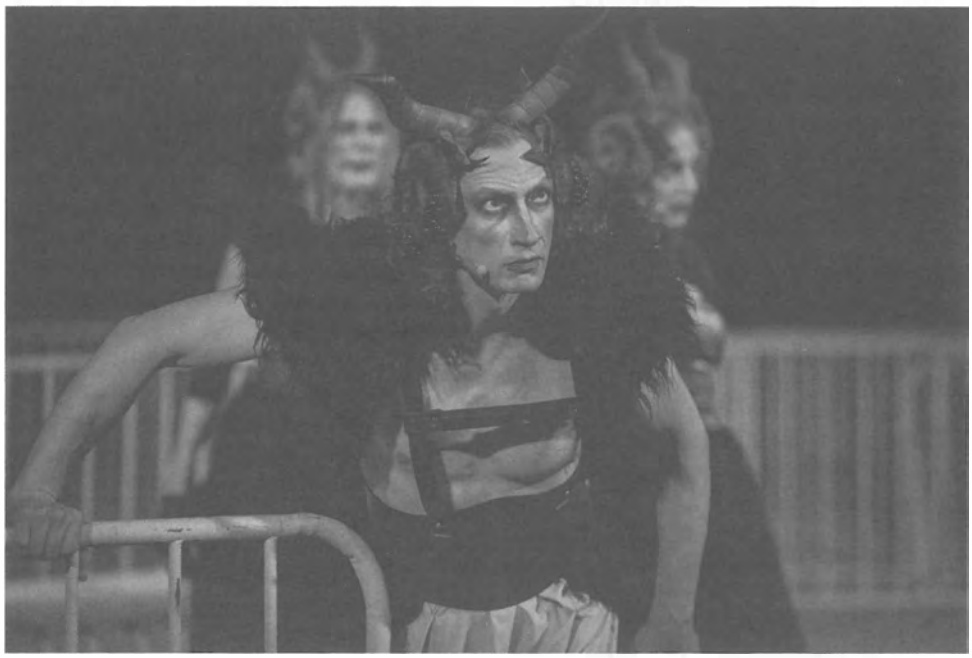
Среща с Еврипид

„Класическият текст издържа на промяна, без междувременно да престане да ти възразява.“ Мария Панайотова разговаря с Явор Гърдев за неговата постановка „Вакханки“, чиято премиера беше през юли 2026 г. в Античния театър в Епидавър



„Вакханки“, постановка Явор Гърдев, фотография Петко Мавродиев

Какво в трагедията на Еврипид „Вакханки“ ви се струва особено важно за съвременната публика?

Моята история на взаимоотношенията с „Вакханки“ започна още в Класическата гимназия и продължи във ВИТИЗ. Но 2026 г. направи особено видим един от въпросите, които пиесата носи от самото начало. Дълго живяхме с убеждението, че модерното общество е намерило сравнително надеждни средства да управлява разрушителните си импулси – чрез институции, образование, право, публичен дебат, култура. Че ирационалното може да бъде разпознавано, канализирано и постепенно обезвреждано. Днес става особено очевидно, че същите системи, които се очаква да ограничават и озаптяват ирационалното, могат да го усилват и възбуждат. Технологиите, крайно идеологизираните политически тежнения, съпътствани от ускорената масова комуникация, не просто правят страстите ни по-видими, а ги стимулират и подклаждат преумноженото им възпроизвеждане в индустриални обеми. Според мен „Вакханки“ пита какво се случва с едно общество, когато в него нахлуе сила, която не се подчинява на езика и категориите, чрез които това общество поддържа реда си.

Какво означава за един режисьор да „съживи“ античния текст, без да го превръща в музейна реконструкция или в произволна съвременна адаптация?

