

ИНФЕРНО

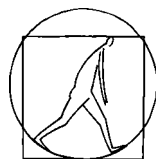
АНГЕЛИНА ГЕОРГИЕВА

„Мъртвешки танц“ от А. Стриндберг. Адаптация и постановка – Маргарита Младенова. Сценография и костюми – Даниела Олег Ляхова. Участват: Светлана Янчева, Владимир Пенев, Цветан Алексиев

Сезон 2006/2007

програма „Към Дамаск“

СФУМАТО
театрална обединяване



Програма „Към Дамаск“ на ТР „Сфумато“ в своите три части „Жюли, Жан и Кристин“ по „Госпожица Юлия“, „Мъртвешки танц“ и „Стриндберг в Дамаск“ препрочита творчеството и личността на Аугуст Стриндберг. Името на норвежкия драматург Вегнага припомня нахлуването на несъзнаваното в модерната европейска драма, която той превръща в поле на битка на либидни инстинкти, поставяйки в центъра ѝ „разделения субект“ между рационалното/разума и ирационалното/инстинктивното, посочвайки тази негова развоеност като основен екзистенциален конфликт. И то в контекста на мистичната религиозност, която авторът изповядва. Програмата по своеобразен начин обединява тези две

основни линии в обща траектория, задала нейното наименование „Към Дамаск“ – по заглавието на може би най-мистичната и загадъчна пиеса на Стриндберг, състояща се като поетично духовно пътуване в търсене на изначална истина за човека и съществуването. Дори само изборът на наименование на програмата е достатъчен да се разпознае „моралният импе-



Владимир Пенев (Едгар) и Светлана Янчева (Алис) в „Мъртвешки танц“ от А. Стриндберг, реж. М. Младенова, ТР „Сфумато“, 2006/07

Фотограф Симон Варсано



Христо Петков (Жан) и Мирослава Гоговска (Кристин)
в „Жюли, Жан и Кристин“ от А. Стриндберг, реж. М. Младенова,
ТР „Сфумато“, 2006/07

ратив“ на философската платформа, която през годините „Сфумато“ съгъстват в своята практика през въпроса за връзката между човека и Бога, сродяващ ги с християнския екзистенциализъм, от една страна, а от друга, с театралните търсения, устремени към свещеното като противопоставено на „профанното“ и разбиращи театъра като „екстатично живеене“. В спектаклите на ТР „Сфумато“ резонира апокалиптично съзнание, те задават апокалиптично очакване, като по този начин се противопоставят на основните нагласи на съвременното, останало „Без Бог! Без господар!..“¹, както беше озаглавена една

¹ Н. Йорданов „Без бог! Без господар!..“, В. „Литературен вестник“, бр. 11, 21–27.03.2007.

скорошна рецензия. В последните си програми, посветени на Достоевски, Толстой и Марина Цветаева режисьорите на театъра (М. Младенова и ИВ. Добчев) повече от всякога задълбават в модерността, в която виждат отношенията между личностното и сакралното/ценностното, проявени в тяхната крайност и превратност. Програма „Към Дамаск“ продължава тази линия, намерила особено категоричен, естетически и идеен израз в „Мъртвешки танц“ на М. Младенова.

„Мъртвешки танц“ е продължението на „Жюли, Жан и Кристин“, чийто финал с извисената във въздуха, символно излъчена като жертва фигура на Жюли (Албена Георгиева), отеква апокалиптично, създава фаталистично напрежение, което придобива смисъл на край на някаква ценностна позиция, на „един човешки рог“ – фраза, която Стриндберг мимоходом споменава в своя предговор към пиесата, а Маргарита Младенова превръща в смислов център на спектакъла. Заглавието на адаптацията ѝ по „Госпожица Юлия“ е знаково за пренасочения фокус на внимание. То излиза от центрираността си върху Жюли (както тук е транскрибирано името) и се разпределя по

равно между тримата персонажи. Характерните за Стриндберговия натурализъм либидни мотивации, съчетани с наследствена обремененост и социална позиция, приемащи облика на „война между половете“, са туширани, само схематично запазени. Мотивационната основа на персонажите е преформулирана на базата на личностни и житейски позиции и конфликтът като сугестивна либидна игра на власт и подчинение е „рационализиран“, изместен в посока преди всичко на сблъсък, на борба за надмощие и подчинение на ценностни, световъзприятни опори, въз основа на които те правят своите драматични избори. (Тази борба е преведена в постановката и като пространствени конфигурации между персонажите в нивата помежду им – почти във всеки един момент някой стои по-високо или по-ниско от другия.) Така М. Младенова поставя натуралистичната трагедия на Стриндберг като хиперреалистична грама, в която сред стерилната среда на металния блясък на кухненските уреди, месомелачката и издигащата се пара на врящата вода като отворен капак на кипяща страст, жертвеното тяло на Жюли – треперецо, обезжизнено влачено, хистерично мятано се, е нейният ексцес. Циничният прагматизъм на Жан (Христо Петков) и грубоватата ограниченост и псевдогребелигиозния конформизъм на Кристин (Мирослава Гоговска) изтласкват Жюли, представена в нейната уязвимост, в която въпреки всичко тя настоява за някаква принципност. Жюли се превръща в жертвата, поела върху себе си невъзможността за из-

