

## ЦВЕТА ГОНАУС

### ВИЕНСКИ ПРАЗНИЧНИ СЕДМИЦИ 2004

От 7 май до 20 юни във Виена се проведе най-значителният културен фестивал в Австрия – Виенските празнични седмици 2004 (Wiener Festwochen 2004). Амбициозното обещание за една космополитна повече от всякога програма се потвърди. Създаденият през 1951 година фестивал предложи афиш с 30 театрални и 23 музикални продукции от 19 страни.

Място на случването: един от десетте най-големи културни центрове в света – „Музеумс Картие“ (Museums Quartier). Архитектурният комплекс в центъра на австрийската столица се определя като такъв чрез своите музеи – Музеят за модерно изкуство фондация „Лудвиг“, Леополд музеум, Градският архитектурен център, реномирани фестивали като Виенале, ИмПулсТанц фестивал и др. Един визионерски проект, съчетаващ вековна традиция и модерно урбанистично усещане за случването на артефакта тук и сега. В проектите от известния архитект Е. Фишер фон Ерлах през 1723 г. кралски конюшни след множество реконструкции и след официалното откриване на „Музеумс Картие“ през 2001 г. са „разквартирувани“ и основна част от спектаклите на театралния фестивал. Огромен вътрешен двор, съчетал хармонично монументални сгради с барокова и модерна архитектура, измества традиционното начало на „срещата“ – златно-пурпурният разкош и фреските на Густав Климт в преддверието на „Бургтеатър“.

Две основни теми преобладаваха в тазгодишното издание на фестивала – творчеството на Х. Ибсен и актуализирането на антични текстове чрез напрегнато публицистичен прочит. Първата група обхващаше спектаклите: „Нора“, театър „Шaubюне“, Берлин, и „Майстор Солнес“, „Бургтеатър“, режисьор Томас Остермайер, „Пер Гинт“, реж. Петер Цагек, „Берлинер ансамбъл“. Втората включваше „Хераклиди“ от Еврипид, реж. Питър Селарс, „Жестоко и нежно“ от Мартин Кримп по „Трахинянките“ от Софокъл,

реж. Люк Бонди, съвместна продукция на Виенския фестивал и театър Янг Вук, Лондон. Семантично съотнесими с Втората линия като белези на деструктивизма в съвременното светоусещане бяха и спектаклите „Тероризъм“ от Владимир и Олег Преснякови, реж. Кирил Серебренников, МХАТ, и „Рибар“ от Саймън Стивънс, реж. Себастиан Нюблинг.

Събитието на фестивала обаче беше спектакълът „Съборът на пчелите“ (La veillée des abeilles) по М. Метерлинк, реж. Джеймс Тиери, съвместна продук-

ция на Ла Компан дю Ханетон (*La Compagnie du Hanne-ton*<sup>1</sup>) и театър Виду–Лозан Е. Т. Е. (*Vidy–Lausanne E. T. E.*).

## Ибсениада

Емблематично за най-добрите фестивални продукции и в този случай както обикновено беше пренаписването и дописването на оригинални текстове. „Съпротивата“ (Т. Остермайер) срещу оригиналната развръзка в авторския текст провокира промяната на финала и на двата Ибсенови текста: Нора не напуска, а убива мъжа си; майстор Солнес не умира, а получава няколко дракотини.

Томас Остермайер е Вундеркиндът на немската режисура, превърнал се в медиен феномен още със студентските си спектакли във висшето училище по актьорско майсторство „Ернст Буш“. От 1999 г. ръководи, заедно с хореографката Саша Вали, известния берлински театър „Шаубюне“. Ефектният финал на „Нора“ е логично следствие от подменената идеология на образа. Остермайеровата Нора (Ане Тисмер, отличена за тази си роля като „актриса на годината 2003“ в престижната анкета на сп. „Театер хойте“) представя едновременно обекта и субекта в консуматорския тип общуване. Тя е „идеалната жена“ в този модел, един мутирал вариант на еманципацията (напр. Лара Крофт), но тя се и самоопределя като такава. Консуматорският лукс като абсолютна категория организира битието на героите. Негова визуална метафора е свръхмодерният *пентхаус* – метално-стъклена конст-

рукция на две нива (сценография Ян Пелелбаум). Променящото се през равни интервали положение на сцената спрямо зрителната зала (окоето на камера) засилва илюзията за инсценирана реалност (TV-шоу). Единствената опозиция на стерилно-изкуствения свят е огромният аквариум с декоративни риби. Натуралистичният финал – простреляният кървав труп на Хелмер в аквариума, определя смисъла на сценичния знак като колкото веществена, толкова и алегорична граница между реалността и една нейна изкривена проекция.

