

Ацо ГОГОВ

# ДЕЦАТА НА МНЕМОСИНА



**Апо ГОГОВ**  
**ДЕЦАТА НА МНEMOCИНА**

Ацо Гогов  
*Децата на Мнемосина*

Издавач:  
НУЦК *Антон Панов*  
Струмица

За издавачот:  
Ванчо Ристов - Патриков,  
в.д. директор

Уредник:  
Никола Сарајлија

Лектор:  
Елена Боцевска

Подготовка за печат:  
Никола Новески

Печати:  
*Графо ден*  
Скопје

Тираж: 300

**Ацо ГОГОВ**

**ДЕЦАТА НА МНЕМОСИНА**

НУЦК *Антон Панов*  
Струмица, 2019

---

CIP - Каталогизација во публикација  
Национална и универзитетска библиотека “Св. Климент  
Охридски”, Скопје

792.091.5(497.742)“2015/18”(049.3)

ГОГОВ, Ацо

Децата на Мнемосина / Ацо Гогов. - Струмица :  
Центар за култура “Антон Панов”, 2019. - 52 стр. ; 21 см

Содржи и: Appendix

ISBN 978-608-66227-2-5

а) Театарски претстави - Театар “Антон Панов”  
(Струмица) - 2015-2018  
COBISS.MK-ID 109333514

---

## ВОВЕД

Во книшкава се собрани текстови настанати од почетокот на 2015 година до крајот на 2018 година. Текстови печатени во: дневни весници, списанија, периодични публикации за култура, програмчиња за театарски претстави или, пак, такви кои сега се печатат за првпат. Намерата е да бидат своевиден театарски дневник во кој хронолошки ќе бидат подредени театарските претстави кои доживеале своја премиера во театарот „Антон Панов” во Струмица во период од четири години (2015-2018). Претстави во кои, барем во најголемиот број од нив, свој удел имал и потписникот на овие редови. Ако веќе наголемо е распространето уверувањето дека театарот е уметност на мигот, на времето сега и овде, тогаш, сметав дека освен со фотографиите, од заборавот истите претстави можат да бидат, барем донекаде, зачувани и со напишан збор. Меѓу другото, затоа што, пребарувајќи низ мноштвото драмски копии во библиотеката во Струмичкиот театар, отчукани на обична машина за пишување, дојдов до сознанието дека многу од театарските претстави, работени по истите драмски копии, речиси останале во заборав. Сведени на усни раскажувања на постарите учесници во нив. Сведени на човечкото сеќавање. Или заведени како податок во монографско издание. Овде не ја изоставаме и театарската критика, која ги бележела театарските премиери, иако не сите, па така критичките осврти расфрлани низ весниците од едно минато време, или пак вклучени во книгите на поедини критичари, сепак не даваат целосен преглед на одреден, помал или поголем, временски период од работата на Струмичкиот театар. На крајот од краиштата, и четирите театарски години опфатени во книгава, се само

мали парченца време од – веќе! – седумдесетгодишното постоење на овој театар.

Текстовите немаат амбиција да бидат критички вреднувања на одиграните претстави, туку сакаат да бидат само мали шарки за вечноста. Еден поглед „одвнатре“ на тоа што се нарекува процес на создавање на една театарска претстава. Се разбира, со целосна слобода тој мој поглед да биде своеглав, да сирне од аголот кој го сака, да го види тоа што, именувано како театар, всушност станува живот.

Не знам колку во сета таа работа на меморирање на театарот свој удел имала Мнемосина, божицата на паметењето, како и нејзините ќерки Мелпомена, музата на трагедијата, и Талија, музата на комедијата, но сметам дека нивниот удел не може да се одрече.

А. Г.

## СИЛУВАНА ИНТИМНОСТ

*„КАБИНЕТОТ НА ПРОФЕСОРОТ ТАРАНА”  
на Артур Адамов, режија Горан Тренчовски, 2015 г.*

Претставата „Кабинетот на професорот Тарана” е навраќање на еден, по малку подзаборавен текст на Артур Адамов, кој заедно со Семјуел Бекет, Ежен Јонеско и други автори, некаде во средината на минатиот век, во театарот ќе внесе низа новини кои денес ги подведуваме под заедничкиот именител – театар на апсурдот. Драмата, чијшто оригинален наслов е „Професорот Тарана“, Адамов ќе ја напише во 1951 година, за само два дена. Тоа е негов обид, драмски, да го вообличи сонот којшто претходно го сонувал. Се разбира, актуализацијата на текстот на Адамов, денес, по речиси седум децении, неизбежно воспоставува паралели, координати на допирање со реалноста која ја живееме. Се покажува дека и денес, феноменот на силувана интимност, сè уште е актуелен. Наспроти единката стои општествен механизам. Не може да се знае дали тој механизам е правичен, доследен, во функција на општото добро. Или е, едноставно, само слепа сила во потрага по својата жртва. Тарана е далечен роднина на Јозеф К. на Кафка, неговата наводна вина е апсурдна и недоказлива. Неговата слобода е „случајна слобода на слободните жители, регистрирани, анализирани, претворени во броеви, графикони, статистики”.

Искуството на Адамов со надреализмот во Париз, видливо е присутно во оваа негова пиеса. Логиката на сонот, на кошмарот, на необјаснивото – сето тоа е можност за сценско и актерско истражување, но не е соголена театралност. Отворениот и фрагментарен тип на драматургијата на Адамов



во оваа пиеса ја дава можноста режисерот и актерската екипа да ја откриваат претставата постепено – како влегување во заеднички сон!

## ОСТРОВСКИ

*„ШУМА” на Александар Островски,  
адаптација и режија Драгана Таневска, 2015 г.*

Чехов ја открива природата како бескрајно пространство, како една недогледна и неопислива степа. Иван Тургењев, се чини, со најголема сензибилност и чувство за нијанси, ќе ја открие природата како волшепство и убавина, осенчена со малку мистика. Кај Л. Толстој, пак, природата ги има чистотата и неосквернетоста на еден детски свет, оставена во преданијата, легендите, басните, во сите тие форми на усното предание кои големиот Русин повторно ќе ги оживее. И, ете, меѓу сите овие руски автори, тука е А. Островски, кај кого природата (или шумата) е само обична парична вредност пред којашто ликовите, како во сопствена соба, ги играат своите интереси, страсти и малосопственички амбиции. Тоа што кај останатите било со примеси на идеалното, неописливото, бескрајното, кај него се стеснило на сосема мал простор, во обична шума, приземна, предмет на договори, купувања и продавања. И само понекогаш, кога никој не очекува, ноќе, на полна месечина, истата таа шума го напушта приземното и се издигнува во сферите на сонот, магијата, мистиката.

Навистина, што е шумата на Островски во нашата сценска поставка? Шумата, со извишени, вити стебла, но и со такви кои се пресечени, метафорички ја предочува играта помеѓу реалното и имагинарното, даденото и посакуваното. Шумата не се придвижува напред како Бирнамската Шума кај Шекспир, туку мирува, притаена е, со склучен мир со самата себе, но и со тие кои под нејзината сенка ги играат

своите вечни човечки драми. Шумата е и место надвор од големиот град, попатна крстосница каде што изморените, пропаднати патници низ големата Русија, случајно се среќаваат и расправаат за прашањата на уметноста, театарот, актерството. Таа е таен простор, засолнат од мнозинството, место од каде што треба да тргне големата обнова на уметноста.

