

АНА ТОПАЛДЖИКОВА

ЗА ГАРВАНИТЕ, АМЕЛИ ПУЛЕН И НАШАТА ТЪГА

„Хъшове“ по повестта „Немили-недраги“ от Иван Вазов. Сценична адаптация, постановка и музикално оформление – Александър Морфов. Сценография и костюми – Елена Иванова. Участват: Валери Йорданов, Петър Попйорданов, Руси Чанев, Валентин Ганев, Рени Врангова, Валентин Танев, Христо Мутафчиев, Захари Бахаров, Пламен Пеев, Теодор Елмазов, Евгени Будинов, Деян Ангелов, Дарин Ангелов, Даниел Ангелов, Димитър Рачков, Елисавета Господинова, Владимир Кармазов. Народен Театър „Иван Вазов“. Сезон 2004/2005

ЗРИТЕЛЯТ – ВЪЛНЕНИЕТО

Кога се вълнува зрителят? Когато спектакълът го улучи в неговата емоционална уязвимост, когато изиграва пред него нещо преживяно, почувствано, когато докосне нещо от собствениите усещания, фантазии, страхове, предчувствия.

Тази постановка е населена предугу всичко с това, което се носи във въздуха ни днес – във въздуха на нашите улици и кръчми, във вътрешните пространства на нашите чувства, мисли, споделяния, фикции. Днешното е директно разпознаваемо по отделни цитати – разхвърляни елементи в сценографията и музикалната партитура като графитите, изписани по стената, отделни музикални пасажии от съвременното кино (музика от емблематичния за новото френско кино филм „Амели Пулен“, балканската етномузика и пр.) и по-индиректната аналогия с фил-

ми като „Криле на желанието“ на Вим Вендерс – възможна алюзия с Берлинската стена, бялата фигура на Бръчков с ангелски крила и пр. Онова, което вълнува всички ни, е многостранно указаното в спектакъла осезателно несъответствие в усещането ни за „свое“ място. И това не само изразява темата на емиграцията в съвременния аспект, но и темата за вътрешната емиграция. Създава усещане за отчуждение от познатото, близкото, родното. Универсалното измерение на тази постановка е темата за емиграцията, а българското се открива в разпознаваемите само за нас уникални знаци.

Тази постановка на Александър Морфов довежда по сетивен път зрителя до същностната си тема – да помислим за себе си като за общност, да се огледаме откъде идваме, кои бяха преди нас и какви сме ние днес, накъде отиваме – като цяло, а не един по един. Вазов е на-



„Хъшове“ по ИВ. Вазов, реж. Ал. Морфов, Народен театър, 2004/05

писал своите „Хъшове“ в страх, че във време на завладяващ индивидуализъм се губят общите ценности. Времето е различно, глобализацията се съвременен свят налага нови гледни точки върху представата за националното. Но именно днес болезнено усетеното от Вазов лишване от обществено чувство заради личния материален интерес има не по-малки основания. Дълбоко почувстваната и пренесена чрез спектакъла тъга уцелва едно от най-болните места на нашия съвременен живот.

ХЪШОВЕТЕ

Това ли са Вазовите „хъшове“? Не, разбира се. Тези хъшове са колкото представа, дошла от прочетеното, толкова и наши съвременници. Зададеният въпрос е некоректен и нецелесъобразен. Но обикновено се задава, когато се реализират класически произведения-икони, като да речем „Клетниците“ за французите, „Война и мир“ за

руснаците и пр. Така че посягането към иконите обикновено е следвано от обвинение в богохулство. Дали Вазовите хъшове са дегероицирани, дали са „освиркани“ от Морфов? И в „Чичовци“, и в „Хъшове“, а и на други места Вазов не спестява на героите си народопсихологическите си наблюдения. Същите типологични щрихи, които откриваме в постановката, са нанесени, макар и по-леко в техния портрет още от Вазов. Морфов си служи с една силно въздействаща метафора – в един момент хъшовите са уеднаквени с добре познатите ни фигури от груповите скулптури на загиналите. Но той няма предвид героите, а тези, които се е случило да живеят долу, в „ниското“ на живота, негероичните натури, онези, които гуляят по кръчмите, крадат, за да се нахранят, лудя глави, които все пак умират за една идея. Хъшовите тръгват от идеализъм да се жертват за отечеството, в емиграция гладуват, мръзнат, плачат, пеят, бият се,

крадат, лежат по затворите и накрая умрат за идеята – за свободата на България, а самата България вече е съвсем имагинерна, само спомен, само символ.