Като актьорско присъствие този контраст е разпознаваем в опозицията Нора и другите. „Те“ се движат в установената орбита на един априорно загаден тип поведение: Хелмер е олицетворение на образцовия потребител; г-р Ранк – на колкото ексцентричния, толкова и нарцистичен семеен приятел; Кроцаг – на окарикатурения неудачник. Ане Тисмер овладява с лекота начупената графика в емоционалните преходи на своя персонаж. В постоянно наслаждаващи се „образи“ изкрystalизира една контролираща се, но и контролирана Нора – контролирана от (не)осъзнатото си припознаване като обект на притежание. В този контекст проблемът за търсене на идентичност е подменен от конфликта „да имаш или да бъдеш“ (Е. Фром). Актът на убийство като единствена компенсация на акта на предателство парадоксално връща Нора към самата себе си.

Усещането за *déjà vu* е неизбежно при втория спектакъл на Остермайер. Поне в началото. Същата въртяща се, разделена чрез метални рамки на сегменти сцена (модерно архитектурно бюро, всекидневна, градина) представ-

<sup>1</sup> (от фр.) Трупата на майския бръмбар.

лява дома на Солнес. Режисьорско-сценографският тандем Остермайер–Пепелбаум поднася на публиката удоволствието от един успокоен, концентриран в себе си и същевременно иронично дистанциран от случващото се спектакъл. Клаустрофобично преминаващите от сегмент в сегмент актьори, които се движат с темпото на въртящата се сцена, се редуват с видео проекции на атрактивни еднофамилни сгради. Това движение визуално преповтаря паралелното съществуване на реалност и мечта. Талантливото обиграване на текста, ироничното му дискредитиране и преобръщане чрез интонацията и жеста демонстрира един от най-добрите съвременни австрийски актьори – Герт Фос. Той иронично преекспонира образа на Солнес. Визионерското послание на изговореното Фос преобръща чрез монументалната поза в нелепа патетичност; набързо изговореното зад разгърнатия вестник жизнено крехко вече е излишна злободневност. Ироничната поанта на спектакъла е неговото „оцеляване“ след падането от кулата.

### **Античните текстове – изненадващо съвременни**

Античният сюжет чрез прочита си като случваща се тук и сега трагедия свързва два от най-добрите спектакли във фестивалната програма – „Хераклиди“ от Еврипид, реж. Питър Селарс, и „Жестоко и нежно“ от Мартин Кримп по Софокловите „Трахинянки“, реж. Люк Бонди.

Известният американски режисьор инсценира Еврипидовия сюжет като

разгърнат ритуал на съвременните конвенции за разрешаване на криза. Прогонените от родината си хераклиди в Селаровата версия са бежанците, търсещи политическа и икономическа закрила. Спектакълът ритуал протича в три етапа. Първата част е дискусия между публиката, младежи от бежанския лагер Трайскирхен, търсещи политическо убежище в Австрия, и представители на властта. Втората част е инсценирането на античния сюжет. Заключителната част е гастрономически пир, в който домакините бежанци готвят за своите гости – публиката. Място на случването на театралния експеримент е Парламентът. Публиката заема обичайните за депутатите места; игралното поле е трибуната.