## СЛОЖУВАЊЕ НА СЛОЖУВАЛКАТА

*„НИ ЌАР НИ ЗИЈАН” на Братислав Димитров,  
режија Синиша Евтимов, 2015 г.*

Пиесата „Ни ќар ни зијан” на Братислав Димитров, припаѓа на драматиката која, појавувајќи се некаде во деведесеттите години на минатиот век, наликува на напукнато огледало во кое јасно може да се препознае целата слика, сепак, со ликови обележани со сопствените налудничавости и фатализми. Драматика, која се обидува да ја соголи реалноста до болност, да ја опфати тегобноста на таа реалност во еден пресвртен историски момент – општествената транзиција. Сцените се надоврзуваат една на друга давајќи го ефектот на „театар в куќи”, а ликовите се луѓе од соседството, обични малограѓани, но и вешти измамници или поткупливи службеници во новиот историски контекст. Современи номади, печалбари, но и изгубени души во новата демократска реалност. Претставата ја раскажува приказната преку спојување на сцените од различните приказни, преку еден колаж-принцип кој подразбира дека конечната и целосна приказна ќе стане разбирлива откако најпрво ќе се изгледаат сите тие мали парчиња-сцени од различните приказни.

Еден од проблемите кои се појавуваат во творечкиот процес е: „На каков говор драмските ликови на Б. Димитров ќе прозвучат автентично?” Се покажува дека стандардниот, литературен јазик, со сите свои предности, би бил хендикеп за откривање на приземјените и болни ликови во пиесата, исто како што можноста, на пример, тие ликови да прозборат на локалниот, струмички говор, би ја одзела фината, дозирана

нијанса на хумор која постои во пиесата, а која произлегува од тоа што вообичаено го именуваме како скопски, градски говор, кој има своја лексика, интонација итн. Процесот на создавање на претставата подразбира драстично кретење на јазичниот материјал, сведување на сцените на нивната суштина. Едно креативно решение заменува друго креативно решение, конечниот резултат ќе биде можен само преку соработка на сите креативни чинители, од сценските работници до актерите. Во тоа двомесечно создавање на претставата, прикриеното цитирање на другите културни кодови се наметнува како неизбежност – почнувајќи од познатата цртана серија „Симпсонови“ до некои култни љубовни сцени од филмот „До последниот здив“ на Жан Лик Годар, па сè до зачудните, гротескни сцени од прозата на Франц Кафка. Преку музичките фрагменти од класикот на македонската забавна музика, Драган Ѓаконовски-Шпато, во претставата упаѓаат сенките и звуците на едно подзаборавено Скопје. Целиот процес на создавање на претставата почнува да заличува на сложувалка. Во тоа сложување учествуваме сите. На крајот, ете ја претставата „Ни кар ни зијан“, како наш заеднички обид театарот да го доближиме до неговиот познат огледален принцип: гледајќи го, самите себе да се препознаваме и откриваме, таму – на сцената.

## ЖИВИОТ ЖИВОТ

*„НАРОДЕН ПРАТЕНИК” на Бранислав Нушиќ,  
режија Владлен Александров, 2016 г.*

Нушиќа го интересира живиот живот. Оттука, таа поворка на типови, комични и неповторливи, дадени еднаш засекогаш, живи примероци на нашата паланечка филозофија – како во пиесата „Народен пратеник”. Режијерот Владлен Александров ја исповеда својата длабока почит кон Нушиќ, особено кон неговата „Автобиографија”. Очигледно е дека многу реални ситуации таму од каде што доаѓа, а кои ги раскажува со задоволство, речиси глумејќи ги, биле поттикот да се зафати со балканскиот шегобиец. Се чини дека карикатуралните политички „големини” на нашата реалност, тие груби и недоделкани луѓе по дух, биле тие кои, најпрво му ја подразбудиле лутината, а потоа и потребата од сето тоа да прави театар.

Постановката на оваа популарна пиеса на сцената на Струмичкиот театар е во насока на истражување, со сите театарски средства кои ни се на располагање – на тоа колку драмскиот текст има една сепросторна и современа димензија во ситуација кога политиката станала синоним за лудило. Оставени во еден ужасно голем простор (простор кој не е ништо друго туку душевна болница), опкружени со сценографија во знакот на една коцкаста симетричност, драмските ликови како да се излезени од филмот „Летот над кукавичјето гнездо” на Милош Форман. Во крајната замисла, комичното во претставата треба да произлезе не само од тоа што пиесата го нуди како текстуален материјал, туку и, со помош од кореографот – налудничавата комика

во физичките дејства на актерите. На тој начин се добива едно небитово, современо читање на Нушиќ, пред сè преку стилизацијата во актерската игра.

Нушиќ отсекогаш бил наш современик. Кога би бил по некоја случајност повторно тука, жив, повторно би ги пресоздал сите тие типови кои неговото набљудувачко око неповторливо ги спознало, а обичната човечка рака за навек ги испишала во комедија. Актерската екипа и сите учесници во креативниот процес создаваат претстава во која комиката на политичката денешнина станува наш заеднички именител.

## ТАНЦОТ НА ШНИЦЛЕР

*„ВРТЕЛЕШКА” на Артур Шницлер,  
режија Драгана Таневска, 2016 г.*

Според Евгениј Павлович Кохан, Шницлер е поет на престолнината на Австрија, Виена, а неговите ликови се луѓе кои го сакаат животот и неговите задоволства. Тие се склони кон префинети уживања и „умеат дури и сетилноста и животинските страсти да ги прикријат под превезот на убавото”. Такви се навистина и носечките ликови во пиесата „Вртелешка” на Шницлер – префинети уживатели во таинството на жената, вешти бонвивани со претензии за филозофирање, поети и уметници, на кои подеднакво им се привлечни жените од високите кругови, како и обичните жени од предградијата. И во целата таа машко-женска игра на кокетирање и освојување, блудничење и телесно спојување – во прв план се наметнуваат прашањата: „Има ли љубовта своја суштина? Дали таа е само форма која, затскриена зад вештачките пристојности и опсесивното трчање по уживања, ја заменила вистинската љубов? Дали, конечно животот станал илузија, играње живот наместо живеење, неповратно губење на можноста за комуникација?”

Како поминува претставата, поделена во десет сцени, така полека се открива нејзината кружна драматургија. Сценографијата го ослободува сценскиот простор во сета негова големина и е иконичен знак на една аристократска раскошност. Костимите ја означуваат отменоста, но и провокативноста на еротското. Танцот, кој е, всушност, далечно ехо на една измината Шницлерова епоха во срцето на Европа, ги помирува сите машко-женски спротивставености во хармонична целина.



## ДЕНОТ ПРЕД АПОКАЛИПСАТА

*„МУРЛИН МУРЛО” на Николај Кољада,  
режија Ана Батева, 2016 г.*

Со драмите како „Мурлин Мурло”, драматичарот Николај Кољада, на некој начин се јавува како претходница на новоевропскиот драмски тренд, на т.н. In-your-face theatre, кој ќе биде особено актуелен во средината на деведесеттите години од дваесеттиот век. Мотивскиот круг, карактеристичен за тој агресивен театарски тренд, новото доживување на телесноста на сцена преку физичката болка, како и преку сексуалноста, која станала чисто насилство, бесмислен механички акт, сето тоа е присутно во оваа драма на Кољада. Театарот има намера да одговори на потрошувачките потреби на публиката, но, истовремено, да шокира прикажувајќи сцени на секојдневната вербална и физичка агресија.