Глаголът „съживявам“ винаги ме смущава малко. Текст, който е преживял успешно повече от две хилядолетия, очевидно не е мъртъв. По-смъртна е конкретната постановка. Музейната реконструкция неоснователно би предполагала, че сме в състояние да възстановим едно първоначално събитие, до което вече нямаме достъп. Съвсем произволната адаптация пък допуска обратното – че текстът няма собствена съпротивителна сила и може да бъде употребяван като престижен претекст за всяка предварително измислена режисьорска идея. Между тези две крайни допускания – и двете неверни – има огромно поле за работа. Тя започва с опита да установиш кой конфликт в текста продължава да произвежда напрежение и при какви условия това напрежение може да стане физически, интелектуално и емоционално осезаемо днес. Верността към текста не се измерва с археологическа прилика, а със съпоставима сила на въздействието. Не трябва да копираш древната форма, но и не трябва да подменяш проблема в трагедията с по-удобен и по-лесно разпознаваем съвременен проблем. Трябва да вярваш на поета. Класическият текст издържа на промяна, без междувременно да престане да ти възразява. Ако след всичките ти режисьорски решения той е станал напълно послушен, вероятно вече не работиш с него, а със собственото си отражение. Не съживявахме Еврипид, а проверявахме дали срещата с него все още може да преобразува нещо в самите нас.

През XX век Димитър Гочев и Хайнер Мюлер преобръщат начина, по който гледаме на античната драматургия – не като на „класика“, която трябва да бъде възпроизведена, а като на материал за сблъсък със съвременността. В какво е тяхното наследство за днешния режисьор?

Мюлер и Гочев правят различни неща, но и двамата отнемат на класиката привилегията да бъде уважавана от безопасно разстояние. Мюлер влиза в мита по-скоро като в машинното отделение на историята. Не го преразказва, а го разглобява. Прави му дисекция, за да види какви властови, политически и антропологически механизми продължават да работят вътре в него. При него Античността не е минало. Тя е компресиран код, който се разгръща в следващите исторически катастрофи. Митко Гочев пък върна този материал при тялото и гласа на актьора. Отстрани представителната монументалност, която

често съпровождаше „голямата класика“, и остави текста да се случва като непосредствена физическа и мисловна съпротива.

Наследството им за мен е изключително ценно, но не е естетически модел, който трябва да бъде експлоатиран чрез цитиране на външните му белези. То е придобито право на непочтителна сериозност. Можеш да се отнасяш към класическия текст без благоговейна покорност и все пак да работиш с него по-сериозно от онези, които се стремят да го опазят непокътнат. Гочев не направи Античността модерна. Той показваше колко антична остава самата модерност.

При Гочев и Мюлер античният текст се превръща в поле на разрушаване на традиционните театрални форми. Къде се намира вашият спектакъл спрямо тази линия – чувствате ли се част от нея?

И да, и не. Чувствам се част от нея дотолкова, доколкото не възприемам античния текст като защитен културен обект, а като материал, който има право да окаже съпротива и да разруши част от предварителните ми намерения. Но външно този спектакъл не прилича особено на постановките, които обикновено свързваме с линията на Мюлер и Гочев. Той има облик от Брехтов тип, мащабна пространствена конструкция, музика, голям хор, международен ансамбъл и силно артикулирана и визуализирана ритуална система. Не търся обаче аскетичното оголване на театралния акт. По същество ме интересува как така една добре построена система започва да се разстройва под натиска на онова, което е изключила. Затова спектакълът първо създава ред, достатъчно убедителен, за да има какво Дионис да разруши. Ако просто бих повторил естетическите знаци на Гочев или Мюлер, щях да превърна радикалното им наследство в музейна реконструкция на късния авангард, а това би било доста жалък резултат. Така че не наследявам формата им. По-скоро наследявам недоверието им към самото наследяване.

Античният театър е създаден за пространство, в което жестът, гласът и движението трябва да стигнат до хиляди хора. Какво е загубил съвременният театър заради интимизацията на сцената?