Селаровият прочит на античния текст демитологизира архетипната ситуация. Колизното събитие, лишаването от родина и стремежът към нейното възвръщане, е разиграно като политически дебат между представители на две автономни държави. Пред микрофоните на трибуната влизат в словесен двубой (игра с половете) президентката на Атина Демифон и Копрей, пратеничката на Евристей (Бренда Уел, Карен Кенгъл). В конвенцията на дипломатическия жаргон те оглеждат „за“ и „против“ доводите за приемане на бежълците. Пред трибуната очаква съдбоносното решение купчина от човешки тела – потомците на Хераклид (непрофесионални актьори, момчета от австрийски бежански лагер). В хода на спектакъла условната граница между „зрителната зала“ и „сцената“ е постоянно нарушавана (актьорите се допитват до гражданите – публика; нахлуват сред банките и

„благодарят“ за Великодушното решение). Стряскащ е паралелът между интерпретацията на Еврипидовия текст като бежанска драма и разиграваният се в началото на юли сценарий с „Кап Анамур“. На кораба с хуманитарна мисия, спасил 37 судански бежанци, надяващи се на политическо убежище в Европа, категорично беше забранен достъп до което и да е италианско пристанище.

„Жестоко и нежно“ от Мартин Кримп се базира върху рядко поставяната Софоклова трагедия „Трахинянките“. Амелия (Деянира) очаква завръщането на Генерала (Херакъл). Според непотвърдени, но сигурни източници, ръководителят на антитерористичната мисия някъде в Африка е Военнопрестъпник. Централна тема на спектакъла – сегероизацията на архетипа на Героя въобще. Режисьорът Люк Бонди (който е и директор на фестивала) разчита на изключителен актьорски състав. Както и при Софокъл, двамата съпрузи не се срещат. Но в първата част Амелия (Кери Фокс), обкръжена от прислужници, козметички и фризьори (античният хор), гледа на колизиите, предизвикани от ревност и желание за отмъщение, с характерните за модерното съзнание скепсис и самоирония. Като най-добро актьорско изпълнение в гледаните от мен спектакли бих посочила това на Джо Диксън в ролята на Генерала.

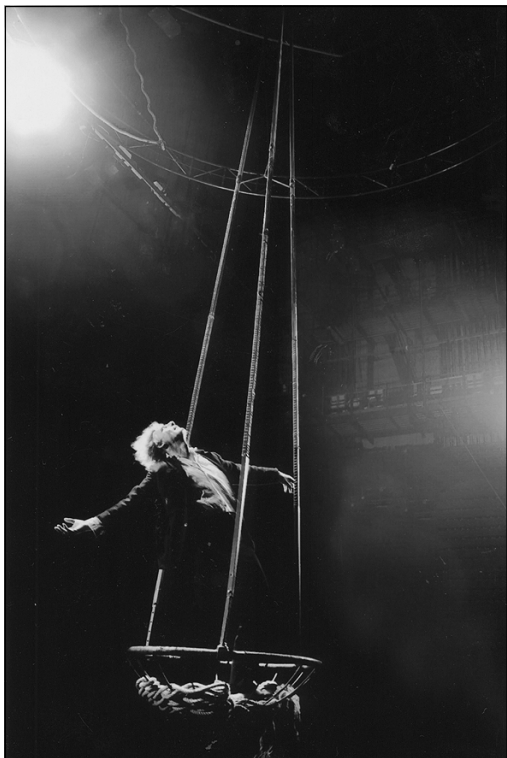
### „Съборът на пчелите“

авторски спектакъл на режисьора Джеймс Тиери, беше безспорният фаворит в програмата на Виенските празнични седмици. Заглавието е трудно-

преводима игра на думи, Тиери го заема от есето „Животът на пчелите“ (*La vie des abeilles*)<sup>2</sup> на М. Метерлинк. След дебюта си още като дете в цирка на своите известни родители, Виктория Чаплин и Жан-Батист Тиери, той обикаля света като акробат, танцьор и музикант. Заедно с актьорите от своята Ла Компан дю Ханетон – танцьорите Никлас Ек и Гайол Бизела Роа, акробатите Туаго Мартинс и Рафаел Боател, оперната певица Ума Йисамат – Внукът на Чарли Чаплин поднася на публиката удоволствието от едно необикновено театрално изживяване.

