

ЦВЕТА ГОНАУС

ВИЕНСКИ ТЕАТРАЛЕН ФЕСТИВАЛ 2006

2006-а е годината на Волфганг Амадеус Моцарт. И на Зигмунд Фройд. Двама юбилея – 250 години от раждането на Моцарт и 150 от раждането на Фройд – доминират изцяло социокултурното пространство на австрийските метрополи. Информирани, агитирани, анкетирани, по някакав начин всеки – от обикновения турист до абонамента в Националната опера – е конфронтиран с двойния юбилей. И както и да се опитвам да избегна клишето „майчинско-мащенско“, то се налага като най-подходящо за описание на отношението към двамата гении. Докато Моцартовият рожден ден изчерпва цялата спирала от инициативи – от култово-оргиастично (проектът *Моцарт 22* на Залцбургския фестивал представя сценично всички 22 Моцартови опери) до профанно-комерсиално (кулинарни специалитети, посветени на Моцартовия рожден ден: шунка „Моцарт“, пастет „Моцарт, вино „Моцарт“), то празнуването на юбиляр № 2 се ограничава до концентрирани около рождената дата (6 май) инициативи. Емблематична е и статистиката около двата култови адреса – посетителите в *града на Моцарт* – Залцбург, през първата половина на годината са 1,5 млн. пове-



че от обикновено, в *Музея на Фройд*, известния Виенски апартамент на „Берггасе“ 19 – 14 000 повече...

Най-престижният австрийски театрален фестивал – Виенски празнични седмици 2006 (*Wiener Festwochen 2006*) коментира иронично юбилейната година. От фестивалния плакат гледат портретите на Моцарт и Фройд с обърнати от досада и скука очи. „Поради известната си скромност Моцарт и Фройд биха посрещнали сгържано големия шум около техните личности, той по-скоро би ги депресирал“, коментира интендантът на фестивала, режисьорът Люк Бонди. И тазгодишното издание на създадения през 1951 г. театрален форум потвърди високата му класа. Между 12 май и 18 юни

ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

бяха представени 32 продукции (24 театрални и 8 музикални) от 18 страни. Особеност на тазгодишния фестивал бяха необичайните места на случване на някои от спектаклите: „Егип в Колон“ – като гостпал в протестантска църква; проектът „Защита от бъдещето“ – в болницата „Ото Вагнер“, както и провокативно-нестандартната съпътстваща програма. Проектът „В града“ („Into the city“), обхващащ четири инициативи, беше сполучливо упражнение в етническа и социална толерантност. Общото между тях е, че обиграват пространства в социалната периферия на града.

Проектът „Нагласяване на клетката“ („Tuning the Cage“) е свързан с т. нар. „кафези“ – оградените с високи метални мрежи футболни и баскетболни зони, места на социалния живот на най-големите мигрантски групи младежи. В тези кафези се състояха неколкодневни концерти на техните хип-хоп идоли от Сплит, Белград и Истанбул. От обичайното фестивално ежедневие е отдалечен и проектът „Нощ на любовните песни“ („Night of Lovesongs“). По продължение на т. нар. „Гюртел“ (колан) – сексзоната на Виена, улица, гъсто населена със сексшопове, стрийптийз барове и публични домове – в нощта на 20 срещу 21 май всичко изглежда като нормален концерт на открито: 16 групи се радват на про-

менлив интерес, под сводовете на паралелно минаващото метро се показват късометражни филми („Какво винаги сте искали да знаете за телефонния секс“...). В двата известни публични дома Окау Бар и Queen Club е „нощ на отворените врати“. В тесния, опушен, тапициран с виолетов плюш Окау Бар ученици от виенското „Училище по поезия“ четат собствени стихове под мотото „Орфей и Евридика – поезия на ъндърграунда“.

