

ТРАГИКА И САТУРА В ЕДИН БЕЗКРАЕН ХОРОВОД АВСТРИЙСКАТА ДРАМАТУРГИЯ НА БЪЛГАРСКА СЦЕНА В ПЕРИОДА 1990–1997 ГОДИНА КРУМ ГЕРГИЦОВ

В България през 1987 г. се появи интересно изследване на младата театроведка и културоложка Яна Мутафчиева, която, за съжаление, скоро след това твърде рано си отиде от живота... Изследването се нарича „Австрийската драматургия и нейната сценична реализация на сцената на Народния театър от началото на века до 1944 година“¹. Препрочитайки го отново, ще открием колко сходни са ситуацията на включване и рецепция на австрийската драма в културния живот на България тогава – в началото на века, и сега – в неговия край. Сходството тръзва първо по линия на социално-икономическите реалности, които на свой ред пораждаат сходство в културен, нравствен, философски аспект. И тогава, и сега страната излиза от една социална система и заживява в друга: настъпва активен и деен контакт с културните ценности на Западна Европа; наблюдаваме пробив в мисленето на българина към ново, модерно съзнание – като философия, естетика, нрави. Но този обрат от инертното, традиционното в живота

към един „подем на духа“, предизвиква и трусове в социален, културен и личностен план.



Сцена от „Сватба“ на Елиас Канети,
реж. Любомир Дековски, ДТ Русе

И в двата случая австрийската драматургия играе ролята на естетически феномен, който пронизва съзнанието на зрителя и го отвежда в сферите на социалноактуалната тематика, в сферите на трансценденталното, мистичното, екзотичното, т. е. в зони, които преобръщат „Аз“-а, за да го видим в разнообразни ракурси. Любопитното е и това, че тази драматургия и в началото на века, и сега не е голяма по обем, но с присъствието на определени автори има съществен принос за приближаване на българския театрален творец към най-нашумелите и значими явления на културата и изкуството в света и в Европа.

¹ Яна Мутафчиева. „Австрийската драматургия и нейната сценична реализация на сцената на Народния театър от началото на века до 1944 година“, Изд. „Български писател“, С., 1987 г.

От първите години на XX век до 1944 г. на сцената на Народния театър се играят автори като Йохан Нестрой („Иска да лугува“), Артур Шницлер („Вук на живота“), Франц Грилпарцер („Сафо“, „Вълните на младостта), Хуго фон Хофманстал („Електра“). Към последната творба проявява интерес големият поет Гео Милев, който подготвя режисьорски вариант.

Австрийската драматургия и в миналото, и сега кара зрителя да мисли философски-метафорично. Тя го занимава с такива категории като власт и индивид, индивид и смърт, унификация и самобитност на личността, раждане-живот-смърт и т. н. Тази философска проблематика придоби още повече блясък, острота, актуалност в края на XX век. Много събития ни карат да мислим за него като за един апокалиптичен край. „Ще оцелее ли човекът и какъв ще прескочи границата към XXI век?“ – този въпрос кърти в много австрийски пиеси. Именно тази остра публицистичност прави присъствието на австрийската грама в 90-те години натоварено със силни нравствени и естетически послания.

Пиесите от Австрия, появили се след т. нар. преломна 1989 г., когато се смени една социално-икономическа система с друга, не са много на брой, както вече споменахме. Но това са пиесиявления в театъра на XX век, творби, които по неочаквано гързък начин рушат драматургически канони, както и обществени и естетически догми за човека и обществото. Българските творци търсеха именно такива автори, които да възпламенят спокойния реалистичен тон в българския театър, наложен от идеологическите канони на

социалистическата естетика. Те искаха зрителя да обърне очи от земното към отвъдното, метафизичното. С това се обяснява и своеобразният „бум“ на интереса към абсурдистите Самюел Бекет, Йожен Йонеско, Жан Жьоне. Същевременно през 90-те години театралните творци в България се „люшкат“ между откровено зрелищния, демократичен театър и този с определено авангардни и елитарни търсения. Австрийските пиеси бяха особено подходящи за по-задълбочени търсения и внушения, затова и попаднали в ръцете на талантлив режисьори и актьори, спектаклите по тези пиеси се превърнаха в значими явления в културния живот на България.