Интимизацията не е само загуба. Съвременният театър е придобил огромна чувствителност към микрожеста, към колебанието, към почти незабележимата промяна в поведението. Той може да наблюдава човека отблизо с прецизност, която голямото антично пространство не предполага. Но сме загубили част от публичния и политическия жест. Античният театър е оръдие на демокрацията и място за тестване на нейната устойчивост. Монументалното количество публика не е просто голям брой отделни зрители. То е различен драматургичен и политически субект. Когато говориш пред хиляди хора в общо пространство, думата престава да бъде само психологическа реплика и придобива публични последствия. Жестът трябва да преодолее дистанцията, без да се сведе до знак за разчитане. Не трябва, разбира се, и прекалено да идеализираме античната публика. Античният полис е бил общност с много ясни правила на изключване. Обаче самата идея, че театърът се обръща директно към събрано гражданско тяло, днес е отслабнала. Публиките все по-често са сегментирани, таргетирани, профилирани и обслужвани според предварително изчислени очаквания. Технологиите могат да направят шепота чуваем от хиляди хора, но чуваемостта не е същото като директния разговор. Можеш да усилиш гласа, без да усилиш неговата отговорност. Ние не сме загубили толкова силния глас. Загубили сме част от публичния капацитет за обсъждане на такива теми.

А какво може съвременният театър да даде на античния текст?

Преди всичко исторически живот и след Античността. Днес четем „Вакханки“ след християнството, след Просвещението, след психоанализата, след тоталитарните режими, след масовата култура, след производството на идентичности. Не можем да се освободим от това знание, а и не трябва. То отваря значения, които първата публика не е можела да разпознава по същия начин. Съвременният театър прави видими и тъмните зони на античната култура – някои аспекти на отношението към жената, чужденеца, роба, негражданина, към тялото, което не се вписва в нормативната система. Но би било нагло и самонадеяно да използваме това като доказателство за моралното си превъзходство. Ние просто имаме други слепи петна, които бъдещето вероятно ще забележи с неприятна проницателност. Античността е разполагала със споделен от всички общ митологически код – канон, който ние вече нямаме. Ние обаче пък разполагаме с множество конкуриращи се перспективи. Можем да дадем на текста полифония, културна и езикова чуждост, нови тела, нови технологии и цялата история на собствените му интерпретации. Това обаче е следживот, не усъвършенствана първоначалност, която някои обичат да романтизират като автентичност. Ние не сме по-богати, по-умни или по-задълбочени от Античността. Просто сме по-късни. Това не е едно и също.

Когато режисьорът влезе в Епидавър, той влиза ли в историята на текста, или историята на текста влиза в неговия спектакъл?

Само като се озовеш в този театър, историята на самото наше изкуство по неизбежност обгръща спектакъла, приютява го в себе си и навлиза в него, при това преди режисьорът да може дори да си въобрази, че ще има някакъв контрол над контекста на възприятието. В Епидавър самата архитектура като устойчива културна памет диктува условията на играта. Тя буквално поема спектакъла в себе си, настанява го в каменните си повърхности, в дистанциите, отстоянията и наклоните си, в обема на зрителните си полета, в акустичния си пейзаж, в отвореността си към небето над сцената и природата около нея. Тя контролира пропорциите, начина, по който тялото изглежда в пространството. Мястото само започва да разполага постановката в собствения си пространствен код, който е неумолим, но едновременно и нежен. То отхвърля малките жестове, които на закрито изглеждат достатъчни. То унищожава илюзиите за интимност,

но и наказва кухата монументалност. Принуждава те да търсиш действие, което е едновременно ясно и живо, а това е значително по-трудно от просто едро действие. В този смисъл Епидавър не е фон, а сърежисьор, при това сърежисьор с вековен опит и без скрупули да щади самочувствието ти. Взаимопроникването на историята на текста, историята на неговите интерпретации и самото представление, независимо в коя от двете посоки, се случва преди всичко и най-вече в главите на зрителите. Там гнездят и предварителните представи, и очакванията, и предразсъдъците, както и (в някои щастливи случаи) липсата на такива. Внушителният театър само стимулира проявлението им.

Какво според вас е най-опасното в съвременната интерпретация на антична трагедия?

