

Българската Медея – текстове, спектакли, политика и реклама

Клео Протохристова

В своята статия от 1871 г., озаглавена „Народът. Вчера, днес и утре“, по повод очакванията за преобразяване на Турция, Ботев казва следното: „Намерете изкуството на Медея и влейте в жилите на това варварско племе нова, човешка кръв, тогава ще се поколебаем и ний във вярата си, че Турция няма живот, няма бъдеще“ (Ботев 1871, 15). В изненадващо сроден маниер, макар и повече от столетие по-късно, в една вестникарска статия от 2003 г. бившият министър-председател Иван Костов се оказва идентифициран като „нов Язон“ (Новков 2003, 13).¹

Тези два текста, които поради значителното си отстояние във времето могат да претендират за представителност, създават началното впечатление, че в българската култура парадигматичният сюжет на *Медея* произвежда предимно политически значения и е присвоен приоритетно от публицистичния дискурс²? Нещо повече, фигурата на Медея не само просто присъства в българското политическо говорене трайно, но – донякъде парадоксално – се настанява там на практика още преди представящата я трагедия изобщо да е била показвана или превеждана на български език.

Противно на тази прибързана представа, картината, която ни представя рецепцията на Еврипидовата трагедия в България, е значително многообразна и сложна. В българската културна среда сюжетът на Медея демонстрира изключителна функционалност и трудно поддаващо се на систематизиране многообразие от конкретизации. Той е използван в музиката³, адаптиран е от модерния балет⁴, присъства в живописата⁵ и

¹ Всъщност целият политически коментар в тази статия последователно се полага върху мита за Медея, интерпретиран в перспективата на комплекса „любов – омраза“.

² Допълнителен аргумент в защита на подобно виждане е случаят с детеубийството, извършено от Даниела през 2001, което беше квалифицирано от медиите като „синдром на Медея“. Преекспониран в безпрецедентен мащаб, казусът беше впрегнат в драстично несъответстваща му роля за дискредитиране на тогавашното правителство и дори за манипулиране на последвалите парламентарни избори.

³ Напр. монооперата за сопран *Медея* на Румяна Мартон, написана по стихове на Андроника Мартонова.

⁴ Например оригиналният спектакъл на Мария Гредечлиева от 2001 *A propos Medea*, който ще бъде коментиран по-късно.

⁵ Вж. напр. Картините на Николай Дюлгеров – *Медея*, 1930 и на Иван Чернев – *Интериор с Медея*, 1937.

художествената фотография⁶. Както може да се очаква, литературата ни също има изострена чувствителност към този сюжет.⁷

С аналогична готовност митичната фигура се оползотворява и от широк спектър консумативни практики. Името на героинята присъства в наименованията на всевъзможни услуги или артикули, като се започне от аптеки и козметични ателиета, за да се стигне до бутикови стоки и дамски превръзки. Очевидно има основание да се твърди (в една шлагерна стилистика, която при подобен контекст изглежда почти напълно уместна), че Медея ни *заобикаля отвсякъде (is all around)*.

Естествено е в така очертаната ситуация да си зададем въпроса какъв е характерът на по-тясното и специализирано възприемане на Еврипидовата трагедия в България, за което е логично да се предположи, че предпоставило описаните дотук факти. За тази цел е необходимо да се проследи осъществяването на преводната, на металитературната и на собствено естетическата рецепция на произведението, което би дало възможност да се провери доколко тя действително съответства и доколко (или дали изобщо) оказва някакво въздействие на своенравно пъстрата прагматика, в която е впрегната българската представа за Медея.

В сравнение със сравнително малобройните български преводи на Еврипид като цяло⁸, *Медея* е превеждана с впечатляваща настойчивост. Трагедията има 12 различни превода, отпечатани в 25 самостоятелни издания. Най-ранната, само частична публикация на текста е от 1907 г.⁹ В публикацията е уточнено, че преводът е направен от руски и следва популярния за времето си преводач В. Алексиев, който предлага антични текстове в буквален прозаичен превод, съпроводен от примитивен коментар. Първият цялостен превод, публикуван през 1912 г. и преиздаден през 1918 и 1925 г., е на Георги Бакалов, който го подписва с псевдонима Н. Соколов (Еврипид 1912). Превеждайки от руски, Бакалов също следва стратегията на В. Алексиев. Първият превод от оригинала е на Александър Балабанов и е публикуван през 1914 г. (Еврипид 1914). Преводът е в проза и следва вярно текста на Еврипид.¹⁰ Значително по-късно, през 1928 г. Балабанов прави нов превод, вече стихотворен, специално за постановката на трагедията в Народния театър в София. Предназначена за сценично представяне, новата версия се отличава значително от по-ранната. Така се ражда интересен прецедент на двукратен превод

⁶ Например цикълът на Лора Чолашка. Вж. Чолашка 2002.

⁷ Като една от най-известните и значителните измежду редица литературни интерпретации на темата може да се спомене стихотворението на Стефан Гечев *Медея*.

⁸ На практика, за разлика от Есхил и Софокъл, които са представени на български език с пълния си корпус, повечето от заглавията на Еврипид все още нямат своя български превод.

⁹ В списанието „Младежка мисъл“, в превод на Иван Ардаев (Ардаев 1907).

¹⁰ За този превод Балабанов получава наградата на Академията на науките.

от един и същи преводач, което обаче не се превръща в обичайна практика. Сравнението между двата варианта не само показва еволюцията в преводаческото майсторство на Балабанов, но и свидетелства за съзнанието, което той е имал за разликите между превод, предназначен за четене и публикуване, и такъв, предназначен за сцената.