„Мурлин Мурло” е претстава за денот пред апокалипсата, а ликовите се осаменици на руската провинција во времето на постсоветската транзиција во која царуваат: алкохолизмот, проституцијата, убиствената безнадежност. Преку своите лични приказни ја испитуваат човечката издржливост во ситуација кога смртта се најавува преку раширените гласини за доаѓањето на крајот на светот. Мора да поминат низ сопствена катарза, да ги стават на увид своите мали животи, да понудат оправдание за сопствената живеачка. Страшниот суд се воспоставува уште сега, тука, на Земјата. И сето тоа би било налик на толку други драми кои се занимаваат со истата проблематика, ако тие ликови не би биле, така да се рече, оние посебни, „руски” ликови на кои општественото дно во кое се наоѓаат, само им е неопходна

подлога за да го вперат својот поглед кон небото – сеедно дали е тоа убеденоста во сопственото месијанство или пак потребата да се поразговара со Бога. Што може да се направи во краткото време што преостанува до крајот на светот? И сценографијата на Мартина Варијска е темен знак на ужасот пред исчезнувањето. Претставата е обид на театарската сцена да се вратат: баналноста, приземноста, копнежот по големиот град, но и метафизиката преку Бог, кој доаѓа и си оди, доаѓа и си оди...

## ЈУБИЛЕЈНА ЛЕБЕДОВА ПЕСНА

*„ЛЕБЕДОВА ПЕСНА” според А. П. Чехов,  
Митко Маџунков, адаптација Бранко Ставрев, 2016 г.*

Можеби Антон Павлович Чехов го изневери своето набљудувачко, остро око, вперено во вечната и сеприсутна реалност, таа од неговите раскази, кога, во неговите драми, тоа око го сврте малку кон внатрешната реалност, кон душата човечка. Ете ја неговата едночинка „Лебедова песна”, како пример преку кој несудениот лекар, Чехов, покажа дека во човекот, внатре, има многу поезија. Ете го и стариот актер Василиј Васиљич од истата едночинка, кој, во дијалог со суфлерот Никита Иванич, исто така старец, открива дека човекот си останува сам ко ветер на нива, непотребен никому, а дека смртта стои и чека зад вратата. Токму таа едночинка, таа драмска скица во два гласа, послужи како предлошка за претставата со која актерот, Ванчо Мелев, одбележува 30 години јубилеј актерска дејност. Но, и суфлерот Ѓорѓи Василев, кој стана актер во улога на суфлер, одбележувајќи 40 години јубилеј.

Наместо познатите места од Шекспир и Пушкин преку кои стариот актер Василиј Васиљич ги порамнува своите сметки со животот и со уметноста, актерот Ванчо Мелев во улогата на Василиј Васиљевич, со суфлерска помош, ги оживи познатите места од драмите на Митко Маџунков: „Големиот смок”, „Сенката”, „Пуста земја”, „Пат за Лихнидос” и „Чудо големо”, драми во кои и тој како актер останал запаметен по своите улоги. На тој начин, едночинката на Чехов доживеа „вкрстување” со пиесите на Маџунков и тоа преку адаптацијата на Бранко Ставрев, кој,

на пристојна оддалеченост од родната Струмица, режирањето им го остави на двајцата славеници, убеден дека „првиот (актерот) ја крева завесата за да се открие себеси од глава до Ахиловата пета на цел глас, а вториот (суфлерот) ја спушта завесата за да се затскрие себеси во шепотот...“

## КУЧЕ СО БОЈА НА НЕБО

*„КУЧЕ СО БОЈА НА НЕБО” на Дарко Ковачовски,  
режија Дарко Ковачовски, 2016 г.*

Во просторот на имагинацијата се влегува без ограничувања. Поточно речено, отфрлањето на какви било ограничувања е основен предуслов тој свет на вообразбата да заживее овде и сега, пред нас, пред детските очи. Само така во пиеската „Куче со боја на небо” ќе заживеат заедно и луѓето, и животните, и мртвите предмети, истовремено поништувајќи ги законите на логиката, а и на гравитацијата.

Пробите на режисерот стануваат мали академски часови колку да ја поништат предрасудата дека куклениот театар е помалку вреден театар од тој на кој сме навикнати. Целиот творечки процес истовремено станува и процес на усвојување нови искуства и знаења за јапонскиот театар – бунраку. Управувањето со раце на одредена кукла од повеќе актери во исто време. Стекнувањето вештина актерите да бидат и своевидни сценски работници кои учествуваат во промените во сценографијата во секоја нова сцена. Облечени во црна облека и црни марами на главите, со поцрнети лица, актерите, или нинџоцукаите, како што се нарекуваат управувачите со кукли во Јапонија, стануваат невидливи за публиката. Тоа што можат да го видат детските очи е само играта на куклите која наликува на танц.

Куклата и актерот. Импулси произведени од актерите преку кои куклите ќе се придвижат и ќе проговорот кажувајќи ги своите највозвишени тиради, но и своите најприземни пакости. Куклената претстава за деца „Куче со боја на небо”, работена со чиста душа, не само од потребата да

се испроба и покаже актерското мајсторство, туку и да се даде љубов – ете таа претстава се враќа на извориштето на авантуристичкиот жанр, а тоа е претставувањето приказна од поморскиот живот. Тука се јунаците, гротескни во својата убавина, тука е бродот, тука е морето, тука е сè што е потребно авантурата да почне.

## АВАНТУРАТА КАКО ОТКРИТИЕ

*„ПЕТАР ПАН ГО СПАСУВА ДЕДО МРАЗ” на Билјана Гарванлиева, колективна адаптација и режија, 2016 г.*

Театарот во Струмица има посебен однос кон тоа што претставува детска претстава. Не случајно како автори на детски пиеси се јавуваат: актерот Душан Костов, покојниот актер Кирил Здравевски и други, чии дела се дел од оставнината на драмски текстови во струмичката театарска библиотека. Јасно е дека театарот, за деца или за возрасни сеедно, е истата магична кутија која сака да биде и тајна врата, скришен премин во чудесиите, приватен азил каде, можеби, барем за момент, може да се допре светот направен од звуци и бои од поинаков материјал.

Во очи Нова година, најчесто, се поставува детска пиеса како своевиден крај на тековната театарска сезона. Овојпат тоа е текстот „Петар Пан го спасува Дедо Мраз” на Билјана Гарванлиева. Нејзината детска пиеса овојпат е комбинирана со други детски пиеси, направена е една малку поинаква верзија и тоа со заеднички труд на сите актери, како што впрочем и режијата и музиката се колективна креација. Петар Пан, познатиот лик од литературата за деца, кој доживеал и сè уште доживува нови театарски и филмски читања, од првата театарска постановка во 1924 година, годината кога е снимен и истоимениот нем филм, па сè до, можеби, најславната негова верзија, онаа во цртаниот филм на Волт Дизни. Во читањето на струмичкиот ансамбл нагласена е моќта на детскиот свет, тогаш кога тој свет верува дека можат да се изведат и најнезамисливите потфати, како оној, на пример, да се ослободи Дедо Мраз од заробеништвото на

Капетанот Кук. Современа сценска авантура, со шаренило од бои, со современ Дедо Мраз, кој добива писма преку електронска пошта. Можност за откривање на храброста, на пргавоста, па и на подготвеноста за борба – сето тоа што го има Петар Пан, бидејќи ни едно детство не може без тоа.

Конечно, преку театарски јазик кој им е најблизок на децата – можност за уживање и забава.



