

КРАЯТ НА ТЕАТЪРА СЕ ОТЛАГА:

ПЪРВО ИЗДАНИЕ НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ТЕАТРАЛЕН ФЕСТИВАЛ

„Диалог — Вроцлав 2001“

МАЙЯ ПРАМАТАРОВА

Вроцлав – свързваме го с фестивала на полската драматургия, с Пантомимата на Томашевски, с Театъра на Гротовски, превърнат днес в институт за изследване на творчеството му... „Седяха с часове и чакаха да бъдат допуснати в светая светих“ – припомня Катержина Осинска – колега-театровед, без чието приятелско посредничество не бих гледала „Апокалипсис“, нито бих надзърнала в бароковата аула на местния университет, от чиято трибуна е говорил Кантор, нито щях да усетя прелестта на готическите храмове на някогашния Бреслау (През 50-те той е в руини след тежките бомбардировки, но днес е реконструиран и модерен европейски град.) И нямаше да си отговоря защо Ружевич е избрал да прекара старините си във Вроцлав, защо паралелно на „Диалог“ протичаха поне още два фестивала. Отговорът е прост: защото изкуствата в Полша живеят отвъд

представи за център и периферия. Или в значението за център като за променлива точка, в която се пресичат диагоналите на значителни тенденции. И тогава се раждат не само добри спектакли, а и понятия като „полски театър“, тогава и най-слабите представления не падат под определено ниво. Твърдя това не само въз основа на шестте полски спектакъла, които „Диалог–Вроцлав’2001“ представи, а и като общо мнение на колегите от много европейски страни – гости на фестивала.

Откритието за много от нас бе режисьорът Гжегож Яжина – „човекът с мълниеносна кариера“, според определението на театралния наблюдател на „Газета Виборча“ Роман Павловски. Стане ли дума за Яжина, веднага си припомнят дебюта му през Втората половина на 90-те в „Театр Розмаитош-



„Чайка“ от А. П. Чехов, реж. Стефан Пухер, „Дойчес Шаушпилхаус“, Хамбург

чи“, Варшава. А също – преклонението му пред Виткаци, пътешествията му из света по неговите маршрути. Яжана, който погнисува с различно име всеки от своите вече седем спектакъла, е ученик на режисьора от краковската школа Кристиан Лука. И той като учител си работи с актьорите по начин, който прави сцената най-естествено място за живот, и той съвместява в едно цяло артисти от всички поколения, и за него реалното (тук) и иреалното (отвъд) са с размити граници. Спектакълът му „Празненството“ от Винтерберг/Руков (сценарий, по който е заснет едноименният филм на групата „Догма‘95“ с лидер Ларс фон Триер) се игра във Филмовата студия – там, където се е зараждало друго ключово понятие – полска вълна в киното. Това бе идеалната среда за представлението на ръба между кино и театър, което се гради чрез прецизен монтаж на сцените/кадри и виртуозно художествено осветление. Пред зрителя тече историята на семейството, срещнало се по повод 60-годишнината на бащата, но официалната вечеря отприщва страстите, сваля маските на благопристойността и миналото започва да надзърта отвсякъде. Сценичният разказ се движи от мелодраматично до гротесково така увлекателно, че забравяш да четеш титрите, а следиш изчистената актьорска партитура – хореографска като рисунък, конкретна като внушение и съгъстена в значенията си до знак. Тук учител и ученик се срещат, но това е и точката на тяхното разминаване.

Кристиан Лука – събитието на фестивала – представи в две вечери последния роман на Томас Бернхард „За-

личаване“ („Театр Драматични“, Варшава). Лука определя метода си като „вътрешен монолог“. Постигането му е път на въображението, подчиняващо тялото на рогения изначално в главата образ. Шестчасовият спектакъл обхваща времето между внезапната смърт на рогините на персонажа и ритуала на тяхното погребение. А останалото е връщане в детството, надзъртане в разтворилата се празнота в търсене на изгубеното, на добродетелите и смисъла. Спектакълът, построен върху неграматичен материал, е акт на ревизия на фалшиви философии, нормативност и литературни традиции. Потресаващият с истинността си човешки глас напомня за достойнството на човек, който опитва да овладее чрез себеанализ страха сред разпадащия се свят. За Лука всеки фрагмент от текста е повод за безкрайни репетиции – стремежът е да се активизира подсъзнанието, да се разрушат професионалните навици и да се стигне до ново ниво на спонтанност, до общия поток на съзнанието. Импровизациите на дадена тема в тяхната съвкупност вероятно биха формирали спектакъл, продължаващ не часове, а дни. Тайната на Лука е в начина, по който „пресова“ времето и го свежда до представление с пределна „наситеност“ на театралната тъкан.