Вторият превод на Балабанов слага началото на период, който е изключително благоприятен за българската рецепция на *Медея*. Може с голяма доза сигурност да се твърди, че решаващият фактор за последвалите многобройни нови преводи на трагедията е поставянето ѝ на сцената на Народния театър и огромният успех на постановката. Но има и още едно обстоятелство, което не трябва да се пренебрегва като възможно обяснение – трагедията на Еврипид бива включена в учебните програми по литература за гимназиалния курс и като „задължителен текст“ тя естествено е обект на преводачески и издателски интерес. През 1932 г. Балабанов публикува втория си превод (Еврипид 1932). Следва опитът от 1937 г. на Георги Жечев, който превежда пиесата през френски и руски (Еврипид 1937). Друг превод, публикуван през същата година, е дело на Д. Симидов (Еврипид 1937а). В изданието липсва информация относно езика, от който е превеждано, но има основания да се мисли, че е от оригинала. П. Чинков, чийто превод излиза следващата година, превежда от немски (Еврипид 1938). Два други превода от оригинала са публикувани през 1939 г. – на Р. Ценова (Еврипид 1939) и на А. Андреев (Еврипид 1939а).

Единственият превод, който се появява след Втората световна война, е този на Владимир Бешевлиев, направен от старогръцки (Еврипид 1946). Преводачът снабдява изданието с предговор, който свидетелства за изключително силната му авторефлексивност (представени са например различни аргументи за специфичния тип превод – в частично ритмизирана проза). Този превод с основание се смята за най-адекватната българска версия на Еврипидовия текст.¹¹

Съществува и още един по-късен превод, който е предназначен за конкретна сценична реализация на трагедията. Той е дело на Любен Гройс, който е режисьор на една от най-знаменателните постановки на *Медея*, осъществена през 1979 г. Макар и непубликуван, този превод придобива в българската театрална култура специфично привилегирован статут, който се легитимира чрез поредица от по-късни постановки, избрали тъкмо него за своята интерпретация. Доколкото е възможно да се прецени по косвен път, най-вероятно Гройс следва в най-решителните моменти превода на Ал. Балабанов, като го подлага на известна актуализация.

¹¹ Преводите на *Медея* са проследени и обстойно коментирани в статията на Доротея Табакова за Еврипид от тома, посветен на преводната рецепция на класическата литература в България (Табакова 2002). Ценни наблюдения и мнения по същия въпрос има Георги Гочев (Гочев 2002).

В режима на този най-общ отчет на преводите на *Медея* в България е възможно да се открият три основни типа – преводи, направени с помощта на език посредник (обикновено руски, но също така и френски или немски), буквални прозаични преводи, представящи съдържанието на пиесата с максимална изчерпателност, и преводи в стихове, предназначени за сценична реализация, в които специално са акцентирани поетичният и романтичният аспект на трагедията. Очевидно е, макар и в оптиката на една подобна, твърде обща представа, че налице е непрекъснато напрежение между амбициите на преводачите да намерят адекватна артикулация на идеите, присъщи на оригиналния текст, и необходимостта от съобразяване с рецептивните нагласи и възможности на публиката от всеки конкретен исторически момент. Особено драматично е това напрежение през периода от 20-те до началото на 40-те години от ХХ век, когато са направени определящата част от преводите. Публиката от това време очаква и приема най-радушно драматичен текст, изобилстващ на патос и експресия – стил, който макар и не в основно противоречие с драматическата дикция на Еврипид, се отклонява от битувашката в България идея за мярата на класическия трагедиен стил.

Отвъд всички различия, българските преводи на *Медея* споделят една обща стратегия, която става осезаема в контекста на постструктуралистичния прочит на атическата трагедия – речта на героите се подчинява на нормализация и специфичното за Еврипид трагическо звучене се оказва изгубено. По този начин в българските версии на *Медея* е невъзможно да бъде разпозната специфичната драма, която самият гръцки език изживява през периода, която се ражда и утвърждава изкуството на атическата трагедия – деформациите и разграждането на нормалната реч, инверсиите, парадоксите и оксимороните, пределната напрегнатост на тежката метафорика.¹² Стабилизацията на тази непроблематизирана практика, според която Еврипидовите герои говорят в съответствие с нормите на българския книжовен език, се дължи вероятно на обстоятелството, че след период на интензивни преводи *Медея* изпада от фокуса на внимание и за разлика от други трагедийни текстове (като *Антигона*, например) не бива подложена на модерна интерпретация.¹³

¹² Подобни характеристики са общо място в по-новата критическа литература за Еврипид. Вж. напр. Фоли 1985 и Сигъл 1986. В България изразително говори за това Георги Гочев, който оспорва непомерната нормализация на Еврипидовия език при превода му на български: „Езикът на *Медея* е болен, полудял гръцки, звучащ и звучал странно, като бълнуване (марката на човешка не-сигурност, като виене (животински контакт – подигравка с човешкото), като обида срещу зрителите, като думите на проституираща жена, отправени срещу очевидно здрав телесно мъж: той се гъне между диалекти, странни конструкции, нечленуване, невъзможен „в ежедневието“ словоред, огромни периоди на разбиране по ръба и свърхановареност на многосъставните думи“ (Гочев 2004; сравни също с Гочев 2002:7).

¹³ За услугите на сравнението е уместно да се споменат буквалният превод на *Антигона* от Николай Гочев, направен специално за постановката на Маргарита Младенова в *Сфумато* от 1998 г., както и алтернативният ѝ поетически превод от Кирил Мерджански от същото време.

Траекторията, която очертава сценичната рецепция на *Медея*, изглежда значително по-различна. Измежду всички трагедии от атическия период, тази като че ли има най-драматичен театрален живот в България. Със своите 14 постановки, издирени до момента, тя е в конкуренция единствено с най-често поставяната класическа трагедия – Софокловата *Антигона*.

Първото представяне на *Медея* има уникална културноисторическа стойност, тъй като предхожда официалния превод на трагедията. Осъществено е през 1899 г. от актрисата Роза Попова, която организира своя частна театрална трупа и обикаля с нея страната. Преди да започне артистичната си кариера, Попова се обучава при актьора Константин Сапунов, чиято начетеност в областта на класическата драма е забележителна. Под негово ръководство тя изучава части от пиесите на Есхил, Софокъл и Еврипид, които по-късно включва в своите спектакли. За щастие са запазени отзиви от тези представления. Те дават поне донякъде определена представа за начина, по който актрисата интерпретира Медея.¹⁴ Освен това Роза Попова пише обстойно в мемоарите си за своите ранни години в театъра, които включват и работата ѝ върху трагедията на Еврипид, както и върху изпълнението на главната роля. (Попова 1927).

