

ТЕАТЪР

20940 ISSN 0204 6253

7-9 / 2014

Тарарабумбия



Трамвай желание



Шекспир- събрани съчинения

**„БРЕХТ“ – ПИЕСА ОТ ТОМА МАРКОВ
МЕКСИКАНСКА ДРАМАТУРГИЯ
ИВО ГОРЧЕВ; АНАСТАС ПОПДИМИТРОВ**

ТЕАТЪР В КНИГИ

В Книжарницата на НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, 2014 г.



ПИЕСИ:

ТУРИНИ, Петер. C'est la vie. Пьесу. С, Изг. "Black Flamingo", 2014 – австрийска
ВИДМЕР, Урс. Top Dogs. Пьесу. Превод: Владко Мурдаров. С., Изг. "Black Flamingo", 2014 - швейцарска
КРОФТ, Дейвид и Джеръми Лойд. Ало, Ало! Превод: Златна Костова С. Изг. "Black Flamingo", 2014 – английска
ШВАБ, Вернер. Очарователният хоровод по Хоровода на очарователния господин Артур Шницлер. Прев. Вл. Мурдаров. С., Изг. "Black Flamingo", 2014 - австрийска
МАРИНОВ, Христо. Мистериони грами: „Кайн“ и „Исландско цвете“. С., Аб, 2014 - българска
ШНИЦЛЕР, Артур. Кукловодът. Прев. Вл. Мурдаров. С., Изг. "Black Flamingo", 2014
ЙОРДАНОВ, Недялко. Съчинения в 12 тома - том 7: Пьесу 1989 - 1994. С., Изг. "Захарий Стоянов" 2014 - българска
АСКЕЕР 2014 . С., Изг. "Изток-Запад", 2014 - българска
ПИРАНДЕЛО, Стефано. Нужен е баща. С., 2014 - италианска

ТЕАТРОЗНАНИЕ:

ДЕЧЕВА, Виолета. Между идеологиите и хедонизма: Театърът в началото на новия век. С., Изг. "Black Flamingo", 2014
МАМЕТ, Дейвид. Театърът. Изг. "Изток-Запад", 2014
ЗИНГЕРМАН, Борис. Развитие на драмата

на XX век. Състав. и прев. Светлана Байчинска. Пловдив, УИ "Паусий Хилендарски", 2014

ИЛКОВА, Катерина. И проговориха. С., Изг. "Тара", 2014
КОВАЧЕВА- БЕЖАН, Ралица. Тайнственият свят на човешкия глас. С., 2012
СТОЙЧЕВА, Десислава. Управление на иновативни театрални проекти. С., Изг. "Валентин Траянов", 2014
РАДИНСКА, Валентина. (съставител) Крикор Азарян – алхимия на играта. С., Изг. "Захарий Стоянов", 2014
МАНЕВА, Диляна. Прегизвиканото тяло. С., Изг. "Сиела", 2014
ХРИСТОВ, Ивайло. Актърът в киното. С., Изг. "Изток-Запад", 2014

БИОГРАФИИ:

РАДИНСКА, Валентина. Ние с Коко. Крикор Азарян отблизо. С., Enthusiast, 2014
ЕМАНУИЛИДУ, Р. и Росица ДАНАИЛОВА. В сърцето на Афродита / Оцелелите дневници.
ПОПЙОРДАНОВ, Иван. Писма до сина ми Чочо. С., Изг. "Сиела", 2014
СТАЙКОВ, Димитър. И рибите заплакаха за ВЕЛКО КЪНЕВ. Живот и изкуство. С., "Труд", 2014

Нели Давидова

ТЕАТЪР

Година LXVIII, бр. 7-9/2014, 20940 ISSN 0204-6253; Цена 4 лв.

ИЗДАНИЕ НА „ТЕАТРО“

THEATER MAGAZINE

PL. SLAVEYKOV 11

SOFIA 1000, BULGARIA

Редакция: София 1000, пл. „Славейков“ 11

Tel.: +359 2 988 17 63; 0889 85 95 33

f-profile: SpisanieTeatar

e-mail: teatro99@abv.bg; http://grosnipelikani.net

Работен екип:

Гл. редактор Кева Апостолова

Николина Делева (сътрудник)

Милена Михайлова (сътрудник)

Д-р Антония Катранджиева (кореспондент)

Ивета Гонаус (кореспондент)

Мария Стефанова (коректор)

Анна Българанова (предпечат)

Колегия:

Проф. д-р Надежда Тихова (театровед)

Проф. Ромео Попилиев (театровед)

Проф. Здравко Митков (режисьор)

Лилия Абаджиева (режисьор)

Станка Калчева (актриса)

Мариус Куркински (актьор)

Доц. Мария Диманова (сценограф)

Мила Искренова (пластика)

Проф. Славчо Маленов (куклен режисьор)

Асен Аврамов (композитор)

Проф. Анастасия Савинова (педагог)

Христо Бойчев (драматург)

ЧЕТЕТЕ

За мексиканската драматургия – Елвира Попова (2). Гергана Кофарджиева (12). Рецензии за „Бурунданга“ (Сатиричен театър), „Сватбата на гребния буржоа“ (Театър „София“), „Йерма“ (ТБА) от Николина Делева (14). Рецензия за Йерма“ (ТБА) от Ивон Димитрова (23). За Луна Давидова (26). Фотоси на Луна Давидова от Тошка Катева (27-30). Иво Горчев (31). Анастас Попдимитров (34). Виенски празници'2014 – Ивета Гонаус (37). „Брехт“ – пиеса от Тома Марков (40). Въпроси към Тома Марков (47). Нови книги (корица, 2 стр.). In memoriam: Венцеслав Кисьов, Калина Попова, Даниела Олег Ляхова (корица, 3 стр.). Малко от „Малък сезон'2014“ (корица, 4 стр.).

Печатни коли: 6

Формат 60/84/8

Банкова сметка:

София

Общинска банка АД

Municipal bank PLC

ФЦ „Мария Луиза“

IBAN: BG 67 SOMB

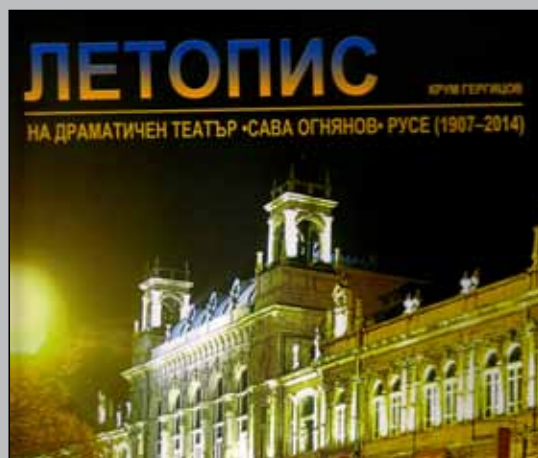
9130 10 26768401

BIC: SOMB BG5F

Печат – „Омега М“, тел. 02 896 26 26

СПИСАНИЕ „ТЕАТЪР“
СЪЗДАДЕНО ПРЕЗ
1946 ГОДИНА
ОТ СЪЮЗА НА
ТЕАТРАЛНИТЕ СЛУЖИТЕЛИ

НОВИ КНИГИ





ИНТЕРТЕКСТЪТ В МЕКСИКАНСКАТА ДРАМАТУРГИЯ ОТ 90-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

Елвира Попова

„Интертекст“ е повече от термин, който да обозначава конструирането на текста като „мозайка от цитати и абсорбирането и трансформирането на друг текст“ (Юлия Кръстева)¹. Интертекстът е също начин да се види децентрирания, неопределен, двойствен и плуралистичен свят на постмодерността, в който вече не функционират чистото, ясното и единственото, изместени от хибридността и амбивалентността. Интертекстът не е патент на постмодернизма. Обичайно се приема, че Ю. Кръстева заема концепцията от Бахтин и я развива чрез идеята за текста като съставен от хоризонтална и вертикална ос – хоризонталът свързва автора и читателя чрез текста, а вертика-



Елвира Попова е завършила Театрознание в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“. От 2003 г. е щатен преподавател по История и Теория на театъра във Факултета по сценични изкуства на Автономния университет на Нуево Леон, гр. Монтерей, Мексико. автор на книгата „Meksikanskata dramaturgia prez 90 te g. Na XX vek ot perspektivata na postmodernostta“ (2010)

лът свързва текста с други текстове. През 80-те г. на XX век Жерар Жене определя принципа на текстовата трансценденталност (транс-текстуалност) като „онова, което поставя текста в явна или скрита връзка с други текстове“ и говори

за пет основни типа транс-текстуалност: архитект, хипертекст, интертекст, метатекст и паратекст². Също в края на 80-те Линда Хътчън анализира интертекста от перспективата на постмодернизма и поддържа идеята, че:



DE FACTO

Постмодерната интертекстуалност е формална манифестация на двойното желание да се затвори празнотата между минало и настояще и желанието да се пренапише миналото в нов контекст. Но това не е модерното желание да се подреди настоящето чрез миналото. Постмодернизмът връща текста „в света“, но това не е връщане в една подредена реалност. Този „свят“ има директна връзка със света на емпиричната реалност, но той самият не е тази емпирична реалност.³

В настоящата работа интерпретирам от постмодерната перспектива на интертекстовия процес няколко текста за театър създадени в Мексико през 90-те години на миналия век. Луис Марио Монкада, Хайме Шабо, Давид Олгин и Херардо Мансебо - мексикански автори от Поколението на 90-те години на XX век⁴ използват интертекста не само като възможност за експерименти със структурата, а и като постмодерен механизъм, който пред отсъствието на една хегемонизираща перспектива към света, отваря възможността за нейното мултиплициране. В техните текстове връзката между цитирания текст (хипотекста) и цитиращия текст (хипертекста) е или тематична, или пародийна, но във всички случаи четенето не е линеално, извършва се трансгресия на различни нива

– смислово, езиково. Под тематичен интертекст разбирам онзи вид интертекстуалност, при който новият текст играе с оригинала, но запазва и развива, актуализира смисъла му. Пародията в този случай е „неутрална, загубила е чувството си за хумор“ (по думите на Джеймсън).⁵ Докато пародийният интертекст деконструира смисъла на оригиналния текст, подиграва се с ценностите, които той представя и защитава, актуализацията е непочтителна и разрушителна.

1. Тематични интертекстове

Към тематичния диалог между цитиран и цитиращ текст отнасяме „Алиса зад екрана“ (1989), „Мотелът където се кръстосват съдбите“ (1992) от Луис Марио Монкада, както и текстовете му, създадени между 1994-1999: „Историите, които си разказват сиамиците близнаци“ (*Las historias que se cuentan los hermanos siameses*, 1998) и „Ханс Кеханс. Мненията на един палячо“ (*Hans Quehans, las opiniones de un payaso*, 1999). В първия си текст, (с който се заявява в мексиканското театрално пространство), „Алиса зад екрана“, Монкада използва референцията към творбите на Луис Керъл (преди всичко към „Алиса в огледалния свят“) като заемка на идеята за изтриване на границите между реалност и фикция. В началната ремарка,



Хайме Шабо



„Да си изгубиш главата“ от Х. Шабо

описвайки пространството, авторът отбелязва: „Зад гърба на Алиса има огромен екран, който тя ще прекрива в различни моменти“. Този детайл и името на момичето, са единствените по-директни референции към света на литературния текст. Но всъщност, „Алиса зад екрана“ на Л. М. Монкада е парафраза на творбата на английския писател, на визията му за една странна реалност, в която всичко е разбъркано, а установените ценности – обърнати; в която не се побират концепцията за време, логика и причинно-следствени връзки. В текста от 90-те действителността не се оглежда/обръща в/чрез огле-



далото - то е подменено от екрана и мултиплицирането на перспективите изгражда симулакрума. Интересът на Монкада към света на Л. Керъл е също интерес към структурата и възможностите, които се отварят за експериментирането с нея. Авторът коментира в едно интервю по повод на другата си пиеса, „Мотелът където се кръстосват съдбите“: *„моделът, на който се опрях, е този на Л. Керъл. Казах си - това, което е направил Керъл, е да открие онази Вратичка, през която може да се мине от другата страна на съзнанието, където може да се случат всякакви неща. Намирането на тази Вратичка вече обяснява структурата и концепцията.“*⁶

Тази „Вратичка“ в следващия му текст - „Мотелът където се кръстосват съдбите“ - е събирането и свързването (понякога явно, понякога скрито) на референции и цитати от автори, които априори са свързани с понятията за интертекст и метатекст. Л. М. Монкада създава „Мотелът...“ върху текстове и идеи на Калвино, Вендерс, Булгаков, Капот, Борхес. Интересното тук е, че въпреки че Монкада посочва конкретните автори, към чиито творби прави аналогии и алюзии, текстът му така е асимилирал и рециклирал заемките, че те се декодифицират трудно - за разлика от „Алиса зад екрана“, където въпреки отсъствието на ясно заявена връзка с текста на Л. Керъл,

парафразирането се открива веднага. В „Мотелът...“ Монкада като че ли няма и открита претенция да предложи игра на разпознаване на цитираните автори, а така декonstrуира и омесва световите на хипотекстовете, че ги фалшифицира (както би казал Борхес), сякаш не иска те да бъдат разчетени, за да постигне абсолютната фикционалност на своя текст. Рециклирането на текстовете на посочените автори не е пародийно. Монкада заимства от тях идеята за човека като пленник на собствените си кошмари, от които не може да се освободи; за постоянното търсене на отговори относно реалността, идентичността, вината. Референциите към автори от категорията на Калвино и Борхес са повече към цялостното значение на творчеството им, а не към конкретни творби, както е в случая с Булгаков („Майстора и Маргарита“) и Капот („Хладнокръвно“).

Светът на романа на Булгаков „Майсторът и Маргарита“ дава рамката на текста на Монкада, в която той намества редуващи се фрагменти от виденията и кошмарите на посетителите на мотела, които вярват, че намират покой в това пространство между съня и действителността. Структурата на Булгаковия роман от паралелни повествования, в които се влитат няколко сюжетни линии Монкада използва чрез паралелното

представяне на историите на обитателите на мотела. Мексиканският драматург не само запазва Воланд като основен персонаж, който организира структурата на творбата, но съхранява и основната черта, която отличава Булгаковия Дявол - Воланд не е разрушителят, той се забавлява, иронизира. Булгаковият бал, на който Воланд завежда Маргарита, в текста на Монкада се трансформира в зрелищна вечеря, на която Ангелът-гемон предлага спектакъл под мотото „Вратите на нашето съзнание са отворени за всичко, което може да се случи.“ И това „всичко“ са срещите с личните видения и кошмари, които преследват Фагот, Попота и Лизаола.

За разлика от Воланд на Булгаков, този от 90-те години на XX век има в историята си съществуване като ангел-пазител (образ, често използван в постмодерната литература в смисъла на снизяване на божественото) - той се е опитал да спаси Маргарита от самоубийството, тя го е прелъстила и той се е превърнал в демон, (администратор на мотела, в който се кръстосват човешките съдби). Ангелското минало му тежи, крилете - символ на това минало, са непосилно бреме за Воланд и макар да притежава ключа към кошмарите на гостите, той самият не намира покой и постоянно се връща към смъртта на Маргарита. Тя е неговото видение, кое-



DE FACTO

то го преследва и измъчва със собствена версия на случилото се. Воланд на Монкага също като хората носи кошмарите в себе си и иска да се освободи от миналото. Божествената сила е изчезнала от живота на човека от 90-те и той е останал да се лута сам в собствениците си лабиринти.

Рециклирането на текстовете и идеи разчитаме и в сливането на действително и фикционално като алюзия към нефикционалния роман на Капоти. Убиецът Фагот, който всеки път наново и наново изживява убийството на Кристина и не може да изтрие никога кръвта от ръцете си, е референция към „Хладнокръвно“ на Капоти. Включването в тъканта на текста на Монкага на тази референция, е заради ролята на Капоти като автор, който въвежда в литературата през 60-те нов и модерен език – този на комбинацията на факти и измислица.

От Калвино Монкага заема алегоричното представяне на съвременния човек в опита му да се определи в един свят, който е все по-сложен и труден за децифриране; както и невъзможността да се постигне познание на реалността. Но също и онзи комбинаторен механизъм от наративи (в романиите му „Невидимите градове“ и „Ако пътник в зимна нощ“), който определя структурата като сегментирана на кратки текстове, които се редуват в една обща рамка. Рамката в

текста на Монкага, както посочихме, е историята на Воланд. Тази история се впила в историите на всеки един от обитателите на мотела, на техните видения, на историите на оживелите видения – всички те комбинирани в колективния кошмар, доминиран от хаоса и невъзможността за изход. Съществуването като лабиринт (взето назаем от Борхес), при Монкага е парадокс на концепцията за писането и четенето като лабиринт, в който наративите нарушават конвенционалните форми за време и пространство, за да създадат алтернативни светове, изградени чрез отражения, обръщания и паралелизми. Мексиканският драматург играе и с определението на Борхес за ролята на писателя като фалшификатор без претенции за оригиналност и креативност – което прави от текста палимпсест, върху който авторът от 90-те пише историята на своя съвременник, на самия себе си.

Друг текст на Монкага, в който присъства интертекстът като смесване, цитиране, рециклиране, но не пародия, е „Историите, които си разказват сиамските близнаци“ – в който „двама персонажа на Труман Капоти разказват една история на Мишел Турние“. Творбите, които посочва Монкага като хипотекстове, са „Нощни обиколки“ на Капоти и „Метеорите“ на Турние. Както и в „Мотелът където



Давид Олгин



„Под земята“ от Давид Олгин

се кръстосват съдбите“, драматургът изгражда рамка на разказа – сиамските близнаци (съединени в пелвиса) Труман и Капоти не могат да заспят и си разказват/слушат историята на други двама сиамски близнаци – Жан и Пол (разделени хирургически). Като Владимир и Естрагон на Бекет, Труман и Капоти убиват времето с безсмислени игри, докато стигат до историята на другите сиамски близнаци. Ако референцията към писателя Труман Капоти е очевидна, то Жан и Пол са скрита референция към Сартр, която се декодифицира след като сме познали тяхната история. Животът на Жан и Пол за Труман и Капоти е онава, което те желаят най-силно и от което се страхуват – да бъдат две отделни същества



DE FACTO

със собствено тяло и собствена история. Началото е почти традиционно – две паралелни истории, които се заявяват като възможни за линеално изграждане. Наративът на Жан и Пол играе с традиционния тип разказ, в който има една стройна история със символичен смисъл. Авторът го подкрепя със спомена на Жан от геня на операцията по разделянето им, когато се е сетил за разказа на Флобер „Свети Юлиан“, в който персонажът постига просветлението след като пътува по света и експериментира болката, радостта, гордостта, погнусата. Копнежът на Жан по постигане на индивидуалното познание на действителността, го импулсира да напусне дома и да стане блудния син, който се завръща, за да представи на брат си Пол Софи – жената, с която иска да живее и да има деца. Това е историята, която Труман разказва на Капот, като приказка за лека нощ, но всъщност, е история разказана от Софи, нахъсана от спомени на Труман и Капот, от гуалози между Жан и Пол, в които се загубва представата за идентичността на персонажите. Кръстосаните разкази, коментари и спомени изпитват един метанаратив за амбивалентността на човешкото същество, за щедростта и егоизма, за съмненията и копнежите, където е валидна фразата на Сартр „Азът – това са другите“. Но както и в „Мо-

телът..“, и в „Историите..“, и в „Ханс Кеханс, мненията на един палячо“ (свободна версия на романа на Хайнрих Бюл „Мненията на един клоун“), рециклирането на текстовете дава на Монкада възможност за реформулиране на оригиналните послания и неговите текстове са размисъл за съдбата на индивида, изправен пред екзистенциални съмнения в един хаотичен децентриран свят, за отношенията и общуването със себеподобните – тема, експлоатирана от драматурзите от неговото поколение и определяща ги като такива.