В контекста на театъра на Лука, представлението на другия ученик на големия маестро – Кшищоф Варликовски – „Вакханките“ („Театр Розматощи“, Варшава) се възприе като любопитно намерение да се чете с нови очи Еврипид, но образността на спектакъла, клоняща ту към маниерност,



„Празненството“ от Винтерберг/Руков, реж. Гжегож Яжина, „Театр Розмаитошчи“, Варшава

ту към натурализъм, бе възприета от мнозина със скептицизъм. Вкусове много – за някои Варликовски е различната дума в театъра – иначе надали щяха да го канят да гастролтира в „Пиколо Театро“ например. Впрочем Лупа го припознава заедно с Яжина като един от любимите ученици.

Различна бе оценката за работата на Павел Мицкевич по „Вишнева градина“ на Чехов („Театр Полски“, Вроцлав) – за мен тя бе като спомен от времето, когато спектаклите са се завъртали около централния персонаж, а всички други са били свита от сенки. Старомодно прозвуча и представлението на „Театр Народови“ – „Оперетка“ на Гомбрович, в постановка на Йежи Гжегожевски. Редом с името му носталгично можем да наредим имената на Конрад Свинарски, Йежи Яроцки, Анджей Вайда – неслучайно спектакълът му бе привлякъл толкова много публика, но той бе

повече гастрол на национален театър, отколкото – фестивален спектакъл. Докато действието на Павел Шкотак, лидер на един от популярните в света улични театри („Театр Бюро подрожи“) бе фестивално в същинския смисъл на думата. Продуцирана от Великобритания, „Мистерия Милениум“ бе показана в негостроен католически храм – Ангели и Архангели прекосяваха пространството на грандиозни кокили, претъркаля се гигантско земно кълбо, по-късно – оковано, за да се превърне в трон на Ирод/Понтий Пилат, майки пееха „Сигнало е Джоре дос, сигнала е Джоре...“, докато караха с каручка децата си – мигове преди, по нареждане на Ирод, те да бъдат избити (дини, които се трошаха из целия храм)... а накрая, изгялан от масивно сърво, се възнесе Христос – там, където след време ще сложат витражите.

Като представя спектакли, изговаря идеи и обсъжда алтернативни форми за тяхното постигане, Вроцлавският фестивал, наречен „Диалог“, развива традицията на знаменитото едноименно списание в много посоки, една от които е свързана с взаимодействието на полското изкуство с другите. Диалогът е възможен, когато в него участват най-интересните личности от европейската театрална карта – това е смисълът на голямата театрална авантюра, наречена фестивал.

Името на Кристоф Марталер и спектакълът му „Специалистите“ („Шаушпилхаус“, Цюрих) лично за мен бе поводът да реша да посетя фестивала преди още да е изтекъл фактът с поканата. Марталер навлиза в театъра като автор на хепънинги – недоволен-ворен от конвенционалното сценично пространство, той е готов да прави театър и в аптека. Тръгнал от музиката и стигнал до най-престижните награди, швейцарецът формира своя театър в мига, когато среща Ана Виброк – жената, трансформираща всяко пространство от нещо колкото конкретно, реалистично и познаваемо, в толкова метафорично и абстрактно. Къде се разиграва действието на „Специалистите“ – в самолет, във влак, в подводница... може да се гадае и всеки отговор ще е еднакво верен за катастрофичното ни време. На сутринта, след като вече бях тръгнала за България, оповестиха, че поради мъгла Варшава не приема самолети – веднага чаканята се превърна в Марталерова сценична площадка. Всички се вкопчиха в мобилните си – в глобалния свят хората общуват най-вече дистанцион-

но, дистанционно те могат да бъдат и управлявани. В представлението тази функция е поверена на зловецът Весела и безпардонна бабка-стюаргеса. Бягството е възможно само в песента – тя е последната утопия. Но после следва връщане в утробата на големия авиолайнер, понесъл в търбуха си илюзиите на изтеклите столетия. В това последно пътуване съжителстват Карл Маркс, Роза Люксембург, Фридрих Енгелс заедно с преразкази на текстове от Ветхий завет, Гьоте и гей-филми. Минутни преди края всичко е възможно, иронично намига Марталер и хуморът му е спасителният пояс за зрителя.