Второто представяне на трагедията датира от 1921–22 г. и е осъществено от Златина Недева. Разочарована от ситуацията в Народния театър, с която собствените ѝ творчески амбиции са в нетърпимо противоречие, актрисата основава частен театър и една от първите ѝ инициативи е да постави *Медея*, заемайки се с главната роля. Наличната информация за тази постановка е повече от оскъдна. Тя се свежда главно до отделни свидетелства (Каракостов 1985:225–226). Запазено е и едно описание на изпълнението на Златина Недева в ролята на Медея, написано от очевидец, който за щастие е театрал и компетентността на впечатленията му е надеждна.¹⁵ Поради отсъствието на достатъчна информация основен ориентир за характера на постановката би могъл да бъде културноисторическият ѝ контекст.

През 1925 г. се осъществява едно наглед странично, но пък особено решаващо представяне на Еврипидовата трагедия. Гостуваща руска театрална трупа, водена от режисьора Николай Масалитинов, представя *Медея* на сцената на Народния театър. Информацията за гастрола е отново доста ограничена, тъй като беше издирена една-единствена ре-

¹⁴ Представлението, показано в Русе, е обявено и коментирано накратко във в. Надежда (1899), а гастролът в Разград е рецензиран обстойно от критика Д-р Никола Петков (Петков 1899).

¹⁵ „В ролята на Медея тя разкри могъщия си драматичен талант. Воплите и риданията на ранената душа на Медея зад сцената извикваха тръпки у публиката и я караха да настърхва. Убийството на децата, което се извършваше зад сцената, едва се издържаше – такъв мощен и увличащ талант беше Златина Недева.“ (Зидаров 1955:63).

цензия за спектакъла. (Зографов 1925). От нея се разбира, че името на актрисата, изпълняваща главната роля, било Германова, че сценографията следвала принципа на образния паралелизъм, че хорът бил разпилян по сцената, а музиката била твърде силна. Макар и ограничена, информацията, която получаваме от тази единична рецензия, е наистина ценна. Намерението на критика очевидно е било да покаже *Медея* като класическа трагедия, за съжаление несъвместима с преобладаващите вкусове на публиката, която била по-скоро склонна да остане в границите на баналностите и посредствеността, присъщи на основното течение в популярната драматургия, актуална за времето.

Освен всичко останало, рецензията е интересна и с това, че в нея дори не се споменава за предхождащата постановка на трагедията от Златина Недева. Напротив, в статията се утвърждава впечатлението, че трупата на Масалитинов осигурява първото запознанство на българската публика с пиесата на Еврипид. Този факт хвърля специфична светлина върху културната ситуация в България по това време и по-специално върху недостатъчната публичност на културните събития – тенденция, която остава устойчива и до ден днешен.

Гастролът на руската трупа се оказва в някакъв смисъл съдбовен, защото като резултат от неговия успех, Масалитинов бива назначен за директор на Народния театър. Едно от най-амбициозните му начинания на тази сцена е нова постановка на *Медея*, която той осъществява през сезона 1928–29 г. Както вече беше споменато, за целите на тази постановка Александър Балабанов прави специален нов превод. Масалитинов ангажира някои от най-изтъкнатите театрални изпълнители от това време – Теодорина Стойчева (като Медея), Никола Икономов (Язон), Константин Кисимов (Педагогът). На практика това е първата професионална постановка на *Медея* и цялата общественост я приема като изключително събитие. Със своите 18 представления тя е своеобразен рекорд спрямо актуалните за времето стандарти (обичайно е било постановките да се задържат максимум докъм десетина представления). Също рекорден е и броят на отзивите – 19. Авторите на някои от рецензиите са измежду най-известните представители на тогавашния интелектуален и артистичен елит, като Ал. Балабанов, Васил Пундев, Анна Каменова, Сирак Скитник, Д. Б. Митов и Тодор Боров (Балабанов 1929; Балабанов 1930; Боров 1929; Каменова 1929; Митов 1929; Петков 1929; Пундев 1929; Сирак Скитник 1929).

Многобройните отзиви дават значителна информация за постановката на Масалитинов. За съжаление количеството на запазените фотографии е неравностойно, при това качеството им е ниско. От рецензиите става ясно, че водещата идея на режисьора е била да предложи романтична трактовка на героите, в съответствие с основната тенденция в обичайните театрални постановки на времето. Рецензиите назовават основните тематични акценти на спектакъла – конфликтните отношения между двата пола, достойнството на жената, сатанинския характер на детекубийството, видян в контраст със страданията на майката убийца, напре-

жението между ескалиращата злонамереност и агонията на страха от наказание. Особено полезна като източник е рецензията на Васил Пундев, в която единствено е предложен задълбочен и обстоен анализ на режисьорските решения (Пундев 1929).

Прави впечатление, че голямата част от рецензентите не се чувстват компетентни да обсъждат режисьорските решения. Ролята на постановчика се обсъжда главно с оглед на организационните му постижения (очевидно основен проблем за времето), както и в светлината на образователната му инициатива (интересен факт, съпровождащ постановката, е че непосредствено преди да осъществи своята *Медея*, Масалитинов основава драматична школа към театъра, в която провежда програма с актьорския състав, забележителна като амбиция и съгласуваност). Иначе основният интерес е насочен към изпълнението на главната роля. Въпреки че отделни рецензии включват известни забележки¹⁶, преобладава мнението, че Медея на Теодорина Стойчева е забележителен успех. Специално внимание е отделено на гласа на актрисата, на мощното влияние, която тя оказва на публиката още преди да излезе пряко пред нея (със стенанията, които се чуват иззад сцената), както и впечатляващата ѝ първа същинска поява (Балабанов 1930). Колкото до сценографията, всичко, което научаваме за нея, е за прекалената ѝ монументалност и за това, че представянето на гръцката античност е твърде схематично и се свежда до акцент върху архитектурния стил (Пундев 1929). Макар и с голяма степен на общителност, може да се твърди, че постановката от 1929 г. е важен етап не само за рецесията на *Медея* в България, но и за самото развитие на българския театър.