## ЏОН ГАБРИЕЛ БОРКМАН

*„ЏОН ГАБРИЕЛ БОРКМАН” на Хенрик Ибзен,  
режија Горан Тренчовски, 2017 г.*

Во театарската библиотека, меѓу трошните драмски копии, една драма и од Ибзен, „Народен непријател”, поставена на сцената на театарот во Струмица пред неколку децении. Многу од учесниците во тогашната постановка не се веќе меѓу живите, но на некој чуден начин, духот на Ибзен лебди повторно овде, па се одлучуваме за постановка на неговата претпоследна драма „Џон Габриел Боркман”, напишана во 1896 година. Тоа е прво поставување на оваа пиеса во некој македонски театар. Поставување по точно сто и дваесет години од создавањето на пиесата. Значи, во исто време се работи за еден ибзеновски јубилеј. Работата врз пиесата започна во зимата, кон крајот на 2016 година, пред да надојдат големите снегови кои, како мала коинциденција, веат и во финалето на пиесата, ставајќи крај на една амбициозна и енергична човечка природа, таа на Џон Габриел Боркман, кој завршува трагично. Ибзен ќе биде под влијание на Фридрих Ниче, на неговото учење за натчовекот и неговата волја за моќ, која е во потрага по совршенство. Таков е навистина и поранешниот банкар Боркман, човек кој е опседнат од потребата за поседување моќ и во кој сè уште егзистира примордијалното, суровото, дивото на нордиските планини. Во домот на Боркманови, семејството ги живее последиците од општествениот пад на таткото Боркман, живеејќи го истовремено и своето распаѓање. Музичкиот мотив, *dance macabre*, најавува дека вистинскиот господар во овој дом, на крајот, ќе биде смртта, но и дека ликовите,

барем повеќето од нив, веќе се живи мртовци, сенки на тоа што некогаш претставувало живот!

Аналитичкиот тип на драматургијата на Ибзен ги воведува настаните од минатото. Сегашноста е само далечен одглас на тоа минато. Вистинската драма на семејството Боркман се случила во минатото (финансискиот подем и падот на Боркман, неговата голема љубов и предавството на истата таа љубов), а драмата која сега се случува на сцената е, всушност, само метадрама, т.е. надоврзување и реакција на драмата на минатото.

Пробите на претставата се случуваат на многу ниски температури, па често се случува и да се откаже некоја проба поради големиот студ. Сепак, на крајот полека се вообличува претставата, која од изведба до изведба станува сè посовршена, поточна, филигрански прецизна. Наместо снегот кој вее на крајот од пиесата, преку посебна сценска техника го воведуваме паѓањето на дождот. Финалето и смртта на Боркман се случуваат во бурата на природните елементи.

## ВТОРО ПРИШЕСТВИЕ

*„ВТОРО ПРИШЕСТВИЕ” на Васил Михаил,  
режија Васил Михаил, 2017 г.*

Претставата „Второ пришествие” е театарско истражување во насока на експерименталниот и алтернативниот театарски израз и сето тоа да биде мало надополнување на вообичаениот и стандарден театарски репертоар. Ликовите се затекнати или, подобро речено, затворени во време и простор кои се непрепознатливи, може да се рече, апстрактни, но истовремено можат да бидат и сегашност и минато и иднина, овде или каде било. Можноста за некаква комуникација помеѓу ликовите се покажува како залудна: од секој агол сиркаат бесмислата и гротеската. Човечката историја е фарса. Човекот и неговата душа се заскитани и изгубени патници на некој перон: тие го чекаат својот возен ред, кој е крајно неизвесен.

Постмодерниот тип на драматика е одреден од интертекстуалноста која, преку цитати или алузии, упатува на текстовите на: Славомир Мрожек, Коста Рацин, Никола Вапцаров, Светото писмо. Пред огромната ништожност и бесмислата кои се закануваат – човечката смисла за игра, потребата за правење театар остануваат последното прибежиште...

## ДВАНАЕСЕТА НОЌ

*„ДВАНАЕСЕТА НОЌ” на Вилијам Шекспир,  
режија Деан Дамјановски, 2017 г.*

Вилијам Шекспир, „недоучениот ученик”, „брзоплетиот младоженец”, „провинцискиот можеби мал ловокрадец во атарите и шумите на месниот феудален господар”, „велеградскиот, периферен безделник”, „трпеливиот препишувач на сомнителни драми за уште посомнителни театри”, според многумина толкувачи, пред да ги напише своите „погорчливи” комедии, претходно ќе ја создаде својата најдобра и највесела комедија „Дванаесета ноќ”. Комедијата, позната уште и под насловот „Богојавление”, била наменета за изведба на дванаесеттата ноќ по Божиќ, кога завршуваат божиќните празници. Момчакот од Страдфорд, Шекспир, и самиот ќе глуми во комедијата толкувајќи го ликот на морскиот капетан Антонио. Се работи за своевиден карневал во кој улогите се измешани: господарите се маскираат во слуги, жените во мажи итн. Тој карневализам е присутен во претставата, како и ренесансниот дух кој, во принцип, е едно големо славење на човекот, на уживањето во животот, во телесноста. Во нашата претстава, наголемо ја користиме слободата на актерската импровизација, карактеристична за комедијата дел арте. Некои од најубавите стихови воопшто во творештвото на Шекспир се преплетуваат со пцостите, вулгарните зборови, опцените телесни движења. Се чини дека токму преплетувањето на тие два плана, на „високото”, карактеристично за дворската култура, и „ниското” како обележје на народната култура, ја прави претставата жива, немонотона, и покрај, речиси, двочасовното траење.

Костимите на Елена Дончева се раскошни, оживувајќи една цела епоха, а музиката на Сашко Костов, во поп-манир, ги воведува на сцена веселите и певливи музички точки кои ги пеат актерите приближувајќи ја претставата до современоста.

## ДА СЕ ИЗБЕРЕ ЦАР

*„ЦАР ВЛАДИСЛАВ” на Борис Јанков,  
режија Бранко Ставрев, 2017 г.*

*КНЕГИЊАТА МАРИЈА: „Прифати, Владиславе,  
прифати!  
Не венец ловоров ти се нуди, а круна царска!  
Прифати поради Христос, црквата и народот!  
И заради мене!”  
(„Цар Владислав”)*

Долго време низ театарските простории, низ канцелариите и театарската читалница, можеше да се види една кафеава книшка. Тоа беше драмата „Царот Владислав” на Борис Јанков. Авторот, на кого оваа му е прва драма, еден ден беше ја донел својата книшка со желба да биде поставена оваа драма на сцена. Актерите, кои не беа чуле за авторот, беа скептични, покрај тоа, сè уште не беа ја прочитале драмата – трагедијата во пет чина која ги тематизира дворските интриги, превратите и убиствата што се случуваат по смртта на цар Самоил, во време кога битката за престолот се добива со пролевање туѓа крв, па целата трагедија добива еден магбетовски призвук. Драмата на судирот на човечките амбиции и суети се случува врз фонот на една поголема драма – судирот меѓу богомилството и официјалната црква. Внимателното читање открива дека се работи за талентиран автор кој се надоврзува на една традиција на историска драма во стих, онаква каква што среќаваме кај Георги Сталев, на пример, во неговите стихувани историски драми. Години наназад, вакви драми не се пишуваат во Македонија,