През целия фестивален месец в пет виенски кафенета течеше проектът „5000 любовни писма“. Представен в театри в Цюрих и Санкт Петербург, проектът на швейцарския драматург Матс Шауб и сценографката Барбара Пули за първи път бе осъществен в неконвенционална среда. За Виенския фестивал Шауб и Пули събират чрез обяви в швейцарските, руските и австрийските медии любовни писма. Избраните писма, прочетени от актьори и любители и записани на касети, можеха да се чуят на уокмен в избрани кафенета. С тази уникална сбирка от епистоларни фрагменти (от „Флора и Венцел“ от 1894 г. до „Юлия и Симон“ от последния Празник на влюбените) М. Шауб пише драматургия на любовното чувство. „Празниците“ в „текста“ аудио-воайорът запълва със собствени преживявания; автентичният текст се превръща във фикционален колаж.

„ЗАЩИТА ОТ БЪДЕЩЕТО“

Една нова революционна технология, т. нар. ДНК-чип, ще даде на лекарите възможност да прочистят генома на даден човек и да получат подробно описание на неговите генетични заложи. Подобни чипове ще „подушват“ генетичните разлики и ще са един вид указание за лекарите за съществуващите и потенциалните болести на един човек.

Джерми Рифкин

от статията

„Метаморфозата на самите нас“

„Защита от бъдещето“, режисьор Кристоф Марталер, концепция Шефани Карп и Маркус Хинтерхойзер, е един изключителен театрален проект не само като артефакт. За първи път в историята на Виенския фестивал едно представление се показва в две последователни години. Този спектакъл се занимава с феномена „националсоциализъм“ и медицинските практики на расово прочистваене.

Проектираната през 1907 г. от известния австрийски архитект Ото Вагнер (1841–1918) психиатрична клиника „Шайнхоф“ е един от най-хуманитарните виенски проекти от началото на ХХ век. Болните имат достатъчно „въздух“ в 34-те самостоятелни павилиона; църквата към санаториума „Св. Леополд“ е едно от архитектурните съкровища на сецесиона. Жестокостите, разиграни в клиниката през годините на националсоциализма, са част от нацистката политика на „расово прочистване“ и „расова хигиена“. Според нацистката

идеология в едно „идеално“ общество няма място за психически или физически недъгави. Неговолни от резултатите на принудителната стерилизация (метод, показващ резултати едва след няколко поколения), идеолозите на „расовата хигиена“ се насочват към прякото елиминиране на психично болните, инвалидите и други „малоценни“ хора. Със заповед от 18 август 1939 г. лекарите и акушерките се задължават да съобщават за дефекти (Даун-синдром, идиотизъм и други отклонения от нормалното) при новородените. Изтръгнатите от родителите чрез заплахи или измама деца са изпращани в някое от трийсетте „специализирани детски отделения“, където са убивани чрез глад, морфиум-хидрохлорал или луминал. Между 1940 и 1945 г. „Шайнхоф“ е преименуван на Болнично-педагогическа клиника „Шпийгелгрунд“, Второто по големина „специализирано детско отделение“ в Третия райх. В павилиони № 15 и 17 са погложени на различни експерименти или убити около 802 (точна цифра е невъзможно да се установи) деца.



„Защита от бъдещето“, реж. Кр. Марталер, Виенски театрален фестивал

ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

„Защита от бъдещето“ е документален театър от особен вид. Не само че неговият „текст“ е колаж от документи, медицински свидетелства и разговори с очевидци, свързани дълго след края на войната с табуизираната тема за евтаназията (от гр. „красива смърт“) на психически и физически болни деца. Той се и случва на територията на бившия „Шпийгел-грунд“, където Ото Вагнер интегрира в комплекса специално за пациентите „Сецесионтеатър“. В него Кристоф Марталер реализира театрално-музикалния си проект.