Артур Шницлер бе авторът, чиято драматургия заинтригува много режисьори. Изведнъж, в кратък период от време, се появиха сценични интерпретации по неговите пиеси „Хоровод“, „Анатол“, „Зеленият какаду“. Особено голям беше интересът към „Хоровод“. Творбата беше поставена в София, Пловдив, Пазарджик, Благоевград, Ямбол. Интересът към появата на „Хоровод“ беше интерес към „скандалната“ пиеса, която говори за любовта не с пуританска срамежливост, а с езика на естетизираната еротика. За Зигмунд Фройд в началото на 90-те беше много модерно да се говори и тази творба даваше възможност едва ли не да „излееш“ всичките си познания. Тя беше привлекателна и с това, че в лудешката смяна на картини, изобразяващи нрави, индивиди, страсти, любовта се явява лакмус за проявленията на потиснати желания, комплекси, трагични възжеления, които водят човека към благородство или душевно

опустошение. А във Вряцото време на 90-те години целият този „конгломерат“ силно вълнува българския зрител.

„Хоровод“ получи най-добра сценична реализация в спектакъла на младия режисьор Борислав Чакринов на сцената на Малък градски театър „Зад канала“ – София (премиера 26.10.1990 г.). В него „хороводът“ на Шницлер съчетаваше в своята визуална и словесна атракция зрелищната Вахханалия на любовната игра и постепенното ѝ трансформиране в предусещането за смъртта, за стоицизма на старостта, но вече стоицизъм на една върховна мъдрост. Мъдрост, виталност, тъга – това струеше от тази постановка, впечатляваща с актьорския си ансамбъл и с интригуващо модерно решение. Тя не кокетираше с откровени еротични моменти, но еротиката беше в това задъхано вглеждане в очите на мъжа и жената, от които извираше енергията за хоровода от страсти. Критиката се отнесе с много уважение към този спектакъл, макар и в някои моменти той да даваше повод за навлизане в други, неизведени от него, територии на многозвучна асоциативност.

Творбата на Шницлер получи успешна интерпретация и от друг режисьор – Владлен Александров, на сцената на Пазарджишкия драматичен театър, 1993 г., като той превърна хоровода на Шницлеровите персонажи в трагичен танц на цирковия манеж.

В съчетание на танц, слово, пластика разигра „Хоровод“ проф. Гриша Островски на сцената на Частен театрален колеж „Любен Гройс“ в София през 1997 г., където младостта на студентите превърна любовта във Вихрен

танц от жизненост, ирония, сатира, трагизъм.

Споменатият Борислав Чакринов постави на сцената на театъра в Пловдив през 1995 г. и друга пиеса на Шницлер – „Зеленият какаду“, с което продължи изследването си на този значим австрийски драматург.

След „Вик на живота“, поставена през 1904 г., Артур Шницлер се появи отново на сцената на Народния театър „Иван Вазов“ в София през 1993 г. (премиера – 11 ноември) със сценичната реализация на „Анатол“ – режисьор Красимир Спасов. Критиката оцени задълбочеността на прочита, респектиращата актьорска игра, „злободневността“ на проблематиката на пиесата.

Повишеният интерес към Артур Шницлеровата драматургия всъщност бе израз на стремежа на българския театрален творец след 1989 г. да погледне на историята, на съвременността, на личността непредубедено, освободен от всякакъв идеологически диктат. Език и общество, власт и индивид, раждане и смърт – всичко това тласкаше театралната сцена към езика на модерното, постмодерното, авангардното. Австрийската драматургия също подхранваше появата на новия театрален дискурс.

Елиас Канети бе другият голям драматург, който продължи на българска сцена в 90-те години трагиката и сатирата в безкрайния хоровод на човешки страсти. Неговата пиеса „Сватба“ бе поставена през 1987 г. в Държавен сатиричен театър „Алеко Константинов“ – София, под режисурата на Маргарита Младенова. Спектакълът ѝ по Канети „Сватба“ показ

Ва в гротескно-трагична светлина рухването на една система пад напора на междуличностни противоборства, стигащи до апокалиптичен край. За тогавашното време Елиас Канети се оказва труден за възприемане автор, затова и постановката бе посрещната хладно от зрителите и критиката. От друга страна, и самата режисура твърде умозрително, философски-оголено подходи към света на Канети в неговата апокалиптична сватба.

Само няколко години по-късно – през април 1992 г., режисьорът от Драматичния театър в гр. Русе Любомир Дековски създаде нова сценична реализация на „Сватба“. С това в родното място на големия писател се сложи началото на траен интерес към драматургичното му творчество. Само две години по-късно – декември 1994 г., в Русенския театър отново Любомир Дековски постави другата пиеса на Канети – „Комедия на суетата“. Ранната смърт на режисьора, през март 1996 г., му попречи да завърши трилогията на Канети, поставяйки и „Предопределените“.

