

Между ритуала и трагедията

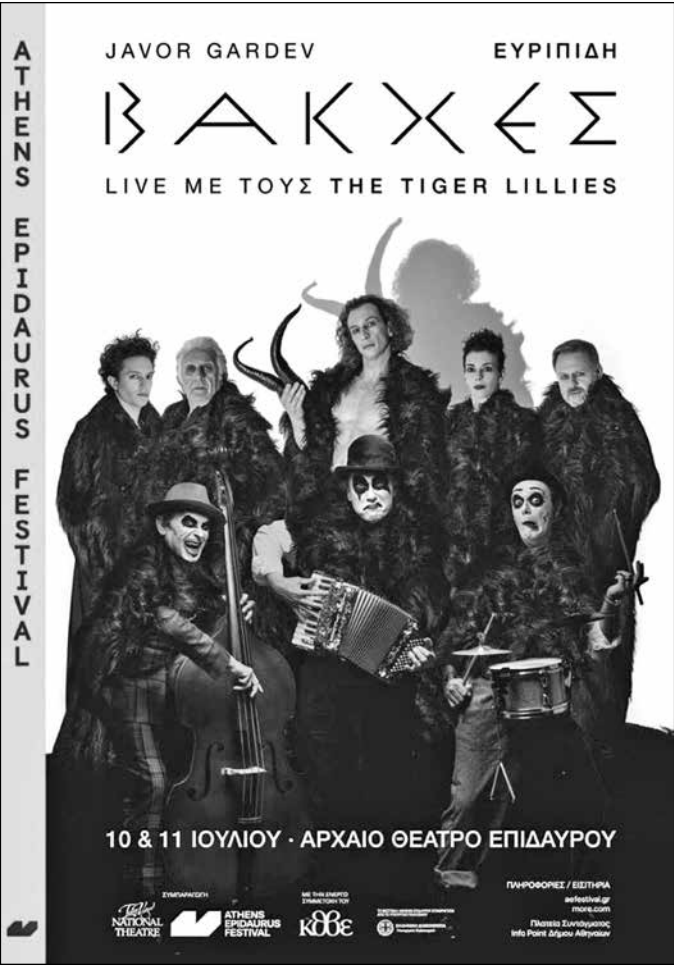
Разговор с Йоанна Янева за „Вакханки“ на Явор Гърдев

Какво ви доведе на тази премиера – интересът към Еврипид, към Явор Гърдев или към самия Епигавър? Сред множеството антични религиозни практики има една, която особено ме вълнува през последните години. *Σπαραγμός* от старогръцки означава откъсване, или още разкъсване, като този жест в сакрален контекст пряко засяга тялото, което ще бъде принесено в жертва на бога. Първият разкъсан на части и изяден е Дионис-Загрей, най-ранният образ на *двойнородния* бог. Френският изследовател Марсел Дьомиен в своето изследване „Dionysos mis à mort“ (1977) подробно описва как титаните, „тези чудовища, целите покрити и маскирани с гипсова мазилка, подлъгват малкия Дионис, като му показват различни предмети – пумпал, кречетало, кукли, чиито части на телата били съчленени, ашици и огледало. И докато Дионис съзърцава собствения си образ, уловен в лъскавия метал, те го удрят и разсичат тялото му“. Всъщност античната трагедия на Еврипид „Вакханки“ е определяна като най-авторитетният литературен пример, в който се засяга темата за разкъсването като практика на дионисизма, което прави трагедията за мен още по-любопитна. Първоначално интересът ми беше насочен именно към въпроса дали е възможно съвременният театър да представи σπαραγμός-а като разкъсване на самата представа за човешката цялост в момента на сакрален екстаз, а не да бъде пренесен на сцената като един неоправдан насилствен акт. Струва ми се, че очакванията ми останаха оправдани. И така, ако трябва съвсем кратко да посоча кое е онова, което ме доведе на премиерата на „Вакханки“ в Епигавър, то, от една страна, това са научните ми занимания, свързани с множеството разнородни образи, побиращи се в неизчерпаемата фигура на Дионис, а от друга, вълнението, че именно Явор Гърдев отново се връща към наследството от Античността. Онова, което бях най-нетърпелива да разбера, беше в посока на режисьорските решения на Гърдев около дионисизма и културно-религиозните практики, свързани с него. Чела съм и съм слушала истории за работата му от първите му години на режисьорския стол в българския театър, когато активно го е вълнувал въпросът за Дионисовото, но да бъде активният зрител, да съпреживея начина, по който се достига до онази първична сила, която стои зад текста на Еврипид, се равнява на усещането за глътка недостъпна иначе за простосмъртните амброзия. Силно беше желанието ми да видя как един режисьор, който отдавна мисли върху митологичното ирационално начало, ще се срещне с текста на Еврипид на място, където трагедията все още носи паметта за собственото си възникване.