„Защита от бъдещето“ е акт на спомняне, на поетична актуализация на случилото се. Като прелюдия към представлението зрителите са „поканени“ на разходка между павилионите, чиято цел е инсталацията в павилион №18. Празните пространства излъчват невероятна меланхолия. От инсталираната по стените апаратура се чуват кратките биографии на убитите деца. С плътно прилепнали до стените глави, телата на слушащите заемат неестествено разкривени, почти уродливи пози. В спектакъла децата от „Шпийгел-грунд“ оживяват още веднъж. В първата част публиката е настанена на дълги маси, покрити с бели покривки, стигащи до земята. Тя се оглежда в огромните огледала на празнично-строгата зала на „Сецесионтеатър“. Оркестърът на „завърналите“ се деца немее в ограничено със синджир като музеен експонат пространство. Деформирани до уродливост чрез визията (дебели, закриващи почти цялото лице очила; трог-

ващи със своята погрешност, но не-леко съчетани грехи) и чрез жеста (дебилно разкривени физиономии; непохватни движения), единайсетте актьори бръщолевят от трибуната „сказки“ на тема расовата чистота, пеят и свирят на духови инструменти, апелират публиката да се включи в музикалното шествие.

„Защита от бъдещето“ е спектакъл, изграден върху енергията на предтекста и асоциативната гъвкавост на реципиента. Словото е непотребно. Абсурдността на битието капитулира пред безпомощността на глумите. Първата половина от спектакъла е изградена като сюрреалистична ситуация – като опит неартикулируемото да се преработи в съня (духовите инструменти като напомняне за „белодробното“ заболяване). Актът на актуализиране, на спомняне на случилото се (инсталацията от стотици свещи, запалени в паузата, напомня панихига) е едновременно и акт на преработване на действителността. Функцията на неизговоримото е до голяма степен поета от музиката – меланхолични песни от С. Рахманинов, Й. Брамс и Г. Малер; прелюдии от Д. Шостакович. Във втората част от спектакъла „децата“ се връщат отново, за да разкажат с цитати от медицински протоколи и документи за изнасилвания, садистични наказания и мъчения.

Кристоф Марталер бе награден за „Защита от бъдещето“ с австрийската театрална награда „Нестрой 2005“ в категорията „Най-добра режисура“.

„МАКБЕТ“ и „КОЙ СЕ СТРАХУВА ОТ ВИРДЖИНИЯ УЛФ“

Немският режисьор Юрген Гош гостува на Виенските празнични седмици с два спектакъла – „Макбет“ от У. Шекспир, Дюселдорфски театър, и „Кой се страхува от Вирджиния Улф“ от Е. Олби, Дойчес театър, Берлин.

Пестелива сценография (Йоханес Щютц) и виртуозен актьорски ансамбъл отличават „Кой се страхува от Вирджиния Улф“ от Е. Олби. Звездите на немския театър и кино Корина Харфоух (Марта) и Улрих Матес (Джордж) бяха абсолютни фаворити на критиката и публиката на Виенския фестивал. Тук за първи път имах възможност да видя на сцена феноменалната Корина Харфоух. С последната си филмова роля – на патологично

демоничната Магда Гьобелс в един от най-успешните немски филми – „Пагението“, режисьор Оливър Хиршбийгел (номиниран за „Оскар“ през 2004 г. в категорията „Чуждоезичен филм“) – Харфоух потвърди статута си на една от най-добрите актриси в немскоезичното пространство.

Въху празната, приличаща на голяма черна дупка сцена, тънки възжета очертават контурите на „всекидневната“. В този „боксов ринг“ реквизитът е сведен до минимум – маса, четири съзваеми стола, пепелник и много алкохол. Юрген Гош редуцира и централизира всичко върху актьорите. На тази арена завърналите се от парти Марта и Джордж с мазохистично наслаждение консумират безкомпромисното си душевно (само)разголване. Един гъубой без правила и табута; зигзаг от вербални нокдауни и къси паузи. За „съдии“ са поканени младият би-