„Сватба“ въобще се превърна в значимо театрално събитие в театралния живот на България. На отправената покана от страна на русенския театър към Е. Канети да присъства на премиерата той отговори с трогателно и мило писмо до колектива на спектакъла, което бе получено през май 1992 г. Този негов жест остава като едно от вълнуващите преживявания на русенските театрални творци през последните години. И двата спектакъла бяха показани на международни конференции за Канети, проведени в Русе

съответно през 1992 и 1995 г. На тях известни специалисти по творчеството на Канети определяха постановките като звучащи с „европейски характер“. Именно с тях русенският театър отключи мисленето и емоциите си за европейските образци на театър, именно с тях светът, разбира се, едновременно едновременно голяма метафора, сякаш се настани и на тази българска сцена.

В пиесите на Елиас Канети режисьорът Любомир Дековски намери своя свят: един свят, в който личността се мятта между порока и добродетелта, между свободата и затворничеството на духа, между безличието и мечтата. Странен и причудлив свят, в който индивидът търси своята самоличност, за да я приеме или да се отрече от нея. В „Сватба“ карнавалната вакханалия свободно си играе с времето: тя е ту в епохата на Ренесанса, ту в ритъма на Изтока, ту в изтънчеността на класицизма. Дековски умишлено смеси историческите епохи, за да представи един космополитен знак на човешкото общество. Карнавалността пронизваше и актьорското изпълнение: то използваше средствата на комедия дел'арте, Брехтовия театър, пластиката на Гротовски, мигове от жестокия театър на Арто. И двата спектакъла в Русе остават в неговата съвременна история като голямата творческа сватба на един режисьор, развихрена с цялата мощ на трагичното и смешното, уродливото и възвишеното. И сякаш смъртта прекъсна пиршеството на тази сватба, прекъсна творческия досег на двамата творци, изостриха своите сетива, чувствителност и интелект в разкриване на екзистенциалната драма на чо-

Века от края на нашия ХХ Век. Но Елиас Канети получи бляскава сценична реализация на своите пиеси в театъра на своя роден град.

Вдъхновител на тези театрални събития в Русе, както и художествен консултант на двете постановки, бе преводачката от немски език и преподавателка в Университета във Велико Търново, доц. Пенка Ангелова. По нейна идея през 1997 г. в България бе поставена за първи път творба на друг австрийски драматург, Юра Зойфер – „Винета – потъналият град“. Този автор стана известен на българския читател и театрал благодарение на преводите на негови пиеси от доц. Пенка Ангелова и доц. Ана Димова, излезли в сборника „От рая до края на света“.

Юра Зойфер продължи философската линия на „Комедия на суетата“ от Ел. Канети в репертоара на русенския театър. Това е всъщност линията на един тип спектакли, в които чрез философска притчовост се разкриват механизмите на злоещия живот в обществата с тоталитарно управление. За разлика от Канети, при Юра Зойфер социалните последици от тези механизми са поднесени със средствата на един игрови театър – в стила на Б. Брехт; там смешното, водевилното и сериозното преливат едно в друго. Но в края на краищата в тази „лекота“ се долавя тревожно предупреждение към зрителя. То прозвуча в постановката „Винета – потъналият град“, в чието сценично решение преобладават изразните средства на музикално-пантомимичния театър.

Крикор Азарян също е сред режисьорите, проявяващи интерес към немско-

езичния театър. Съвсем в началото на 90-те той постави в Театър „Българска армия“ пиесата на Ведекунг „Лулу“. По-късно, през 1993 г., в същия театър той реализира „Приказки от Виенската гора“ на Йогон фон Хорват. Родството между двата спектакъла бе в това, че те използваха средствата на политическото кабаре. Във вихъра на танца и песента, в ироничните подмятания на конференса, в маскарадността на одеждите и чрез вътрешната метаморфоза на отделните герои, Азарян представи паноптикум от индивиди, които пред очите на зрителя се превръщаха в нищожни марionетки на безсилието да излязат от жалкия си бит. Особено силен трагикомичен ефект бе постигнат в „Приказки от Виенската гора“. В представлението се съчетаваха гротеска и лиричност, публицистика и интимност. Творец с богато въображение, Азарян успя да разкаже една жестока приказка, в която безсърдечието и болката за човека си съперничат за надмощие. Така политико-нравствената публицистичност на творбата на Хорват прозвуча на фона на атрактивно-зрелищен калейдоскоп. Трагикомичната тоналност на този спектакъл – политическо кабаре, бе реализирана с умение от актьорите на Театъра на Армията – майстори в пародията и сатирата, танца и песента, словото и импровизацията.