Друго име-марка на фестивала бе Робърт Уилсън. Важен бе не само фактът, че скъпоструващият „Войцек“ на Бюхнер („Бети Хансен Театрет“, Копенхаген) бе поканен на фестивала, а и че бе представен между двете части на представлението на Кристиан Лупа. Това не бе случаен факт: Кристина Мейснер – директор на новосъздадения фестивал „Диалог“ и дългогодишен директор на Торунския фестивал „Контакт“ – още със съставянето на програмата подсказва тенденции, посоки, а конкретният пример бе показателен като един от възможните отговори кое е най-голямото разстояние между две точки. Може би ще стане по-ясно на примера на актьорите: при Уилсън те са свършени като марионетки и са в една редица с другите елементи на представлението, каквито са осветлението и звукът. (Музика Том Уейтс! И то на живо!) А при Лупа играят Майя Коморовска (актрисата на Гротовски), Пьотр Скиба – актьорът, проводник на методологията му... Или,

ако към светлинната партитура на Луна би могло на моменти да има някакви претенции, то художественото осветление на Уилсън е над всичко, то е неговият запазен знак. Постигането на Уилсъновите цветове е немислимо без помощта на най-високите технологии: цвят се наслажда върху цвят без да се смесва (над 200 прожектора), работи се прецизно в детайл, постига се съвършенство, което обезсмисля за момента експериментите със светлинната партитура – като че всичко, което може да породи въображението е постигнато – до степен, че формата поражда и съдържание, естествено редуцирано (така или иначе на фестивала представиха рок-варианта на „Войцек“).

Толкова богата бе програмата, че се изместват все по нататък представления като „Майстора и Маргарита“ на Оскар Коршуновас. Преди Вроцлав, театърът, назован с неговото име е бил на гастрол в Русия, а след фестивала се запъти към Сараево. И така до края на годината – само две седмици щели да се задържат в Литва. Поляците обичат и разбират литовския театър, за тях феномени като Еймунтас Некрошюс обират лаври и награди, а по-младите им следовници като Коршуновас само потвърждават, че там, където е текло, пак тече. Литовецът прави своята версия на „Майстора и Маргарита“ като вариант на темата текст/истина и интерпрета-



„Оперетка“ от В. Гомбрович, реж. Йежи Гжегожевски, „Театр Народови“, Варшава

ция. Действието протича в някогашен Дом на културата (едновременно и лудница) – по земята се търкалят бюстове на Ленин, слагия лавира между филогендрони, стари радиоапарати и грандиозна маса (невероятно изобретателно използвана, с отвор по средата, в който изчезва Берлиоз, след като трамваят му отрязва главата, за да се появи отново върху поцинкована кофа и т. н.). Театърът на Коршуновас е комуникативен – като въвежда мистичното в някогашната съветска действителност, той поражда лудсмях и на този фон изгражда най-запомнящата се сцена – балът у Сатаната.

Повторяемостта на мита бе основа на представлението от Грузия „Фауст“ по Гьоте на режисьора Леван Цулагзе – красиви марионетки, разиграни от кукловоди и озвучени в невероятно единство от драматични артисти преразказаха мита, като го сведоха до механизма, възпроизвеждан постоянно във времето. Представлението на Цулагзе гостувало по фестивали с успех мина сравнително незабелязано на „Диалог“ – контекстът го „погълна“.

Както „погълна“ и спектакъла на Русия – „От другата страна на смисъла...“ на Александър Кладко от студията на петербургския режисьор Григорий Козлов. Решено в традицията на добрия руски театър, то спечели с искреността на актьорите, неотдавна завършили студенти. Те разиграха романа на Тамара Петкевич сред коридорите и фойетата на едно Производствено техническо училище – зелената мазилка на стените, старите лампи работиха в посока на автентичността, но темата от сталинското

време за следователя и следствия, разширена в посоката „и следователят е човек“, не бе така неочаквана за зрителите.

За изместване на смисъла може да се говори въз основа на представлението на Стефан Пухер „Чайка“ („Дойчес Шаушпилхаус“, Хамбург). Но това изместване е от друг ред, то е заместено от мултимедийна образност. Аркадиана и компания си разменят реплики с хората от имението през главите на сценалата в партера публика, а словото изчистено от емоции, е като електронно писмо до мига, когато действието се прехвърля на сцената. На големите екрани започват да текат картини и всички персонажи се оказват участници във филм на Треплев. А под екраните е езерото, то е замръзнало и по него може да се пързалиш с кънки – „зимна приказка“... поезията е възможна, но, едва съградена, тя вече се руши – рязко, категорично, както може да руши човек, възпитан от техно-музика и компютърно сърфиране.

Пухер от Германия, Яжина от Полша, Коршуновас от Литва са режисьори, заявили се през 90-те години в европейското театрално пространство. Те знаят как се пренася класически текст във времето, за да гостигне до най-младите в театъра. Те се доверяват на своите учители, но правят свой, различен театър, адекватен на очакванията на връстниците им. И имената им се репродуцират от вестниците, снимките им са по кориците на илюстрираните списания, а на спектаклите им има стълпотворения – очевидно краят на театъра отново се отлага.