Съществуват отделни свидетелства за следваща постановка на *Медея* в Пловдивския театър през 1937 г. В отделни вестници се откриват съобщения за представянето на трагедията (на два пъти то е квалифицирано като премиера)¹⁷. Намерена беше и една относително обстойна рецензия (Крумков 1937). Този спектакъл най-вероятно трябва да е бил някакъв вид продължение на Масалитиновата постановка, защото в главната роля отново се появява Теодорина Стойчева. През средата на 30-те години актрисата работи в Пловдив заедно със съпруга си Петър Стойчев, който е назначен за директор на театъра.¹⁸ За съжаление до този момент не е открита никаква информация относно режисурата, която най-вероятно е била негова. Малкото, което научаваме от рецензията, е че играта на Т. Стойчева била впечатляваща, както и имената на някои от останалите участници в спектакъла.

¹⁶ Вж. напр. Кнов 1929.

¹⁷ Вж. Пловдив 1937; Георгиев 1937.

¹⁸ Пловдивският период на артистичната двойка е подробно представен в Гьорова 1977:148–175.

Донякъде озадачаващо изглежда фактът, че след тази устойчива и равномерна поредица от реализации на *Медея* за появата на следващата ѝ постановка са били нужни цели четири десетилетия. По-внимателният отчет на обстоятелствата обаче показва, че изчезването на пиесата от сцената е по-скоро закономерно. Представянето ѝ през 1937 г. съвпада с последната, най-интензивна вълна от преводи, последвана от години, които се оказват неблагоприятни за рецепцията на трагедията. Преди всичко трябва да се вземе под внимание, че военновременните периоди по принцип не поощряват висока активност на театралните инициативи. Още по-решаваща е ролята на драстичната промяна в репертоара на театрите, която наставка след края на войната. Интересно съвпадение е, че дълго очакваното завръщане на *Медея* на сцената през 1979 г. се осъществява отново в Пловдив. Режисьор на новата постановка е Любен Гройс, един от най-талантливите реформатори на българския театър. Фактът, че тя се случва в края на 70-те години, не е случаен. Постановката на Гройс бележи началото на силна вълна от нови, проникновени прочити на класическите трагически текстове в България, резултат на фундаментална промяна в интерпретативната стратегия.¹⁹ Според авторската интерпретация на Гройс *Медея* е „трагическа поема за злата участ да защитаващ в жестоко време с жестоки средства справедливата кауза.“ (Гройс 1986:20.10.1973). Основният структуриращ принцип на спектакъла е показването на механизма, по който се става престъпник.

Важно режисьорско решение е сложно поддържаното равновесие между Медея и Язон, осъществено благодарение на великолепия актьорски тандем Цветана Манева и Явор Милушев. С реверанс към парадокса, в тази постановка протагонист и антагонист се оказват тъждествени един на друг, обединени не от любовта, а от омразата. Експресивната сценография на Веселин Ковачев, в съответствие с която на сцената са качени пет тона пясък, екзотичните костюми (в изумителната изработка на Елена Камбурова), музиката (в която доминират крясъкът на чайките и звука на прибой) търсят ефекта на максималното въздействие. Пак в същата посока е организирана и превъзходната игра на актьорския състав. Специален акцент Гройс поставя върху ролята на Язон като културен герой, откъдето на преден план излиза разрушаващият го дефицит на морални качества, недопускащ изпълнението на високото предназначение, за което е роден. Интерпретиран като централна фигура, във визията на Гройс Язон персонифицира липсата на компетентност у управника, както и склонността му да присвоява чужди достойнства и заслуги, с което обслужва жаждата си за превъзходство и надмощие.

¹⁹ Към тази вълна принадлежи култовата постановка на Есхиловата „Орестия“ от Вили Цанков на сцената на театър „София“ от 1987 г., както и експерименталните версии на „Едип цар“ (1985) и „Антигона“ (1989) на сцената на Благоевградския театър, дело на Ставри Карамфилов.

В този си аспект, както и с други свои идейни акценти, постановката се оказва неприемлива за онези, които обслужват режима и получават влияние благодарение на политическото статукво. Ето защо въпреки високите си постижения тя бива отразена в една-единствена рецензия (Басмаджиева 1979). Същевременно за публиката спектакълът се превръща в истински вълнуващо събитие, обсъждано масово, макар и неофициално. Представена само 36 пъти, постановката е спряна още на етап, докато се продава с месеци напред. Три години по-късно, когато Гройс вече не е жив, като първо представление на новооткрития античен театър в Пловдив е показана възстановка на неговата *Медея*, осъществена от приятеля му, актьора Бончо Урумов. Този път отзивите са по-многобройни, но авторите им се оказват по-впечатлени от театралния живот в Пловдив изобщо и от самия амфитеатър, отколкото от самото представление.²⁰ За щастие, творческите намерения на Любен Гройс са добре документирани, поради навика му да си води режисьорски тетрадки, които по-късно са публикувани. (Гройс 1986).

Истинското си официално признание на постановката получава едва през 90-те години. Важен акцент от променената критическа нагласа е продукцията на телевизионния филм *Възстановителна репетиция* (2005, режисьор Светослав Овчаров), посветен на Гройс и неговата *Медея*. Целият актьорски състав участва във възстановката на спектакъла – с оригиналните костюми и оригиналния декор. Като своеобразен ритуал актьорите се стремят и до голяма степен успяват да възкресят миналото и да изживеят наново магията на някогашното си артистично превъплъщение.²¹

Възстановителна репетиция се вписва в една поредица от сценични реализации на *Медея*, впечатляваща като брой и систематичност, която характеризира периода от началото на 90-те години насетне. Интересен театрален експеримент, нацелен да предизвика традиционните представи както текстуално, така и в плана на визията, е версията, предложена от Владлен Александров през 1994 г. на сцената на Сливенския театър. Режисьорът изгражда спектакъла си върху срещата между трагическите стихове на Еврипид и два текста на Хайнер Мюлер, интерпретиращи мита за Медея (преведени на български от Иван Станев). В така решеното съчетание режисьорът открива онази ефективна реч, която е способна да изрази интуицията за тотално разрушаване на ценностите, за методическо унищожение на човечеството и за предстоящ фатален катаклизъм. Сценографията, монументална и издържана в мрачни тонове, както и ужасяващата музика, написана специално за спектакъла (от композитора Георги Попов), търсят ефекта на апокалиптичното и вну-

²⁰ Вж. Вандов 1982; Бенева 1982.