На границата между тематичното и пародийното рециклиране стои „Да си изгубиш главата“ (*Perder la cabeza*, 1995) от Хайме Шабо. „Да си изгубиш главата“ е забавен полицейски трилър – референция към телевизионния сериал „Негосегаемите“ от 60-те години⁷, в който има екшън, стрелби, разправа между мафиоти, трунове и мистериозни дами. Явната връзка с този полицейски сериал, в който смелите, честни и непобедими полицаи преследват жестоките и корумпирани престъпници, е Гласът зад кадър, който с наратив в документален стил добавя ироничен драматизъм в развитието на действието. Референцията към „Негосегаемите“ като форма се влията в мексиканската действителност от 40-те – „модата

на широкополите шапки и чорапи на райе, Втората световна война някъде там в Европа, кабарета“ – както написва Шабо в ремарката. Текстът е построен като полицейско разследване на убийството на дон Селес – почтен бизнесмен, който с разплитането на интригата, се оказва бос на подземния свят в Мексико. Аналогията с формата на телевизионния сериал повлиява структурата на текста (влияние, което е определящо за повечето мексикански текстове от 90-те), фрагментирана на бързо сменящи се епизоди. Както отбелязахме по-горе, този текст на Х. Шабо смесва тематичното и пародийното рециклиране. Но подходът на Шабо към първоизточника и към самата действителност, е на фалшиво имитиране. Тонът на творбата е така ироничен, а случващото се е така гротескно, че тематичната връзка е доминирана от пародията. Смелите и честни полицаи Салинас и Роча (референция към името на известен мебелен магазин в Мексико) постепенно са изместени от случая от посредствените и корумпирани, но послушни колеги, които са съгласни да прикрият връзките на убития с високите политически етажи – обратно на винаги побеждаващите герои от тв-сериала; търсенето на убиеца скоро се превръща в търсене на изчезналата глава на трупа с помощта на медуум; главата



DE FACTO

се появява на един панаир като говорещ феномен. Сериозният тон на хипотекста (сериала) е деконструиран чрез иронията – борбата между доброто и злото е профанизирана и сведена до гребни игри с домашен политически характер, в които героите стават антигерои. Ако в текстовете на Монкада (също и на Олгин и Мансебо, както ще видим по-нататък) първоизточниците са литературни текстове, Х. Шабо рециклира телевизионен дискурс и както отбелязахме по-горе, той решително повлиява структурата и езика на „Да си изгубиш главата“. Както повечето свои колеги от поколението на 90-те години, Шабо също работи с интертекста и като начин да свърже миналото с настоящето, за да говори за своята съвременност.

2. Пародийни интертекстове

Пародийният диалог между първоизточниците и техните копия разбира пародията като „повторение с критична дистанция и ирония“ (Л. Хътчън). Деконтекстуализацията на хипотекста завършва с неговото деконструиране и непочтително осмиване. Но както примпоня Л. Хътчън, „постмодерната пародия е критична и конструктивна“ – тоест, деконструкцията е на ниво смисъл, но не е абсолютно разрушаване, а е подмяна на една система с друга. Тази перспектива обединява

„Под земята“ и „Долорес или щастието“ от Давид Олгин, и „Невероятните приключения на капитанката Газначо“ на Херардо Мансебо. Да говорим за тези три текста, означава да говорим за хибридность, за зрелищност, за спонтанна игра с референции, цитати и преобърнати смисли.

С „Под земята“ (1986-1992) Давид Олгин се старае да загърби модела на театъра на абсурда, който прозира в предишните му текстове и предприема пътуване в пространството на постмодерността. В това пътуване сред багажа му откриваме отново онзи предмет, който го идентифицира като драматург – метатеатъра – като израз на вечната игра между реалност и илюзия. В обърнатия свят „под земята“, където протагонист е Смъртта, авторът събира история и сън, фикция и реалност. В текста, който придружава публикацията⁸, драматургът представя творбата си така: *„Посада и чиракът му бягат от Смъртта. Един Слепец решава да им помогне. Мексиканският Тирезий вижда по-далеч от замъглените си очи и предлага начина за спасение: да бъдат други, да се преоблекат, да живеят други животи.“*⁹ Посада и Хосефо – героите-антигерои приемат идентичността на различни персонажи и живеят техния живот, умират с тяхната смърт, но пак оживяват за следващия персонаж – актьори в зрелищната игра между



Луис Марио Монкада



„Супергерой от глобалното село“ от Луис Марио Монкада

живота и смъртта. Играят, увличат се в играта, забравят че играят, после играят че играят. Драматургът играе с деконтекстуализирането на исторически фигури от мексиканската история¹⁰, като при видно ги използва в оригиналното им значение и в контекста им. Но в света наопаки няма правила, движи го идеята за надхитряне на смъртта и реалното се смесва с фикционалното, истинското с фалшивото. В „Под земята“ авторът не си служи с интертекста както колегата си Монкада. Олгин не смесва реалностите на конкретни текстове, а играе с метафората за човешкия живот като спектакъл, в който играем различни



DE FACTO

роли; и с мексиканската политическа действителност от края на 19 и началото на 20 век като спектакъл, в който героите с лекота се превръщат в антигерои. Заема, цитира и деконтекстуализира фрагменти, образи и аналогии, символични за театъра и за мексиканското публично пространство. Авторът подиграва готовите фрази - кухи и без смисъл, контрастиращи с хаоса и предателството в общественно-политическия живот. Пародирането на мексиканската политическа реалност на границата между 19 и 20 век от граматурга от 90-те е израз на онова амбивалентно желание на постмодерността, за което говори Л. Хътчън - за затваряне на празнотата между минало и настояще и пренаписване на миналото в нов контекст. Онова, което иронизира и пародира нашият автор, са дискурсите, институционализиращи властта и превръщането на идеологията в демагогия - извън конкретно време и пространство.

Отношението на Олгин към театъра е различно от това към политиката. Иронията му не е насочена към същността на театъра, а е механизъм за пренасянето в нов контекст на универсални театрални истини. Драматургът въвежда цитати от напътствията на Хамлет към актьорите от сцената „Мишеловката“ и репликите на Първия актьор, разпръсква из целия текст скрипти цитати от теорията на

Станиславки за органичност на актьорското превъплъщение, за търсенето на вътрешната истина на персонажа и за връзката актьор-персонаж.

Пародията на части от „Хамлет“ и „Работата на актьора върху ролята“ на Станиславски¹¹, „не е опошляваща имитация на стандартните теории и дефиниции.“

¹²Защото деконтекстуализирането на цитати от тези емблематични за театралното пространство текстове и използването им в новия контекст на изгата със смъртта придава философско звучене на ситуациите и превръща текста на Олгин в размисъл за съдбата на човека и неговата идентичност, за амбивалентността на човешкия характер, за смисъла на живота и смъртта. Освен тези явни референции и цитати, за които стана дума, текстът на Давид Олгин е имплицитна аналогия на гротесковия свят и стила на испанския писател Рамон дел Ваје Инклан¹³ и неговия театър Есперпенто (изложен в пиесата му „Светлините на бохемия“, 1920), в който действителността се разлага като отразена в криво огледало и отраженията се мултиплицират в хаоса на кошмара. Текстът на Д. Олгин „Под земята“ е повлиян глобално от театъра Есперпенто в идеята за смъртта като фундаментален персонаж и от гротеската като начин да се изрази горчивата визия за една деградираща реалност - тази на мексиканс-

ката действителност от края на 19 и началото на 20 век.

Пародийно цитиране чрез произволно заемане, смесване и фалшифициране на образи, персонажи, референции и значения, Д. Олгин използва и в „Долорес или щастието“ (*Dolores o la felicidad*, 1995). Без да цитира конкретно нито един текст, авторът рециклира Ницше и гръцката митология като контрапункт, за да говори за съвременния свят без Бог. Чрез иронията към Парките Олгин демитифицира величието на божествената власт над човешкия живот. Трите сестри, символ на вечно надвисналата смърт, са качени на „патафизични машини“ - аналогия с „науката за въображаеми решения“ на Алфред Жари - духовният баща на историческия авангард, започнал бавното разлагане на триединното тяло на модерността (трагичията, йерархията и институцията) - процес, който кулминира с постмодернистите. Властелките на човешките съдби трудно се справят с божественото си дело и нишките са така объркани, че самите те не могат да ги оправят, заети със съблазните на човешкото ежедневие - власт, секс, мода, популярни шоу програми. Референцията към смъртта на Бог (по Ницше) е представена чрез куцащия ангел със счупено крило, който също като посестримите си, трудно устоява на земните изкушения. Пародийното рециклиране не се отнася само към тези ми-



DE FACTO

тологични референти, а и към самата съвременна действителност. Драматургът пропонира новите „ценности и идеали“, митовите на постмодерността – култа към физическата красота и незабавните удоволствия, масовия вкус към популярни телевизионни и радиопрограми от типа „реалити шоу“, сляпото увлечение по нови религии, стремежа към успех на всяка цена, оценяването на нещата според възможността да се продават бързо и на висока цена. Както се случва и в предишния текст на Олгин „Под земята“, и тук пародията има различни нюанси – критична към реалната действителност, подлагаща я на съмнение (историческо-политическата в единия текст и остро съвременната в другия); и конструктивна, дори бих казала носталгична, към фикционалната действителност – на театъра (в „Под земята“) и на митологията (в „Долорес...“). Ироничната носталгия при пародирането в двата текста на Олгин не е онова типично постмодерно завръщане към ретрото (в модата, в архитектурата), а е механизъм за постмодерно заиграване с маргиналното на доминиращите идеологии, с ексцентричното (извън центъра), както би казала Линда Хътчън. Дискурсът на модерността е централизиращ, йерархичен, логичен и институционализира властта като тотализираща структура. В този смисъл пародирането на театъра и митологията

е за автора начин да ги включи като маргинални спрямо политическата и обществената реалност, разбирайки ги като децентрализирани, несвързани и антиинституционални в граничното време между два века (XIX-XX в „Под земята“ и XX-XXI в „Долорес или щастие“).

В тази точка на пародийното рециклиране, където се събират спонтанността, светът наопаки, непочителността, изгровостта и зрелищността, се свързват театърът и постмодерността чрез дискурса утвърждаващ настоящето. Точно тук е мястото и на текстовете на Херардо Мансебо – в хибридно пространство между сериозното и смешното, между възвишеното и низкото. „Невижданите приключения на капитанката Газпачо, или как слоновете се научиха да играят на топчета“ (1998) е бохемски хибрид от жанрове и артистични референции, рециклирани произволно и с удоволствие; постмодерна игра с парафрази, цитати и алюзии към света на литературни произведения като израз на невъзможността за тотализираща наративна структура (Хътчън). От „Дон Кихот“, „Алиса в страната на чудесата“ и „Укротяване на опърничавата“, през „Пурпурната роза от Каиро“, „В очакване на Гого“ и „Севилският прелъстител“ до Подписания писоар на Марсел Дюшамп – въображението на Х. Мансебо играе с парадигми, чупи аристотелевите

единства, комбинира тъга с радост и комедия дел'арте с театър на абсурда. Като в криво огледало са отразени персонажите на Сервантес, Луис Керъл, Шекспир, Тирсо де Молина, Бекет и Уди Алън – гротескни и непочтително осмяни. Цитатите са много, но никога точни – както коментира аржентинската изследователка Естер Диас, реалността е видяна като хипертекст с няколко възможни входа и интерпретацията зависи от културните прагове на читателя.¹⁴

На структурно, тематично и езиково ниво „Невероятните приключения...“ е парафраза на „Дон Кихот“ на Сервантес. Капитанката Газпачо, като истинска странстваща рицарка (обръщане и пародиране на образа на героя) пътува с оръженосеца си Каталино (заемка от „Севилският прелъстител“ на Т. де Молина, но и референция към образа на слугата като символ на верния другар, подчинен, съветник и душеприказчик от световната драматургична литература), в търсене на подвизи (намирането и завоюването на Златния Полуостров). Както си му е редът при такива героични авантюри, нашите герои срещат препятствия, познават нови светове и обитателите им. Традиционният модел на модерността – на пътуването, на авантюрата и изследването на непознатото, в който се утвърждава героичното като опозиция на „грозото“, различното, неци-



DE FACTO

вилизованото, е рециклиран в постмодерното завладяване на вече завладяното, в отърсване от утопиите и в липсата на илюзии по отношение на бъдещето. Златният Полуостров (Quersoneso xureo)¹⁵, в чието търсене пътуват Газпачо и Каталино, е митично място, свързано с откриването на Америка, което макар и да се вярвало че реално съществува, го ден днешен не е открито във вида, в който Христофор Колумб го описва чрез въображението си като Земния рай. Търсенето на това утопично място от героите на Мансебо освен че реферира модернистичния модел на завладяването и утопиите, го рециклира от постмодерната перспектива на повторното завладяване, при което автентичността е съмнителна. Освен това, мексиканският автор рециклира пародийно една утопия, свързана с корените на националната му идентичност. На път за Златния полуостров корабът на Газпачо и Каталино („Бракмата“ – както го нарича авторът) се разбива в айсберг и по неволя откриват нов континент – иронична аналогия-рециклиране на случилото се с Колумб. Затова сред референциите, с които авторът изпъстря описанието на този нов континент и неговите обитатели, откриваме скрити или явни алюзии към мантилетата, светогледа и навиците на мексиканеца чрез две от есенциалните му прояви:

мачизма – в семейната двойка Помпей-Почтена и също в любовта на Мина към Каталино, и малинчизма¹⁶ – чрез сестрите Цирка и Мина, фрустрирани в невъзможността да докажат английския си произход. Мансебо играе и с отношението на мексиканците към завоевателите-испанци. „Капитана“ е името на едната от каравелите на Колумб при една от експедициите му към Новия свят, а „газпачо“ освен че е типичната испанска супа – символ на испанското, фонетично напомня презрителното определение, което дават мексиканците на наследниците на испанците, установили се в Мексико – „гачупин“. Текстът на Мансебо разбира се, отива много по-далеч от националния хоризонт в парафразирането, пародирането и рециклирането и текстът надскача нивото на пародиране на търсенето на национална идентичност – не само че няма такава, а изобщо какво означава идентичност в разбъркания свят на неговите герои? Наред със споменатите цитати и заемки откривам и референции към Ницше за смъртта на Бог, парафразирането-рециклиране на „Укротяване на опърничавата“ от Шекспир чрез алюзията Помпей-Почтена към Катерина-Петручио; пародийното рециклиране на Подписания писоар на Дюшамп превърнат в тоалетна чиния-трон на Газпачо. Ще добавя: аналогията към митологичната пазителка на острова, през който минават

аргонавтите, Цирка и сестра ѝ Пасифае, чрез сестрите Цирка и Мина – владетелки на собствената си фиктивна реалност, в която дълго и безполезно очакват да стане 5 ч, за да пият чай – референция и към спрялото време в „Плешивата певица“ на Йонеско; парафраза на героинята от филма „Пурпурната роза от Каиро“ на Уди Алън, която смесва действителност и фикция и водена от персонажа, който слиза от екрана, попада в света на филма – чрез Мина, която на въображаемия екран гледа за сетен път любовни истории и мечтае за своя антигерой – така Каталино-антигероят, попада в „нейния филм“ и историите се събират в лудешки ритъм. Изброяването може да продължи с Фройд, с реплики от „Хамлет“ и „Ричард III“, но по-важно е да припомним и коментираме, че в мрежата от интертекстови референции Мансебо пародира и рециклира на различни нива. Защото „Невижданите приключения...“ омесва референции, заемки и цитати не само към определени литературни произведения, а и към стилове и жанрове. В този постмодерен бриколаж Х. Мансебо забърква няма кино, комедия дел арте, мелодрама, фарс, театър на абсурда. Третата сцена на второ действие има за заглавие „Владимир и Естрагон“ и в нея Цирка и Помпей разговарят докато чакат да минат оттам сестра ѝ и съпругата му. Тази сцена е построена и развита разбира



DE FACTO

се, като парафраза на „В очакване на Годо“ на Бекет – абсурдното е в езика, в постепенното загубване на смисъла на разговора и на това кой кой е. Това не е само комична ситуация на сгрешените идентичности (*quid pro quo*), а експеримент с кръговата фабула на театъра на абсурда и загубването на идентичността на субекта. С развитието на диалога, Мансебо „включва“ алюзии към Йонеско и Пинтер чрез абсурдността на ежедневно общуване.

Както се случва и при другите мексикански драматурзи от поколението, Мансебо не захвърля миналото, а го контекстуализира и рециклира в интертекстовия постмодерен процес като го демитифицира и деконструира смисъла му. В колажа от цитати, заемки и парафрази, драматурзите от 90-те извършват трансгресия на конвенционалното не само на структурно, но и на смислово ниво.

Чрез анализа на текстовете за театър от перспективата на интертекста потвърдихме заявената в началото идея, че мексиканските драматурзи от 90-те работят с интертекста не само като експеримент със структурата, но и като израз на визията им за един амбивалентен свят, гецентриран, изплъзващ се за определяне и познание. Чрез метанаратива и метафикционалността тези автори миметизират емблематични за модерната култура текстове и изразни систе-

ми, за да говорят всъщност за своето настояще, за своя съвременник, лутащ се в лабиринтите на собственото си съществуване и изправен пред екзистенциални проблеми – обобщени в търсенето на идентичността като легитимираща субекта.

1. Цитирана по: Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2006. p. 217
2. Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid, 1989. p. 10-15
3. Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. Routledge: London, New York, 1988. с. 118
4. Авторите, родени през 60-те г. и които се еманципират като драматурзи в края на 80-те и през десетилетието на 90-те, са наричани по различен начин – „най-нови“ (от Армандо Партида), „петото поколение“ (Фернандо де Ита), „поколение на дезориентацията, на объркването“ (Луис Марио Монкада и Мартин Акоста). Избрах да ги наричам прсто „поколение на 90-те“ Б. а.
5. Jameson, Frederic. *Postmodernismo y sociedad de consumo*. En: *La Posmodernidad. Edición a cargo de Hal Foster*. Barcelona: Kairós, 1985. p. 170
6. B: Partida Tayzan, Armando. *Se buscan dramaturgos. V.1. Entrevistas*. México: CONACULTA/INBA, 2002. p. 255
7. У нас е позната филмовата версия на режисьора Брайан де Палма от 1987. Б. а.
8. Olguín, David. *Bajo tierra. Textos de Difusión Cultural. Serie LA Carpa*. México: UNAM, 1992.