можеби и затоа што во општата тенденција на вулгаризирање на сценскиот говор, во настојувањето да се поставуваат „полесни“ пиеси кои ќе овозможат само забава и ништо друго, поставувањето ваков тип пиеси изгледа ризично. Предизвикот го прифаќа режисерот Бранко Ставрев, познат по своите инсценации во стих, но и познат по откривањето редица македонски автори, чии дебитантски пиеси ги поставил токму тој. Како што авторот Борис Јанков еден ден беше дошол во Струмичкиот театар, така еден ден во истиот театар пристигна и режисерот Бранко Ставрев и мирно, спокојно рече дека додека доаѓал на првата проба во театарската читалница, во фоајето се разминал со мноштво луѓе кои дошле на политички митинг. „Ете, тие луѓе се дојдени да го изберат својот цар. А нашата пиеса го бара токму тоа – да се избере цар!“

\* \* \*

Една група актери решава да ја одигра пиесата „Царот Владислав“. Кога театарот упатува на самиот себе преку театрализација: ние сме актери, а ова што го правиме е театар. Единствено што е потребно се актерското тело и глас. И празниот простор. Од друга страна, преку своето циклично повторување, историјата, особено денес, не може да се претстави поинаку освен како театар. Претставата „Царот Владислав“, на некој начин е отпретување на стариот театарски оган наспроти пепелта на медиумското и интернетското многугласие. Доказ за незаменливоста на театарскиот творечки чин.

Публиката влегува во салата додека оди фрагмент од операта „Цар Самуил“ на Кирил Македонски. Машкиот пејачки глас, гласот на Самуил, пее за поразите во животот: една моќна, машка тажаленка која како да ги најавува идните трагични собитија на сцена. Театарската сцена бидува, со

невидлива линија, како сценска визија, поделена на два драмски простора, иако тие два простора се, всушност, една целина, една оголена празна сцена, проодна за преминување од едниот во другиот нејзин дел, бидејќи нели, тоа е истата земја, Самуилова, Гаврилова, Владиславова... Првиот простор, напред, простор во кој велможите, и слугите, и духовниците, и царевите ги играат своите шаховски партии – на живот и смрт. И вториот простор, во длабочината на сцената, каде безимениот народ по потреба се преобразува во хор и, слично како во старогрчката трагедијата, станува јавно мислење, реч, псовка, молба или бунт против тие таму, горе. Се развива жестокиот дијалог на судбината иако, како по правило, разбирачката меѓу едните и другите е повеќе неразбирачка. Кралскиот престол, кој постојано се внесува и изнесува, станува синегдоха за целото царство: тој е апсолутниот знак кој треба, практично, да го замени отсуството на сценографијата и останатите сценски предмети кои би го означувале царството. Врз ист синегдотски принцип, делче наместо целина, се означени и другите места каде што се одвива дејствието: свеќникот како знак за црква, на пример, итн. Подвижната правоаголна дрвена конструкција на тркала која се внесува и изнесува, и час означува кревет, а час нешто друго, станува т.н. лудички сценски предмет, кој ја нагласува театарноста на претставата, што е, впрочем, нејзина основна концепција. Литургијата при крунисувањето, со раскошната одежда на царот, со пејачката придружба на хорот, со свечениот тон, со мноштвото народ, ненаметливо ги довикува сликите од сличната сцена во филмот „Иван Грозни“ на Сергеј Ејзенштајн. Царството ги живее своите болести, своите војни, своите падови, но и своите слави!

За време на двомесечната работа врз претставата, полека и со јанса, стануваме свесни колку пиесата е актуелна денес, во летото Господово 2017-то. Актерката која го



игра Раскажувачот, на крајот од претставата, очи во очи со публиката, се обидува да ѝ каже нешто на истата публика, се обидува да артикулира обичен човечки говор, но нејзиниот говор е нем, безгласен. И правото на себеименување и себеидентификација полека почнало да станува безгласие!

## ИДИОТ

*„ИДИОТ” на Ф. М. Достоевски, адаптација  
Ацо Гогов, Горан Тренчовски, Никола Сарајлија  
режија Горан Тренчовски, 2017 г.*

Во јануари 1977 година, славниот режисер на филмот „Пепел и дијаманти”, оскаровецот Анджеј Вајда, ќе ги започне пробите на претставата „Настасја Филиповна”, заснована врз романот „Идиот” на Фјодор Достоевски. Од дваесетината ликови, колку што содржи романот, тој ќе се одлучи само за три лика: „идиотот” Мишкин, ексцентрикот Рогожин и непредвидливата Настасја Филиповна. Пробите се отворени и на нив присуствува публика која ги прифаќа или коригира решенијата на режисерот и актерите. Подоцна публиката ќе биде отстранета, ќе останат само актерите кои треба да го пресоздадат со театарски средства, светот на Достоевски. Вајда го напушта „тоталниот театар” препознатлив во неговите претходни режии и вниманието го свртува кон една повисока камерна форма. Актерите се држат до текстот, но, во исто време, слободно воведуваат асоцијации кои на свој начин го „надополнуваат” текстот. Како врвен надзорник на целиот творечки процес е самиот Вајда, кој седи настрана, на столче, и свони со свонче кога ќе забележи дека некоја сцена се игра рутински, некреативно, како нешто веќе видено. Крајниот резултат не треба да биде една окаменета, до крај одредена театарска претстава, туку, потпирајќи се на импровизацијата, секоја следна изведба треба да биде, условно речено, – нова претстава. Некои од идеите на Вајда се потпорна точка и за нашата претстава, која ќе биде, практично, прва постанка на „Идиот” на

македонски јазик во Македонија и тоа токму во театарот во Струмица.

Романескниот свет на Достоевски е длабоко карневализиран. Еден од основните карневалски принципи, претерувањето, одењето до крајни граници, со еден збор – ексцентричноста, е присутна на неговите страници: ете ги сцените-скандали со удирањето шлаканици, обидите за убиство, бегањето од венчавање од пред самиот олтар, сцени во кои доминира непресметливоста. Ете го и самиот кнез Мишкин, кој со своето однесување, слично како кај карневалот, ги поништува сите пречки помеѓу различните општествени сталежи: и аристократите и лумпенпролетерите и малограѓанската средна класа – сите тие ги тргнуваат настрана сите конвенции и ја отвораат широко вратата за овој необичен човек, за кој се зборува дека е идиот. Се разбира, сценското читање кое би се базирало врз тој карневализам, нужно би подразбирало масовни сцени во кои триумфира човечкиот хир. Нашата концепција е поинаква, и тука доаѓаме до Вајда и до неговата камерна форма. „Идиот” на театарот во Струмица треба, исто така, да биде сведен само на три лика: Мишкин, Рогожин и Настасја Филиповна. Актерите ја чувствуваат сета сложеност на дијалогот кај Достоевски, подолгите реплики кои наликуваат на еден неповрзан, дури хаотичен говор кој од евоцирањето сеќавање преминува на раскажување некоја анегдота, па оттаму кон поставување суштински прашања, па оттаму кон преиспитување на самиот себе. Ликот на сцена води дијалог со соговорникот пред себе, но тој дијалог е рефлексивен на дијалогот кој се води во него самиот, дијалог во кој се преплетуваат и судираат многу гласови во внатрешноста на ликот. Тој дијалогизам за кој многу убаво пишува Михаил Бахтин, внатрешен дијалогизам, кај Достоевски е издигнат на ниво на врвна уметност. Секое пренебрегнување на таа говорна сложеност, на тоа