ход, а с това и „прегрешението“ и „престъплението“. Чрез „загубата“ на нейния образ или по-скоро чрез „победата“ над него на безпринципния егоцентризъм на Жан в „Жюли, Жан и Кристин“ отеква внушение за някакво апокалиптично пренареждане на личностните и социални пластове по отношение на водещите ги ценности.

„Мъртвешки танц“ е следващият етап от „апокалипсиса“ – този, настъпил вътре в самия човек, извеждащ наяве неговото „друго“ лице, освобождаващ унищожителната му стихийност. Ако в „Жюли, Жан и Кристин“ заложената от Стриндберг мотивация, извлечена от мъжко-женски подсъзнателни импулси, до голяма степен е рационализирана и пренесена на друга основа, то в „Мъртвешки танц“ тези импулси са екстериоризирани до степен на деформация. М. Младенова концентрира и пренапряга основните силови напрежения между Едгар (Владимир Пенеv), Алис (Светлана Янчева) и Курт (Цветан Алексиеv), абстрахира ги и ги нагнетява от изначални женско/мъжки стратегии до крайни проявления на автоматизирана борба за надмощие. Тя отеква във всяка една стъпка, в ударния ритъм на настървената мълчалива игра на карти, в усещането за непрекъснато следене, в което много умело е оркестриран темпоритъмът между забавяне, застиване и ускоряване. Тук всяка обстоятелственоост е излишна. Още на ниво текст репликите са синтезирани, изказът е максимално съгъстен, добавени са схеми по модела на абсурдистите, в които автоматизираното

„мъртво“ общуване за момент засуча, готово съвсем да се разпадне и да затихне, паметта „зацикля“ в преповторения и в бели петна, докато „машината“ на ежедневните ритуализирани действия и разговори не се задвижи отново. От детайлно описаната среда на действието, в която протича „семејната война“, М. Младенова материализира най-вече неговата атмосфера, създаваща усещането за съгъстяващ се кошмар. Ако пиесата на Стриндберг представлява сложно съчетание на специфичния му натурализъм със символизъм, преекспонирани до степен, която ще намери по-късно излаз в експресионизма, то постановката на М. Младенова се фокусира именно върху това напрежение, което довежда до крайност в абсурдистка експресионистична стилистика. Спектакълът не се интересува толкова да пресъздава сюжета, а да открие форма на живеене в смъртта, в някаква вътрешна, духовна смърт. Това е смъртта, която в известен смисъл е и пропастта помежду им. А тази смърт (пред пропастта), както пише Батай, е световъртежна. Като кръговия танц на Алис, който сякаш предизвиква някакви инфернални, унищожителни сили. В нея любовта и омразата непрекъснато преливат една в друга, винаги на ръба на пропастта. Сценичното решение в намиране на форма на този живот в смъртен световъртеж стъпва върху принципите на Geist-експресионистичното представление, целенасочено към стилизирано извеждане на човешкото „вътре“. Същевременно чрез заложените в актьорското поведение про-

ния и черен хумор се отстраняват от него.

Сцената е безнадежно черна. Като из някакъв първичен мрак се чуват два „изпразнени“ равни гласа, които преповтарят един уморен, отдавна направил излишен всякакво съдържание ритуал. Общуване, изпаднало до някаква гребनावост и безсмислие, които само обговаря. Единствената му останала и задвижваща енергия е тази на противоборството. Сцената се осветява в белезникава светлина и като застинали в абсурдистка картина се появяват Едгар и Алис, две сигнали статуи в голо легло. Те са сякаш последните хора на земята, обречени автоматично да разиграват абсурдния театър на абсолютната непреодолима невъзможност в живота с другия. В аскетичната сценография на Даниела Олег Ляхова са останали сведени до своята гола предметност основните места на „семејния живот“. Но в сценичното пространство, композирано от концентрирани върху фигурите снопове светлина, тези „места“ сякаш се появяват и после отново изчезват в мрака. Светът на Едгар и Алис е допълнително изолиран от черна тюлена завеса. През нея образът на лицата, осветени от падащи отгоре или идващи отстрани лъчи жълтеникава светлина, е подчертано деформиран, превърнат в безжизнена маска. В зоната на маската актьорите Владимир Пенеv и Светлана Янчева извеждат Едгар и Алис в тяхната „отвъдност“, отвъд/извън себе си, превърнати в автомати на гротескно-омразно (само)унищожение, чиято сила се измерва през Курт (Цветан

Алексиев) – тяхната жертва. Всеки от актьорите прави забележителна роля, движеща се на ръба между лудостта и екстатичността, но контролирана в себе-отстраненост. В тази обща насока те осъществяват различни стратегии в изпълнението.