Спектакълът разказва една сюрреалистична приказка със средствата на танца, пантомимата, цирка и филмовата естетика. Действието започва с един постмодерен жест – сцена-цитат от Шекспир. Ефектно инсценираната буря (огромни корабни платна, сред които смешно малки фигури се борят с урагана) събужда за живот шест „кукли“. Сюжетно несвързани сцени разказват за техните приключения, преди отново да заспят. Организираща фрагментарната композиция тема е метаморфозата и удоволствието от нейното случване. Актьорите обиграват до пълно изчерпване на възможните превъплъщения нещата и собствените си тела. Виртуозни солови и ансамблови пластични етюди протичат като кадри от бързо въртяща се филмова лента и стигат до визуален делириум. Всекидневната изведнъж е място, пълно с опасни клопки – диванът поглъща и изплюва скучаещите момичета. По желяз-

<sup>2</sup> Използваната френска дума *veillée* (место *vie* (живот)) означава *събрание, сбирка, събор, празник, купон, бдение, стража*. – Бел. ред.



*„Съборът на пчелите“ по М. Метерлинк,  
реж. Джеймс Тиери, съвместна продукция  
на Ла Компан дю Ханетон и театър  
Види-Лозан Е. Т. Е., 2004*

ната декоративна ограда актьорите пълзят като влечуги. Един чагър преобразява за секунди притежателя си в зловеща птица-дракон. Една акробатка с няколко движения се превръща във въртяща се балерина върху музикална кутия. Емблематични за спектакъла са и изненадващите преходи между сцени – цитати на „жанровете на жеста“ – пантомимният скеч, изпълнен в естетиката на немия филм, прелива в акробатичен номер; виртуозна циркова техника (трапец, жонгльорство) продължава разиграната като танц любовна сцена. Стратегията на постоянно отричане от вече постигнатия смисъл, контрастът между темата на историята

и средствата, с които е разказана, пораждат иронично-абсурдното в спектакъла (сериозността на акта на самоубийството е преобърната чрез изграването на сцената като върната назад лента). „Съборът на пчелите“ е триумф на визуалното, случващо се в пластичната виртуозност на актьорските тела.

Три спектакъла, заслужено преизвикали интереса на критика и публика, бяха изградени по едноименните романи – „По следите на изгубеното време“ от М. Пруст, реж. Ги Касиер, „Престъпление и наказание в затвора“ по Ф. Достоевски, реж. Арнаг Консигс и „Един ден от живота на Иван Денисович“ по Ал. Солженицин, реж. Андрей Жолгак.

Театралната трилогия „По следите на изгубеното време“ („Ро театр“, Роттердам) е амбициозен опит за сценична интерпретация на Прустовия роман, считан за един от най-важните за модернизма текстове. На Виенския фестивал бяха представени три от общо четирите замислени части от Проекта „Пруст 2002–2005“. Цикълът е отличен с една от най-престижните холандски театрални награди – *Proscenium 2004*. Трилогията се състои от „Светът на Суан“, „Светът на Албертин“ и „Светът на Чарлс“. Във фестивалната програма беше обявено, че отделните части могат да бъдат видени като самостоятелни спектакли. Според мен обаче, извадени от контекста на трилогията, отделните представления са твърде енигматични. Първата част реконструира спомени на Марсел за изживяването на трите жени в неговото детство – майката, юношеската любов Жилбер и зага-

дъчната любима на Суан – Огет; Втората – зрялата любов между Марсел и Албертин (една модерна аналогия на Ромео и Жулиета); третата – ритуалите в света на френската аристокрация при прехода между XIX и XX век.