многугласие во говорот на ликот, би било упростување на уметноста на авторот. Кај Достоевски, за разлика од други автори кај кои доминира сликата, визуелното – првенствено слушаме. Говорот, живата реч се во целосно напрегање да бидат изговорени и објавени пред слушателите, пред сите. Таа реч е пророчка! Оттука, сите дијалози во нашата претстава (со мали, незначителни скратувања) се верно пренесени, онака како што е тоа во самиот роман. Од адаптацијата на Вајда ги користиме сцените со Мишкин и Рогожин, драмски ликови кои ја играат својата вечна драма, како и кратките епизоди на епилепсија во кои Мишкин доживува визии кои ја издигнуваат претставата во сферата на надреалното, кое е по малку застрашувачко. Како новина ги воведуваме сцените на ретроспекција, во кои постои навраќање кон минатото, кон сето тоа што претходело како лична историја на тројцата ликови. Сценската визија на претставата подразбира една поврзаност помеѓу времето и просторот. Сцените со Мишкин и Рогожин се случуваат напред, најблиску до публиката, во некоја претпоставена сегашност. Ретроспекциите се случуваат малку поназад, и овде просторното поместување назад истовремено значи и поместување назад во времето. Визиите, кои се своевидни соништа, по малку налудничави и бизарни, се случуваат уште поназад, врз издигната платформа. Тие се, така да се рече, тематски варијации на собитијата на сцена и тоа, главно, како танцовачки интермеца во кои двојството Рогожин – Мишкин, симболично бидува означено преку две кукли, но и преку мртов гулаб кој, вечната невеста Настасја Филиповна го кине на две еднакви парчиња.

Летото Господово 2017-то, на преминиот меѓу летото и есента, додека траат пробите, на површина излегуваат сите прашања кои го вознемирувале длабоко и самиот Достоевски: ирационалноста на злосторството, бесмисленоста на казната,

прашањето за возвишената лудост во светот. Може ли таа лудост, сега очовечена, слична на убавината, да го спаси светот во време кога нечесноста станала основна мерка на нашата живејачка? И можно ли е, конечно, вечноста да ни биде дарувана на нас, луѓето, или, пак, на крајот од патот е ништожноста, конечната смрт, отелотворена во сликата на Ханс Холбајн „Христос во гробницата“, која таинствено лебди над главите на актерите?

Сите прашања се отворени...

## ИЗБОРОТ СЛОБОДА

*„ПИНОКИО” на Карло Колоди, драматизација  
Аџо Гогов, режија Драгана Таневска, 2017 г.*

Еве, веќе речиси сто и четириесет години по неговото создавање, ликот на Пинокио продолжува да биде интересен и возбудлив за најмладата публика – децата. Карло Колоди создал дело кое претставува комбинација помеѓу авторската сказна и авантуристичкиот роман. Пинокио, дрвената кукла, е соочена со дилемата: „Дали да се избере слободата преку влегувањето во авантура? Или да се биде како сите деца кои, внесени во секојдневниот процес на посетување училиште, воопшто не ја познаваат авантурата? И, конечно, каде е овде вистинската слобода, дали во авантурата која открива еден превртен свет на морални вредности? Или, пак, училишното секојдневие е вистинската слобода затоа што, пред сè, носи знаење и спознание за доброто и злото?” Овие прашања добиваат поинаква димензија ако се знае дека во основата на приказната на Колоди лежи ритуалот на иницијација, кој нужно подразбира напуштање на сопствениот дом, доживување најразлични искушенија и опасности и, конечно, среќен крај преку освојување на сопствениот идентитет. Поставувањето на сцена на ова класично дело на литературата за деца е водено од идејата широко да се отвори светот на имагинацијата и детската игра, но, истовремено, дискретно да бидат нагласени наравоучението и поуката: секое дете, макар колку и да е слично со другите деца, е свет за себе, посебна индивидуа, и само како такво, преку лична акција, може да дојде до својот идентитет.

## ВО СОНОТ НА ЈУЛИЈА

*„ДРУЖИНАТА НА ЛАЈКО СЕЗНАЈКО” на  
Никола Сарајлија, режија Јулија Милкова, 2018 г.*

Детската претстава „Дружината на Лајко Сезнајко” е работена со намера да биде своевидно откривање на феноменот театар од страна на најмладата публика преку ликовноста, преку звукот, преку костимот и маската. Како дел од еден поголем проект кој има образовен карактер и кој не е само театарски, претставата е во функција на запознавање со домашните животни на фармата кои се, всушност, и главни јунаци на сцената: Кучето Лајко, Коњот, Кравата, Кокошката и Овцата. Тоа запознавање се случува повеќе преку себепретставувања на животните отколку преку драмскиот конфликт кој, умерено присутен, е со цел да ги нагласи посебностите на различните животни. И овде важна улога има директната комуникација на актерите со децата во публиката, како и музичките нумери кои се инспирирани од светот на животните. Преку интерактивниот пристап, децата се и сами учесници во претставата, која е спој помеѓу забавното и поучното и која на свој начин ја слави убавината на детската игра, наспроти постојаната опседнатост со мобилните телефони и другата современа технологија. Откривањето на животинскиот свет се случува во сонот на Јулија, девојче кое е на гости на село, кај своите дедо и баба. Крајот на нејзиниот сон значи и крај на сценската илузија во која, за миг, животните прозбореле и ни ја разоткриле својата вечна присутност, на која понекогаш забораваме.

## КРШЛИВИТЕ, СТАКЛЕНИ СВЕТОВИ

*„СТАКЛЕНА МЕНАЖЕРИЈА” на Тенеси Вилијамс,  
адаптација Аџо Гогов и Драгана Таневска,  
режија Драгана Таневска, 2018 г.*

Томас Ланиер Вилијамс, или човекот познат под псевдонимот Тенеси Вилијамс, во далечната 1945 година ќе доживее голем успех на Бродвеј со праизведбата на неговата пиеса „Стаклена менаџерија”. „Трговецот со ноќни кошмари на Бродвеј”, „заштитникот на отфрлените”, човекот од Југот, Тенеси Вилијамс, тогаш поправо и го започнува своето кралствување низ американските и светските театарски сцени, сè до денес.

Постановката на овој текст на сцената на Струмичкиот театар се случува како последица на сознанието дека и денес, во иста, а можеби и во уште поголема мера, болката и копнежот се супстанци без кои не се може. Исто како и потребата од љубов и потребата од бегство. Вистинската драма не може да се случи на друго место освен во микропросторот на сопствениот дом, во стаклената купола во која се разливаат звуците на џезот, а ликовите на сцената не можат да бидат ништо друго освен наши ближни, можеби заборавени роднини, или, можеби, само наши двојници од некои други животи. Претставата е обид за пронаоѓање на точката на вкрстување помеѓу суровоста на реалното и чудесноста на замислените и посакуваните светови. Слика на некое современо reality show кое полека ѝ се измолкнува на реалноста.



\* \* \*

Том Вингфилд, син на предвоена, скршена Америка. Поет во најава. Скриената солза на Америка. Лик-оператер кој влегува и излегува од претставата, постојано тука некаде, час како раскажувач и коментатор, час како учесник во човечката драма.

Аманда Вингфилд, романтичен одглас на славните години на американскиот Југ. Отпечаток на хероините од евтините љубовни романи кои ги чита. Мајка.

Лаура Вингфилд, жив доказ за стакленоста и кршливоста на човечката природа, отворена врата кон внатрешните светови. Според легендата, сенка на Роуз, сестрата на Тенеси Вилијамс.

Џим О'Конор, лицето на милиони. Американски сон, говорник на научени тиради во тенор, вознесена ирска душа.