Алис на Светлана Янчева е като архетипно чудовище на поглъщащо-унищожителните женски сили, които тук достигат до „Вампирска“ метастаза, когато се устремяват към своята жертва – Курт. Нейният образ е категорично решен в зоната на маската. Фигурата ѝ е абстрахирана в грубите контури на костюма, в механичните насечени движения, в осветлението, очертаващо в светлосенки линиите на черепа, в ритуализираното говорене, в което като единствена емоция излизат различни интензитети на омразата или на хищническата страст, в ритмизираните кънтящи стъпки. В изпълнението на Светлана Янчева премина-

ват линии на предишните търсения на „Сфумато“ в архетипното като ресурс за театрални изразни средства. Мотивацията на Алис е съсредоточена единствено върху степенята на „насищане“ на женските жизнени стратегии и тяхната неудовлетвореност е като нейна смърт. Тук дори липсата на пари, на слугиня, на вечеря излизат отвъд битовия рег. В силна сцена Алис на Светлана Янчева, с дистанцирана ирония, ги излива пред Курт като някаква ограбваща енергийно-екзистенциална липса, която възпрепятства нейното „реализиране“.

Изпълнението на Владимир Певев на Едгар не е застинало в маската, а отива към гротескното, до което довежда „мъжките стратегии“ на своя персонаж в тираничната омраза към всичко живо и във властовото налагане. В емоционалния интонационен интензитет на ролята преобладава омразен сприхав гняв и детински гърчав страх, които гости-

Румен Трайков и Малин Кръстев в "Стриндберг в Дамаск" от Георги Тенев и Иван Добчев, реж. Ив. Добчев, сцен. Д. Олег Ляхова, Ив. Добчев, муз. А. Аврамов, видеофилм Л. Младенов, ТР „Сфумато“, сезон 2007/08



Фотограф Симон Варсано

гат до находчиво намерени от актьора и изпълнени абнормални „микове“ – като гротескното натъртено изричане на „Копенхаген“ или невротизираното хриптене в изреждането на проблемите, на които окончателно е сложил „край“. Припадъците му са като прекъсвания, отказвания на едно вече мъртво, изпразнено от живот тяло, обречено на вечно механично съществуване. В логиката на абсурдистката гротеска то бива напълно деформирано, а Владимир Пенеv блестящо изпълнява неговите конвулсии и истерично „капитанско“ крачене. Тук „капитанските“ задължения отново са абстрахирани, превърнати в блънувания на едно болно съзнание, изпразнени от съдържание действия, които механично генерират основната енергия на неговата „мъжка“ стратегия – властта и подчинението.

В конфигурацията на персонажите Курт заема трудна за актьорско изпълнение позиция, която се движи между резоньор-коментатор и балансър на действието, но Цветан Алексиев го превръща в пълноценен и пълноправен участник на сценичното случване. Неговият Курт встъпва като удържащ някакво равновесие в нормите на колективното благоприличие, с които умее възпитано да играе като балансър между доброто и

злото. Той коментира дистанцирано, поведението му е овладяно, премемерно, в характерните за стила на актьора интересен насечен темпоритъм на изказа и плавност на движенията с много добър усет за жеста. Но скоро бива напълно въвлечен в унищожителната игра на съпрузите, която „събужда звяра“ в него, той също излиза „извън себе си“, превръщайки се във фарсов трагикомичен вампир. Насред сцената на „опустошението“ неговият Курт особено успешно прави ключова за интерпретацията на спектакъла мимика, която буквално цитира лицевото изражение от превърнала се в емблема както на експресионизма, така и екзистенциализма, картина на Е. Мунк (добър познат на Стриндберг) „Викът“ – под мъртвешки жълтеникавата светлина и през допълнително очертаваща черепните контури тюлена завеса, лицето се деформира в гримаса на „екзистенциален ужас“ и „погнуса“ на Вик, за който няма човешки глас.

В интерпретацията на М. Младенова действително доминира екзистенциалисткото, ако перифразираме „агът – това е животът с другите“, както и обречеността да не можем без тях. Един високопрофесионален спектакъл, който създава рядкото впечатление за трагикомичен „театър на ужасите“.