²¹ Димитрова 2005.

шават идеята за упадък на цивилизацията. За разлика от по-ранните постановки, версията на Владлен Александров бяга от конфликта между Медея и Язон. Според неговото виждане Медея е жертва на личната си виновност, а Язон е интерпретиран като човек, който е обречен поради непомерните изисквания към него да действа непременно като герой и да изпълнява очаквания, подсказани от собствената му биография, поставила го на пиедестал.

Като смесва анахронични културни пластове, разноредни дискурси и несъвместими стилове, спектакълът противопоставя някаква вагнериански монументална и страстна стилистика на благородната съдържаност на японската култура, която е въведена в централната сцена между Язон и Медея, разрешена в естетиката на чайната церемония. Като водещ аргумент на цялостната постановка режисьорът обаче избира придържането към визуални внушения, които могат да осигурят ефекта на „открита рана“.²²

Специален интерес заслужава и една аматьорска постановка на *Медея*, осъществена през 1998 г. в Ямбол от театралната група „Палечко“, ръководена от София Карастоянова. Състоящ се изключително от ученици и просъществувал повече от 30 години, съставът има в репертоара си още няколко антични произведения. Постановката използва като интегриращ център идеята за рушачия се човешки свят. Фокусирайки се върху любовта като най-адекватната форма на себеизразяване, тя търси проекцията ѝ в ситуация, когато собствената идентичност се разпада при допира си с Другото. Така пиесата се разгръща основно върху срещата между гръка Язон и варварката Медея, при която и двамата са поставени на изпитание и единствен изход от възникващия конфликт изглежда убийството, интерпретирано същевременно и като естествен резултат от неприетата любов.

На прага на новото столетие се появява следваща вълна от нови постановки на *Медея*. Първата от тях е на сцената на Варненския театър (режисьор Георги Кайцанов, в ролята на Медея Илияна Даскалова). Сюжетът на трагедията е ревизиран, за да представи една героиня, която се самоубива след като убива децата си. Режисьорът настоява, че основният проблем на трагедията е жестокостта като вездесъщ аспект на човешкия живот и като универсален механизъм както в междуличностните отношения, така и в личностната реализация.

Друга постановка от същата 2000 г. е експерименталният моноспектакъл, озаглавен *Медея XX век* и поставен от Силвия Въргова и Тодор Атанасов в София на сцената на частния им театър „Арена“. Изграден

²² За тази постановка вж.: Вандов 1994; Минкова 1994. Постановката получава изключително добър прием и получава значителен брой награди – за най-добър спектакъл, за сценография и костюми (Румен Добрев), за оригинална музика (Георги Попов); изпълнителката на централната роля Цанка Цанева получава двете най-престижни годишни театрални награди – „Аскеер“ и „Дионис“.

върху основата на комедията *Тя е къщата, църквата и леглото* от Дарио Фо и Франка Рафе, той представя твърде абстрактна интерпретация на архетипния сюжет, като интерполира структурата на мита в историята на три различни жени. Всяка от историите има за задача да илюстрира ролята на жената в модерното общество и да докаже, че жената от XX век е способна да поема всички отговорности, традиционно приемани за мъжки, като същевременно запазва нежността и романтиката на собствения си пол. Посланието на спектакъла е да се търси помирение между мъжкото и женското начало. Като моноспектакъл *Медея XX век* разчита основно на актьорското изпълнение, определено от критиката като „торнадо от страсти, в което рационалната нишка е прекъсвана от нейната брилянтна ирония“.²³

През 2001 на сцената на Музикалния театър „Стефан Македонски“ е поставена балетна продукция, озаглавена *A propos Медея*. Автор на хореографията е Мария Градечлиева, музиката е от Борис Динев и Илия Александров, изпълнението е на Балетно студио „Арабеск“. Напълно в съответствие с актуалния подход към Еврипидовата пиеса, балетът представя експериментално съчетание между свободен джаз, при който инструменталните части се редуват с експериментални вокали (във виртуозното изпълнение на Йълдъз Ибрахимова), и „танцова пиеса“, в която сюжетът на трагедията е игнориран в услуга да няколко доминантни поведенчески модела (поради което героите се появяват като *Медеята*, *Язонът* и т.н.) и на устойчиви формули на човешки отношения – Любов, Предателство, Отмъщение, Опрощение.²⁴

Година по-късно на сцената на НАТФИЗ се представя спектакълът *Медея – преди и сега*, осъществен от класа на проф. Надежда Сейкова. Амбицията на постановката е за противопостави древността, с високите ѝ ценностни кодове и същностни екзистенциални проблеми, от една страна, и модерните времена, с посредствеността и тривиалността на съвременния живот, от друга. Първата част на спектакъла показва шест различни актриси, които играят една и съща роля под акомпанимента на арфа. Всяка от тях държи в ръката си нож и разсича сценичното пространство със заплашителни викове и сардонични ридания, изговаряни в речитатив. Шестте вариации показват Медея като отчаяна, фатална, проницателна, лукава, доминираща или женствена. Втората част, издържана в стилистиката на черната комедия, представя същите актриси в своето рода телевизионно криминално шоу, претоварено от интертекстуални отпратки, адресирани към широк спектър от популярни заглавия като, например, *Психо*, *Кръстникът* или *Звездни войни*. Резултатите от

²³ Постановката получава много добър международен прием – поканен е да участва на Единбургския театрален фестивал и е представен 6 пъти в Лондон. Вж. Миладинова 2000.