9. Pak там

10. Гравьорът от края на 19 век Х. Г. Посада, политикът от същата епоха ген. Порфирио Диас, американският посланик, и други политически фигури от мексиканската реалност на границата на двата века. Б. а.

11. Д. Олгин завършва актьорско майсторство в една от престижните школи на гр. Мексико (тази на Лудвик Маргулес в УНАМ) и мастер по режисура в Лондонския Университет. Б. а.

12. Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. Routledge: London, New York, 1988. с. 26.

13. Рамон дел Ваице Инклан (1866-1936) е един от най-значимите испански писатели на XX век. Част от течението на Модернизма в Испания, Ваице-Инклан създава Есперпенто като нова визия към света, като форма, която изкривява и деформира реалността, стилизира я гротескно. Б. а.

14. Diaz, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

15. Quersoneso е дума от гръцки произход, която означава полуостров (от *kh rsos* – твърда земя, и остров). В античността се употребява за назоваване на различни полуострови в Европа и Азия. Доколумбовата география вярвала в съществуването на един единствен полуостров на азиатския континент – Златния полуостров (Малайския полуостров, Quersoneso ureo), на чийто край щяла да се намери пътя през Индийския океан. С пътванията на Х. Колумб се прибавят познания за тази част от Земята. Б. а.

16. Малинчизъм – чуждопоклонничество (от Малинче, преводачката на конкистадора Ернан Кортес) – социален комплекс на захласване по чуждото и подценяване на националното. Б. а.

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

ГЕРГАНА КОФАРДЖИЕВА

Актриса



- Играете в постановката на Театрална работилница „Сфумато“ „Портрет на една Магона“ по текстове на Тенеси Уилямс с режисьор Димитър Сарджев. Защо спряхте да сте активна?

- Дойде онази най-прекрасна възраст, пенсионната, годината беше 1991 г. Новата обстановка, когато всичко се преустройва, всичко е с много надежди, амбиции и много вяра, едновременно с това идва и ново поколение, което иска да бъде адекватно на новото време. За театрите стана трудно, много от тях загубиха публика, киносалоните се преобработиха в друго. Дойде излизането ми от театъра и моето близо 20-годишно отсъствие от сцената. В това време имах шанса да се

срещам по друг начин с публиката, без партньори, режисьори, драматургия. Започнаха да издават свои книги поетеси, писатели, представях ги в литературни четения.

- Сега с какво ви провокира новата ви роля?

- Всяко представление е един нов живот. Аз отново събудих сетивата си на сцената към партньора. Камерният театър е много сложна работа.

- Кои са вашите учители в професията?

- Учила съм се много от Зорка Йорданова на изящно слово, не патетично приповдигнато - точно затова, за което и Любен Гройс пледирал: да усещаш енергията, словото като действие. При Петя Герганова, голяма актриса, имаше патетизъм, идващ от френския класицизъм. Той нарочно е така обработен, защото идва от големи автори. Ние не сме имали такива поети. Едновременно с това знам, че телевизията и киното искат говорима реч. Но трябва да има енергията. Театърът иска особена енергия, без да се крещи. Любен Гройс можеше „да говори“ дори в

една пауза. Тишината също е от значение.

- Днес докато ви гледа човек, си спомня за времето на големите наши актьори Апостол Карамитев, Маргарита Дупаринова, за отминало поколение, оставило ярки следи в нашата театрална история. Какви бяха още те?

- Личности!

- Ваш съпруг е големият режисьор Любен Гройс. Тази година се навършиха 80 години от рождението му. Разкажете ни за него?

- Ние бяхме едно поколение, което коленопреклонно се възхищаваше на големите артисти. Особено в студентските ни години. Даже бяхме в миманса на „Ромео и Жулиета“ в Народния театър с реж. Стефан Сърчаджиев, където играеха Апостол Карамитев, Мила Павлова, Спас Джонев и Андрей Чапразов, като Меркуцио... Всичко беше особено в Гройс. Всичко беше много непредвидимо, оригинално в реакциите му. Обичаше сложното, трудното. Колкото повече е трудно, толкова по-го по привличаше. Какъвто е Шекспир. Когато беше вече много болен, умирайки, той

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

направи пиесата „Много шум за нищо“ на Шекспир в „Сълза и смях“. Молиер той слагаше веднага след Шекспир. Ибсен, световен образец сред най-високите, Еврипид, българските класици, съвременния Константин Илиев, всяка работа с всички тези големи, интересни дълбоки автори, го завладяваше. Но Шекспир беше неговата страст!

Любен Гройс предпочиташе работливите пред талантливите, изявените артисти. Защото талантливите не се поддават много на концепция, те знаят, че си могат, но той обичаше работливите. Работеше в Сливен, Ямбол, Смолян, Благоевград, Русе, в Пловдив беше 10 години. Беше неистов работохолик.

- Ако беше жив днес, какво нямаше да му харесва в театъра и в живота?

- Вероятно щеше да има разбиране към новото. Щеше да иска по-задълбочено да се работи по отношение на класиката, която беше неговата страст. Някога се акцентираше на смисъла и съдържанието, както и на формата, затова имаше блестящи спектакли като въображение, мизансцен, като импровизация. Сега вниманието върви повече към визията като атракция.

- Той позволяваше ли импровизация на сцената?

- Да, позволяваше, но то беше не случайна импровизация. Актьорите можеха да импровизират, да допълнят или опровергават нещо. Дава-

ше творческа свобода. Но бе концепционен режисьор, все пак в рамките на това, което трябва да върви в текста. Той можеше да се откаже от сцена, която не отговаря на цялостната идея. Учил се е от Боян Дановски, от Вили Цанков на етика на сцената, от Леон Даниел на публицистична страст, от Станчо Станчев, режисьор от Варненския театър, на лаконизъм.

Интересна беше работата му с артистите, защото анализът на едно литературно произведение е различен от този в драматургията. Там се търси действието, има груг анализ, в който актьорите бяха не само изпълнители, а и съмишленици, сътворци, да разберат добре не само проблемите на собствените си образи, а проблемите на партньорите, на темата и накъде отиват в целия спектакъл до края. Шекспир, разкрит чрез учението на Станиславски и метода на Брехт, ставаше наш съвременник. На практика Любен търсеше взаимодействието между различни театрални системи.

- Какви са днешните актьори, излизащи от Театралния колеж „Любен Гройс“?



Гергана Кофарджиева и Любен Гройс със синовете си Милен и Боян, 1972 г.

- Амбицирани, раздават се, работливи са, готови да отидат в провинцията, не непременно да са в столичен театър или телевизия. Обучението е интензивно, богато и интересно.

- Какво бихте казали за новото явление в театъра да се предпочита повече да се играе комерсиален, отколкото класически театър?

- В театъра нямат пари, трябва да се намери баланс между стойностната драматургия и тази, която ще привлече публика. Не само смях и забава, когато животът е тежък, Любен в това беше голям. Чрез творчеството

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

той задаваше, но и намираше отговори. Как се става Медея, как се отива към тази изпепеляваща страст да убива децата си, да бъде съмишленик на противника, да предаде баща си и брат си? Защо и къде води тази изпепеляваща страст?...

- **Как се работи в днешния театър? Какво не ви харесва?**

- Професионализмът се издига в култ, но стои и въпросът какво е разбирането за професионализма. Днес разбирането е различно. Критериите са същите, добрият театър с режисьорите го има. Но ако може не по най-трудния път, че е по-опасно. Дори, когато е голямата драматургия, като че ли нещата стават по по-лесния начин.

- **Имате ли като зрител любими актьори?**

- Много харесвам Ивайло Христов и не само него. От актрисите Мария Каварджикова, Бойка Велкова, от по-младите Александра Василева.

- **Какво все още ви се играе, ролите които до днес сте направили, достатъчни ли са ви?**

- Да, засега са ми достатъчни, все пак съм на 82.

- **За каква роля сте мечтали цял живот, а досега не сте успели?**

- Не съм играла ролята на майка. Струва ми се, че мога да намеря себе си и там.

Дора Николова

МЕЛПОМЕНА
БЕЗ ГРИМ

Рубриката
се поддържа
от фонд
Култура

ТРИ РЕЦЕНЗИИ
ОТ КРАЯ
НА СЕЗОНА

Николина Делева

Едни от последните премиери за този театрален сезон са спектаклите „Бурунданга“ на Петър Денчев в Сатиричен театър „Алеко Константинов“, „Сватбата на гребния буржоа“ на Петринел Гочев в Театър София и „Йерма“ на Диана Добрева в Театъра на Българската армията. Драматургичните текстове на спектаклите са от един съвременен и двамата класически автори и са в различни жанрове – абсурдна комедия с елементи на психотрилер (Жорди Галсеран), фарс-комедия от Бертолт Брехт и трагедия от Федерико Гарсия Лорка. Сюжетите в трите драматургични материала са свързани главно с камерния свят на индивида, със събитията в личния живот на човека – семейни истории и междуличностни отношения, развиващи се в по-голямата си част в затвореното пространство на дома.

„Бурунданга“ или В търсене на истината

Сатиричен театър „Алеко Константинов“, превод Н. Мичева, реж. и муз. картина П. Денчев, сценография Т. Лазарова, в ролите С. Пишимарова, П. Лъджев, Н. Стефанова, Пл. Великов, Т. Близнаков

Последната за сезона театрална премиера на Сатиричен театър „Алеко Константинов“ е спектакъла „Бурунданга“. Тя е дело на младия режисьор Петър Денчев. Пиесата е на

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

известният каталонски драматург Жорди Галсеран, познат на столичната публика с пиесите си „Верига от думи“ и „Дакота“ (поставяни в общо представление в „Сфумато“), „Методът Грьонхолм“ (играна със заглавие „Шведска защита“) и „Канкун“ в Малък градски театър „Зад канала“, и „Карнавал“, играна в Младежкия театър в София. Преди „Бурунданга“ режисьорът Петър Денчев е поставял от същия автор пиесата „Карнавал“ в театъра в Стара Загора.

Според определението на самият режисьор „Бурунданга“ е абсурдна комедия с елементи на психотрилер. Странното заглавие на спектакъла – „Бурунданга“, идва от името на наркотика скополамин, наречен още „серум на истината“, извлечан от растение, отглеждано в Южна Америка. Мястото на действието е студентска квартира в Барселона. Действието започва ударно от самото начало на спектакъла и постепенно набира скорост и сила. В поредица от неочаквани разкрития и изненадващи обрати се оказват замесени надрусани с бурунданга псевдо терористи от вече несъществуващата организация ЕТА (баска сепаратистка организация, която заявява, че се бори за независимост на Баския.), отвлечен бивш революционер-ветеран от ВОЛ (Въоръжена Организация на Ленинисти-те), две студентки и една любов под въпрос. В добрите традиции на ситуационната комедия се зареждат комични и абсурдни ситуации, поднесени с финес. Авторът Жорди Галсеран с иронично намигване осмива и развенчава мита за терористичната организация ЕТА, която се



оказва несъществуваща, а един от героите е последният „терорист“, който симулира, че участва в нея. В съдбите на персонажите се сблъскват личното и общественото, но за щастие този сблъсък не води до жертви и развръзката е положителна, а не трагична.

В представлението се изиявяват четирима талантиливи млади актьори (С. Пишимарова, П. Лъджев, Н. Стефанова, Пл. Великов), които са свежи, убедителни и непосредствени в реакциите си. С. Пишимарова и Петър Лъджев правят чудесен дует в ролите на Берта и Манел, докато изпълнението на Н. Стефанова и Пл. Великов в ролите на Силвия и Горка е малко по-колебливо. Всички играят с ентузиазъм и се забавляват, и успяват да предадат своето настроение и на публиката.

Опитният актьор Тодор Близнаков прави великолепно изпълнение в ролята на отвлечения чичо на Силвия – той е забавен и смешен, и чудесно си партнира със своите млади колеги. Представлението е интересно и динамично, публиката се забавлява заедно с актьорите и спонтанно избухва в смях и ръкопляскания. Не се случва толкова често да гледаме добре режисирана комедия, в която хуморът да не

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

е свързан с характерност и изкривявания в жестове и поведение, пошлости и глупави смешки, целящи реакция на първа сигнална система. В това отношение „Бурунданга“ е едно щастливо изключение.

Прикрити зад смешните ситуации и непрекъснатите обрати, в представлението се прокрадват сериозните теми за истината, ролите които играем и маските които носим. Всеки за себе си търси отговори на въпросите: Трябва ли ни истината и готови ли сме за нея, или ни е по-добре с удобната лъжа? Каква е истината - неудобна и плашеща, или необходима, освобождаваща и поставяща всичко на мястото му? Доколко сме готови да научим цялата истина за най-близките си хора и самите ние да свалим маските си пред тях?

Изводът накрая е, че за да разбереш истината съвсем не е необходимо да упояваш някого със „серум на истината“, а по-скоро да вярваш на сърцето си, защото, както казва Малкият принц от едноименната книга на Антоан дьо Сент Екзюпери: „...истинските неща се виждат със сърцето. Същественото е невидимо за очите“. (Изг. „Нар. младеж“, 1962г, прев. К. Константинов)

„Сватбата на дребния буржоа“ - нещо като игра, нещо като Брехт

„Сватбата на дребния буржоа“, Т-р София, прев. К. Илиев, реж. П. Гочев, худ Ю.В.-Найман, в ролите Н. Върбанов, С. Халачева, Н. Калудова, Л. Мутишева, Ю. Рачков, Н. Димитров, С. Петкова, Р. Белов, Ю. Малинов

„Сватбата на дребния буржоа“ от Бертолт Брехт е многократно поставяна пиеса в България. Тя е от ранните пиеси на автора, написана е преди създаването и окончателното формиране на завършената теория за „епическия театър“, и в този смисъл не е типична „Брехтова“ пиеса. Съответно няма как в нея да бъдат търсени отличителни-



те белези на Брехтовата естетика и епическия театър: зонгове и хорови изпълнения, преобладаване на рационалното, отчуждение и отстранение, които да прекъснат и възпрепятстват въздействието на илюзията и изпадането в съпреживяване, излизането от образ и коментар от страна на актьорите към образите, изваждане на зрителя от автоматизма на нормалния режим на възприятие, промяна на отношението сцена – зала и т.н. Погледнато реално „Сватбата на дребния буржоа“ е просто една битова пиеса, в която има осмиване на дребната буржоазия, но това е било актуално за времето си. Защо режисьорът избира да ни занимава с Брехт и дребно-буржоазната тематика сега?

В анотацията към представлението режисьорът Петринел Гочев обяснява мотивацията си за избора на този текст и съответно на естетиката на спектакъла: „Да поиграем на сватба! ...нещо като шах, нещо като домино,

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

нещо като карти таро. Игра е тази история за сватба на обикновен млад човек.” В случая „игра” може да се тълкува като използване на текста като повод за актьорска игра, като правене на нещо наужким и без друга мотивация, освен забавлението. Само че това би могло да е мотив, отнесен към който и да е друг театрален текст. От режисурата на спектакъла не става ясно защо е избран този текст, защо се поставя точно сега, защо по този начин, за кого е предназначен, какво му е важното и значителното днес, кой му е адресата? Няма четивни идеи и послания, които да надхвърлят илюстрирането на текста с театрални средства. Липсва идея, която да обединява режисьорските решения в едно цяло.

Достойнство на спектакъла е неговата естетска визуална страна (неслучайно режисьорът е известен и като художник). Изчистената сценография и костюмите (худ. Ю. В. Найман) в семпли, неутрални цветове без ярки цветови акценти подчертават безличността на персонажите – гребните буржоа, сиви хорица в сиви костюми, бедни духом, живеещи на гребно, затворени в рамките на привидното благоприличие и самооголството на битовата сигурност. От драматургична гледна точка баналният социален повод за тяхното събиране - сватбена семейна вечеря, не предполага кой знае какво външно действие. Сегят около масата и разговарят, което само по себе си не е много атрактивно: повтарят реплики, имитиращи светско общуване, не носещи информация и не предаващи чувства. Изпълняваните от персонажите банални светски ритуали са лишени от съдържание и смисъл. Няма истинско общуване, а само имитация на такова. Паузите и тишината се прекъсват от безсмислени и изтъркани фрази без значение, лишени от цвят, чувство, колорит. Диалозите са скучни и лишени от хумор. Думите са само звук и шум. Персонажите нямат имена и получават индивидуалност чрез

засилване на някаква характерност във визия и поведение, и чрез социалните роли, които изпълняват в семейната игра - баща, майка, сестра, жених, невеста и т.н. Те напомнят стилизирани карти за игра (Поп-Бащата, Дама-майка и т.н.) или кукли, а домът им е като къщичка от карти или куклен бутафорен дом. Накрая социалните роли и маските, наложени от бюргерското благоприличие на персонажите-кукли, се пропукват, мебелите се чупят, всичко се срива и домът им се разпада буквално. Социалната игра също се разпада – те вече не са благоприлично семейство, събрано на мило семейно тържество. Всичко се оказва лъжа и фалш, лъсват мръсните тайни, скритата неприязън и тайните страсти, прикривани зад привидното спазване на добрите нрави и буржоазния морал. Всичко е наужким, нищо не е такова каквото изглежда.

Отделните сцени на действието се регулират с индивидуални актьорски епизоди. Знак за начало на такъв епизод е надпис на екран отзад, който ни уведомява кой ще бъде представеният персонаж – Младоженецът, Бащата и т.н. Актьорските етюди внасят динамика в спектакъла, правят го атрактивен и забавен. Те дават поле за индивидуална изява на актьорите, които създават комични илюстрации на персонажите в гротесков стил, чрез експресивни жестове, преекспонирани пози и гримаси. Засилената характерност в тези епизоди напомня по нещо на фарсовите фигури в комедия дел арте. Индивидуалните актьорски етюди се опитват да придадат характер на персонажите, да ги съживят и да ни убедят, че все пак са живи хора, а не само картонени фигури или кукли. Силни като актьорско изпълнение са етюдите на Симона Халачева-Майката, умело импровизираща любовна сцена с едно сако, страстният танц-ухажване на Младият мъж-Юли Малинов и Сестрата-Лора Мутишева.

Едно от големите достойнства на спектакъла е актьорската игра. Намерението на

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

режисьора да си „играе“ на Брехт залага изгрозният елемент като ключ на възприемане и като мотив за правене на спектакъла. Това режисьорско намерение е осъществено в спектакъла, който дава възможност за изява на всеки актьор индивидуално и поотделно, както и на всички общо като ансамбъл. Актьорите са чудесни в ролите си, импровизират, всеки от тях прави интересен индивидуален епизод, но това оставя впечатление за самоцелни актьорски упражнения, които са направени само за забавление, без да обслужват някаква по-голяма цел на спектакъла.