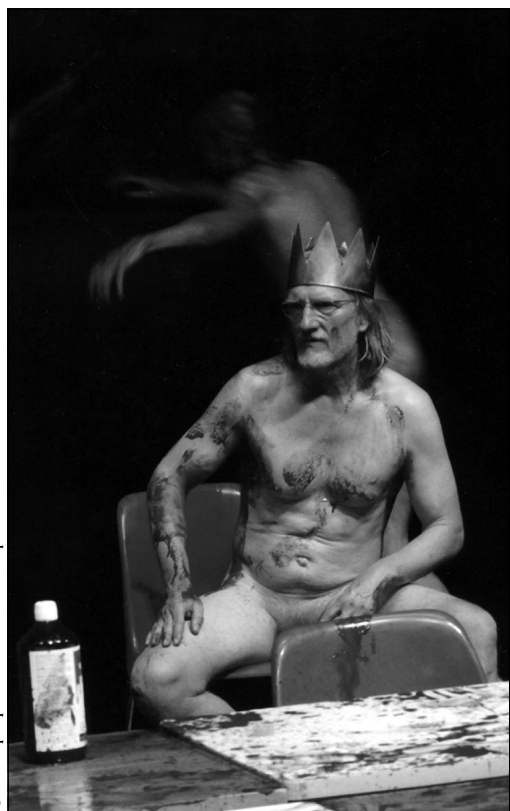
„Кой се страхува от Вирджиния Улф“ –
Е. Олби, реж. Ю. Гош



ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

олог Ник (Александър Куон) и съпругата му Хъни (Катарина Шмаленберг). Късните посетители безуспешно опитват да не нарушат конвенцията на „нормалното“ общуване. Не задълго. Нощният квартет прецизно обигрива всички степени на душевния екхибиционизъм.

„Кой се страхува...“ на Юрген Гош е психograma на механизмите на емоционална зависимост. Това, което свързва Марта и Джордж, е познанието за душевния аг. Собственият се проектира и е проекция на Чуждия. Единствено Другият е в състояние да



Фотограф Соня Ротвайлер

„Макбет“ – У. Шекспир, реж. Ю. Гош

артикулира коректно деформираното „аз“; Другият е твоят гуру, шаман излечител и (псевдо)терапевт, последен шанс да „извади“ демона от теб (Първоначалното заглавие на написаната през 1962 г. пиеса е „Ексзорсизъм“.) Корина Харфоух и Улрих Матес виртуозно съчетават преходите между словесните гърчове и краткото поемане на дъх. Тя – в малката черна рокля – един атрибут на еманципацията – универсална, практична и подготвяща за всеки повод: коктейл, посещение, Война... Жената в нея – едновременно Вамп и лейди, дистанцирана циничка и развратница. Марта на Корина Харфоух е кастриращо агресивна. Неотказваща се от високите си обувки, дори и под напредващото въздействие на алкохола, тя винаги нанася първия удар; доминира физически „ринговото“ пространство. Един перфектен екземпляр „черна вдовица“. Само че в „акта“ между двамата няма нищо еротично. Единствената нежност, на която Марта и Джордж са все още способни, са ударите, които си нанасят, те са последна възможност за докосване. Корина Харфоух–Марта удря с думите – в истеричен припадък, в интелектуално овладян жест или просто по навик. Джордж, макар и привидно пасивен, е достоен противник. Неговата стратегия са цинизмът и добре обмисленият контраудар. Младата двойка, Ник и Хони, се превръщат от воайори в съучастници в среднощната ексцесия. Катарина Шмаленберг реагира с инфантилна дезориентираност, Ал. Куон с блудкав момчешки чар.