Морфов е погледанал на груповия персонаж на хъшовете с ожесточение – приближил ги е до нас, за да ги разбере, за да ги повали в калта и после да ги качи на пиедестала в застиналия групов скулптурен портрет от финала. Можем да кажем, че той едновременно ги мрази и обича – като част от себе си, – както мразим и обичаме онези различни вътрешни Аз, които откриваме, опазвайки ги в себе си. Силата на този прочит на „Хъшове“ е в неговата лична ангажираност.

Всеки търси някой, който да го изслушва, да го утешава, да го обгрижва. Достоевски е описал точно това. Ако се лишим от бащата, ако се лишим от Бога, тогава изваждаме второто си Аз вън от себе си, за да беседваме с него и дори когато крещим срещу него, същевременно се приютяваме в него. Възрастните си оставаме деца, които непрестанно търсим майка си, дори без да го съзнаваме. Хъшовете осиротяват неколккратно. Първият път като всички, когато се отделят от майката, вторият – когато напускат родината си и третият, когато загубват Странджата. Всъщност майката, България и Странджата са трите проекции на едно и също цяло, без което те политат като пращинки. Това триединство е загадено още в литературната ни класика. Морфов го доразвива. Сцената в хотела разделя на две времето преди и след смъртта на Странджата. Преди узнаването хъшовете са заедно в хотелската вана, сякаш кръщавани като едно цяло тяло. След уз-

наването целият организъм се разпада, хъшовете се разпливяват, попаднали в някаква безтегловност, загубили притегателния си център, усещането си за цялост. Остава залутана една фигура – Бръчков – интелигентът, който дълго време, дори умирайки от глад, не се решава да продаде книгите си. Завъртян от ритъма на един чужд живот, той е изхвърлен навън и се осъзнава все повече като безвъзвратно чужд. Така действието стремглаво се насочва към кулминацията си – на самия ръб на високата стена момчето къса страници от книгата и ги хвърля във въздуха. Това е и най-съвременният момент на спектакъла. Кой има нужда от думи, кой има нужда от записани мисли, кой има нужда от нещо, което не се консумира физически?

В решението на Морфов актьорският екип е част от монументалната театрална картина, от изобилието на театрални средства. Той се вписва в динамично променящото се пространство. Актьорът непрестанно преминава между присъствието в театралното драматично „сега“ (разиграване на историята пред зрителя) и отчужденото знаково възраждане в една метафорична картина. Емблематичните фигури на Странджата, Македонски, Хаджията, Бръчков, Владиков, Попчето и останалите стоят някак малко встрани, а актьорите – Руси Чанев, Петър Попйорданов, Валентин Танев, Валентин Ганев, Валери Йорданов, Захари Бахаров, Христо Мутафчиев с много точно намерено усещане за тях скъсяват и увеличават разстоянието между сливането с романтическия ореол, иронията към тях и себе си.

И днес, когато Всичко се продава, тази гледна точка към българските хъшове звучи привлекателно с това, че все пак идеалното остава над материалното, дори в екстремните ситуации, в които става дума за оцеляване.

ПРОСТРАНСТВО-ВРЕМЕ

В този спектакъл преди всичко говори пространството. То разказва историята на хъшовете посредством монтажния кинопринцип. Театралното пространство е ту едно място отвъд Дунава с поглед към отсрещния рожен бряг, ту гърбът на сцената, където се разыгрва театър в театъра, наблюдаван от гледната точка зад кулисите, ту парченце гледка от зима в чуждия град със забързано пробягващата, увлечена в своя празничен и гелничен ритъм тълпа. Представата за реално място на действие – кръчмата, хотелът, в които тече действие, построено в причинно-следствената логика, се редува със сцени-визии, в които пространството говори на езика на разпознаваема в националния контекст символика – пейзаж след битката, обесването на Левски и др. Монтажно поставени една след друга, тези сцени разширяват смислово впечатлението от предходните и следващите ги и дават различна гледна точка към тях. Фарсовата сцена на театралното представление, в което актьорите подхвърлят отсечените от тях глави с чалми, прелива в пейзажа след битката, който пренася тревожното предчувствие назад и напред – към предходните и следващите епизоди. Усещането за трагична обреченост надвисва над комичните сцени, прех-

върлило сянката си от предхождащата символна „жива картина“. Така монтажното мислене като същностен елемент на киноезика придобива тук специфична театралност.

