

## МИРОСЛАВА ТОДОРОВА „ЧАЙКА“ НА АРПАД ШИЛИНГ: КЛАСИКАТА КАТО АВТЕНТИЗЪМ И УСПОКОЕНИЕ

Завръщането към класиката отново е новина по театралните сцени според европейските фестивали. Подобна констатация направи и най-големият български театрален форум – Международният театрален фестивал „Варненско лято“ на тазгодишното си издание. Новината на завръщането на „вечно присъстващата“ класика (в което разпознаваме всички основания на клишето) се състои според мен в различните (нови) провокации и стратегии за нейното експло-

тиране. Появи се нужда от нея самата – такава, каквато е – в нейната цялост, дълбочина и трайност. Тя не е повикана в ролята си на повод за рушителни и иронични жестове, нито като поле на постмодерна игра, в която да си припомним нейната устойчивост и същевременно възприемчивост на всевъзможни демистификации – на субекта, на смисъла, на автора, на фикцията. Тя е важна с това, което носи и изказва като трайно установени смисли, винаги актуални



„Чайка“ – А. П. Чехов, реж. А. Шилинг, Театър „Кретакор“, Будапеща, Унгария, 2003/04

Фотограф Матяш Ергели

## ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

във времето. Това се забелязва и в трите представления по класически текстове, най-сериозно впечатлили публиката на „Варненско лято 2006“, „репетиция. Хамлет“ на Енрике Диас, „Дванайста нощ“ на Силвиу Пуркарете и „Чайка“ на Арпад Шилинг.

Допусканията ми за необходимостта от преоткриване на класиката, в нейните устойчиви и пребъдващи послания, се полагат в по-широк социокултурен план. Може би бързото, игрово, повърхностно консуматорство на високотехнологичните общества се умори да се надбягва със себе си в скоростно развиващото и постоянно обновяващо се предлагане, което винаги е „с едни гърди“ пред консуматора и така винаги осуetyява спокойствието на илюзията за неговата пълна задоволеност. Всеки следващ продукт е все по-добър от предишния и това непрекъснато възобновява гонитбата на пълното щастие и осъщественост в потребителската култура. Единственият начин да се приключи с това състояние на вечна неудовлетвореност и безпокойство от постоянно отстъпващия към хоризонта блян по пълнотата е завръщането към старото, към началото, към класиката – в тежестта им на нещо постоянно и вечно присъстващо, ценно, смислено и истинско в тази си неизменност. Тъкмо затова и ретро-то се превръща в новата дизайнерска идеология (огромен интерес към ретро коли, дрехи, аксесоари), която безспорно ползва общите нагласи и настояща менталност, ориентирана към „старото“ в смисъла му на класическа (и по този начин винаги модна/актуална), изпитана, проверена във

времето стойност, която, в съпротивата си към „подобрения“ и в липсата си на необходимост от доказване, се отъждествява с автентизма и спокойствието. След бума на виртуалното, симулациите на медииите, симулакрумът като *modus vivendi* гузайнът като същност, автентичността и органичността се превръщат в най-търсената стока. Отвъд спекулациите с идеята за естественост и истинност, които тук няма да обсъждаме, налице е цялостна разположеност към спокойствието и сигурността на истинските (природните) неща – истинските храни, истинските чувства, истинските текстове, истинската музика и пр.

Безспорно и брилянтно обръщане към автентизма и искрящото съкровение на истинските неща е постановката на Арпад Шилинг „Чайка“ с театър „Кретакор“, където всякаква театралност и артистични спекулации (с текста, с актьорската игра, със сценографията – каквато всъщност няма, с публиката) са успокоени до абсолютния си минимализъм. Режисьорът тотално се е предал на гениалността на автора и е изследвал много дълбоко и прецизно проникновения психологизъм на Чехов, бе да го подлага на своенравния си авторски субективизъм, но и без да го оставя на свободния му психологически ход, увеличава със себе си драматични преживявания и напоителни театрални похвати. Огромното препятствие, което е преминал Арпад Шилинг, е да изтръгне класиката от лоното на упоиващото преклонение, неизбежно примамаващо всеки опит с нея в мъртвото поле на чеховските клишета и режисьор-