Всъщност ако решим да съдим представлението от гледна точка на Брехтовата теория и философия за театъра, това е едно гостантанти-брехтово представление. В него се дава превес на сетивно-чувственото начало, на визуалното възприемане, на хумора от засилване на актьорската характерност. Представлението за очите занимава вниманието, но оставя неангажирани по-дълбоките емоции и рационалното съждение. Интересно е за гледане, забавно е, но каква е целта му?

Като че ли режисьорската идея не е да бъде „прочетен“ Брехт, а да бъде изобразен по атрактивен начин, визуално ефектно, интересно като актьорска игра и актьорски средства. Да, това е постигнато и какво от това? Остава впечатлението, че правенето на този спектакъл е плод на режисьорска амбиция за самодоказване – да гобава и своя опит в редицата опити за поставянето на този многократно интерпретиран автор, просто да ни покаже някакво любопитно упражнение по Брехт. Няма водеща идея, която да обединява около себе си режисьорските решения. Например самоцелна и неоправдана е реплика от филма на Чарли Чаплин „Големия диктатор“, в която Хитлер подмята балонът – земно кълбо. В случая тук това е Младият човек (Ю. Малинов), облечен в брич и ботуши. Неясната връзка на този епизод с досегашното развитие на спектакъла, с

действието и с персонажите в пиесата, навежда на мисълта, че това е само демонстрация на режисьорско хрумване и стремеж към оригиналност и ефективност.

Разработката на драматургичния материал е някак външна, само на повърхността. Остава впечатлението, че композицията на спектакъла се състои само от подреждане на мизансцени и разработка на актьорски етюди, нещо като игра на театър с пластмасови фигурки, нещо като игра на Брехт.

„Йерма“ или истерията на незадоволеното майчинство

Театър на армията, „Йерма“ от Федерико Гарсия Лорка, прев. Л. Мишев, реж. Д. Добрева, сц. и костюми Н. Пашова, муз. П. Диманова, хореография Т. Соколова, в ролите Р. Кърджилова, В. Анчев, М. Базова, Г. Данданова, Ст. Янорова, Г. Къркеланов, Т. Торосян, Е. Стоянова, Б. Костадинова, Л. Сучева, М. Миланов, Д. Добрева

Характерно за стиховете и пиесите на Лорка е романтичното преувеличаване на човешките страсти, които винаги са крайни, всичко е на живот и смърт, черно-бяло и контрастно, компромисите и щастливият край са невъзможни. Така е и в трагедията на бездетната Йерма – едновременно невъзможни са както примирението с неутоленият копнеж за майчинство, така и неговото удовлетворяване.

Типично за режисьорския почерк на Д. Добрева сцената е превърната в знакова система, претоварена с визуални символи, препратки, алюзии и метафори. В нейните спектакли винаги първостепенно значение има визията и нейният превес прави второстепенни останалите елементи на спектакъла и ги измества на заден план. Както в „Казанова“, така и тук визията на костюмите е свързана с карнавалната естетика на западноевропейския ренесанс – дълги рокли, маски, граперии, белоса-

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ



ни или забулени с воал лица. Отделен въпрос е дали това има нещо общо с Лорка, Испания, Йерма и безплодието. Под въпрос са логиката и целесъобразността и на други визуални елементи – например смесването на египетски символи (маските на Анупис - бог на мъртвите в египетската митология) и католически символи (Богородица с младенца), визуалната препратка към „Пиета“ на Микеланджело - мъртвият Хуан като Христос, лежащ в скута на трите жени, нещо като три Богородици, увитата в червено мумия, която пълзи по пода и т.н. Естествено, в спектакъла не са пропуснати и илюстративните клишета за Испания – сцената на коридата в ритъма на фламенко между жената с огромната червена рокля и ветрилото, и мъжете-тореадори. Единствената цел на всички тези знаци и сцени, е създаването на външен драматизъм, постигане на мистична и злокобна атмосфера, претенция за многопластово тълкуване на драматургичния материал, стремеж към

демонстрация на въображение, богата обща култура и оригиналност.

Общата композиция на спектакъла е хаотична и разбалансирана, режисьорката не знае кога да спре с натрупването на визуи, символи и знаци, които след това не успява да свърже с логична връзка помежду им, да ги оправдае като логика и драматургична функция, и да ги намести на точното им място в общата картина. Самоцелните визуални решения, чиято единствена цел е външната ефектност, нарушават баланса на спектакъла. Визията вместо да бъде елемент, който обслужва режисурата и актьорската игра в спектакъла, удавя всички други елементи до такава степен, че можеш да забравиш какво гледаш и защо го гледаш. Красивите като картина мизансцени, визуалното пиршество за око водят до пресищане със самоцелна красота и изместват всичко останало - разум, чувство, логика.

Сценографията и костюмите на спектакъ-

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

ла (Н. Пашова) са в контрастни цветове-бяло, черно и червено, които традиционно символизируют живот, смърт, кръв и страст. Пространството на сцената, оградено с бели стени, представя едновременно реални и въображаеми територии, то е едновременно домът на Йерма и светът навън, гробница, затвор, кула с бойници, но и пространство на съня и виденията. То е студено, бяло, стерилно, лишено от живот, от топлина и цвят, от радост и движение. Сякаш на сцената витае нещо съдбовно, цари атмосфера на мрачност, обреченост и безнадеждност.

Звуковата картина и музикалното оформление на спектакъла (П. Диманова) имат важна роля за постигането на драматизъм. В началото звучи метроном, по-нататък в хода на представлението звучат пиано, ударни и струнни инструменти. Музиката не е само фон, а е канава, мрежа, в която е вплетено действието. Ефектната хореография и движенческата партитура (Т. Соколова) внасят допълнителна динамика в спектакъла.

Предварителните намерения на режисьорката, изразени от нея в интервю, са да превърне частният проблем на Йерма - бездетството, в общочовешкия и извънвремеви философски въпрос за вътрешната празнота в човека, въплътен в следният израз на Лорка: „Каква е тази черна дупка в нас, от която извира непрекъснато страховита липса“. Спектакълът не успява да осъществи това намерение за достигане до общочовешкото и не надхвърля с внушенията си конкретната история.

Няма убедителна разработка на образите – в характера на всеки персонаж е изведена до крайност само една черта, което ги прави черно-бели и плакатно-иллюстративни, лишени от истински характер и живот. Липсват нюанси и образите стават еднопланови като алегоричните фигури от църковната грама на Средновековието - Меланхолията, Съвестта и т.н. Йерма е като алегорична фигура на Стра-

данието, въплъщаваща някаква абстракция, човешка категория, чувство въобще, но е лишена от индивидуалност и плът, от истински богат и многообразен човешки характер. В спектакъла символът на нейната празна и повехнала утроба е изсъхналото дърво.

В представлението не са разработени убедително вътрешните конфликти на персонажите, конфликтите помежду им, и между тях и средата им. Всъщност конфликтът на Йерма си остава само неин вътрешен - няма непреодолимо противопоставяне между нея и някой друг, в нейни ръце е да промени живота си, но не го прави, въпреки че в хода на действието има много възможности за това:

- да се примири с бездетството - както прави съпругът ѝ
- да осинови едно от децата на брат си
- да намери други радости в живота – както момичето на реката, омъжено по волята на майка си, което не иска деца (Е. Стоянова)
- да избяга от къщи и да бъде с младежката си любов Виктор
- да избяга със сина на Старицата по време на поклонението при светеца, даващ деца
- да бъде като Старицата (М. Базова), която е имала смелостта, независимо от обществото, да следва инстинктите си, стояла е все на портата и се е продавала, и е изпитала всичко от живота - мъже, брак, раждане, смърт, и все още е жадна за живот

В Йерма не е показана вътрешна борба между желанието да спазва законите на честта и да утоли желанието си за дете. За нея дори не стои въпросът, че може да зачене от друг или да избяга от къщи. Нейният образ излъчва противоречиви и нелогични послания - от една страна желанието и за дете е убийствено, неутолимо и безкрайно, то е обсебя, мания, лудост и идея фикс, че това може да запълни и осмисли живота и в дома-гробница, да запълни самотата ѝ, да я направи жена. А в същото време явно това желание не е достатъчно силно, за да я накара да рискува

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

и да действа, за да го постигне, независимо от цената. Дразнеща е пасивната истерия на Йерма, която само се оплаква от съдбата си, но не прави нищо, за да я промени. Тя го такава степен е заслепена от страданието си, че не вижда вариантите за промяна, не изпитва радост от живота, безсмислено се самобичува и самоунищожава, мазохистично привързана към страданието си. Образът ѝ в спектакъла я превръща по-скоро в клиничен и психиатричен случай на незадоволена жена, отколкото във въплъщение на екзистенциалната човешка празнота. Тя не предизвиква съчувствие, а по-скоро отблъсква – неслучайно получава своята присъда от страна на Старицата на финала на спектакъла: „не ми е жал за теб, сама си виновна“.

Мъжките образи в спектакъла са доста безлични и някак стоящи като обобщени знаци, маркиращи неубедителен любовен триъгълник с Йерма. Тя и съпругът ѝ не проявяват любов един към друг. Едва на финала съпругът Хуан проявява някаква топлина и истинско чувство към жена си, преди това е като някаква безчувствена кукла и от поведението му не става ясно обича ли наистина жена си, иска ли наистина деца. Само в два момента той излиза от призрачното си състояние на плакат и проявява човешки чувства – сцената в която тя му казва, че крои пелени, и той казва: „ако се роди момиче ще го кръстим на теб“. Другият момент е на финала преди смъртта, когато иска топлината и любовта на Йерма, защото е сам – тя го е отхвърлила като неспособен да ѝ даде дете, не вижда в него човека, мъжа, а само евентуалният оплодител. Всъщност единственият приемлив за обществото оплодител.

Хуан е представен като прекалено слаб, за да бъде убедителен като ревнив съпруг-стожер на честта и морала, който гържи жена си като затворник зад стените на дома им.

Не е подчертан в достатъчна степен контраста между мрачния, затворен, сту-

ген и отгаден на работата си съпруг, и евентуалният любовник Виктор, който е весел, пее и е пълен с живот и радост от живота. В спектакъла един и същи актьор (В. Анчев) играе и двете роли – на съпругът и на младежката любов Виктор. Не става ясно какво се цели с това режисьорско решение – да се покаже, че мъжа и любовника са двете страни на една монета, че в мъжа се крие сянката на евентуалния любовник, или че и двамата са еднакво безполезни за Йерма, или просто не са имали втори актьор?

Идеята със сестрите на Хуан, които се играят от мъже (Г. Къркеланов и Т. Торосян), е сполучлива и интересна – изсушените стари момичета, прилични на черни врани в костюмите си, са безполови фигури, в които няма нищо женско. Те са като призраци от бъдещето на Йерма, която я очаква същата съдба.

Любовта и страстта на Йерма към Виктор са някак много обрани и загатнати, за да повярваме, че наистина става въпрос за любов, страст, желание и буцуващ огън в утробата. Поведението на Йерма (Р. Кърджилова) е доста еднообразно – изглежда еднакво кахърна и нещастна и с мъжа си, и с любовника си. В сцената на реката с Виктор липсват топлина, желание, чувственост, страст, полъх на надежда за нещо различно. Отношението им е някак бегло като сянка, скицирано сякаш с прозрачни линии във въздуха, нямащо плът и живец.

Персонажите извън Йерма са сякаш сенки на самите себе си, имат очертанията на жив човек, но нямат пулс, плът и кръв. Спектакълът е почти като монолог на Йерма. Режисьорката се е съсредоточила изцяло върху образа на Йерма и изпълнението на Р. Кърджилова, и така се е получил дисбаланс – другите образи са като някакви фигуранти, ехо, фон, бегло скицирани и определени само чрез социалните си роли – мъж въобще, а не точно Хуан от плът и кръв, Виктор-любовник, клюкарки съседки – хорът от гласове на „общественото мнение“ и т.н.

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Настроението е прекалено еднакво и в един тон от начало до край - липсват пагове, паузи, замишлия, промени в ритъма, всичко е патетично, забързано, натегнато, като че ли всички искат да докарат спектакъла по-бързо до края му. Всичко е мрачно и трагично - липсват лирика, нежност, спад на напрежението. Няма противовес на мрачната атмосфера в къщата, показана е само едната страна на контраста – мрачните тонове, но те не са достатъчно уравновесени или противопоставени на светлата част и радостта от живота. Така се губи конфликта между тях.

Трудно е да се играе трагедия и да не се залитне към външните актьорски средства на изобразяването - преекспонирани жестове и мимики, истерични викове, патетични декламации, натягане на вратните жили и гласните струни. Още по-трудно е да бъдат предадени убедително трагичните чувства, които мотивират външния, физически израз на актьорското изпълнение. Това е непосилна роля за Р. Кърджилова, въпреки огромните усилия, които полага – тя е още млада и недостатъчно опитна, за да предаде убедително трагедията на бездетната жена. Тя има някак момичешко излъчване и вероятно една по-зряла актриса би била по-убедителна в тази роля. Актьорското изпълнение на Р. Кърджилова не е достатъчно нюансирано и разработено в дълбочина. Драматизмът в него не е достатъчно убедителен и изглежда постигнат само с външни средства - мятане по сцената, изкривено лице, крясъци, отсечени жестове. Преобладаващата емоция е истеричната, всепоглъщаща неутолена страст за дете, извън която няма нищо - липсват нежност, мекота, копнеж на любима и на жена. Повече съържаност на моменти или подходящи паузи биха придали убедителност на изпълнението ѝ. Понякога глухото мълчание на кървящото и горестно сърце може да е много по-силно, от който и да е крясък. Презгракналият, прогрян шепот на стегнатото от болка гърло може да е по-силен и въздействащ от пронизващият вик. В актьорското си изпълнение Йерма-Кърджилова не достига до прословутото испанско дуенге,

за което Лорка пише: „ Дуенгето не е в гърлото. Дуенгето се изкачва отвътре, от ходилата нагоре.”

Финалът на спектакъла изглежда като изкуствено пришит и нелогичен. Развоят на отношенията между Йерма и Хуан преди това не оправдава неговото убийство. Той не е виновен за това, че „семето му е прогнило“, както казва тя, и не може да запълни празнотата ѝ. Качването на голата Йерма по стълбата към светлината над нея е някакъв опит за изкуствен хепиенд, примиряване и фалшива надежда. На фона на непримиримостта, трагедията и крясъците на Йерма преди това, този финал е абсолютно нелогичен. Смъртта не е примирение и хепиенд, а само край на страданието. Хепиендът би бил възможен само при удовлетворяване на страстта. Защо е необходима накрая голотата на Йерма? Може би отново е надделял стремежът на режисьорката към външна ефектност.

Прекаленото натоварване на спектаклите на Добрева с визуални знаци, символи и препратки създава впечатление на интелектуален снобизъм и парадирание с начетеност. Тя прави красиви представления и може и да е ерудирана, но все още не успява да въгради адекватно ерудицията си в режисурата на представленията си. Не успява да постигне цялостна композиция на спектаклите си, и да ги превърне в монолитно цяло, в което всеки елемент е свързан логично и е оправдан драматургично, режисьорски и като смисъл. Нужно е повече внимание към драматургичния анализ на действието и разработката на конфликтите, изграждането на образите и актьорските средства за това, обединяването на отделните роли в актьорски ансамбъл, работа върху темпоритъма на спектакъла и амплитудата на настроенията, убедителност, свързаност и логика на показваното. Спектаклите ѝ биха спечелили много като сила и качество, ако атрактивната външна страна не е само търсене на ефектност и примамка за вниманието на публиката, но е оправдана от идеите и намеренията, облечени със съответните визуи.

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

ЗРИТЕЛЯТ ИЗЛИЗА ПРЕЧИСТЕН, КАТО СЛЕД МОЛИТВА

„Йерма“ от Г. Лорка, реж. Диана Добрева,
Театър „Българска армия“

Ивон Димитрова

Поставянето на Лорка на българска сцена не е често явление. Самата аз си спомням две постановки в Народен театър „Иван Вазов“ на пиесата „Домът на Бернарда Алба“ (през 1977 г. под режисурата на проф. Енчо Халачев и през 2005 г. под режисурата на Възкресия Вихърлова.) Но ето че през изминалия театрален сезон режисьорката Диана Добрева се обърна към света на Лорка, за да ни представи своя прочит на пиесата „Йерма“. Още с „Казанова“ и „Макбет“ Добрева направи сериозна заявка за своята режисьорска работа. И може би затова „Йерма“ възбуди интереса ми. Спектакълът трябваше да затвърди мнението ми за режисурата на Диана Добрева или да го отрече.

В „Йерма“ на сцената на Театър „Българска армия“ са потърсени поетичните устои и пластове на творбата. Героинята е издигната на пиетгестала на трагичния катарзис. Тук няма средно положение и решението на спекта-



МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ



2014 © Ivan Donchev

къла подчертава това. Любовта е водеща сила, но не любовта като споделеност, а любовта като идея, като смисъл на живота и като начин на живот. "Йерма" на Диана Добрева ни води нагоре по трудните пътеки на битието, за да ни покаже, че не е възможен живот без любов.

И съответно невъзможен е и животът без чест. Защото при героинята на Лорка тези понятия се покриват. Честта на една жена е именно в това – да остане вярна на любовта си, каквито и трудности да носи тази вярност. И режисурата подчертава ясно тази линия.

Смисълът на живота тук е в любовта – онази любов, която трябва да даде плод, а когато това не се случва светът се срутва и така в по-нататъшното действие на спектакъла

се стига до един висок трагизъм, който е роден от невъзможността да осъществиш себе си в дадените обстоятелства. И не е възможен компромис. Защото чувството за чест у Йерма повелява да бъде вярна само на съпруга си, каквито и неволи да ѝ носи тази вярност. Това неустово отстояване на честта и желанието за рожба от съпруга ѝ са причина за трагедията на Йерма. Тя не може да престъпи през чувството си за чест и да измени на любовта (която в случая означава любов към съпруга), дори и когато съзнава, че той не може да я гари с така бленуваната рожба. Като в древногръцка трагедия се редят сцените в спектакъла, за да ни доведат до неговия финал – страданието и смъртта. Но любовта все пак търси своята реализация. И подвластна на тази женска страст

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

за собствена рожба Йерма прави крачката, от която така дълго е бягала. Любовта като идея тук намира своето сценично осъществяване чрез образа на истинския (може би недействителен) любим – това е мъжът, който ще я дари с дете и който е персонализиран в героя на Явор Бахаров. А любовната сцена в спектакъла е изградена поетично със сполучливото пластично решение на Татяна Соколова.

Отдавна не бях гледала и слушала така красиво поднесен текст от сцената и спектакъл с цялостно ансамблово изпълнение. Тук не е възможно да се говори за отделните актьори, а наистина за едно изключително ансамблово изпълнение, което действа като хор от древногръцка трагедия.