²⁴ Вж. Русанова 2001.

проекта са крайно противоречиви, което предпоставя и драматични размивания в критическите оценки, заемащи крайните полета на грубото отрицание и безрезервния възторг.²⁵

Друга постмодерна версия на Еврипидовата трагедия е поставена през 2003 г. в Народния театър. Става дума за част от драматичната трилогия на Нийл Лабют *Разбиване* (2000), с режисьор Снежина Танковска. Всяка от частите представя личните свидетелски показания на герой, който е преживял потресаващо събитие. Изповідите показват най-скритите части на индивидуалното съзнание, където владеят страховете, родени от сблъсък с агресията и безразличието към живота и чувствата на другия. В третата част една млада жена разказва за престъплението, което е извършила в следствие на сложната си и дълбоко трагична връзка със свой учител. Спектакълът е замислен като пътешествие в непознатите и неизследвани измерения на човешкото съзнание, което предпоставя непрестанна ескалация на напрежението. Болезнената автентика и безкомпромисност на актьорското изпълнение, както и минималистичният декор, комбиниран с видеоизображения, търсят израза на онези моменти, когато процесите, осъществяващи се дълбоко в подсъзнанието на героите, неочаквано и неконтролирано излизат на повърхността.²⁶

Най-новата засега постановка на *Медея* е реализирана в Театрална работилница „Сфумато“ през пролетта на 2006. През късната част на 90-те години този експериментален театър осъществява мащабен проект „Митове“, включващ постановки на Иван Добчев, Маргарита Младенова и Явор Гърдев, чиято основна цел е възраждането на ритуала, на първичната митология в театралното действие, представянето на спектакъла като екстаз (в изначалния смисъл на *ekstasis*).²⁷ Цялостната програма на театъра цели промяна в подхода към класическите сюжети, при което се отива отвъд разказа, за да се стигне до смисловата матрица на автентичния мит. Естетически свързан с предходния проект, спектакълът на *Медея* представя персонална версия на трагедията от актрисата Диана Добрева, която е изградена като колаж от текстове на Еврипид, Овидий, Хайнер Мюлер, Борхес, Васко Попа и нейни собствени. Добрева е също режисьор на постановката и изпълнява главната роля. Водещата идея на спектакъла тя формулира като „пиеса за любовта като безсъние зад затворени клепащи, за предателството, което ражда чудовища, за чудовищата като плачещи демони“. В съответствие с това емоционалните до-

²⁵ Вж. напр.: Гочев 2002 и Николова 2001.

²⁶ След първоначален, твърде разочароващ избор, ролята на „Жената“ е дадена на Емануела Шкодрева, която успява да изгради една от най-впечатляващите роли на националната театрална сцена, номинирана за „Аскеер“. Въпреки че не получава наградата, Шкодрева бива призната за „най-добрата съвременна българска Медея“. (Атанасова 2004).

²⁷ Вж. Сфумато 1998; Гърдев 1997.

минанти на постановката са любовта като екстремно състояние, граничещо с демоничната опустошителна obsesия, и предателството по отношение на общия път, избран от двамата любовници.

Основното намерение, вложено в авторския спектакъл, е той да бъде възприеман главно чрез кожата. Резултатът е магическо представление, което балансира по ръба между реалността и съновидението и говори с помощта на странен език – думи на български, които се произнасят на обратно (безпрецедентен опит за българската сцена, който прави опит за изрази кризата на езика, осъществявана в трагедията на Еврипид). Важен акцент е въвеждането на визуална ретроспектива, в която скелетът на „Арго“ и Златното руно са основният фокус. Специално подчертана е и ролята на хореографията – сомнамбулична, следваща магнетичните звуци от написаната от Петя Диманова партитура. Към всичко това се прибавят специфичните кинематографични ефекти, адаптирани към сценографията – в моментите, когато заспивайки, Добрева потъва в пода на сцената, на сцената се появява нейна двойница (друга актриса, която забележително много прилича на нея), която дублира оригиналното изпълнение.

Анализът на фактите, които съставяват българската рецепция на *Медея*, води неизбежно до обособяването на два самостоятелни аспекта в процеса – текстуален и сценичен. Историята на преводната рецепция очертава траектория, която съвпада до голяма степен с процеса на общото възприемане на атическата трагедия в България. В нея се открояват следните по-важни моменти: начална фаза през второто десетилетие на XX век, когато се превежда с помощта на език-посредник (руски, френски или немски) и се правят прозаични преводи, следвани от преводи в стихове; водеща роля на Александър Балабанов през целия този начален период; жив интерес с многобройни преводи през периода между двете световни войни, подсилен от институционализирането на трагедията чрез включването ѝ в учебните програми; и рязко прекъсване на преводите и изданията след Втората световна война, последвано от подновен интерес, първоначално ограничено академичен, през 70-те години на века.

Сценичната рецепция на *Медея* оформя различна история. С 14 постановки до момента, осъществени съответно през 1899, 1922, 1925, 1929, 1937, 1979, 1994, 1998, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005 и 2006 г., тя гради самостоятелен (спрямо сценичната рецепция на други образцови трагически текстове) и многозначителен сюжет: относително ранно представяне на пиесата; интензивен интерес през 20-те години на XX век и шеметната пропаст от 50 години, отделяща двете магистрални реализации – на Масалитинов и Гройс (с единственото изключение на все още енигматичния пловдивски спектакъл от 1937 г.); безпрецедентен интерес към трагическия сюжет през последните петнадесет години.²⁸

²⁸ Като препотвърждение на тази тенденция може да се приеме и организиранят през февруари 2006 г. уъркшоп в Нов български университет под заглавието „Медея – соматично докосване до женския мит-пасион“ с гостуващия от Гърция Маро Галани.