Централната тема – споменът – е артикулирана чрез средствата на мултимедиа. Огромен видеоекран повторя актьорските жестове или напълно ги заменя. Естетиката на спектаклите се изгражда от асоциативните връзки между двете нива на паралелно протичащи действия – сцената и видеоекрана. В първата част разказът разчита изцяло на видеоизображението – протичащите като на лента спомени: пиещите чай родители, наслаждаващият се образ на любимото женско лице и сменящите се диапозитиви на асоциативно свързаното с него цвете. Във Втората част камерата се концентрира върху детайла. Егрият план на косите, очите, ръцете на любимата визуализират интензивното чувствено изживяване. Принципът на преповтарянето, удвояването (актьорът и неговата видеопроекция) е константен в трите части: Марсел е игран от двама актьори – разказвачът и младият Марсел; Албертин също е играна от две актриси. Актьорският глас достига до публиката отчужден чрез акустичната трансформация на микрофона. Част от естетиката на „Пруст 1–3“ е и хипнотичното въздействие на повтарящи се фрази – музикални (в „Светът на Суан“ оркестър изпълнява музика от Шостакович, Дебюси, Равел) и визуални (по време на всички спектакли на екрана се натрапват надписи-мантри: „нейните устни“, „нейните очи“ ...). Прави впечатление

изключително прецизната работа с текста на романа. Публиката от почитатели на Пруст е едно затворено общество, ревниво следящо интерпретацията на култовия текст. (Със своите 7 тома и 5000 страници „По следите...“ наред с Джойсовия „Одисей“ е сред най-важните, но и най-„трудно смисляемите“ романи на XX век.) Цикълът „Пруст 1–3“ е егоистичен, напълно концентриран в себе си спектакъл. Спектакъл, наслаждаващ се на съзнанието за собствената си самодостатъчност.

Подобно гискриминиращо отношение към публиката демонстрира и унгарският спектакъл „Престъпление и наказание в затвора“. И без предварителната информация, че режисьорът Арпад Сопсигс е преди всичко филмов режисьор, усещането за една различна организация на пространството е неизбежно. Публиката, лишена от възможност за избор на перспективата, плътно обгражда камерната сцена. Действието се разиграва на сантиметри от нея. Зрителското око замества камерата. То просто регистрира случващото се, без то по някакъв



*„По следите на изгубеното време“ по М. Пруст, реж. Ги Касиер, „Ро театр“, Потергам, 2004*

начин да флиртува с него. Кагърът сцена представлява затворническа килия с няколко гвуетажни метални кревата и една маса. Спектакълът е изграден на принципа „театър в театъра“. Затворниците имат шанса за неколкодневен отпуск, ако успешно представят театрален етюд. Влизането в „ролята“ за всеки е психо-сеанс. Шизофреничното раздвоение между двете реалности (репетираният сюжет на „Престъпление и наказание“ и взаимоотношенията между затворниците) изгражда структурата на този спектакъл на „изгубените души“.

В заключение трябва да се споменат два спектакъла, откروили се във фестивалния репертоар с оригиналната си рефлексия на чувството за екзистенциална несигурност: в представлението на МХАТ „Тероризъм“, реж. К. Серебреников, действието е организирано като абсурдна поредица от терористични актове във всекидневните взаимоотношения; а случващият се на един гъх „Рибар“, реж. С. Нюблинг, е опит за изследване на феномена „насилие“.

Дълго преди откриването на Виенските празнични седмици австрийската столица бе залята от един от най-сполучливите в историята на фестивала плакати. На фона на идилична картина, изобразяваща спокоен планински пей-

заж – кристално езеро, обградено от величествени хълмове – се откроява носталгично-ироничното мото на тазгодишния фестивал: „Без Виенските празнични седмици би било толкова хубаво...“ Елегантната ирония на фестивалното мото е показателна за динамичния културен живот в австрийската столица, в който Виенските празнични седмици са кулминация. Не е преувеличено да се каже, че фестивалната програма включва най-доброто от европейската и световна театрална продукция. Повечето от спектаклите са отличени с авторитетни награди. Това е един от най-богатите европейски фестивали с бюджет от 13,5 милиона евро.

Виенчани имат съзнание за възможностите, които им предлага фестивалът, и масово го посещават. Културният туризъм, на който разчита фестивалът в Авиньон например, не е характерен за Виенските празници седмици, отбелязва мениджърът на фестивала Мари Цимерман пред сп. „Театер хойте“. Според статистиката 75% от посетителите са виенчани. Репертоарната политика е съобразена с факта, че успехът на фестивала се дължи до голяма степен на локалната публика. В този смисъл Виенските празнични седмици могат да бъдат определени като форум на театъра, който се определя от вкуса на Виенските зрители.