Рафина Кърджилова в ролята на Йерма е искрена и убедителна. Актрисата се движи по една много тънка линия, чертаейки трагедията на своята героиня и в същото време ни внушава поетичността на образа. Любовта и желанието да продължиш живота чрез любимия човек тук е водеща сила. Актрисата не само ни представя трагедията на своята героиня, но като че ли задава въпроси от сцената – за смисъла на човешкия живот и за същността на живота, ако в него няма любов и рождение. И ние ѝ вярваме безрезервно. В играта на Кърджилова има нещо възвишено и трагично, нещо което докосва най-тънките струни на душата ни и ни прави съпричастни със съдбата на нейната Йерма.

Както вече споменах тук впечатлява цялостния ансамбъл на постановката. Но не мога да не спомена някои актьори, които с играта си допълват общото внушение на спектакъла. Веселин Анчев в ролята на Хуан Виктор партнира умело на Кърджилова без излишно натрапване. Мимоза Базова в ролята на старицата е изключително убедителна и с присъщите си гласови характеристики и пластика изгражда един правдив образ. Силният женски състав, който действа като хор, допринася за цялостното внушение на спектакъла. Тук искам да отделя специално място на Стефка Янорова и Гергана

Данданова, които макар и да се явяват епизодично на сцената, успяват да ни убедят в силата на своето актьорско присъствие.

Сполучливо режисьорско хрумване е и изпълнението на ролите на двете зълви от актьорите Георги Къркеланов и Тигран Торосян. Така внушението за недружелюбния свят, с който контактува Йерма, е още по-силно. Всъщност Йерма е една обикновена жена, която иска любов и деца – най-нормалните неща в живота на една жена. Но жестокият и догматичен свят около нея не ѝ предлага онова, което тя иска. Тук се сблъскваме и с народопсихологията на Испания – онази мрачна Испания, в която жената няма власт да бъде себе си.

Сценографията на Нина Пашова е изчистена от битовизъм и излишни предмети. Тази сценография просто очертава една къща с бели стени, която понякога прилича на затвор – затворът на едно мислене, ограничаващо порива на човека към истинска любов и реализация. Костюмите в спектакъла също са изчистени от излишна натруфеност. Те просто очертават характера и социалния статус на героите.

А музиката на Петя Диманова е не само фон, тя е действащо лице в спектакъла. Тази музика не само допълва отделните сцени, но като че ли взема участие в тях.

И отново искам да спомена катарзисът, до който води този спектакъл. Трагедията на героинята и нейният порив към любов и човешко щастие извисяват духа и зрителят излиза от залата пречистен като след молитва.

Особено място в „Йерма“ заема гуенгето – онова настроение или сила на духа, така характерни за Испания. Според самия автор на пиесата гуенгето е сила, а не поведение, то е борба, а не понятие. Това значи, че то не е въпрос на умение, а на истинска философия, на кръв и древна култура, на създаващо действие. И тази тайнствена сила всъщност е духът на всичко земно. Така поривът на Йерма към любов и човешка реализация може да бъде обяснен още по-ясно.

ТЕАТЪР В СНИМКИ

ЛУНА ДАВИДОВА

Всеки, който се е докоснал до Луна Давидова е разбрал каква личност е тя. А когато те е допуснала по-близо до себе си, както направи с мен, мога да си позволя сега да заявя: ние бяхме много близки приятелки. Между нас имаше силна духовна близост.

Съдбата ни срещна в края на 1978 г., декември, когато почина голямата българска актриса Олга Кирчева. Аз бях нейна много близка приятелка в последните седем години от живота ѝ. За мен тя беше моята мама Оля. Много тежко преживях тази загуба.

И тогава се появи като мой ангел спасител тя, Луна Давидова. Запознахме се случайно, ако има нещо случайно в този живот. Пътувахме заедно в трамвай номер 4, който минаваше покрай Ректората, посока квартал „Гео Милев“. Аз просто я поздравих с цялото си уважение като добра актриса в Младежкия театър. Бях я гледала в много постановки. Но помня най-вече участието ѝ в „Почивка в Арко Ирис“ от Димитър Димов, в ролята на Инес. Тази постановка е една от първите, които съм гледала в този театър. Толкова ме впечатли и развълнува изгата на Луна Давидова-Инес, че я помня и до днес. Продължих да гледам и други постановки в Младежкия театър, в които участваше тя.

Едно от последните ѝ участия в този театър беше „Джин и Медени Питки“ в партньорство с Домна Ганева. Помня при какъв успех се игра тази пиеса.

Та, от първото ми ръкостискане в трамвая през зимата на далечната 1978 г., започна нашето приятелство - дълбоко, искрено, голямо.

След като преждевременно я пенсионираха (а има ли пенсиониране за актьора?!), Луна Да-

видова продължи да участва в театрални изяви в София и в страната.

Когато можех я придружавах при пътуванията ѝ. През април 1979 година беше поканена да гастролира в Смолянския театър в пиесата „Клонка“. Аз се възползвах от пролетната ваканция като учителка и заминах за Смолян, за да я гледам и там.

Премиерата мина много успешно. Всички се радвахме на великолепната игра на Луна. С тази постановка Смолянският театър тръгна из Родопския край. Спомням си, че играха в Нареченски бани, Момчиловци, Доспат. Студени салони, пълни с публика. И те играеха за тази публика всеотдайно. Невероятни!

С Ирина Чмихова и Цветана Възвъзова (пianистка) Луна Давидова подготви рецитал, посветен на руски поети и руски романи. Изпълняваха го в много градове с успех. Тръгнаха от Ловеч, Троян, в моя любим Плевен, където ги придружавах. Публиката ги чакаше с голям интерес.

През 1988 г. по предложение на режисьора Таско Гизов, с участието на Луна Давидова и Андрей Чапразов, направиха чудесен рецитал „Теттерчето на Васил Левски“. И с този рецитал пътуваха много из страната.

Знаех, че ще бъдат в Плевен и аз тръгнах за там. Искях да изненадам Лунчето, но явно закъснях, защото бяха отпътували за Пордим, близко до Плевен градче, където ги настигнах. Е, изненадата се получи.

В София, в Клуба на актьора, Луна Давидова, Маргарита Дупаринова, Николина Лекова и Тео Юруков играха пиесата „Боксониерата“ от Мария Моллова, режисьор Таско Гизов. Знам, че

ТЕАТЪР В СНИМКИ

бяха канени в много читалищни салони в града.

Родният град на Луна Давидова е Казанлък. Баща ѝ Буко Давидов, е бил секретар на читалище „Искра“ и театрален режисьор. Били са много близки приятели с Чудомир.

Читалище „Искра“, което е с много богата история, покани съгражданката си и изявената актриса Луна Давидова да постави на тяхна сцена пиесата „Вечер“ от Ал. Дударев и да изиграе главната женска роля в партньорство с Георги Георгиев – Гец.

С тази постановка читалището отбеляза шейсет годишнината на своята любима съгражданка Луна. Аз бях благодарна на Лунчето, че ме покани на този невероятен празник! Салонът беше препълнен. Успехът изключителен. На такъв радушен прием на сцена много техни колеги биха завидели.

Бях възхитена как Луна се справи чудесно с тази не лека роля. Изигра я достойно, по своему силно. Да ми простят театралите за тази моя оценка (на учителка).

Знам, че тази пиеса се игра и на Софийска сцена, в камерната зала на Народния театър, с участието на Таня Масалитинова и отново Гец. Но, Луна Давидова се представи блестящо като режисьор на пиесата и главна изпълнителка на женската роля, и заслужено обра овациите на Казанлъшката публика.

Такава беше Луна. Винаги отговорна към всичко, с което се захващаше. Така се отнасяше и към приятелството. Когато ѝ се представих в трамвая, тя не ме познаваше, но ми повярва и ме прие веднага. По-късно ме въведе в семейството си, сред приятелите, които ме приеха радушно.

Повече от три десетилетия нашето приятелство остана непомрачено, изпълнено с много обич и взаимно уважение. Аз бях щастлива, че Лунчето ме гари с това чудесно, неповторимо приятелство, което съхраних в себе си завинаги.

Тошка Катева

Учителка и фотограф-любител

ЛУНА ДАВИДОВА - СНИМКИ ТОШКА КАТЕВА



Луна Давидова, гастрол в Смолян, вляво актьора Н. Пашов, 1979 г.



Луна Давидова пред Планетариума, Смолян, 1979 г.

ТЕАТЪР В СНИМКИ

ЛУНА ДАВИДОВА - СНИМКИ ТОШКА КАТЕВА



Луна Давидова, 1979 г.



Луна Давидова, Виолета Минкова и Люба Карабойчева, 1979 г.



Луна Давидова, Ирина Тасева и Димитър Керанов, 1979 г.



Луна Давидова в „Клопка“-гастрол в Смолян, 1979 г.



Луна Давидова в дома си, 1980 г.

ТЕАТЪР В СНИМКИ

ЛУНА ДАВИДОВА - СНИМКИ ТОШКА КАТЕВА



Луна Давидова и Виолета Минкова, 1979 г.



Луна Давидова, 1979



Луна Давидова в дома си, 1980 г.



Луна Давидова, Стефка Кацарска и Таня Масалитинова, 1981 г.

ТЕАТЪР В СНИМКИ

ЛУНА ДАВИДОВА - СНИМКИ ТОШКА КАТЕВА



Луна Давидова, „Не събуждайте госпожата“, Младежки театър



Луна Давидова в гримьорната на Младежкия театър



Луна Давидова в Казанлък, 1986 г.

Луна Давидова тръгва на турне с Андрей Чапразов (Вдясно) и Таско Гигов (Вляво), 1988 г.



Луна Давидова, „Не събуждайте госпожата“ от Жан Ануи, реж. Н. Поляков, Младежки театър



Луна Давидова в гримьорната на Младежкия театър

ГИЛДИИТЕ

Рубриката Води Кева Апостолова



ИВО ГОРЧЕВ

Директор на ОДТ - Перник

1. „Перник има театър, преди да стане град. Театърът в Перник е създаден през 1919 г. Точно 10 години по-късно - на 26 юни 1929 г., с Указ № 402 на цар Борис III Перник е обявен за град. Не е познат друг подобен случай в световната театрална история. Този факт подсказва, че трябва да гледаме на перничани не само през призмата на голфо и винкело!“ – с тия редове на П. Ковачев ме посрещна театърът ви в интернет. Ефектен старт за театър. Направо супер. Честит юбилей!

Но Перник става все по-близо до София. Този театър винаги е бил на ръба: да го има (защото хората навсякъде имат нужда от изкуство) или да го няма (защото София е съвсем близо, който иска да гледа театър, за половин час е в столицата). Предполагам, че театърът е имал напрегнат период в най-новата си история, след големите обществено-политически промени, когато се появиха и нови форми на финансиране на театрите като „Открита сцена“, например. Разкажете. Лично вие сте много вътре в тази ситуация. Беше ли застрашено съществуването му?

- Последните години са едни от най-трудните за театъра и града ни. Най-малкото затова, че нашата сцена беше опожарена през 2004 г. и работехме в доста трудни условия. На практика до 2012 г. представленията на театъра се осъществяваха на така наречения детски комплекс – ОДК. С много воля и амбиция колективът на ОДТ „Боян Дановски“ успя да запази най-важното – връзката между театър и публика. И когато през 2012 г. открихме ремонтираната сцена и салон, с нов импулс вярната ни публика се наслаждава на голяма с театралното изкуство, тъй като сцената и салона са едни от най-добрите в страната.

От 2003 г., вследствие на една „театрална



реформа“, съдбата на пернишкия театър беше предрешена – Сцена 6. И тук традицията, общността и културната необходимост на града направиха така, че да има Общински драматичен театър „Боян Дановски“ – Перник. Това е заслуга на няколко ръководства – община, общински съвет и също така и тогашния депутат Явор Милушев от Пернишки многомандатен изборителен район. В този смисъл не беше застрашено съществува-

ГИЛДИИТЕ

нето, но то премина в друг вид качество – 100 % общинска издръжка. В последните години преди финансовата криза бяха решени базови въпроси, свързани със закупуването на транспортна техника, оборудване на ателиета от една страна, и от друга творческият колектив, чрез театралните награди „Феникс“ 2005-2011г. напомняше на театралната гилдия за проблемите в нашия театър, а именно – изгорялата сцена. В този период творци като Елин Рахнев, Димитър Еленов, Кольо Карамфилов, Красимир Спасов, Чайка Петрушева, Стефан Мавродиев, Венцеслав Кисъов, Асен Блатечки, Нона Йотова, Иван Бърнев със своя талант, и най-вече своята отговорност към проблемите на театъра, създадоха редица запомнящи се постановки: „Трамвай желание“ от Тенеси Уилямс, „Солунските атентатори“ от Георги Данаилов, „Куче-та“ по Николай Хайтов, „Главанац“ Боян Папазов.

2. *Кои са хубавите страни и какви са недостатъците, когато местната общинс-*

ка управа се грижи за театъра? Питам, защото и общините имат сериозни финансови проблеми.

- Разбира се, финансовата световна криза от 2008-2009 г. се отрази в българската икономика, респективно в общините. В този смисъл са гарантирани трудовете възнаграждения, а парите за дейност са сведени до две постановки годишно. Тъй като държавна политика за общинските извънстолични театри няма,

ОДТ „Боян Дановски“ работи успешно с частни продуцентски къщи като „Артишок“-Мирослав Боршош, „Мелпомена“-Светлин Стоилов, „Брайтк айдиас“ - Асеня Стайкова. Плод на това сътрудничество са следните спектакли: „За мишките и хората“ по Джон Стайнбек, „Досадникът“ по Франсис Вебер, „Престъпления на сърцето“ по Бет Хенли, „Последният янки“ по Артър Милър.

3 *Вдаден сте в работата си, хвърляте много усилия театърът да го има, за да изпълнява своята „роля“ пред зрителите. Струва ли си?*

- Да, струва си. Имаме нов салон и нова сцена, правим качествени представления, салоните са пълни. Това, което ни дава сили, е богатата история на театъра и града ни, и чувството, че не трябва да се предаваме, а да работим за нашата публика.

4. *Остава ли време за лично творческо развитие? Директорството оgrabва ли?*

- Директорството ме обогатява.

5. *Театрите се хвалят, когато*



Нона Йотова и Асен Блатечки в „Трамвай Желание“ от Т. Уилямс, реж. Д. Еленов

ГИЛДИИТЕ

В афиша си са привлекли известни от екрана софийски имена. Но ми се струва, че тези имена започнаха много да злоупотребяват с благоразположението на театралните управи към тях и започнаха да искат повече, отколкото могат. Вече се превърна в епидемия добри, доказали се актьори, да се изявяват и като режисьори... Това подлага на изпитание професионализма. Не сте ли вие директорите тия, които трябва да регулирате движенията в театрите и да възпирате заблудите на известните?

- В нашия театър Асен Блатечки и Стефан Мавродиев са актьорите, поставили запомнящи се постановки. Аз като човек и театрал им свалям шапка именно за техния професионализъм и се надявам отново на нови творчески срещи.

6 *Какво лично вие мислите за театри, които носят имена на хора? Не ви подсказвам, но все пак, ако разгънем информации за театрите, примерно във Франция, Англия, Германия ще видим, че подобна практика е спорадична, инцидентна едва ли не...*

- Тази година се чества 85-годишнината от създаването на град Перник и в многото съпътстващи прояви този празник ми направи силно впечатление с интереса на младите хора към историята на нашия град и по-специално към историята на театъра. Готвейки се за конкурс за литературно есе много млади хора разбраха кой е Боян Дановски като театрал, режисьор, педагог и факта, че той е една европейска фигура, говори сам по себе си.

7. *Тревогите и надеждите ви за българския театър?*

- За жалост липсва политика в Министерството на културата към извънстоличните



общински театри. Доколкото е зависело от мен съм го казвал на хората, свързани с управлението. Липсата на такава политика е обига за такива театрални градове като Перник, Кюстендил, Димитровград, Казанлък.

Най-простишко казано фактът, че не назначава директора на един общински театър, не трябва да сменя отговорността на Министерството на културата към тези общности. Въпреки всичко ние сме достойни последователи на богата театрална история и това ни отваря нови и интересни възможности.

К.А.



„Последният янки“ от А. Милър, реж. ИВ. Христов

ГЛАДИИТЕ

АНАСТАС ПОПДИМИТРОВ

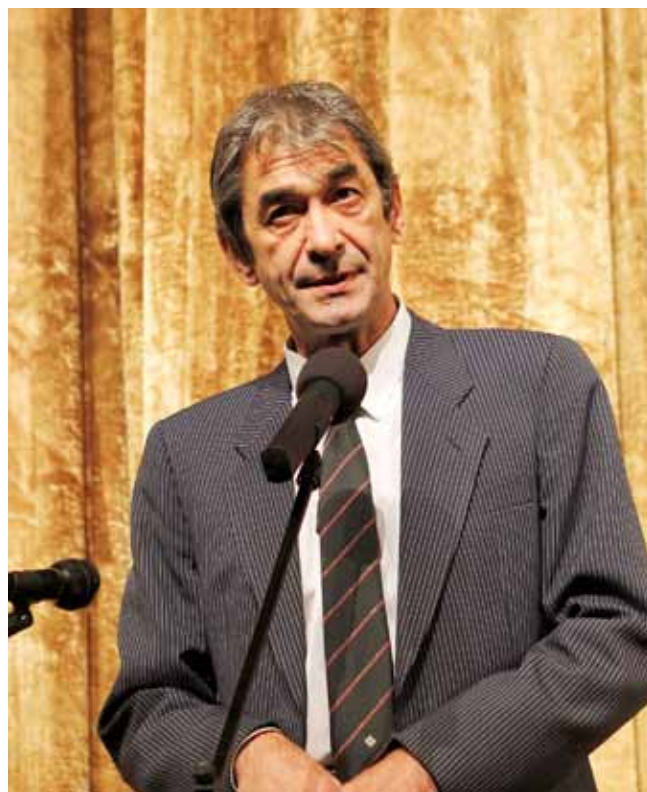
Директор на Драматично-куклен театър – Враца

1. Спасителната за Времето си формула „драматично-куклен театър“ още ли е добра? Не е ли време да я превърнем в лош спомен от близко минало?

- Когато през две хилядната година се случи това обединение, аз бях изключително против него. Не се отчиташе, че това са различни неща. Никой не си даваше сметка, че това са различни театри. Наложих се да се преквалифицираме – директорите - в крачка. Аз оставих бившия директор на кукления театър да продължава да върши същата работа две-три години, докато „вляза в час“. По този начин много от куклените театри свиха доста от дейността си. Мисля, че за петнайсет години нещата се регулираха и връщането на старата форма сега ще бъде отново в ущърб на куклените театри. Поне във Враца куклената сцена работи добре. По-добре от времето преди обединението.