В режима на обобщителните характеристики за българските сценични реализации на *Медея* може да се каже че се очертават два основни подхода. Първият, характерен за времето преди Втората световна война, се основава на твърде обща и абстрактна представа за античното, в която то играе най-вече ролята на легитимиращ фактор за утвърждаващата се национална култура. Постановянето на пиеса от класическия репертоар е въпрос на престиж и към него се подхожда със сериозност и отговорност, изразяващи се най-вече в старателно щудиране в областта на античната литература.²⁹

Постановките от късните десетилетия на XX и началото на XXI век демонстрират по-скоро отсъствие на хомогенна концепция за античното, за характерен на атическата трагедия, за драматургията на Еврипид или за конкретното произведение в частност. В същото време отсъства и интерес към металитературните текстове за Медея (по-скоро изключение е постановъчната стратегия на Театрална работилница „Сфумато“, която работи в сътрудничество със специалисти от областта на класическата филология). Така артистичните експерименти се оказват най-често самостоятелни, а интерпретацията – произволна.

В двете – както видяхме несъвпадащи – траектории, очертани от различните аспекти на българската рецепция на *Медея*, се откриват няколко особености, които заслужават специален коментар.

На първо място, удивителното обстоятелство, че първата постановка на пиесата от 1899 г. предхожда официалния ѝ цялостен превод с цели 13 години.

Друга особеност, която трябва да бъде отчетена, е че няколко от постановките на трагедията са организирани, обезпечени и режисирани самостоятелно от актриси, които се явяват и изпълнителки на главната роля. Инициативи от този род са до късно напълно несъвместими с българските културни конвенции. Същевременно прави впечатление, че значителен период от време след изразителната демонстрация на тази тенденция в случаите с Роза Попова (1899) и Златина Недева (1922), тя бива възродена чрез неотдавнашната постановка на Диана Добрева, а донякъде и с предхождащия го спектакъл на Силвия Въргова.³⁰

Въпреки завидно интензивната съвременната сценична рецепция на *Медея*, от 1946 г. насетне не е правен нов превод на трагедийния текст. Нещо повече – липсват дори преиздания на съществуващите преводи.

²⁹ Показателно е свидетелството на проф. Балабанов за това, че при подготовката на ролята си на Медея Теодорина Стойчева системно е обсъждала с него текста на трагедията, настоявала е за изясняване на смислово тъмни моменти, оспорвала е конкретни преводачески решения. (Балабанов 1930:10).

³⁰ Интересно е да се отбележи, че докато работи над ролята на Медея, Теодорина Стойчева непрекъснато обсъжда с професор Балабанов качествата на превода (най-вече неговата разбираемост) и изисква промени в текста (Балабанов 1930). Подобна нагласа със сигурност не е обичайна за актрисите от въпросния период.

Единственото изключение в тази непротиворечива тенденция е работният превод на Любен Гройс, който макар и използван по-късно от други постановчици и все още пазещ влиянието си, все пак никога не е бил публикуван. Съответно липсва български превод, който да получи статута на каноничен вариант.³¹ Колкото и невероятно да звучи, изданията на *Медea* продължават да се възприемат и на практика да представяват библиографска ценност, въпреки че трагедията присъства като задължително произведение в многобройни университетски програми (както филологически, така и по-общо хуманитарни).

Може да се открие пореден парадокс и в обстоятелството, че трансгресията и експериментът, които владеят световните сцени през 60-те години на XX век, без да се случат в българското битие на Еврипидовата трагедия, намират своеобразна компенсаторна реализация през периода от 1994 година насетне, когато се демонстрира нарастваща степен на оригиналност и артистизъм, кулминираща във вълната от най-скорошните дръзко експериментални постановки.

Като обобщение на направените дотук констатации, както и на наблюденията върху отделните постановки на трагедията, може да се направи изводът, че в българските конкретизации на *Медea* присъства някакво непрестанно, пораждащо напрежение несъответствие, което би се изразило най-обобщително с формулата *сцена против текст*.

Важно своеобразие в българската рецепция на *Медea* е, че забележителната функционалност, която парадигматичният сюжет проявява в българската култура, се оказва най-често независима или твърде слабо съотнесена с пиесата на Еврипид. Тази произволност на усвояването е толкова силна, че дава основание да се говори за трети, самостоятелен сюжет, разгръщащ се в противоположение на останалите два, условно наречени *сцена* и *текст*. На този сюжет подхожда формулата *отсъствие на парадигматичния текст*.

Въпреки естествения скептицизъм по отношение на прогностиката в областта на културните процеси, може би все пак има някакво основание да се предположи, че феноменалният интерес към *Медea* в артистичното „сега“ на България, при цялата му хетерогенност и произвол, е обещаваща отправна точка за вълнуващи – и да се надяваме по-малко противоречиви – бъдещи развития.

³¹ За разлика от преводите на трагедиите на Есхил и Софокъл от Александър Ничев, които са придобили подобен статут (Ничев 1982 и Ничев 1982а).