„Сън“ – Й. Фосе, реж. Л. Бонди

Фотограф Рут Валу

ДВЕТЕ ЛИЦА НА ЛЮК БОНДИ

Режисьорът Люк Бонди, интендант на Виенските празнични седмици, показва на фестивала два абсолютно различни свои спектакъла – поетично-сюрреалистичния „Сън“ от Йон Фосе и натуралистично-жестокия „Опозоряване“ от Бото Щраус по Шекспировия „Тит Андроник“. „Сън“, съвместна продукция на Бургтеатър и Виенските празнични седмици, е най-добрият (от видените от мен) спектакли на Люк Бонди. В случая може да се каже, че режисьорът е намерил своя автор и обратно.

Норвежкият драматург Йон Фосе пристъпва в европейското, преди

Всичко в норвежкото и немскоезичното, драматургично пространство през 90-те години. След многобройните норвежки театрални награди (между които и наградата „Ибсен“) той е отличен в анкетата на списание „Театер хойте“ като „чуждестранен автор за 2002 година“. В „Сън“ млада двойка (Първа млада жена и Първи млад мъж) оглежда новото жилище, в което възнамеряват да прекарат живота си. Едновременно с тях, в същото пространство, се нася друго семейство (Втора млада жена и Втори млад мъж), което в действителност обитава жилището след първата двойка. По-късно, като от нищото, идват същите, но вече остарели с години и десетилетия двойку: „По-старата жена“ и „По-

ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

старият мъж“ са Първата млада двойка в старческа възраст – те имат три деца, но както и в началото са самотни и само привидно щастливи. „Средностарата жена“ и „Средностарият мъж“ са Втората млада двойка – предизвестената в началото раздяла е вече факт, жената напуска мъжа си заради друг. Двете двойки обитават едновременно пространството, без да се забелязват. Събитията, които „нормално“ следват в хронологичен ред, се случват паралелно.

„Сън“ се занимава с един от основните метафизични проблеми – *Времето*. „Остаряването“ на двойките е алегория на Вечно променящата се човешка идентичност. Персонажите не репрезентират времето. Те са Времето. Многопластовото изследване на времето в драматургията, разбира се, не е нещо ново, но Фосе го прави с една изключителна лекота, с почти мистично саморазбиране. Темпоралните пластове се приплъзват почти незабележимо един в друг. Напълно олекотената драматургична структура (лицата „комуникират“ в бели стихове) напомня на „скелет на грама“ (Л. Бонди). Текстът е сбор от амбивалентности, съдържащ особена музикалност. Представлението е организирано около постигането на сюрреалистична естетика. Ритъмът му напомня на падащи капки вода – успокояващо-хипнотичен и равномерен. Актьорите се движат сомнамбулно по своите територии – с плавни движения и забавено темпо. Напомнят попаднали в паяжина насекоми – изтощени след безуспешната

борба, загубили ориентация и без собствена воля. Двете двойки, отначало като млади (1-ва млада жена и 1-ви млад мъж: Марайке Зедл и Филип Хаус и 2-ра млада жена и 2-ри млад мъж: Агуна Фетер и Рафаел Кламер; по късно, като остарели: Едит Клевер и Мартин Шваб; Силви Рорер и Вернер Вьолберн) съществуват едновременно, те обитават паралелно едно и също пространство, траекториите им се пресичат, но те не забелязват „чуждите“. Сякаш в потока на времето е станала някаква грешка, чиито последици са видими само за зрителя. Всеки е капсулиран в себе си, никой няма потребност и възможност да се разтвори в Другия; траекториите на изговорените думи почти не се докосват. Самотата, екзистенциална и физическа (движението на актьорите по празната сцена следва хореография на ненаатрапчиво, но повтарящо се търсене на дигстанция), определя битието. С вътречени в нищото погледи, те са като призраци, които актуализират не своята, а тази на пространството история.