2. Кукленият театър във Враца беше полупрофесионален – да има там къде детските учителки да заведат децата за разнообразие. В такъв случай, приемайки под „шапката“ си кукления, драматичният не беше ли несправедливо натоварен с придагък, който само по дефиниция прави художествено изкуство? Не е ли „камък на шията“?

- Дълго време беше камък на шията. Беше открита сцена, която припечелваше, колкото за актьорите. Почти нямаше спектакли с кукли - два парцала, малко кубчета за декор и ...това беше. За това първото ми условие беше да се правят спектакли само с кукли. За да си спомнят децата какво е това куклен театър. И колегите да си спомнят как се играе с кукли. В този смисъл беше много тежък камък. Инвестициите за кукли, сценография бяха мно-



го по-големи от приходите от евтините билети. Трябваше да се сменя осветителна, озвучителна техника. Сега е друго. Има вече млади актьори, завършили академията, има награди от международни фестивали. Нещата станаха истински.

3. От славата на Врачанския театър, където четем имената на редица таланти като Леон Даниел, Иван Кондов, Димитър Гочев, Елена Цикова, Юлия Ганчева... , какво остана? Акцентирам този етап, свързан с гореспоменатите имена, защото наистина авторитетът на Врачанския театър беше достигнал впечатляващи височини тогава.

- Тези имена са наистина част от славната история на театъра. Има и много други, разбира се. И сега трупата на театъра е впечатляваща. За

ГИЛДИИТЕ

последните пет години актьорите са получили повече от двайсет награди от фестивали в чужбина – Москва, Любляна, Белград, Букурещ, Лондон и много други места. От фестивала „Актьорът на Европа“ и миналата година и сега за най-добър спектакъл. Има „ААСКЕРИ“. Голяма част от нас са работили с хората, които изброяваш, и те са били школа за нас. Сега средното и по-възрастното поколение учат по-младите. Във Враца няма лоши актьори.

4. *Как е сега Драматично-куклен театър – Враца? Слава богу, че още не сте се подвели по лошата инерция да кръстите театъра си на някое име. Още се чудим как да оправим грешката с Театър 199 и не само с него...*

- Много пъти са ме натискали различни хора и организации да кръстим театъра. И винаги съм се измъквал. Да кръстиш сцена или зала, както е по целия свят, е нормално. Но театър не е. Само след няколко години трябва да обясняваш на публиката кой е бил този човек. Само си спомни имената на голяма част от извънстоличните театри. Даже и по-младите актьори не ги знаят. Май не учат вече история на Българския театър. Тъжно и унизително е и не виждам защо да си го причиняваме.

5. *Има ли интерес на младите към театъра ви като място, където да отидат да работят? Враца е близо до София – това го спомнавам, защото този факт върви успоредно в „це-*



„Малката баба Яга“ от Отфрид Пройслер, режисьор Ем. Йорданов

ната“ на театъра...Привлекателно е да работиш само на стотина километра от София.

- Театърът е добре. Дори тази идиотска реформа, която всъщност беше направена точно за да ликвидира извънстоличните средни и по-малки театри, не може да го съсипе. Работим като репертоарен театър с двайсет заглавия на драматичните сцени и тринайсет на куклената. Спектаклите се играят с години и това е хубаво. Имаме тридесет и четири актьори-седемнайсет от тях под тридесет години. Ако погледнеш в сайта на театъра ще видиш десетки награди, повечето първи, от много фестивали. Няма да ги изброявам тук. Защо от чужбина? Защото нямаме комерсиален репертоар. Опитваме се да продължаваме ние да водим публиката в света на това изкуство, а не тя нас. Е, имаме и от България награди, разбира се.

Много са младите актьори, които и сега започват от тук и се връщат в София вече изградени като личности и професионалисти, направили впечатление. Не рискувам да ги изброявам, защото ще пропусна някого, но наистина са много. Това не се е променило с годините.

6. *Враца стои твърдо в театралното пространство с фестивала си за малки театрални форми. Но като че ли нашите театрални фестивали забравиха природата си. На тях, освен представяне, би трябвало да се раждат нови заглавия, нови имена, да се утвърждават интересни художествени жестове, да се прави „търговия“... Врачанският фестивал е някак си капсулиран – почти едни и същи лица от десетилетия са селекционери и участници в журитата. Досещаме се за техния вкус и награди.... Тоест, няма изненада, движение... Вашата плегория?*

- Врачанският фестивал е най-старият на Балканите. И не само на Балканите. През последните четири-пет години се провежда и международен фестивал на НЕТА – над двеста и седемдесет фестивала са в тази мрежа. Напълно равностойна като брой представления и в двете програми. В годините има и модул с куклени представления за възрастни. Няма как да не се променя при тази

ГИЛДИИТЕ



„Забравка на слънцето“ от К. Топалов, реж. Ан. Попдимитров

конкуренция от чужбина. Такова впечатление може да има само у хора, които не са го следили през последното десетилетие. Толкова се е променил, че даже тази година журито даде една от наградите на студенти. А що се отнася до това, че едни и същи хора са селекционери и жури, не е така. Прочети летописа на фестивала, който



„Сладкиш от любов“ по Карло Голдони, режисьор Вл. Лазич

издадохме, и ще се увериш. Има повторения, но те гарантират спецификата на форума, която е ясна и конкретна. Но сега, като се замислих, я погледни другите фестивали. Погледни към морето. Там има ли някакво движение изобщо?! Все едно аз да те попитам къде изчезна оперативната и аналитична театрална критика в България? И защо театроведите се разделиха на точно тези групички? Нали?!

7. Като дългогодишен директор и актьор в този театър, как виждате неговото бъдеще?

- Бъдещето на театъра е ясно и предвидимо. Вече се измъкнахме от капаните на абсурдните реформи. Сега се за странните центрове из страната с филхармонии и опери. Сега се за Смолян, Силистра, Перник, Кюстендил, Монтана и Видин. И много други глупости от хора, които дори не са театрални... Врачанския театър е последния Държавен театър в Северозапада. Мисията му е ясна - репертоарен театър, провеждащ държавната политика в областта на културата, ако някой изобщо се сети да измисли такава. И да я проведе. А до тогава - просто стойностен театър без компромиси в художествено отношение.

8. Тревогите ви и надеждите за българския театър?

- Тревогите ми за Българския театър са много. Надеждите ми - много по-малко. Надявам се да се появи човек...или хора...знаещи как се изгражда културна политика и как тя се провежда. Хора, които да се опитват да управляват културата. В момента ние имаме най-централизирано и бюрократично управление на културата в цяла Европа. Работим по най-абсурдната система. Никой в света не работи по такава система обслужваща личните интереси на една шепа хора. И пренебрегвайки националния интерес. Мечтая за принца, който ще се появи и промени всичко това. И ще се появят пари за проекти-както е в цял свят, и няма да ни управляват отдели и дирекции-както е в цял свят и т.н. и т.н. Амин!

К. А.

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

WIENER FESTWOCHEN 2014

Ивета Гонаус

Първото издание на *Виенските празнични седмици* след „ерата Бонди“ (швейцарският режисьор беше 16 години интендант на театралния фестивал) се състоя между 9 май и 15 юни и премина при огромен медиен и зрителски интерес (403 акредитирани журналисти от 26 страни; рекордни 95,6 процента зрителска посещаемост), предизвестени, но несъстояли се скандали (нестихващи месеци наред медийни дискусии около *политическата коректност* не на съдържанието, а на заглавието на „Негрите“ от Жан Жьоне, режисьор Йохан Симонс). Новият интендант Маркус Хинтерхойзер и екипът му промениха, уплътниха контурите на фестивала, но запазиха централната визия на Виенските празнични седмици – да създават отворено, толерантно към различни естетически светове пространство. Въпреки вътрешни разногласия (белгийската директорка на театралната програма Фри Лейзен напусна преждевременно фестивала само след едногодишно сътрудничество), тазгодишната селекция включваше прецизно, с познаване и разбиране на съвременната театрална ситуация, подбрани продукции. Известни и по-малко известни, но напълно непознати за виенската публика режисьорски имена обогатиха тематично и естетически фестивала: за първи път в Австрия бяха показани спектакли на френския режисьор Клог Режи, на Дмитрий Кримов, Русия, на южнокорейския режисьор Сунгмин Хонг, на Хо Цу Нюен, Сингапур. Както и през изминалите години, азиатският театър заемаше важно място в програмата, но селекцията на отделните продукции беше по-спо-

лучлива от предишните издания. Наблюдава се отдръпване от постдраматични продукции и провокативни, изненадващи интерпретации на драматургични текстове. Силни продукции бяха показани и в разнообразните сценични жанрове: опера – разтърсващият проект на Ромео Кастелучи „Орфей и Евридики“ от Глук, Моцартовата опера „Cosi fan tutte“, режисьор Михаел Ханеке (най-скъпата продукция на фестивала); танц – „Coup Fatal“ на Ален Плател; перформанс – мултимедийните „лекции“ на Уилям Кентридж „In Praise of Shadows“ и „A Brief History of Colonial Revolts“.

Клог Режи гастролира във Виена с два спектакъла: „Лодката вечер“ по едноименния роман на норвежкия автор Тарей Весос и „Там, вътре“ от Морис Метерлинк (съвместна продукция на *Performing Arts Center*, Шугзуока и *Les Ateliers Contemporains*, Париж). Реализираният с японски



„Там, вътре“, фотограф Коиши Миура

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА



„Тарарабумбия“, фотограф Наталия Шебан

ансамбъл спектакъл „Там, вътре“ е една хипнотизираща сценична интерпретация на енигматичния, едновременно магнетичен и зловещ текст. В спектакъла *зоната на прехода* между не-знанието и узнаването на смъртта е сътворена от тишина, тъмнина и плъзгащи се силуети. Визуално и акустично аскетичното, абстрактно пространство е обкръжено от плътен мрак. Ситен бял пясък покрива сцената, приглушена, плавна линия светлина разделя пространството на колебливо осветено *вътре* (семейството, още непозориращо, че дъщеря им се е самоубила в реката) и потънало в сумрак *вън* (Чужденец и Старец, който трябва да им съобщи вестта, ги наблюдават през прозореца). Фигурите в забавен каданс се плъзгат в осветеното поле. Движат се толкова бавно, почти застиват в пространството, всяка следва безмълвно своя собствена траектория. В средата на светлата ивица лежи заспало дете. Разтегнатото до безкрайност движение, глас (протяжно изговоряният текст) отлагат допира със смъртта. Тялото, пронизано от интуиция за обреченост, се съпротивлява на потока на времето. Всъщност предчувствието за смъртта през цялото време моделира жестовата и визуалната експресия. Светът там, вътре, е огледален образ на картината на смъртта: спящото/мъртво тяло върху пясъка/дъното; безмълвните тела изтласкват

времевия/водния поток.

Четиридесетметров подиум пресича зрителната зала. По ту бавно, ту бързо движещата се поточна лента дефилират, тичат, плъзгат, танцуват и маршируват протагонистите от „Тарарабумбия“. Фигури, предмети и фрази от Чеховия драматургичен космос населяват спектакъла-ревию на руския режисьор Дмитрий Кримов. Причудливи, сюрреалистични образи от цирка, кукления театър и уличния танц солово, а често и в гротескно клониран вид се вливат във визуалното пиршество. Босият Фирс се разминава с възкръсналия след дуела барон Тузенбах, трите сестри дефилират на кукили или се грижат майчински за Андрей – кукла в естествени размери. Минава шествие от двадесет Тригориновци с въдици и сламени шапки, булка в пищен кринолин се превръща в чайка, а заглавието на спектакъла е цитат от песничката на г-р Чебутикин („Три сестри“): „Тара-ра-ра... бумбара-ра... седнал съм на тротоара...“ Забавно е, но и често безсмислено да се дешифрират бързо сменящите се образи, да се разпознават фрагменти от пъзела „Чехов“ и да се препращат към коректния дискурс. Персонажите се смесват в неочаквани колажи, попадат в „погрешната“ пиеса или жонглират с „погрешния“ аксесоар. В спектакъла иронично се съдържа и съзнанието на персонажите за собственото им театрално битие. И ето ги – във военния и спортния парад, в цирково и карнавално шествие преминават Чеховите образи и метаобрази, идеологически коректните им и декадентски интерпретации и свърхинтерпретации.

Интересен прочит на Шекспир предложиха „Please, Continue (Hamlet)“ от Иън Дивенгак и Роже Бернат и „Жулиеттмтмтмт“ („Juliettttt“), режисьор Сунгмин Хонг. „Please, ...“ протича като съдебен процес, в който Хамлет е обвинен в убийството на Полоний. Съдебната зала е пренесена в театър „Одеон“, делото се води от истински съдии, прокурори, съдебни експерти (психиатър, криминалист), адвоката

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА



„Жулиетттттта“, фотограф Хаечанг Йън

ти, които се сменят във всяко представление. Обвиняемият Хамлет и свидетелките Офелия и Гертруда са актьори. Публиката получава следственото дело, в края на процеса осем зрители са избрани за съдебни заседатели. Хамлет е осъден за непредумишлено убийство. Въпреки интересната концепция спектакълът е твърде гудактичен, суховат, често напуска театралния дискурс и напомня на телевизионно съдебно шоу. Една друга интересна идея, която обаче функционира, видяхме в южнокорейската **„Жулиетттттта“**. Пет актриси, изпълняващи ролята на Жулиета в актуални южнокорейски продукции, показват едновременно своята интерпретация на образа. Един очарователен колаж от сценични жанрове и театрални естетики: Жулиета № 1 участва в представление за деца, втората Жулиета изпълнява ролята в драматичен театър, третата – в мюзикъл, четвъртата – в традиционна корейска опера, и Жулиета № 5 – в традиционен корейски сатиричен жанр. В приглушено осветената сцена припламват полите на ярките костюми – изящни скулптури от сатен. В празното, интимно пространство на театър „Брут“ актрисите интерпретират паралелно или солово ключови сцени от пиесата. Пет стола заместват прочутия балкон, пет пъти Жулиета посреща смъртта. Жестовите и

интонационните партитури се сливат в очарователна постмодерна полифония.

Един от най-силните спектакли на фестивала, фаворит на публиката, беше **„Titkaink“** („Нашите тайни“) на унгарския автор и режисьор Бела Пинтер. Събитията се развиват в Будапеща през 80-те, постоянно въртящи се магнитофонни ролки заемат дъното на сцената. Композиторът Ищван споделя педофилските си наклонности пред своята психиатърка. Кабинетът се подслушва и тайните служби го принуждават да шпионира. Той предава приятеля си Имре, който издава нелегален антикомунистически вестник, но е влюбен в партийната функционерка Беа. Имре е разобличен, Ищван изнасилва сина му. В краткия епизод се показват политическите хамелеони и новите им роли в съвременна Унгария. Въпреки езиковата бариера (симултанен превод на немски) забележителният актьорски ансамбъл покори публиката за няколко минути. Диалогът е стегнат, остроумен, ироничен, с кафкаески интонации, действието се развива бързо, с лекота. „Нашите тайни“ е майсторски микс от съдбовно и всекидневно, циничност и идеализъм, жестокост и милосърдие.



„Нашите тайни“, фотограф Саба Месцавос

ПИЕСА

Тома Марков БРЕХТ

п о е м а

ИЦА:

Тоѝ. (СЪРЦЕ 1)

Тя. (СЪРЦЕ 2)

Мой. (ДРОБОВ)

*1941 година. Апартамент в Столицата. Тя и Тоѝ.
Привечер.*

ТОИ: Много странно нещо ми се случи тази нощ.

ТЯ: Странно? На теб? Не ме разсмивай...

ТОИ: Да, представи си! Преди години в хола на една хижа в Гармиш Баден-Вюртемберг, с Брехт отново седяхме пред чашката. Тоѝ пак ми разказваше нещо. Нещо безмислено. Беше събеседник от висока класа, като да играеш шах със Самуел Книпер, но Книпер е евреин. И при все това, мога да кажа, никога не съм виждал по-скупен човек от Брехт. Говори динамично, красиво и леко, без да се лигави – но само безмислици! Пиеш си нали, приятно ти е по един такъв прекрасен начин и Брехт вземе, че изтърси: Алкохолът е едно от най-великите неща на този свят, поне за мен... Искам да ме погребат срещу Хегел. – Сънуваш си всичко това. Разбираш ли? И се чудиш... Какво да направя, какво да кажеш? Как да се гържиш...

ТЯ: Като идиот! Като идиот, както винаги...

ТОИ: Та кой сега не е идиот? Война има, ако не си забелязала. Един призрак броди из страната. Призракът на комунизма. Във война сме. Тоѝ и Брехт, нали...

ТЯ: Престани! Не можеш ли да говориш за други германци. Напоследък е фрашкано с тях. Галантни люде. Добре танцуват, черпят грипльовците с шоколад, докато се снимат с тях, но Негово Величество Царя е госта предпазлив с германците, както ме освегомиха...

ТОИ: Кой те освегоми?

ТЯ: Хер фон Време, посланика на Райха. Щедър човек.

ТОИ: Ама разбира се! Щедър е, дума да няма! Наскоро на оня прием в германското посолство ти и за миг не се отлепи от фон Време и

той за отплата те гари не с шоколад, а с 22 дози долнопробен морфин за пехотинки от вермахта...

ТЯ: Не ставай смешен. Долнопробен морфин за пехотинки можеш да ми набавиш единствено ти. Господин търговеца, който прави доставки за абвера, долнопробни кожухчета и долнопробен, от наши евреи, сапун... Скучно ми е.

ТОИ: Скучно викаш... Ами прасни един морфин да се съвземеш. От години вече само това правиш.

ТЯ: Морфинът свърши още оня ген.

ТОИ: За гва гни?! Ти колко ръце имаш?

ТЯ: Нека не го обсъждаме. И без това скуката е пълна. Или викаш, що да не почна да разговарям и гнес със съпругата си. Ще ѝ разкажа за Брехт, това-онова... Не, от вече колко 30-37 години е така...

Мълчание.

ТОИ: Руснаците няма да спечелят войната. По пет души с една пушка се бият. По половин милион на месец в плен падат. Не знаят къде се намират. Скоро всичко ще бъде аут, паргон... капут!

ТЯ: А поне по-оня ген пушнаха пред църквата генерал-лейтенант Симеон Парлапанов. Осем куршума в корема му шибнали и един в главата за капак. Господин Гешев, шефът на полицията, ги излови за гва гни. Фин човек...

ТОИ: И той ли?

ТЯ: Какво и той?

ТОИ: И той ли е фин?

ТЯ: Ама ти какво? Какво пак гуднеш. Опитвам се да пообицувам. Да влея малко живот в трудните ни разговори. Комунистите вече на вратата ни аха да почукат, евреите са станали токова нахални, тайно нощем на гробищата сапун погребват, а той се заяжда! Оригинален съм един виг... Сега я да взема и отново за Брехт да разкажа. И искам да...

ТОИ: Млък!

Мълчание.