Сигурността, че уж знаем какво означава текстът, кой в него е прав, кой е жертвата, кой е виновникът и каква актуална политическа теза трябва да бъде доказана чрез него. Тази опасност има две привидно противоположни форми. Едната е благоговейната музейност, която предпазва текста от настоящето. Другата е агресивната актуализация, която го привиква като свидетел по дело, чиято присъда вече е написана. И в двата случая трагедията оказва съпротива, защото тя възниква от конфликт между тези, които не могат да бъдат примирени без огромна загуба, скръб и отчаяние. Ако интерпретацията предварително е решила кой притежава истината, конфликтът се превръща в илюстрация, а персонажите – в доказателствен материал. Особено подозрителни са постановките, които изглеждат радикално само защото използват актуален набор от сценични знаци. Можеш да облечеш класиката в най-съвременния визуален речник и пак да запазиш напълно ограничен начин на мислене. Опасна не е свободата на интерпретацията. Опасно е убеждението, че интерпретаторът няма какво да научи от текста, защото вече е пристигнал с окончателното морално знание и доктриналната си правота. Тогава текстът престава да бъде събеседник и става свидетел на обвинението.

***The Tiger Lillies* създават и изпълняват на живо авторска музика – какво даде музиката, което думите на Еврипид не могат да дадат?**

Не бих казал, че думите на Еврипид не достигат за нещо и затова музиката трябва да компенсира дефицити в тях. Думите правят онова, което само думите могат да направят. Музиката отваря друг режим на преживяване. Единайсетте рапсодии на Мартин Жак създадоха втори времеви пласт в спектакъла. Персонажите живеят вътре в събитието и още не знаят накъде вървят. Рапсодиите пък предварително знаят края. Те едновременно разказват, коментират, предупреждават и постепенно се заразяват от онова, което наблюдават като да се случва за първи път. Това възстановява нещо от епическото измерение на трагедията, без да отнема от драматическото действие. Последното винаги настоява, че всичко се случва сега, а песента пък носи паметта, че подобни неща вече са се случвали и със сигурност ще продължат да се случват отново и отново.

Със себе си *The Tiger Lillies* привнесоха и желания от мен жанров привкус, който не бих могъл да постигна в този вид без участието им – съчетанието на гротеска, невинна жестокост, ироничната сантименталност, пънк възпитание и доста подмамваща невинност. Тяхната музика не илюстрира Дионисовото. Тя има собствено, изграждано отдавна и напластявано през годините родство с него. Музиката в спектакъла не обяснява трагедията. Тя ни я припомня, докато героите се лутат из меандрите ѝ.

След премиерата и представленията – какво ви върна публиката като смисъл?

След досегашните срещи с публиката започнах да виждам по-ясно, че езиковата отчужденост в спектакъла не е само концептуално решение, а физически труд, който зрителят извършва, но и облекчение и възможност за нов поглед на самия зрител към представлението. Той трябва да разпределя вниманието си между произнасяния текст, надписите, лицата, телата, музиката и голямото пространство. Не може да притежава цялото представление едновременно. В зависимост от езика и мястото си в театъра всеки зрител осъществява различен маршрут през него. Първоначално мислех английския преди всичко като обща чужда територия за международния ансамбъл. Реакциите на публиката – включително критичните – показаха, че той създава различни степени на близост и дистанция и в самата зала. За някои зрители това отваря и приближава спектакъла, за други го усложнява, за трети го отдалечава.

Това обаче е пряко свързано с предмета на пиесата. В тази трагедия почти никой няма поглед върху цялото събитие, в което участва, освен отчасти Тирезий. Всеки вижда част, тълкува я през собствения си мисловен капацитет и действа така, сякаш частичното знание е пълно. И както никой персонаж не притежава знание върху всички аспекти на случващото се, така и всеки зрител е подчинен на собствената си перспектива. Подходяща форма на пиеса за бог, когото никой не успява да побере в понятията си.

Ако „Вакханки“ не дава отговори, а задава въпроси, кой е въпросът, който бихте искали зрителят да отнесе със себе си?

Кой плаща за възраждането? Ние имаме склонност да си обясняваме разрушенията като необходима фаза преди раждането на нещо ново. Погледнати от достатъчно голяма историческа дистанция, катастрофите ни изглеждат като преходи, а разпадането – като условие за обновление. Това обаче ми се струва привилегия на един по-отдалечен наблюдател. Затова ми се иска зрителят да съумее да запази известно подозрение към всяка идея, която обещава, че първо трябва да разрушим света, за да можем да го възродим. Аз бих внимавал кой говори от името на бъдещото възраждане и кого вече е определил за материал на прехода.