Месечината, ќерка на некогашните светилишта и храмови. Место кон кое може да се упати својата молитва. Другарка за ноќни разговори.

## ПЕТТИОТ ЧИН

*„ПЕТТИОТ ЧИН” на Љубомир Ѓурковиќ,  
режија Нико Горшич, 2018 г.*

Гледачот треба да биде „фатен” во стапицата на изложените фотографии и предмети пред влезот во театарската сала, пред самиот почетокот на претставата. Реликти од минатите времиња, мали парчиња интимност од животите на двајцата протагонисти: две пушки, војничка торба, стара кондура, ордени, петокраки на црвената слобода... Гледачот треба да поверува во нивната „вистинитост”, треба уште на почетокот на приказната да биде вовлечен во еден привид на документарност. За дури подоцна, преку актерската игра на сцената, таа условна документарност полека да се преобрази во фикција, во сценска приказна за двајца подостарени, уморни мажи – Мартин и Арсен. Талентираниот и неталентираниот. Конформистот и бунтовникот. Нормалниот и оној помалку нормалниот.

Познатиот текст на Љубомир Ѓурковиќ, напишан со драматуршка виртуозност, во интертекстуална релација со „Лебедова песна” на Чехов, поминува низ ново сценско читање. Миметичноста, реалистичноста на глумата се сменува со еден контролиран, речиси механички актерски израз, при што темпото на претставата се преобразува во едно истоштувачко, налудничаво presto: мора да се истражат сите матрици на изведбеноста, мора да се открие што е тоа – театар! И самата сцена на моменти излегува од својата реалистична рамка и, преку видео проекциите и сценските ефекти (маглата), станува драмски простор на непрепознатливото и зачудното.

„Петтиот чин” е претстава на актерот и за актерот. Заеднички триесет и петгодишен јубилеј на актерите: Бранко Бенинов и Ванчо Крстевски.

\* \* \*

Приказната се случува во еден од оние театри на какви што можете да налетате во внатрешноста, во едно од оние чудни места за уживање каде непознати луѓе, наречени актери, сакаат да ни причинат задоволство глумејќи пред нас различни ликови, а нам ни е оставена можноста слободно да избереме дали ќе плачеме или ќе се смееме.

Нашите јунаци во животот паѓале, станувале, па повторно паѓале, не затоа што така сакале, туку, едноставно, затоа што не можеле да избегаат од правилото на вообичаениот човечки живот. Со почетокот на Втората светска војна и двајцата ќе заминат во партизани нудејќи ги своите животи како единствен влог за слободата. И двајцата ќе влезат голобради во војната во 1941 година, а од неа ќе излезат во 1945 година. Тогаш кај Арсен ќе се зацврсти уверувањето дека човек може да го научи јазикот на птиците.

Во годините по завршувањето на војната, некаде во 1950 година, еден од нив, Арсен, ќе биде затворен во затворот на островот Голи Оток. Малото, голо, безживотно островче во Јадранското Море во своите пазуви чувало затвор кој во исто време бил и логор за принудна работа. Место за затворање на политичките неистомисленици. Некаде во средината на таа 1950 година, само шест месеци по затворањето на Арсен, на Голи Оток ќе биде донесен и Мартин. Историјата нема да ги запамети овие двајца, нивните имиња ќе бидат и нивни и сечии, ни од далеку толку познати како страдалничките имиња на некои од робијашите во руските гулази: Варлам Шаламов или Александар Солжењицин, на пример. Тие ќе ја живеат својата затвореничка мака, а потоа, веќе слободни,

единствена маќа, и тоа слатка, ќе им биде само актерската игра на сцена. Една жена, Ана, ту ќе се појавува, ту ќе исчезнува од нивните животи.

Како колеги, актери пред пензионирање, една ноќ, по завршувањето на јубилејната претстава тие ќе започнат да ги разоткриваат своите вистински животи, ќе започнат меѓусебна битка на живот и смрт.

На сцената ќе остане само голата вистина.

Истрелот од револвер.

## ЗАБРАНЕТО СМЕЕЊЕ

*„ЗАБРАНЕТО СМЕЕЊЕ” на Миро Гавран,  
режија Игор Ивковиќ, 2018 г.*

На почетокот на новиот милениум, некаде во 2002 година, на македонски јазик се појави книгата „Антологија на современата хрватска драма”, подготвена од Сања Никчевиќ, а меѓу застапените автори внатре беше и Миро Гавран со драмата „Чехов му рече збогум на Толстој”. Сеќавањето, магливо, какво што е, вели дека се работеше за „сериозна” драма, интелигентно и вешто напишана, своевидна реплика на тургењевскиот судир на генерации, судир на „татковци и деца”, овојпат меѓу стариот Толстој и младиот Чехов. Во меѓувреме, на една фотографија во боја можеше да се види Миро Гавран: отмен господин со наочари, со црна кратка коса и побелена брадичка, облечен во син костум и црвена вратоврска, со сериозен, по малку зачуден поглед, вперен некаде напред. Навистина, и на фотографијата изгледаше сериозно, исто како што беше сериозна и неговата драма, која ќе биде вовед во серијата негови драми во кои како главни протагонисти се јавуваат, исто така, историски личности. Како што минуваше времето, така името на Миро Гавран се почесто се јавуваше во некој весник или телевизиски канал. И тоа беше сè. Пак во меѓувреме, изненадувачки и за најоптимистичките очекувања, неговите четириесетина пиеси, пред сè комедиите, станаа едни од најизведуваните, не само во Хрватска, ами и низ Европа и светот – со околу триста премиери и околу три милиони публика која ги видела поставени на сцена. Неговата пиеса „Парови” во сезоната 2012/2013 година беше поставена во Штипскиот

театар, во режија на Љупчо Ѓоргиевски. А во 2015 година пиесата „Чехов му рече збогум на Толстој“ беше прикажана на Драмскиот аматерски фестивал во Кочани, подготвена од театарската група при Домот на културата во Веница.

Автор уште на десетина романи, на неколку книги за деца и млади, Миро Гавран стана едно од оние мали чуда кои ја потврдуваат вечноста на театарот и, воопшто, неговата моќ да биде соперник на дигиталната технологија на новото време. Во меѓувреме, сè до неодамна, низ градските тобако продавници, веднаш до фискалните апарати или дневните весници, преведен на македонски и изложен за продавање, можеше да се види и неговиот роман „Пријателот на Кафка“.

Така некако се случуваше сето тоа постепено откривање на Миро, кој, патувајќи со своите пиеси низ Вашингтон, Москва, Буенос Аирес, Рио де Жанеиро, Мумбаи и каде уште не, конечно, како своја попатна станица ја има и театарската сцена во Струмица, преку постановката на неговата пиеса „Забрането смеење“.