ТОИ: Добре ге, добре. Извинявай. Ще си сипя едно уиски. Ти уиски искаш ли?

ТЯ: Уиски? Нова мога. Защо? Нали пиеше водка?

ПИЕСА

ТОЙ: Знаеш много добре защо. В кое време живееш. 1941 година е и да се пие водка е подозрително. Гешеф вече души навсякъде. Дори сред своите си. Знаеш го. Но войната скоро ще свърши, това е ясно, ще изловят болшевиките, комунистите, ремсистите и шумкарите като лисици в лозе...

ТЯ: Чакай! Ама теб кой те научи да пиеш уиски?

ТОЙ: Знаеш кой?

ТЯ: Брехт?

ТОЙ: Брехт.

ТЯ: Господи!

ТОЙ: Какво...

ТЯ: А не те ли научи на малко възпитание. Да бъдеш малко по-забавен, да не бъдеш така поразително скучен. Не можа ли да те научи?

ТОЙ: Вече съм на шейсет и една, а още съм сигурен, че бях прав на двайсет и седем, когато си мислех, че човек е вече стар... Така е! Животът не е сън.

ТЯ: Моля те...

ТОЙ: Какво ме молиш? Аз да не съм аптекар да ме молиш. Завърти един телефон в германското посолство на фон Време, него помоли... Аз не мога, нали знаеш, че не разговарям правилно. Ще взема за Брехт да изтъря нещо и край – ще ме тикнат в концлагер... И тогава нито приеми, нито Народен театър, нито морфин. Само Гешеф, ама не в салона на госпожа Хаджи-Генчович, баронесата, а на Львов мост, в мазето на дирекцията на полицията. Какво ми се хилиш! Забавно, а? Пак ли?

ТЯ: Драматизираш! Ти вечно драматизираш...

ТОЙ: А какво? Така – по руски да го даваме. Станеш сутрин, пийнеш, теглиш му една майна, погледнеш колко е красиво навън и се натъжиш, и му пийнеш, и след това вземеш, че пухнеш жената с ютията по главата... Така по-добре ли е? Или пак ти е скучно? Кажу нещо!

ТЯ: Не коментирам...

ТОЙ: Комунистка!

ТЯ: Нещастник!

ТОЙ: Давай, засипи ме с обиди... Имаме достатъчно време да си спретнем още един хубав скандал.

ТЯ: Нямаме. Няма!

ТОЙ: Няма ли?

ТЯ: Пак ли...

Мълчание.

ТОЙ: Не издържам повече! Ушите ми страдат.

ТЯ: Това е защото не спираш да слушаш радио. Непрекъснато го правиш. И, хайде после пак ми кажи, че не си скучен човек. Освен това...

ТОЙ: Млък!

ТЯ: Хайде пак – млък... Така ти е най-лесно – нали? Хайде давай, направи както винаги, когато не



разказваш за Брехт – пусни си радиото, хайде...

ТОЙ: Много добре знаеш, че пускам радиото само за фон. Нещо там да ми бърбори. Но защо не поговорим за теб! Ти какво правиш всъщност?

ТЯ: Не виждаш ли? Седя си тук! Какво да правя...

ТОЙ: Е, да ге... Кажу нещо. Как си? Щастлива ли си?

ТЯ: Не. Депресирана съм. Ама нищо. Карай...

ТОЙ: Е, хайде сега – ти вечно си депресирана.

Стига, защо така? Виждаш, живи сме, здрави сме...

ТЯ: И Господ ни обича...

ТОЙ: Блазе ни...

ТЯ: За кое, Сърце?

Мълчание.

ТОЙ: Чак пък да ни обича Господ – за това! Това е доста смело изказване. Що се отнася до мен – аз не живея с това убеждение.

ТЯ: О, моля те! Не си на пет години. Господ обича всички. Поне моят Господ. Не знам за твоя...

ТОЙ: Аз съм грешник. Затова не знам дали ме обича.

ТЯ: Грешник? Не ставай идиот! Не си паднал толкова ниско, нито си стигнал толкова далече, за да наръгаш с нож дакел. Нали? Липсва ти смелост! Ти не си грешник.

ТОЙ: Съм, съм.

ТЯ: Сърце, да не би да си замислил нещо!

Мълчание.

ТЯ: Или направил?

Мълчание.

ТОЙ: Не. Нали виждаш? Тук съм. Седя си.

ТЯ: А, добре тогава. Но и това не е грях.

Мълчание.

ТЯ: Е, няма ли да тръгваш?

ТОЙ: Къде да вървя? При чифутите ли?

ТЯ: При чифутите? И добре, и зле би било това... Обаче, мен кой ще ме храни! Ще стана като

ПИЕСА

жената на оня... Оня бе, дето живеят в края на улицата, Вапцаров, граскачът-комунист. Жена му вечно броди печална и без счупен лев из махалата... На оня Брехт, жена му така ли се скита без нито пфениг из Берлин? Той жена има ли? Все едно ми е... Върви при Морев, тютюневият магнат, дето си пои утробата с гръцки ксанакс и коняк. Да пляскаме картите. И оная там, метресата му, как и беше името...

ТОЙ: Ирина. Какво тя?

ТЯ: Ирина значи! Курва нещастна... И името и знаеш. Щото на Морев нали, парите не си знае, ама пищовчето му не работи и дава метресата си на фон Гайер и другите германци. Обаче нали ти си хубавец, напет и изключително забавен и богат и курвата може и на теб да е метнала око, лекарка била, лекарка – груг път! Но може и да е. И сама да си прави кюртажите.

ТОЙ: Драматизираш... Ти постоянно драматизираш! Ама аз те научих така. Навремето Брехт ме съветваше...

ТЯ: Престани!

ТОЙ: ...че с жените човек трябва да си говори само на ти. Обаче аз – не. Шекспир, Шлезинг-Холщайн, Слугерин, Хамлет-принц датски... Ние тогава в Баден-Вюртенберг си пиехме, Брехт говореше прекрасно и все невероятни безсмислици и ме попита: харесва ли ви уискито, майн хер, а аз му викам – до голяма степен, майн хер, до голяма степен... Обаче мирише. На кво мирише, питам го? На още, вика Брехт! Чакай... Какво исках да кажа?

Мълчание.

ТОЙ: Какво исках да кажа?

ТЯ: Това, че си идиот. Скучен идиот. Но това можеш и да не го казваш. Защото си личи. Пак ли?

ТОЙ: Ще си сия едно уиски... Ти уиски искаш ли? Скучно ти е а?

ТЯ: Да. Скучно ми е.

Мълчание.

ТОЙ: Защо не си пуснеш някоя плоча? Лили Марлен, Хорст Весел, нещо любимо. Посланикът на райха, фон Време ти даде цял кош плочи.

ТЯ: Ти мен за идиотка ли ме имаш? Това, че навремето ме взе такава не означава, че хората не се развиват!

ТОЙ: Какво искаш да кажеш?

ТЯ: Ти знаеш...

ТОЙ: Какво знам!

ТЯ: Знаеш... на 53 съм. И не ми се случва нищо. Ходим на едни и същи места. Правим едни и същи неща...

ТОЙ:

Любов...

ТЯ: ... Любовта е в мръсния ужас на абортите, които ме караше да правя. Любовта е разстройството на всичките ми вътрешни органи, тя е наполовина катетри и наполовина промивки. Любовта винаги виси зад вратата на банята. И мирише на лизол. По дяволите любовта. Любовта е да ме направих щастлива и да заспиш с отворена уста, докато аз лежа будна цяла нощ и не смея дори да се помоля, защото знам, че нямам вече право да се моля. Любовта е всички онези малки мръсни трикове, на които ме научи и които вероятно си прочел в някоя книга. Добре. Добре, свърших с тебе. Свърших и с любовта. С твоя вид нагута любов. Пак ли? Любов?

Мълчание.

ТОЙ: Готово! Край. Никъде няма да ходя.

ТЯ: Голяма работа.

ТОЙ: Не. Не никъде няма да ходя. Ще изляза.

ТЯ: Ами добре. Излез. На добър час.

ТОЙ: Ще изляза. Да, ще изляза мила моя. И ще ти намеря нещо наистина интересно. Смайващо! Нечувано...

ТЯ: Ти? Не ме разсмивай...

ТОЙ: Ще видим!

ТЯ: Да видим.

II.

Бавно затъмнение. Също така бавно осветление. Улица. ТОЙ и МОЙ.

МОЙ: Добър вечер, господине мой.

ТОЙ: Добър вечер, момче. Какво?

МОЙ: Ти кажи, господине мой, нещо да трябва?

ТОЙ: Какво нещо?

МОЙ: Ти ще кажеш, господине мой. Какво ти трябва? Жена?

ТОЙ: Не, благодаря! Имам си.

МОЙ: Момче?

ТОЙ: Махай се от тука бе, психопат... По никакъв начин!

МОЙ: Спокойно, господине мой! Спокойно. Ние сме обикновени хора. Само се стремим да услужим... Френски филми?

ТОЙ: Какви френски филми? Не е ли незаконно?

МОЙ: Не! Само така им викам. Иначе има и германски. Холандски... Даже английски и американски, обаче от тях нямам. Понеже са вражески, така да се каже...

ТОЙ: Да, добре... Колко искаш?

ПИЕСА

МОЙ: За кое, господине мой?

ТОЙ: За филмите, какво се правиш на луг? И къде се прожектират? Не си комунист, или евреин, нали? Или си?

МОЙ: Опазил ме боз! Не... Верен поданик на Негово Величество Царя съм! А филмите са тук. На близо. Току го Гарата. С колата го там и обратно, и филмите – 10 сребърни лева. Ей я колата, зад ъгъла. Опел. Германска работа. Хубаво нещо. Вечно.

ТОЙ: Десет сребърни лева? Много е. Пет.

Мълчание.

МОЙ: Пет!... Пет? Ох, майко! Защо така господине мой? Защо да се пазарим? Да не сме чифути...

ТОЙ: Чифути? Пак ли!

МОЙ: Спокойно! Добре. Пет – пет. Само алъш-вериж да има. Чист грабеж си е, ама айде. Към опела, към опела, господине мой...

ТОЙ: Момент! Само да минем две пресечки натам... Не съм сам. Трябва да вземем една дама.

МОЙ: Аха! Двама сте?

ТОЙ: Само двама...

III.

ТОЙ, ТЯ, МОЙ. Сякаш са в кабината на опел. Колата пътува. Скоростите се сменят, светлините отминават... Нощ.

ТЯ: Сърце?

ТОЙ: Сърце?

ТЯ: Спиш ли?

ТОЙ: Не, Сърце!

ТЯ: Страх ме е...

МОЙ: Няма нищо страшно... Ей тука, малко по-нататък, господин Гешеф, шефът на дирекцията на полицията, залови комунистите, които разстреляха генерал Симеон Парлапанов... Спомняте си. Нали? Ония бе, гето ги обесиха на тополите край Гарата...

ТОЙ: Карай си колата.

ТЯ: Страх ме е, Сърце... Ти беше прав за морфина. Лош беше. Британските опиати са галеч по-обаятелни...

ТОЙ: Млък! Остави сега човека да си кара колата. Откъде да го знаеш какъв е. Шофьор уж, балама, а като те изтропа, иги се оправяй...

ТЯ: Тихо, тихо. Сърце?

Мълчание.

ТЯ: Сърце?

ТОЙ: Какво, Сърце!

Мълчание.

МОЙ: Няма страшно, всичко е наред. Руснаците

няма да спечелят войната. Покрай руснаците и комунистите ще отидат при чифутите...

ТОЙ: Карай си колата!

МОЙ: Спокойно, госпожа...

ТЯ: Карай си колата!

Мълчание.

МОЙ: Ех, обикновени хора сме ние, обикновено живеем. Не сме като вас, да се носим в рокли от тафта и костюми от тъмен шевиот. В калта сме, работим. Ракия пием. Сутрин е, ти се надигнеш, удариш една майна, пийнеш му, погледнеш навън, видиш колко е красиво и като белогвардейците, натъжиш се, пак му пийнеш и вземеш, че пухнеш един вид по главата жената с ютията...

ТОЙ: Абе я си карай колата!

ТЯ: Страх ме е, Сърце. Каква ютия, какви пет лева...

МОЙ: А пет лева са малко! Двама сте. По-добре двайсет лева.

ТОЙ: Десет. Десет и точка. Карай си колата. Точка!

МОЙ: Беген е кварталът около гарата, господине мой, беген е. Само такива обикновени хорица като мене живеят. Останалите са белогвардейците, бедни хора. И евреите, тях никои не ги знае какви са. Вървят си кротко с пришитите жълти звезди по балтоните и напоследък тъжни бродят, с издути от сапун джобове се навъртат нощем около гробищата. Мили хора. Но те всички хора са мили. Ето вчера цяла нощ една леля, белогвардейка, руга своя Ваня, че прекалил, че юргана и самовара пропил и, че тя юргана го прежалила, но самовар той пред Бога бил дължен още на сутринта да и намери и така докато се съмна, а като се съмна, гледам го Ваня, съсед ми е, намери от някъде половин бутилка домашна, на екс я гаврътна, поогледа се, видя природата и натъжи ли се нещо, що ли, и прас с брадвата жената по главата... По обед го прибраха. Човекът – като мравка хрисим, не се противи. Деца нямат. И юрган. И самовар и...

ТОЙ: Карай си колата!

ТЯ: Тихо, сърце... Не го гразни. Виж какви страхотии и ужасии разправя. А сме в мрачен квартал. Тук не бяха ли доскоро пушалните за опиум, гето Гешеф ги разтури? Защото тук и Фани Хорн, идвала да пуши опиум. Те, болшевиките носели опиума от Съветска Персия, а шумкарите го пласирали на ремсистите, те от своя страна, го продавали на гимназистките от града, пък гимназистките така се пристрастявали, че мърсували около гарата, госпожа Хаджи-Генчович, баронесата, оня ген на приема у фон Време разправяше под секрет потресаващи истории как премиерът,

ПИЕСА

останалите членове на кабинета, принц Кирил и бъдещите регенти ...

ТОЙ: Млък! Ама ти няма ли най-после да спреш да грънкаш глупости! Вие жените, майка му стара, сте по-загубени и от комунистите, майка им стара... А ти бе онзи, как те викаха там, карай си колата!

МОЙ: Все едно как ме викат, господине мой. Все едно. Всеки се казва някак. Ето – пристигнахме!

IV.

1921. Септември, следобед. ТОЙ, ТЯ.

ТОЙ: Ето те и теб! Пак ли? Най-после...

ТЯ: Най-после – ето ме! Разказвай. Хайде, по-бързо – разказвай! Как беше в Берлин? Искан само да ти кажа – никога не ходи в Лозана, агска скука е. Знаеш ли, напоследък там като че ли всички хранят бунтовни намерения. Напоследък там комунизмът е особено модерен. Не го разбирам, но е много странно. Да заявиш в прав текст пред всички, че подържаш частната инициатива и класовото разделение на обществото е все едно да си сложиш табелка на челото с надпис ПЪЛЕН ДЕБИЛ. Направо подхранваш у другите убеждението че, или си католически възпитаник, или направо си педофил... Казано накратко, спаси ме само това, че постоянно мислех за теб...

ТОЙ: Кое? Какво те спаси?

ТЯ: Спаси ме само това, че постоянно мислех за теб.

ТОЙ: Постоянно?

ТЯ: Непрекъснато!

ТОЙ: Непрекъснато?

ТЯ: Непрестанно!

Мълчание.

ТОЙ: И аз бях така в Берлин. Мислех непрекъснато.

ТЯ: За какво?

ТОЙ: За теб. За света...

Мълчание.

ТОЙ: Е, хайде стига! Какво ми млъкна сега? Защо така! Какво пак ми се мусиш? Аз съм мъж, трябва да мисля и за света... Чакай! Чуй ме... За света си мисля само понякога. Много рядко. Ти, сърце, къде се забави?

ТЯ: На улицата...

ТОЙ: Че какво има на улицата?

ТЯ: Ама ти не чу ли? Вазов починал днес по обед. Не го ли чу! Постоянно слушаш радио, а не си го чул. Не си на 5 години...

ТОЙ: Кой? Кой е умрял?

ТЯ: Вазов. Иван Вазов.

ТОЙ: Поетът?

ТЯ: Да.

ТОЙ: Дано да се е мъчил дълго! Когато едно време ме караха в мъжкия лицей да чета последното му, как да го нарека, произведение – останах без нерви. Такава скука само. Направо живи жаби гълтах докато му четях глупостите. Представяш ли си, имаше изречение, той там беше написал за една и един – а нима той подозираше, че тя го любеше тайно... Предсавяш ли си! Тъпак... Как е пукнал?

ТЯ: Мани! Не питай...

ТОЙ: Защо не? Ама ти май пак имаш информация от първа ръка?

ТЯ: Естествено! Градът е пълен с народ. И всичките хора плачат, плачат... И срещнах баронесата, Хаджи-Генчович, върнала се от Люцерн онзи ген... И тя ми разказа, че... Чакай! Не бързай, моля ти се. Почакай. Защо сега пак се намуси?

ТОЙ: Заради баронесата! Хич не я обичам тази. Стерва! Само глупости говори. Като някой комунист е... Сега в Берлин е пълно с комунисти. Много е модерно сега да си комунист в Берлин, да знаеш. Но чакай, аз... Прекъснах те. Какво разправя баронесата? Как е пукнал онзи, поетът?

ТЯ: Мани! Не. Изобщо не питай...

ТОЙ: Защо? Толкова ли е ужасно?

ТЯ: Мани! Не. Остави! Не питай...

ТОЙ: Ужасно? Значи е ужасно хубаво! Много се е мъчил значи... Чудесно! Много ли се е мъчил?

ТЯ: Възност – не. Не се е мъчил. Не знам. Не бих казала, че се е мъчил...

ТОЙ: Хайде, ге! Кажу ми, ге. Да нямаш сливи в устата? Хайде, кажи ми... Какво се е случило? Как точно е станало? Е! Скандално ли е много?

ТЯ: Не. Но отказвам да го споделя.

ТОЙ: Защо?

ТЯ: Срам ме.

ТОЙ: Хайде ге! Кажу ми, моля те... Добре, прошепни ми го. О, ела и ми го прошепни. Обичам те!

ТЯ: Добре.

Мълчание.

ТОЙ: Невъзможно!

ТЯ: Защо?

ТОЙ: Един истински поет никога не би пукнал така. Никога!

ТЯ: Ти откъде знаеш? Кога си се познавал с поет?

ТОЙ: Чакай! Ама аз съвсем ли не успях ли да ти разкажа?

ТЯ: Не.

ТОЙ: Какъв глупак съм! Нищо особено... Но в Берлин, последната година, докато следвах се запознах с един поет. Брехт. Бертолд Брехт. Викахме му

ПИЕСА

Бърти. Комунист, разбира се. Колко смешно. Сега сред академичните среди в Берлин това е агски модно, но аз, честно казано, не го разбирам... Но последната година ние с него доста често се срещаме. Хората ни мислеха за сиамски близнаци. Разказвал ли съм ти историята за сиамския близнак гето предал брат си на полицията, за да му помогне да се откачи от морфина? Та този, поетът, Брехт...