Свърхреалистичната, лаконична сценография на известния австрийски сценограф Карл-Ернст Херман (известен между другото и със съвместната си работа с Петер Щайн през 70-те години) е перфектен „интериор“ за сюрреалистичната концепция. Цялата сцена е огромна „Всекидневна“ – цветовете и материалите са меки (светли тапети; светлокафяв паркет); осветлението е уютно смекчено, сякаш да не стресне обитателите. Единствено дискретно

променящият се сценичен наклон и високите тесни врати насичат хоризонтално и вертикално сценичното пространство. Темата за *променящата се идентичност* е „определена“ в пестеливите и затова още по-натрапчиви сценографски знаци – бебешката количка от началната сцена се повтаря в инвалидната в края. Бонди реализира музикалния пласт на текста в една свръхконцентрирана в себе си, прецизно темпорирана сценична творба, постигаща хипнотично въздействие.

Вторият спектакъл на Л. Бонди, представен на фестивала, беше „Опозоряване“ от Бото Щраус по Шекспировата трагедия „Тит Андроник“, съвместна продукция на Парижкия Одеон театър де л'Еуроп (Odeon Théâtre de l'Europe) и Виенския фестивал. Бото Щраус поставя в рамка кървавия сюжет: той се разиграва през погледа на малкия Лукас, чиято майка го оставя в началото на действието в един търговски център и след като на спокойствие е напазарувала (и последният труп е пагнал на сцената), го прибира. „Опозоряване“ е постмодерна рефлексия върху бруталността и жестокостта в Шекспировата трагедия. И докато при „Макбет“ на Юрген Гош ексцесивното е изживяно оргиастично-първично, то при Бонди то е стимулирано. Неочаквано, малко след началото на „същинското“ действие (Сатурнин и Басиан се обръщат с реч

към римския народ; Тит празнува своя триумф), „лентата“ е спряна. Следва монтаж на дискусия между „режисьорката“ и „актьорите“ на тема интерпретацията на пиесата. И също така неочаквано, като че ли действието никога не е прекъсвало, Тамара, брилянтно изиграна от Кристин Боасон, „влиза“ в него.

Централната фигура в „Опозоряване“ е Лавиния (Дорт Лисевски). Тя, както при Шекспир, е брутално изнасилена и обезобразена – ръцете и езикът ѝ са отрязани. Новото е, че Хирон, един от насилниците, изкупва вината си пред Лавиния, като ѝ предлага любовта си. Кулминацията на спектакъла е естетически провокативната сцена на първата им любовна нощ. Тя е изградена като първерзен сексуален акт: психически – поведението на Лавиния като кулминация на Стокхолмовия синдром (психологически феномен, при който жертвите на отвличания изграждат позитивно емоционално отношение към своите похитители, което е възможно да завърши с влюбването на жертвата) и физически – Лавиния във футуристична оптика: метални протези заместват отсечените ръце, отблъсната от гнусащия я се от нея Хирон (Луис Гарел) се „съвкуплява“ със скритата от баща си в леглото кама. На финала всичко е както при Шекспир – кървавата верижна реакция завършва с оргия от трупове. Може би малкият Лукас е сънувал ужасен кошмар.