Пространство и време се променят динамично в хода на театралното действие. Къде е България – кое е нейното пространство в спектакъла – макетът, който преминава, носейки се по реката (в сценичното пространство – мястото на оркестрината), или Вътре във Всеки един от хъшовете? Къде е реката – мястото на оркестрината или Въображението? Реката-граница според Визията на спектакъла е граница не само между държавите, а и между осезаемото и имагинерното.

България се явява като макет, понесен от реката – граничната река, която дели хъшовете от отечеството им. Макет на малко Възрожденско градче – къщурки с червени покриви, бяла църквица, сгушени между разлистени корони на дърветата, всичко това е огряно от топло слънце – усещането за топлещите слънчеви лъчи е постигнато чрез осветлението. Нещо безвъзвратно загубено, което вече няма реална, а само съкровена стойност. Уникално е въздействието на тази сцена. Видението е едновременно сетивно и имагинерно – феерия, бленуван образ, но толкова материален и същевременно приказно галечен.

Така се появява България за емигрантите – като галечен спомен, като скътан дълбоко в сърцето светъл образ-реликва – и отминава, реката я отнася – реалната, Дунав, или библейската, Лета... и те остават сами, скупчени близо един до друг, макар и Всеки сам за себе си – сгушен в собственото черно

силует. И Все пак заедно... и Все пак сами.

Какво е родината? – Топос, който има географското означение – на Балканите, или това е мястото вътре в мен? В „мен“, защото „нас“ отдавна вече не съществува. А „мен“ виси в безтегловност. Кое е това място, така едро и метафорично представено във визията на спектакъла – брегът срещу България, територия на Балканите, кътче вътре в мен – това място не е родината. Родината плува пред вътрешния поглед като спомен за изгубения рай.

Самотата. Това е душевната субстанция на емигранта. Усещането за това е постигнато с всички театрални средства. Сценографията борава с внушението на големите мащабни плоскости – размества се земята под краката, отварят се бездни, които човекът успява да прескочи, за да се озове другаде – отвъд предела на конкретното място и време; или бездни, в които пропага. Високите хоризонтални стени, които се движат и отрязват части от сценичния отвор, в един момент изглеждат като високия укрепен бряг на пристанище. Актърите се движат по мост високо горе и изглеждат съвсем малки и загубени, както изглеждат малки, смачкани и отново загубени в подножието на огромната тъмна стена. Самотната фигура на замръзващия от студ, самота и отчаяние Бръчков в подножието на неимоверно високата стена. Самотата е осезаема като контраст на малко и голямо. Тази фигура се връзва в потока на радостно кръжащата празнична тълпа. Самотата е сетивно осезаема именно в тълпата, залутана сред множеството. Като контраст на *едно* и *много*.

ИСТОРИЯТА

В постановката осезаемо присъства представата за времето като история. Историята преминава през сцената като сън, като видение, като спомен и директно се превърта към настоящето на финала. Там хъшовете са качени на пиедестал – превърнати в статуи. Жива картина, която ту застива, ту оживява – тук времето отново има своя собствена логика. То потича ту реално, ту завлича в някаква мистификация, където застиналите фигури на монумента са сякаш живи, сякаш тяхната вкаменелост е въпрос на миг в историческото време и в един следващ миг те могат да се раздвижат, да проговорят, да попитат до кога ще останат така или ще чакат „циганите да ги нарежат за старо желязо“? Къде са те? Отсам-отвъд? Това указване на двата свята се случва неколккратно в спектакъла и под различни форми. Крилете на Бръчков, слизането на Македонски в зейналия отвор в пода на сцената – сякаш към „долната земя“, това са все старозаветни видения. Застиването и оживяването на фигурите от паметника, както и завръщането на мъртвите при все още живия Македонски и пр. създават рехава преграда, която пропуска свободни преминавания между отсам и отвъд.

Ролята на жената в спектакъла има своето място в погледа към историята. Жената, вмъкната като чуждо тяло, като някаква картинка от друг свят – нормален и същевременно романтичен свят, която е колажирана към батална сцена. Тя винаги се появява НЕ навреме и НЕ на мястото, тя винаги пречи и препъва, за нея никога НЯ-

МА Време. Обичащата жена в спектакъла е Дон Кихот. Тя се опитва да спре колелата на историята. Тя задържа влаковата композиция, към която е „прикачен“ паметникът на героите. Тя си иска своя Михаил и не го дава на историята. Но историята си върви по релсите. И все пак вагонът се оказва откачен...