ТЯ: Бременна съм.

ТОЙ: Какво?

ТЯ: Бременна съм.

ТОЙ: Я, повтори...

ТЯ: Бременна съм!

Мълчание.

ТОЙ: Пак ли?

V.

Изстрел! Осветление. На сцената – ТЯ и ТОЙ. МОЙ е на пода в локва кръв.

ТЯ: Ама колко си ловък, Сърце!

ТОЙ: Нали, Сърце?

ТЯ: Как са му отне парабелума! И го пушна. Без да ти мигне окото! Не очаквах това от теб...

ТОЙ: Горкият човечец... Глупак. Да ни примамим тук. Френски филми да гледаме. То пък едни филми...

ТЯ: Скука. То какво друго да очаква човек от теб, освен скука... Добре, че евреинът се появи и разкри истинското си лице. Ама като в Народния театър беше! С парабелума и – вие сте врагове на народа, вика... И смърт на фашизма – свобода на народа! И после – ти! Бам!

ТОЙ: Хубава работа! Ти, Сърце, откъде разбра, че тоя боклук е евреин?

ТЯ: Ами той нали се представи! Мой, вика се казвам. Мойсей... Вие сте фашисти! Умрете!

ТОЙ: Мой?

ТЯ: Мой, га.

ТОЙ: Не беше ли Ної?

ТЯ: Не ставай идиот. Брехт беше.

ТОЙ: Глупости!

ТЯ: Ох, скучно ми е...

Мълчание.

ТОЙ: Пък и комунист на всичкото отгоре! Гаг мръсна, га умрем, а?... Те никога няма да спечелят войната. Предполагам, че моят приятел, германският поет не мисли така, но той говори само безсмислици... Брехт, добре че ми го припомни! Брехт! До Хегел му се искало да го погребат, представяш ли си?

ТЯ: О! Недей започвай пак! Не разваляй всичко... Оф,

каква скука само.

ТОЙ: Скука, га. Хайде да си тръгваме. Поне малко не се ли разнообрази?

ТЯ: Малко, га. Но ти нямаш абсолютно никаква вина за това.

ТОЙ: Е, добре, нямам. Пак се провалих! Хайде сега да си вървим! Чуваш ли ме?

ТЯ: Ама чакай! Къде ще вървим? Имаме още един филм да гледаме. Та ние сме си платили!

ТОЙ: Какъв филм, Сърце? Не виждаш ли, че всичко се повтаря. Първо някаква грозотия с един гъртак, после едни гимназистки с едни пожарникари... Какво сега!

ТЯ: Никъде не мърдам докато не си гледаме и последния филм! Платили сме си.

ТОЙ: Да си тръгваме, казвам ти. Да вървим да се отегчаваме вкъщи. Хайде, ставай...

ТЯ: От близо четиридесет години се отегчаваме вкъщи. Оставаме! Платили сме си.

ТОЙ: Ама аз защо не взема и теб да пушна? Като едно нищо! Така и така съм почнал...

ТЯ: Ти? Мен? Не ме разсмивай...

ТОЙ: Защо?

ТЯ: Защото съм гама.

ТОЙ: Е, га.

Мълчание. Внезапно от пода в кръвта прохърква

МОЙ: Гнусни фашисти! ТОЙ : Гаг мръсна!

Моментално му пуска още един куршум. Рита го едиг-два пъти. Светлина...

ТОЙ: Комунистите са като теб, Сърце. Неубиваеми са.

ТЯ: Но ти, Сърце, го гоуби! И сега? Кої ще ни пусне филма? А?

ТОЙ: Аз ще го пусна, кої груг. Навремето в Берлин между гругото поработих и в едно лятно кино. Та поназнайвам и това. Тогава веднъж Брехт...

ТЯ: Господи! Стига вече... Хайде, пускай филма! Докога ще се влачиш...

ТОЙ: Добре, добре... Така... Момент... Да... Ето!

Мълчание. Лентата бръмчи. И така до края.

ТЯ: Ето... Ето, сърце!

ТОЙ: Какво ето? Какво?

ТЯ: Интересно е. Виж!

ТОЙ: Какво му е интересното? Същата работа...

ТЯ: Не! Не е същата, виж. Какъв левент върви по паважа... Но не му се вижда лицето, защо са му сложили тази широкопола шапка?

ТОЙ: Де да знам. Чифутите може би знаят...

Същата работа, ставай да си ходим. Да не се разочароваш...

ТЯ: Престани! Оставаме! Платили сме си!

ТОЙ: Добре, но само да не се разочароваш...

ТЯ: Няма! Млъкни сега и ме остави да гледам.

ПИЕСА

Бръмченето.

ТОЙ: Ами да. Ето я и мадамата. Сега ще отишат някъде и ще се почнат. Винаги ми е било малко тъжно за порнографските артистки...

ТЯ: Млъкни! Тихо... Ама и на нея не и се вижда лицето... И тя е с периферия. Защо?

ТОЙ: Чифутски магии... Ставай да си ходим. Ще се разочароваш. Чувствам го, знаеш ли?

Бръмченето.

ТЯ: Чувстваш? Ти?

ТОЙ: Ще видиш...

ТЯ: Тихо!

Бръмченето.

ТЯ: Ами ето, да. Вече са на леглото. Събличат се... Красиви са!

ТОЙ: Красиви са да. Но това не променя нищо. Ще се разочароваш...

ТЯ: Господи! Млъкни и гледай. Какво само гуднеш?

ТОЙ: Ще видиш...

Бръмченето.

ТЯ: Какво да видя? Защо не им се виждат лицата? А?

ТОЙ: Питай чифутите.

ТЯ: А, ето. Махнаха шапките...

ТОЙ: Не гледай!

ТЯ: Боже господи, ТА ТОВА СИ БИЛ ТИ?

VI.

Бръмченето.

ТЯ: Боже мой... ТА ТОВА СИ БИЛ ТИ?

ТОЙ: Да, преди повече от тридесет години.

ТЯ: А курвата?

ТОЙ: Една приятелка... Не я наричай курва.

ТЯ: А каква е тогава?

ТОЙ: Казах ти. Приятелка!

ТЯ: И ти си имал такива приятелки?

ТОЙ: Да, представи си! Да не мислиш, че съм познавал само Брехт...

ТЯ: Ти си ужасен.

ТОЙ: Да. Хайде да си ходим.

Мълчание.

ТЯ: Кажу ми, че си го направил само за пари... Моля те! Кажу ми...

ТОЙ: Не. Не за пари... За какво са ми пари? На нея и трябваша пари. Аз трябваше някъде да вечерям. Имах среща с една Поема, налагаше се да бъде на време. Тогава се отвори вратата и – ето ти го Брехт! Беше много задушевен и вкусен, беше ама досущ като задушен брехт когато си го поръчаш... и един задушен брехт, моля, но

внимавайте с пипера, все пак не сме в Баден. С Брехт така и се държахме, докато още можахме и наистина се държахме. После? Нищо не помня, но явно сме си прекарвали добре ние тримата, щом никога след тази случка, не си проговорихме...

Мълчание.

ТЯ: Пак ли! Но ти?

ТОЙ: Какво аз?

ТЯ: Но ти – защо?

ТОЙ: Аз само помагах.

Мълчание.

ТЯ: Ти си ужасен!

ТОЙ: Може би. Хайде ставай да си вървим.

ТЯ: Ти си ужасен!

ТОЙ: Да.

Мълчание.

ТЯ: И сега?

ТОЙ: Нищо. Хайде, ставай да си вървим...

Мълчание.

ТЯ: Ти си ужасен!

ТОЙ: Да.

Мълчание.

ТЯ: Пак ли...

Бръмченето.

ТОЙ: ...Навремето, като сега си го спомням, Брехт ме питаше:

„Случвало ли ви се е някога някой да каже нещо за твое стихотворение ама ей така без изобщо да е в час

много е странно нали“ Ние тогава с него, той много обичаше аспержи, но постоянно рекламираше в ресторантите, защото винаги намираще връхчетата им увехнали... Казвах му... Впрочем, винаги съм го намирал за подозрително вежлив. За не човек. За истински комунист, дори в ролс роис. Славни времена! Но бяха... Никога не бих искал да си спомням за тях. А ти и тогава беше много хубава. Като сега! На сватбата ни се спъна в карамфиците, спомняш ли си?. И виж, Брехт беше смаян, когато му разказах за теб, че никога няма да спра да те обичам, че само ти не се променяш и само сезоните ти се сменят, но ти си оставащ същата, а Брехт намери това нещо ама наистина за безкрайно необидително СРАМОТА... Брехт под оберлихт – представяш ли си го!.. Не ми е скучно без Брехт, Сърце – скучно ми е без теб! Сърце? Ще си сипя едно уиски. Ти уиски искаш ли? Сърце?

К Р А Й

ВЪПРОСИ КЪМ ТОМА МАРКОВ

ПЕТ ПО ПЕТ

*

1. **Защо пиеса?** *Защото няхах достатъчно добро постижение в тази област на интелигентността и моженето ми. Поработих прилично - и ето: сега вече всичко е наред.*
2. **Защо „Брехт“?** *Защото в този етап от животът ми, когато пишех тази пиеса, не разполагах с нищо друго, освен с ДОБЪР, НО ЗА КОГО, едно от стихотворенията на Брехт.*
3. **Защо тези герои?** *Защото компанията се бе разотиила. По жиците бяха останали само тези три птици, които, въпреки себе си, се оказаха удачен и логичен избор за мен.*
4. **Защо тези епохи?** *Не обичам глупавата усложненост на света, в който живея сега. Аз съм доволен, че съм консервативен анархист - искам прекалено много от живота: искам мъжът да е мъж, а жената - жена. Тези епохи са най-подходящият декор за тази цел. Не желая да бъда нищо повече от нищо повечето. Зная, че всеки от нас е глупав като останалите. Това е.*
5. **Защо евреи?** *Защото с непрестанното си движение този народ е веществен образ на най-важния материал, от който се строи литература, а именно - Глаголът. Докарах се до тук и от известно време насам, глаголите останаха за мен единствените ми приятели. И, наистина, е много хубаво.*

**

1. **Как така :** *„...алкохолът е едно от най-важните неща на този свят...“? Не. Не едно от най-важните, а едно от най-великите. Най-малкото - съхранява се в бутилки, а не в тръби - твърдят, че оловния водопровод бил една от причините за рухването на Империята, освен това след свършването на алкохола в бутилката можеш в нея да поставиш писмо и писмото все някога пристига и все някога някой го намира и*

чете...

2. **Как така:** *„...ами прасни си един морфин да се съвземеш...“? Реплика... Със същият успех във все по-безлюбовното ни съществуване, думата МОРФИН може да бъде заместена от думата ЕФТАНАЗИЯ.*
3. **Как така:** *„ ... евреите са станали толкова нахални, тайно нощем на гробищата сапун погребват...“? Има действителни сведения за такива постъпки. В началото на четиридесетте години на миналия век в Горна Джумая, центърът на тогавашния тютюнев български югозапад. Моята баба, една богата във всяко отношение дама, ми е разказвала. Тя умееше да разказва, аз бях красиво, злостно и умно и възпитано дете, което обичаше да му разказват, докато закусва, обядва, или вечеря. Налагаше се да ям много, за да чуя края на историята. Баба ми, госпожа Кирка Рибарска, разказваше толкова добре, че за ужас на майка ми с след всяко гостуване у баби ни, неизменно повръщах погълнатата храна!*
4. **Как така:** *„...Вазов починал днес по обег... дано да се е мъчил дълго...“? Презрението ми към нещата, които е написал този господин, е всеизвестно. Той няма никакво място в литературата, писана на български език. Нито в прозата, нито в поезията. Всеки, който е със всички си, може да прецени това. В онези времена безспорното начало в поезията е Христо Ботев, а в прозата... Прозата не ме интересува, тя е обект, който Слава Богу, винаги е отнасял вятърът на интересите ми в други небеса.*
5. **Как така:** *„...винаги ми е било малко тъжно за порнографските артистки...“? За добро или за лошо, в тесен и в широк смисъл, ПОРНОТО също е изкуство. Винаги ме е удивлявало това, че който и да е порно филм, упражнява директно и тотално въздействие*

ВЪПРОСИ КЪМ ТОМА МАРКОВ

Върху възприятията на зрителя... Дори с много пъти и пъти повече и от най-Великото произведение на изкуството. Не зная дали бива, или не бива да бъде така. Но светът е по-объркан от всякога. Човешкият опит се разпада, днес всеки глупак може да снима с фото апарат. Ако се позамислим ще се втрещим, че намираме Все по-отвратителната и пластмасова лекота във Всеки от аспектите на съществуването. Футболът например - замислете се на какво е заприличало съвремението, щом вече може един мъж като пари да струва колкото, и дори понякога повече, от един самолет... Но да се върнем на порнографските артистки - според мен е нужна не малка доза храброст, за да си вадиш хляба по този начин. И така, аз лично не мога да успея да си представя храбростта, ако тя е лишена от трагизъм. А вие?

1. **Кой си ти?** Някой, който се случва.
2. **Кой си искал да бъдеш?** Някой, който се случва.
3. **Кой не си искал да бъдеш?** Някой, който се случва.
4. **Кой те обича?** Не зная.
5. **Кой те мрази?** О, не искам да зная.

1. **Къде най-добре пушиш?** В кухнята.
2. **Къде не искаш да пушиш?** Сред непущачи.
3. **Къде искаш да изпушиш последната си цигара?** В собственото си легло.
4. **Къде отказваш да изпушиш последната си цигара?** В тунела на военното стрелбище.
5. **Къде гасиш цигарите си, освен в пепелник?** Там, където не замърсявам - в себе си...

1. **Правиш бърза поезия?** Правя поезия. Това е достатъчно.
2. **Правил си добри пари (валутни) от бърза поезия, имал си дори частна секретарка?** Нямам отношение към парите извън това чрез тях да мога да си подсурия необходимостта, когато ми хрумне да изляза и да вечерям навън.
3. **Ще правиш бърз театър?** Не зная дали ще е бърз, но ще бъде театър.
4. **Не правиш добро впечатление на много хора?** И правя невероятно добро впечатление дори и с това.
5. **Би ли правил литература, с която да опитомяваш лисици?** Не. Не желая да бъда опитомител, защото винаги съм бил, съм и ще бъда ловец.

КеВа Апостолова

P.S.

ПЕТ НЕЩА КОИТО НЕ ЗНАЕМ ЗА ТАЗИ ПИЕСА?

1. БРЕХТ не е пиеса. БРЕХТ е поема.
2. Преди много години започнах работа в ТЕАТРАЛНА РАБОТИЛНИЦА СФУМАТО. Като сценичен работник. Маргарита Младенова и Иван Добчев ми повярваха, че мога да работя изобщо нещо, което не е свързано със стихове. Така имах възможност да слушам много пиеси, без да ги гледам, Все пак естеството на работа на сценичния работник е свързано със стоене зад сцената.

Спомням си ясно, как един ден се заслушах в репликите, написани от Хайнер Мюлер, той и до ден днешен остана един от многото истински Велики поети за мен. Пиесата беше КВАРТЕТ и текстът ме порази. Реших, че трябва да се опитам да напиша пиеса. В нея действащите лица трябваше да бъдат мъж и жена, които поради войната и страхът, който се е настанил от войната помежду им, си казват Всичко друго, само не и най-главното - това, че се обичат. Забавното е, че докато моите реплики се пишеха, си представях как те се произна-

сят от... Маргарита Младенова и Иван Добчев. Беше смешно. И много трудно. Докато поемата БРЕХТ придобие сегашният си вид, минаха повече от петнадесет години.

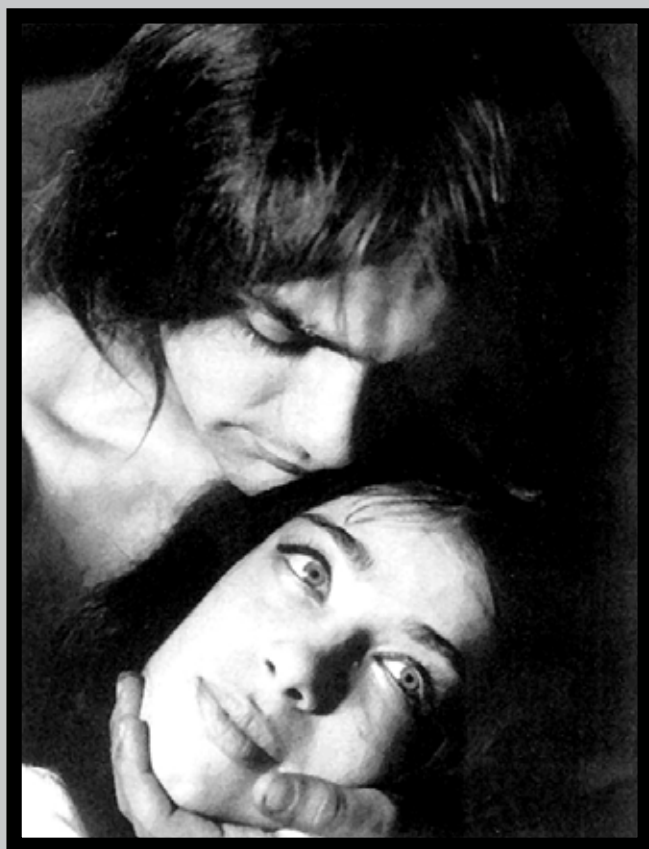
3. С този текст искам да кажа - и казвам: САМО ЛЮБОВТА Е НАИСТИНА.

4. В този текст утвърждавам това, в което наистина вярвам: ВСЯКО РЕШЕНИЕ Е ОТКАЗ. (Карл Лагерфелд)

5. Този текст е направен, за да те заклея - Теб, не моя Ревност... Проклетата да си!

Т. М.

IN MEMORIAM



**БЕЗ
ВЕНЦЕСЛАВ
КИСЬОВ
И
КАЛИНА
ПОПОВА**

Калина Попова (Жулиета) и Венцеслав Кисьов (Ромео)
в „Ромео и Жулиета“ от Шекспир, реж. Леон Даниел,
ДТ – Вудин, 1971 г.

**БЕЗ СЦЕНОГРАФКАТА НА ТР „СФУМАТО“
ДАНИЕЛА ОЛЕГ ЛЯХОВА**



„Медя – майка ми“, спектакъл на Маргарита
Младенова и Иван Добчев, ТР „Сфумато“,
сценография и костюми Даниела Олег Ляхова

Даниела Олег Ляхова

МАЛКО ОТ „МАЛЪК СЕЗОН – 2014“ В ТР СФУМАТО...

Anima Alegra



Ела, легни върху мен



Бит



Надежда Сляпата



Пиеся за умираше



Ескориал



Храброто куче



Забравени от небето