ТЕАТРАЛНА ЕКЗОТИКА

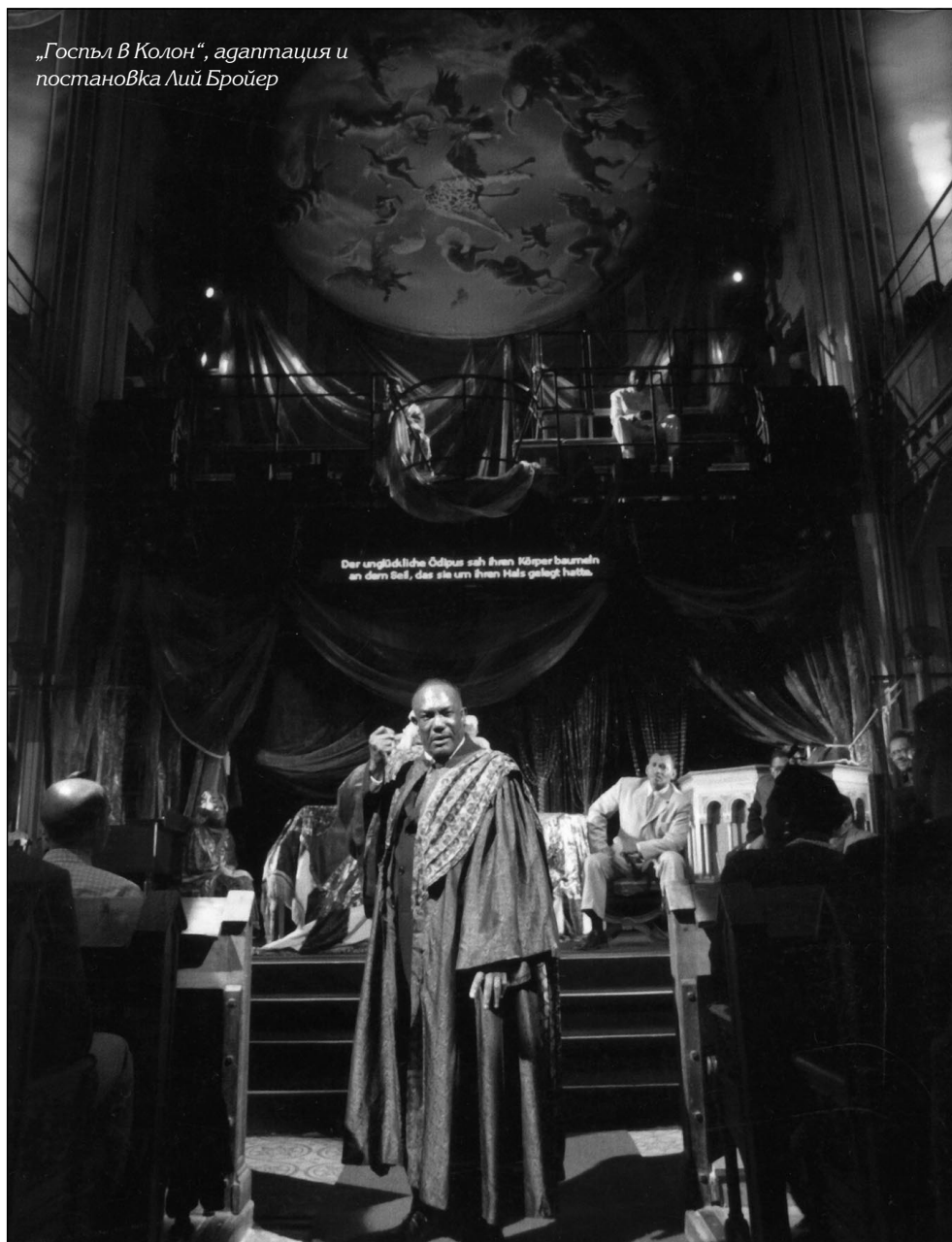
Известният преди всичко като оперен режисьор Йосу Вилер (интерпретацията му на операта „Пелеас и Мелизанда“, Виенски празнични седмици 2004, беше фаворитът на музикалната критика) представи „Йоцуоуа Кайган – история за духове“ по класическия едноименен кабуки-сюжет (съвместна продукция на Театър Х, Токио, и Гьоте институт, Токио). Швейцарският режисьор радикално обработва оригинала на Нанбоку Цуруоуа – автентичните 300 страници са съкратени на 20, петдесетте фигури са сведени до 12 действащи лица. „Йоцуоуа Кайган“ (написана през 1825 г.) е най-популярната история за призраци в Япония: самураят Йемон отравя жена си заради друга, по-богата и властна; духът на убитата О-Ива преследва и измъчва убиеца до смърт.