\* \* \*

Комедијата „Забрането смеење“ е мал одмор, час и половина одобрена смеа, пауза за вдишување свеж воздух среде тешките времиња кои надвиснале над нас. Таа е тоа, и не само за репертоарот на струмичкиот, туку и за репертоарот на кој било театар. Нема причина да не му веруваме на Анри Бергсон кога пишува дека комичното набљудување се стреми кон општото, па така, како потврда на тоа тврдење, и Миро Гавран создава ликови кои се примероци на таа општост, типови со кои изобилува нашето секојдневие. Маж, жена, љубовница – припадници на некоја висока, средна класа, сепак малограѓани кои празнините во брачниот живот и, воопшто, во секојдневието ги пополнуваат со прелуба и самозалажување. Преку манипулациите кои, иако навидум

се случуваат само внатре во љубовниот триаголник (маж/жена/љубовница), се пресликува манипулативниот модел на однесување во општеството, тој кој стекнал свое неотуѓиво право на постоење. Малата лага, блефот, лажните ветувања, превртливоста, кажувањето на тоа што другиот сака да го чуе, сите тие нешта со кои авторот така вешто си поигрува во својот текст, врзувајќи ги за љубовните згоди и незгоди на љубовната тројка, стануваат стил на живеење на едно самозаљубено и празно општество. Сепак, како што тоа е веќе забележано, комедиите на Миро Гавран се афирмативни, оптимистични. Во таков дух е и постаноката на струмичката театарска сцена: една ноншалантна, ведра низа комични ситуации (т.н. sitcom) во кои важна улога има и комиката на конверзација. Карикирањето на одредени социјални обрасци на однесување, како и суптилното иронизирање на одредени поими како: еманципација, човечки права, на претставата ѝ даваат и обележје на сатира. Важна улога во визуелната компонента на претставата, освен сценографијата на Маре Трајковска и костимите на Ванчо Василев, има присуството на неколкумина струмички уметници, сликари. Марјан Сингаров, кој е автор на плакатот, и Никола Пијаманов, Ване Костуранов и Љупка Галаска-Василев, чии сликарски платна како сценски предмети се дел од сценографијата.

## ОРВЕЛ И НИЕ

*„ЖИВОТИНСКА ФАРМА” на Џорџ Орвел,  
драматизација и режија Љупчо Ѓоргиевски, 2018 г.*

Режисерот Љупчо Ѓоргиевски верува во ангажираниот театар. Токму поради тоа познатиот роман-алегорија „Животинска фарма” на Џорџ Орвел, веќе извесен временски период ќе го сонува како театар. Во неговата режисерска концепција, приказната на Орвел за манипулациите и суровоста во име на слободата и подобрата иднина треба да биде покажана директно, без заобиколување. Актерите, со некој мал костимографски, „животински” детаљ врз себе или со своите ономагопи на животински крици, ја укинуваат границата помеѓу животните и луѓето: не може да се знае дали тие на сцена претставуваат животни или се само луѓе кои добиле животински особини.

Режисерот Љупчо Ѓоргиевски верува во ангажираниот театар и во можноста преку поставувањето на сцена на „Животинска фарма”, тој прирачник за владеење со луѓето, да дојде до „жестока расправа со еден општествено-политички систем” затоа што сè друго би било „бегање од одговорноста” уметникот да биде крик на своето време. Затоа инсистира актерите во процесот на работа да ги допрат, внатре во себе, своите незадоволства, своите причини за бунт. Така, нивниот личен бунт, појавувајќи се на сцена, ќе стане и бунт на претставата, при што како поттекст се наметнува прашањето: „Дали денес воопшто е можен каков било бунт кој однапред не е смислено подготвен во манипулативни цели?”

Режисерот Љупчо Ѓоргиевски верува во ангажираниот



театар, не затоа што тој театар, покажувајќи ги на сцена политичките манипулатори и секојдневните макијавелисти некого ќе измести од рамнотежа, ќе го трогне, или ќе се допре до неговата совест, туку затоа што, иако театарот не е доволно моќен да предизвика радикални, па и револуционерни поместувања во општеството, сега и овде, веднаш, тој сепак има моќ на концентрични кругови. Еднаш прикажаната претстава, небаре камен фрлен во вода, го покренува ефектот на ширење на концентричните кругови, оние кругови кои не се ништо друго, туку сигнали до свеста на секое човечко суштество во публиката.

Режисерот Љупчо Ѓоргиевски верува во ангажираниот театар кој истовремено е спектакл. Затоа режира претстава која се заснова врз тимската креативност, но и врз физичките можности на актерите. Претстава врамена во рамката на театралноста, со сите магичности својствени за театарот, меѓу другото и со една непредвидлива, по малку ексцентрична игра со звукот и светлото, со креативното поигрување со сценските предмети и реквизити како знак дека ова е театар, со динамичност во актерската игра, која треба да го одржува темпото преку целата претстава и која, покрај прецизноста, од актерите бара постојана активност, со исполнување различни задачи на сцена.

Режисерот Љупчо Ѓоргиевски верува во ангажираниот театар затоа што, конечно, вербата во уметноста е *condition sine qua non*. Исто како што во уметноста верувало и момчето родено во Бенгал, Индија, подоцнежниот автор Џорџ Орвел. Тој кој силно верувал во идеите за слободен свет, свет ослободен од чизмата која го газе човечкото лице, тој, чија „Животинска фарма“ е поправо тестамент на сопствената разочараност од злоупотребата и искривувањето на идеите во кои и самиот верувал.

## *APPENDIX*

### БЕЛЕШКА

Во театарскиот репертоар во четиригодишниот временски период (2015 – 2018), во кој се премиерно прикажани 20 театарски претстави, учествувал целокупниот ансамбл на Струмичкиот театар:

Коста Ангов  
Оливера Аризанова-Мансбарт  
Бранко Бенинов  
Анкица Бенинова  
Ванчо Василев  
Стојан Велков-Трн  
Јасмина Вучкова  
Кире Ѓоргиев  
Ванчо Крстевски  
Ванчо Мелев  
Јулија Милкова  
Васил Михаил  
Ален Нанов  
Игор Тодоров  
Ангелина Тренчева-Ангелова  
Кољо Черкезов

Биле ангажирани и поранешните актери во Струмичкиот театар, сега пензионери:

Душан Костов  
Томе Ментинов  
Тинка Ристеска

Како актерки и актери-гости биле ангажирани:

Јасмина Василева

Горан Ников

Танкица Стојанова

Како актери-натуршчици во епизодни улоги играле:

Ѓорѓи Василев

Ацо Гогов

Стојан Стојанов-Тачи

Ване Трајков

Надица Трајкова

Автори на драматизации и адаптации:

Ацо Гогов

Љупчо Ѓоргиевски

Никола Сарајлија

Бранко Ставрев

Драгана Таневска

Горан Тренчовски

Покрај режисерите вработени во Струмичкиот театар:  
Горан Тренчовски и Драгана Таневска, како режисери-гости  
биле ангажирани:

Владлен Александров (Бугарија)

Ана Батева

Нико Горшич (Словенија)

Деан Дамјановски

Љупчо Ѓоргиевски

Синиша Евтимов

Игор Ивковиќ

Дарко Ковачовски

Бранко Ставрев

## СОДРЖИНА

Вовед .....	5
Силувана интимност .....	7
Островски .....	9
Сложување на сложувалката .....	11
Живиот живот .....	13
Танцот на Шницлер .....	15
Денот пред апокалипсата .....	16
Јубилејна лебедова песна .....	18
Куче со боја на небо .....	20
Авантурата како откритие .....	22
Џон Габриел Боркман .....	24
Второ пришествие .....	26
Дванаесета ноќ .....	27
Да се избере цар .....	29
Идиот .....	33
Изборот слобода .....	37
Во сонот на Јулија .....	38
Кршливите, стаклени светови .....	39
Петтиот чин .....	41
Забрането смеење .....	44
Орвел и ние .....	47
Appendix	
Белешка .....	49

*Благодарност за материјалната поддршка  
за печатењето на книгата до Градоначалникот  
на Општина Струмица, г. Коста Јаневски,  
и Советот на Општина Струмица*