Бяхте ли чели „Вакханки“ преди спектакъла? Ако да, с какво сценичната версия ви изненада? Как бихте описали режисьорския почерк на Явор Гърдев в тази постановка?

Да, бях чела античната трагедия няколко пъти, в различни свои текстове съм правила и препратки към нея, като непосредствено преди премиерата отново си припомних ключови моменти. Бих казала, че общият режисьорски прочит граничеше с класическото в някакъв смисъл, но това в никакъв случай не беше слабост, защото самият текст е изключително атрактивен и до ден днешен продължава да задава множество въпроси. Любопитно е, че изследователите често определят „Вакханки“ като необичайна за Еврипид трагедия, взимайки под внимание неговата ясно изразена рационалност и скептичност. Като се замисля, може би „Медeia“ е другият такъв пример. По повод сценичната версия бих отличила два ключови момента. Още тук е редно да спомена, че интерпретацията ми на първо място като читател, а след това и на зрител на Еврипидовата трагедия, поставена от Гърдев, е в плана на митичното. За мен водещата линия в прочита на конфликта между Дионис и Пентей е тази на мита. И така, първият елемент, който бих искала да отбележа, е повтарящият се мотив на кръга, който организира сценичното пространство, като препращаше към цикличния характер на ритуала, границата между сакралното и профанното и неизбежното осъществяване на съдбовния ред. Самата оркестра, но също и сценето описваха най-големия кръг, в който се вписваха посредством решетки, прегради и своеобразни турникети още няколко по-малки, като в най-тесния, точно под сцената, на която свириха *The Tiger Lillies*, стоеше кръглата клетка, в която най-напред беше заловен Дионис по заповед на Пентей, а след това самият цар на Тиба влезе между решетките, за да се предреши като вакханка, преди да поеме по пътя към свещената планина, за да бъде разкъсан от собствената си майка. Символният характер на кръга започва още в първата сцена, когато Тирезий