Автентичният текст разполага темпорално сценичния епос в ранната Едо-епоха и описва съвременното общество като жестоко, егоистично и корупционно. Вилар инсценира „Йоцуоуа Кайган“ като антикабуки спектакъл – фолклорното е отстранено, липсват характерните за японския театър натуралистични елементи. Той запазва оригиналния сюжет – самураят Йемон отравя жена си и нейният дух търси отмъщение, но го поставя изцяло извън японски контекст. Екзотичната сага за ревност, алчност и възмездие Йосу Вилар конфронтира със съвременното урбанистично усещане за самота, изолация и безнадеждност. В изоста-

веняя тунел на метро, застрашително извит и разположен косо спрямо публиката, напомнящ със своята матовобяла стерилност на хирургическа зала (сценография Кацуко Ватанабе), се редуват епизоди от криминалната история и сюрреалистични откъси. Основната история на самурая и духа-отмъстител се преповтаря в няколко второстепенни мотива – Осоге, сестрата на жертвата, насъсква до смърт двамата влюбени в нея; повечето действащи лица са убити и се връщат като духове, търсещи отмъщение. Фигурите се влачат по пустия коловоз, шмузват се като плъхове в подземни дупки или изчезват в мрачния тунел. Постепенно границата между двата свята – на живите и неживите, изчезва. Вилер конфронтира екзотичния сюжет с един психоаналитичен прочит. На стерилната сцена индивидът е оставен сам на себе си. Преследващите го духове, колкото и да е банално, не са нищо друго освен чувството му за вина. В „Йоцуоуа...“ Вилар успява да трансформира „екзотичното“ в „универсално“. Призраците от кабуки са невротите на Ното Цубан; индивидът в неговата неадекватност спрямо социалната среда.

Неконвенционален беше и спектакълът „Госпъл в Колон“ на американския режисьор Лиъ Бройер (Lee Breuer). Госпълът по текста на Софокъл „Едип в Колон“ бе представен в протестантската църква „Густав Адолф“. Превърналият се в класика мюзикъл от 80-те години се занимава с темата на „останалите без родина“. Госпълът, възникнал от тра-

„Госпъл В Колон“, адаптация и постановка Лий Бројер



Фотограф Армин Бардел

рицията на църковното пеене и религиозен екстаз на афроамериканските християни, носи и до днес спомена за колониалното минало. През 30-те години писателката Зо-

ра Нийл Хърстън предполага, че модерният еквивалент на страстта в старогръцката трагедия може да се открие в африканската църква. „Госпъл В Колон“ е доказателство за

ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

нейната теза. В стратегията на Лий Бройер античният текст е прочетен като библейски сюжет и погнесен на публиката като религиозен ритуал. В спиритуалните песни, кульминация на църковната церемония в афроамериканската църква, се търси идентификация със случващото се. В музикъла се редуват невероятни солово (известната госпъл-изпълнителка Бърнаргайн Мичъл като Антигона) и хорова („Дъ блайн боус ъф Алабама“) изпълнения. Костюмите и сцената са решени в типичната за госпъл-естетиката експлозия от цветове. Една алтернативна църковна литургия.

В заключение ще се върна към Моцартовата година. Спектакълът „Комплексът Дон Жуан“ от Ервин Райс, режисьор Лео Кришке, беше точно едно от събитията, заради които (напълно оправдано) някои се страху-

ваха от годината на Моцарт. Дилетантската, нелогична и бутафорна режисура и сценография успяват напълно да унищожат не съвсем безинтересната драматургия (среща между Казанова, който безуспешно се опитва да намери сцена за пиесата си, в която изобличава Дон Жуан като предател, и неугачния оперен певец Карло, който е отхвърлен преди премиерата на „Дон Жуан“, защото е тенор, а не баритон). Парадоксално се сбъдва желанието на режисьора: „Оптимально ще е зрителят да напусне представлението с толкова много впечатления, че в първия момент да е объркан и не на себе си“... Срещу монтирания преди година Градски театър „Валфшгасе“ в кафене с огромен плазмен екран английски фенове гледат мач от Световното първенство. И аз така им завидях за изминалите часове...