ския ступор. Да я въвлече в равнос-  
стойно общуване, в което да преотк-  
рие същностните основания за ней-  
ната класичност и да ги въплъти (за-  
едно с актьорите) в една ненапрегнат-  
та от художественост и много лич-  
на експресия. Текстът е преминал  
през съвсем незначителни интервен-  
ции от чисто технически съображе-  
ния, с което е запазена оригиналнос-  
та на тази велика драматургия и е де-  
монстрирано доверие и упование в  
нейните изключителни прозрения за  
човешкия характер, за същността и  
смисъла на любовта, творчеството,  
таланта. Единствено самоубийство-  
то на Трепльов в края на пиесата не  
се случва, заради прекомерната теа-  
тралност на този жест (заменен е със  
счупване на цигулката, на която той  
свири от време на време в представ-  
лението), тъй като желанието на  
спектакъла е да звучи максимално  
истинно, нетеатрално (бидейки мно-  
го театрален като тематика), с тем-  
перамента на ежедневно общува-  
не, с непосредствеността и натур-  
ността на поведението в живота.  
На сцената е реабилитирана драмата  
на живота, но без театрален драма-  
тизъм и бутафорни психологизми, а  
чрез нейните естествени енергии,  
които преминават през всекиго. В на-  
чалото на представлението актьори-  
те са сред публиката, но това не е за-  
игравка със заличаването на граници-  
те театър-действителност, а е  
именно израз на демократичността  
на театъра, който Арнаг Шилинг пра-  
ви в „Чайка“, в който актьорите са  
подчинени на тези жизнени енергии,  
на които са подвластни и зрителите.  
След напускането на сцената актьо-

рите отново се оттеглят сред пуб-  
ликата, където се случва резонансът  
на събитията и емоциите, които те  
така открито доверяват, а зрителите,  
с разбиране и очакване, споделят.

Актьорите са облечени в свои соб-  
ствени грехи, които се сменят в раз-  
личните представления; простран-  
ството, в което се играе спектакъ-  
лът, може да бъде много различно –  
важното е да е камерно, за да може  
естествеността на човешкото при-  
съствие на актьорите, което не е  
подсилено от „усилвателя“ на теат-  
ралната естетика, и което е във фи-  
ните амплитуди на не-играта, непо-  
средствено и неусетно да нахълтва  
във възприятията на публиката, та-  
ка че тя да се почувства като воайор  
в нечий чужд живот. Текстът, кой-  
то тече на условната сцена, по осо-  
бен начин провокира вниманието на  
зрителите. За първи път те не са на-  
карани да слушат, а да искат да чуят  
това, което си казват героите, така  
както воайорът иска да види и да пог-  
слуша случващото се на другите.  
До такава степен вярваш, че тези хо-  
ра (актьорите) наистина преживяват  
по този начин любовта, страдание-  
то, провала, успеха, славата, мечти-  
те, творчеството. Това е един из-  
ключителен театрален феномен – на  
изкусния психологически контур, извън  
бутафорната парадигма на психологи-  
ческият театър, в естествената сре-  
да на документалната чувствител-  
ност – изискващ невероятно май-  
сторство и с много по-голям ресурс  
за въздействие върху съвременния чо-  
век, уморен от преследването на из-  
мамни висоти, от каквото и да било  
магнетизъм на театралната илюзия.



Актьорските присъствия са истински постижения в устояването на театралното изкушение на играта и в намирането на верния тон, балансиращ спокойствието и ординерността на обичайното човешко поведение с екстремността и изкуствеността на сценичната ситуация. От най-властната – Аркадина (Естер Чакани) до най-безличния – Медведенко (Ласло Катона) важи страхотният респект към актьорското самовладеене. Актьорската игра е пронизана от съвременност. Всички преживяват драмите на героите си през настоящата си модерна чувствителност – акцентите, патосът и nihilизмът съответстват на съвременното светоусещане, което прави и играта съвременна – напуснала конвенциите на драматичния театър.

В това изключително изчистено „представление на душите“, и затова ирелевантно към конкретиката на материалното, актьорският ансамбъл е блестящ и всяка актьорска промавост е недопустима. Най-ефирната Нина Заречная – Аннамария Ланг, облечена в джинси и без грам мелодраматизъм, плаха и упорита, нежна и решителна, преминава сякаш през собствената си съдба и я живее като своята лична необратимост. Атрактивният Трепльов – Жолт Наг – с цялата си енергичност и трескавост на влюбен и интелигентен млад мъж се бори за таланта и чувствата си, бидейки едновременно специален и отхвърлен. Особената Маша – Лула Шарошги – е ексцентрична, интригуваща и свободна да се самоизразява. Човекът на изкуството Триго-

рин – Тило Вернер – същевременно суетен и прям, талантлив и занаятчия, слаб и успешен, Всъщност е един посредствен човек, който иска да е изключителен. Аркадина – Естер Чакани – жена със самочувствие, самоуверена и безапелационна, винаги постига желаното, без да накърни особено благополучието си. Всички тези характери са като извадени от нашата лична социална биография. Класическият текст е зареден с живите вибрации на съвремението, за да отключи своите вечно траещи смисли и енергии. А чайката, която Трелъв

убива, се появява във формата на бяла непрозрачна торба (много добро хрумване), изглеждайки много естествено в контекста на сценичната среда, оголена от театралност, за разлика от реквизитната птица, която винаги смуцава дори и най-преданите фенове на илюзията. Естетиката и етиката на представлението с неговите: чистота, минимализъм, искреност, спокойствие, демократизъм и съкровение – бяха истинско театрално откровение за мен, в което, вярвам, са се посветили и българските артисти.



Архив БИТЕФ, 2006