преминава през всички прегради, допирайки жезъла си между железните прътове, като звукът, който произвеждаха движенията му, наподобяваше ударен инструмент, характерен именно за вакханалията. Този продължителен звук постави и началото на спускането на вакханките от планината, което беше пресъздадено чрез движението на хора по театрона. В самия край на пиесата пък слепият тивански ясновидец обрисува няколко кръга върху пъсъка в центъра на оркестрата, като този жест сякаш затвори композиционната рамка на спектакъла и препотвърди символиката на кръга като знак за завършеността на ритуалния цикъл и отключи равнището на идеята за повторение на вечния ритуален модел, в който нарушаването на сакралния ред неизменно води до неговото възстановяване чрез жертва. Любопитен беше и първият момент, в който Пентей, заклещен до куминацията в най-тесния кръг, дръзна да излезе от него. В изблик на гняв срещу Кадъм, стария цар на Тиба, и Тирезий, които го наставяват извън същинския кръг на царя на Тиба, че трябва да живее според законите и да приеме почитането на Дионис в полиса, той напусна сигурното си пространство, но дядо му бързо го спря, като му припомни какво се е случило с братовчед му Актеон – друг популярен мит, който разказва за превръщането на ловеца Актеон в елен от Артемида и разкъсването (σπαραγμός) му от собствените му кучета. Истинската трансгресия обаче се осъществи едва в куминацията, всички прегради бяха сринати сякаш из основи във вихъра на екстаза, предизвикан от танците и звуците от ударните инструменти на вакханките, когато Пентей доброволно прекрачи границата между света на полиса и този на Дионисовия култ, приемайки да се превърне в таен наблюдател на ритуалите на менадите, като се предреши като самите тях. От владетел и носител на рационалния ред царят на Тиба се превръща в участник в ритуала и едновременно с това в неговата бъдеща жертва. Така прекрачването на символичния кръг води до неизбежното наказание, с което се възстановява нарушеният от самия него сакрален ред. Актърът, който се превъплъти в ролята на Пентей (Михаил Табакакис), сякаш изпадна в процес на същинска фасцинация, изкачвайки стъпалата на театрона в посока към свещената гора, където Дионис заедно с менадите царуват. Тези няколко минути бяха същинска наслада за сетивата. Последният кръг, за който бих искала да спомена, е така нареченият тимел (от стар. *θυμέλη*). Така се нарича олтарът в театъра, посветен на Дионис, като неговото разположение спрямо оркестрата е в самия център. По време на цялото представение тимелът беше покрит със своеобразна клетка, която в края беше отместена и захвърлена встрани от Дионис. Откривайки изцяло тимела и приближавайки се максимално близо до него, като почти допря устни, той коленичи за миг, а след това избяга в планината, като се катереше по театрона, наподобявайки движенията на дива коза. Финалният му жест го върна към неговата първична, дива природа, а разкриването на тимела именно в края на спектакъла превърна олтара в окончателен знак, че ритуалът е завършен, жертвата е принесена, а сакралният космически ред възстановен. Другият момент, който бих отличила като ключов, е поставянето на въпроса за щастието в самия край на пиесата. Обръщайки се към Агава с въпроса дали е щастлива от онова, което е сторила в чест на Дионис, дали е щастлива, че е разкъсала собствения си син, Кадъм заедно с последната песен на *The Tiger Lillies* дават тон, повтаряйки фрагмента “Are you happy?”. Докато публиката беше въввлечена в това да се включи в заключителния процес, припаяйки така задания музикален фрагмент, пред мен отново се разкри общата връзка между театъра на абсурда през XX век и античната традиция, която се поддържа от ирационалното начало. Неизбежно е да не се сетим и за пиесата на Самюъл Бекет „Щастливи дни“. Именно тук спектакълът надхвърли границите на Еврипидовия текст и превърна античната трагедия в съвременен философски въпрос. След извършеното престъпление, след разпадането на човешкия и семейния ред и след възстановяването на божествения закон въпросът за щастието звучи едновременно абсурдно и болезнено. Всъщност финалът остава зрителя в състояние на екзистенциална неопределеност, като този похват е характерен както за театъра на абсурда, така и за самата антична трагедия, която изправя човека пред пределите на неговото знание и контрол. Именно чрез този последен, привидно обикновен въпрос спектакълът преодолява историческата дистанция между Античността и съвременността, превръщайки ритуалното преживяване в лично изпитание за всеки зрител.



Онова, което се забелязва в режисьорския почерк на Явор Гърдев, със сигурност е вниманието му към символния детайл, прецизното организиране на сценичното пространство, превръщането на музиката в равностоен драматургичен елемент и умението различните театрални езици да бъдат събрани в една обща ритуална структура. Същински фурор беше и неописуемо добрата синхрония между музиката на *The Tiger Lillies*, текстовете на парчетата и тяхното изпълнение едновременно от самата група и от хора на вакханките. Определено тази пиеса довежда зрителя до екстаз, до ритуално преживяване на трагедията, което ангажира едновременно интелекта и сетивата на зрителя.

Как се променя възприемането на античната трагедия, когато се гледа именно в Епигавър, а не в съвременен театър?

Мястото, на което е разположен античният театър в Епигавър, е много особено. Усещането за пространство там е от изключително значение. Когато знаеш, че Тиба се намира недалеч от теб, когато си обграден от високи планински хълмове, за които митовете разказват, че там са се извършвали сакралните практики на менадите, възприемането на античната трагедия придобива съвсем различни измерения. В Епигавър границата между сценично и реално пространство е много по-тънка, дръзването към излизането от кръга, очертан от рационалното, изглежда далеч по-възможно. Допълнително усещането за преминаване между различните пространства се подсилваше и от самата архитектура на театъра. Стълбите на театрона се превръщаха в своеобразен път към свещената планина, по който персонажите символично се изкачваха към света на Дионис. Цялата обстановка въздейства в посока възстановяване до известна степен на ритуалния характер, маркирал из основи драматургичния текст на Еврипид. Преживяването на всеки звук, на всяко движение доближава спектакъла до първоначалната функция на античния театър като колективен ритуал.

Какво означава за вас фактът, че български режисьор поставя „Вакханки“ именно на сцената в Епигавър?

Много съм радостна, че именно Явор Гърдев е първият български режисьор, който завладява тази антична сцена. „Вакханки“ със сигурност ще остане в историята като същински театрален фурор, който като вихрушка завърта в едно екстаза и разума, наследени от Античността.

Въпросите зададе МАРИЯ КАЛИНОВА