От изложеното готук е видно, че появата на австрийски пиеси в репертоара на българския театър през 90-те години се превръща в ярък художествен факт не само за това, че значими драматурзи се играят за първи път в България. Тези автори разширяват хоризонтите на мисълта, на внуше-

нията, на типовете театър на българската сцена. И ако някъде се е очаквал скандал в кроткия театрален живот при появата на тези пиеси (като например на „Хоровод“), това е било желан скандал, прицелен в разрушаването на театрални табута и клишета.

Изброените готук постановки, без да напуснат очертанията на традиционния тип театър, го заредиха с нови естетически, интелектуални и образни натоварвания. Своеобразен контраст представлява спектакълът на Възкресия Вихърова „Алпийско сияние“ от Петер Турини, поставен в Националния дворец на културата, София (премиера – април 1997 г.).

Това е един открито авангарден спектакъл, който продължава дългогодишните търсения на режисьорката. Спектакълът разчита преди всичко на тялото на актьора (изпълнителите са възпитаници на Театралния департамент към Нов български университет) и на „тялото“ на пространството, очертано от арх. Зарко Узунов. Интересното бе това, че от иначе класически подредения сюжет на Турини Възкресия Вихърова изгражда представлението, в което се впитат в сложен възел разнообразни похвати и средства: използване на кадри от филм, идентичен със ставащото на сцената, монологичен разказ на персонажите, театър на телесността. Ето защо като жанр постановката бе определена като фоноптикаформа. Според В. Вихърова това е най-адекватната изразна форма на съвременния театър, показваща „естетическата и емоционална памет на цялото време, живяно до нас“.

Анализирайки рецепцията на тази експериментална постановка на „Алпийско сияние“, Азлика Стефанова пише: „Всички тези разнородни компоненти са насложени равностойно и паралелно един спрямо друг в пространството на сцената и те нападат фронтално публиката. Тяхната „чуваемост“ и „визуалност“ са готолкова справедливо организирани, че само от зрителя зависи какъв спектакъл и изобщо какъв „сюжет“ ще си отнесе въкъщи, какво ще види и какво ще чуе, какво ще пропусне (...)“²

С експерименталния си характер спектакълът „Алпийско сияние“ изследва нови възможности за интерпретация и рецепция на австрийската драма през 90-те години.

Присъствието на австрийски пиеси в театралния живот на България през този период е всъщност част от процеса на един своеобразен ренесанс на западноевропейската драматургия. Този ренесанс е освободен от идеологически предразсъдъци: единственият критерий за появата на сцената на един или друг драматург са личностно-екзистенциалните мотиви на режисьора и останалите творци, тяхната естетическа възискателност и остро социално мислене. Австрийската драматургия, както многократно бе посочено в изложението, насища българското сценично пространство с философско и метафорично звучене. Близка до духа на абсурдизма, тя дава възможност на българския театър да покаже на сцената

² Азлика Стефанова, – „Фоноптикаформа – един радиоактивен концентрат“ – рецензия за „Алпийско сияние“, В-к „Литературен вестник“, бр. 20, 17.06.1997 г.

онези неуловими мигове от душевността на съвременния човек, които го правят далеч не само равнодушно потънал в своя консумативен бит.

Красноречиви са гумите на Елиас Канети, произнесени през 1965 г.: „Смятам, че преди години моите пиеси далеч бяха изпреварили Вкуса на Времето. Днес, когато абсурдният театър е надминал себе си, моите пиеси

съвсем не са най-абсурдните. Онова, което вероятно някога бе ново в тях, и както си въобразявах тогава бе смело, днес е нещо почти обикновено. Това, че авангардни произведения ме настигат във Времето, е едно от най-забавните явления и човек би трябвало да живее достатъчно дълго, за да се наслаждава още по-често на този спектакъл“.

Статията е публикувана в по-разширен вариант в австрийското списание за литература и изкуство „Юра Зойфер“, декември 1997 г.



Венелин Шурелов. „Неваляшка“ – Симпозиум „VIA PONTICA“, Ясна поляна, 2002