Библиография

- Ардаев 1907: Ив. Ардаев. Медея (I действие). Сп. *Младежка мисъл*, 1907, кн. 1, с. 8–13.
- Атанасова 2004: Албена Атанасова. Раздадох Икарите по холивудски. В. *Стандарт*, 29 март 2004, с. 24.
- Балабанов 1929: Александър Балабанов. „Медея“, трагедия от Еврипид (По случай първото представление в Народния театър). В. *Зора* 1929, бр. 2925, с. 2.
- Балабанов 1930: Александър Балабанов. Медея – Теодорина Стойчева. В: *Юбилеен сборник за Теодорина Стойчева*. София, 1930, с. 10.
- Басмаджиева 1979: Мая Басмаджиева. Нов репертоарен акцент. В. *Пулс*, бр. 5, 13 март 1979, с. 11.
- Бенева 1982: Светла Бенева. Театър под открито небе. Какво не достигна на празника „Медея“. В. *Труд*, 6 октомври 1982, с. 3.
- Боров 1929: Тодор Боров. „Медея“ на български. В. *Мир*, 1929, бр. 8630, с. 3.
- Ботев 1871: Христо Ботев. Народът. Вчера, днес и утре. В: *Христо Ботев. Събрани съчинения*. София: Български писател, 1976, Т. 2, 13–18.
- Вандов 1982: Никола Вандов. „С това сърце от обич полудяло...“ „Медея от Еврипид в Античния театър в Пловдив. В. *Култура*, 1982, бр. 40, с. 4.
- Вандов 1994: Никола Вандов. Търся езика на днешния ден. Разговор с режисьора Владлен Александров. В. *Стандарт*, 2 март 1994, с. 26.
- Георгиев 1937: А. К. Георгиев. Медея (По случай представянето ѝ в Пловдивския театър). В. *Юг* (Пловдив), 10 февруари 1937, с. 2.
- Гочев 2002: Георги Гочев. Медеявистика – текст в две явления. *Литературен вестник*, 2002, № 15 (17–23 април), с. 7.
- Гочев 2004: Георги Гочев. Медеявление. Литература плюс култура. www.groznipelikani.net
- Гройс 1986: Любен Гройс. Режисьорски тетрадки. София: Наука и изкуство; (второ издание): Вечно живият театър. София: Зах. Стоянов, 2002).
- Гърдев 1997: Явор Гърдев. Екстатичният театър. Сп. *Демократически преглед*, зима (1997/1998), с. 664–686.
- Гърова 1977: Севелина Гърова. Малка театрална сага. София: Аб.
- Димитрова 2005: Геновева Димитрова. Да научиш за Гройс и да чуеш Медея. В. *Култура*, 15 април 2005, с. 1.
- Еврипид 1912: *Еврипид. Медея*. Прев. Н. Соколов (Георги Бакалов). София: Знание, 1912 (1918, 1925).
- Еврипид 1914: *Еврипид. Медея*. Прев. Ал. Балабанов. София: Ал. Паскалев, 1914 (1916, 1919, 1921, 1925).
- Еврипид 1932: *Еврипид. Медея*. Прев. Ал. Балабанов (в стихове). Пловдив: Книж. Отец Паисий, 1932 (София: Хемус, 1939, 1942, 1945, 1946).
- Еврипид 1937: *Еврипид. Медея*. Прев. Г. Жечев. София: печ. Радикал, 1937 (София: печ. Рангел Младенов, 1938, 1940, 1947).
- Еврипид 1937а: *Еврипид. Медея*. Прев. Д. Симидов. София: Игнатов, 1937 (1939).
- Еврипид 1938: *Еврипид. Медея*. Прев. П. Чинков. София: Д. Маджаров.
- Еврипид 1939: *Еврипид. Медея*. Прев. А. Андреев. Севлиево: Братство, 1939 (1940, 1941).
- Еврипид 1939а: *Еврипид. Медея*. Прев. Райна Ценова. София: Жеко Матинчев.
- Еврипид 1946: *Еврипид. Медея*. Прев. Владимир Бешевлиев. София: Петър Иванов.

- Зидаров 1955: Камен Зидаров. Спомени от театралния живот в Търново. сп. *Театър*, 1955, № 10, 63.
- Зографов 1925: Бор. Зографов. Медея на наша сцена. В. *Седмична зора*, 1925, № 17, с. 4.
- Каменова 1929: Ана Каменова. Театрален подвиг: „Медея“. В. *Свободна реч*, 1929, бр. 1530, с. 3.
- Каракостов 1985: **Стефан Каракостов. Избрани произведения**, том 2. София: Български писател, 225–226.
- Кнов 1929: Гео Кнов. „Медея“ в Народния театър. Сп. *Бразди*, 1929, кн. 1, с. 80–81.
- Крумов 1937: В. Крумов. „Медея“ на пловдивската сцена. В. *Борба*, 13 февруари 1937, с. 2.
- Миладинова 2000: Милена Миладинова. „Медея на XX век“ очарова Единбург. : В. *Демокрация*, 18 септември 2000, с. 18.
- Минкова 1994: Латинка Минкова. По времето на Медея и днес... В. *Сливенско дело*, 28 януари 1994, с. 4.
- Митов 1929: Д. Б. Митов. Медея. в. *Литературен глас*, 14 април 1929, с. 4.
- Надежда 1899: В. *Надежда* (Русе), 6 март 1899, р. 2.
- Ничев 1982: Есхил. Трагедии. Превод Александър Ничев. София: Народна култура.
- Ничев 1982а: Софокъл. Трагедии. Превод Александър Ничев. София: Народна култура.
- Николова 2001: Патриция Николова. Минало и настояще като трагедия и фарс. Само в театъра ли? В. *Сега*, 29 ноември 2001, с. 14.
- Новков 2003: Митко Новков. Иван Костов – новият Язон. В. *Сега*, 9 декември 2003, с. 13.
- Петков 1899: д-р Никола Петков. Една пътующа актриса. В. *Напредък*, бр. 26, 1 април 1899, с. 2 (Сборник в чест на Роза Попова и Маня Икономова. София: Печатница типограф, 1926, с. 75–78)
- Петков 1929: Д-р Н. Попов. „Медея“. в. *Независимост*, 3 април 1929, с. 1.
- Пловдив 1937: В. *Пловдив*, 1937, бр. 54, 11 февруари, с. 1.
- Попова 1927: Роза Попова. Нора преди 30 години в България. Сп. *Листопад*, кн. 6–7, 1927–28, с. 6–7.
- Пундев 1929: „Медея“ в Народния театър. В. *Литературни новини*, 1929, бр. 29, с. 2–3.
- Русанова 2001: Мария Русанова. Медеята на Маргарита Градечлиева. В. *Култура*, 20 април 2001, с. 2.
- Сигъл 1986: Charles Segal. *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*. Ithaca and London: Cornell UP.
- Скитник 1929: Сирак Скитник. Медея. Сп. *Златорог*, 1929, кн. 5, 262–265.
- Сфумато 1998: *Сфумато*. Издание за театър и театрална теория. Год. 1, бр. 1. Програма Митове.
- Табакова 2002: Доротей Табакова. Еврипид. В: Преводна рецепция на европейските литератури в България. Том 3 – Класическа литература. София: Академично издателство „Марин Дринов“, 119–130.
- Фоли 1985: Helene P. Foley. *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca and London: Cornell UP.
- Чолашка 2002: Лора Чолашка. Медея. Литературен вестник., № 2, 15.01.