Какво е любовта към родината? Какво е обетът – да умреш за свободата на отечеството? – Жестока скоба, която стяга живота и изисква да жертваш всичко – от нормалното съществуване и заговоряване на насъчните нужди през любовта на живота до самия живот. Ако ще се жертваш за идеята, малко не е достатъчно, даваш всичко!

Историята преминава пред очите ни и се слива със съвременността в странното преливане на три различни момента – хъшовете в емиграция, Македонски след Освобождението и едно усещане за днес, което се провира в отворените пролуки между тези две отделни сфери. Има няколко „врати“ към времето, през които зрителят преминава, воден от визията на постановката. Когато Македонски прескача заедно с Бръчков през условно изобразената в декора „бразда“, обозначена с пропадалото, той се оказва в друго време. Така, както е условно променящо се времето, се мени и пространството. Театралният спектакъл – театър в театъра, който изобразява битка с турците, в един момент се превръща в пейзаж след битката. Но това вече не е пародиен театрален бой, а зловеща картина – пейзаж след битката. В съзнанието си я имаме вече изрисувана в нашата поезия. Гарваните,

които кръжат и гратат, тази визия многократно се появява в спектакъла. Тази картина е извън времето, тя се носи с нас, където и да сме. Всъщност тази постановка е много българска, само ние можем да разчетем всички тези знаци. За момент се появява картината на бесилка и виещи се над нея гарвани и ние знаем – това е „Обесването на Левски“. Визуалното решение изобилства с подобни знаци, които ни водят през времето чрез своето невербално послание.

Колективната общност, която е възрожденски идеал, се е разпаднала във времето на Вазов. Вазов болезнено тъгува за нея. За нас това е ценностен модел на една отдавна отминала епоха, но какво следва? На мястото на тази консервативна колективна общност има ли днес общество? Неспособността да се обединим около една позитивна идея е следствие от отдавна започнат, но незавършен етап на развитие – веднъж обособила се, отделната клетка все още не съумява да стане част от градивен процес – да функционира и да бъде отговорна за живота на един цял организъм...

Тази постановка на „Хъшове“ е продължение на цикъла от спектакли върху нашата класика, които дават нова гледна точка и са своеобразна равностметка за мястото ни по оста „минало – настояще“ като национално самоъзнание, като национален характер, като зрелост на политическо мислене – „Службогонци“ (режисьор – Иван Добчев), „Свекърва“ и „Големанов“ (режисьор – Марцус Куркински), които са явления за миналата 2004 година.

В постановката на Иван Добчев особено съвременно звучи темата за не-

състоялата се възможност за изграждане на модерна демократична държава. Режисьорът фокусира своята визия около две символни фигури – леглото и влака. Цялото действие се центрира в изнесеното на авансцената легло на министър Балтов, което символизира левтаргичното състояние на държавническото, на политическото мислене у нас. И докато леглото се превръща в арена на покупко-продажба на държавни служби, високо горе се носи един влак-мечта, един сънуван влак – жадувана промяна, който е реалност само за лудия.

В „Свекърва“ Мариус Куркински се вглежда в наропсихологическия модел на българския мъж, израсъл като крехка фиданка изпод мрачната сянка на могъщата си майка, за да го развие в „Големанов“ като една трагикомична фигура, която сама изживява катарзиса на своето падение. Докато „Свекърва“

е поглед към тъмната предкултурна стихия, която се опитва да потопи в тъмното царство на своята инерция всеки повеи за промяна, „Големанов“ ви рее в един свят на свободна конкуренция, в който всичко е позволено и всичко може да бъде проиграно.

„Хъшове“ продължава тази гледна точка към емблематичните за нашата драматургична класика заглавия, която поставя във фокуса на вниманието си темата „личност – общество“. Защо в спектакъла Бръчков е с криле? Той е чистата душа, поетът, този, който, умирайки от глад, няма да се реши да продаде книгите си. Той е бялата врана – идеалистът, който ще остане нереален сред човешките слабости, които центробежно ни разпиляват, когато липсва съзнанието за обществена съпричастност, за отговорност пред една идея, по-значима от самозадоволяването.



Фотограф Иво Хаджикшишев

„Хъшове“ по Ив. Вазов, реж. Ал. Морфов, Народен театър, 2004/05