

ОБЕЗНАСЛЕДЕНИЯТ ТЕКСТ

РОМЕО ПОПИЛИЕВ

Става дума за драмата днес, или за текста за театър, както често този литературен жанр вече се припознава. Макар и част от класическото деление на литературата и посочен от Античността като последен вид, и по този начин логично изглеждащ най-висш, което става особено ярко като признание по време на класицизма, драмата – или както и да я наречем – също така винаги се е смятала и като особено неустойчив вид. Като написан текст тя все още е нестанал театър, но като вече театър, тя не е литература и следователно не се усвоява само чрез четенето на букви и думи. Но защо не; в някакъв по-висок смисъл най-висшето трябва да бъде и най-неопределимо.

Знаем редица драматургични текстове и техните автори, останали както като литература за четене и изучаване, така и в редица сценични превъплъщения във времето. Дали ще ги наричаме „чужди“ или „родни“, „европейски“, „балкански“ или „български“, те са *наше* общочовешко наследство. Няма смисъл да изброяваме имена. Въобще наследството е категория, която събира родно и чуждо: имаме европейско наследство, наследство на цивилизацията и пр., в които влиза и нашето родно наследство. Това е особено валидно за театъра, който поглъща по свой начин отделните наследства и винаги ще остане по-богат от онова, което наричаме българска драма или текстове за театър, написани от българи. Та въпросът ми е: какво наследство от написани текстове за драма сме оставили през последните 27 години след промяната на комунистическия режим? Преди това можем да се запитаме дали, независимо от промени и моди, настъпващи в практикуването и изявите на театъра и драмата, трябва вече изобщо да разчитаме на *наследство*? Можем да се изкушим от мисълта, че изобщо развитието на културата и на света днес отричат унаследяването. Разбира се, не е така, защото и най-революционните времена и епохи не са успявали да заличат миналото, дори когато организирано и целенасочено са се стремили да го разрушат. От друга страна, наследството е задължение и трябва да бъде поддържано. Но не само това. То предизвиква постоянна ревност сред наследниците и тяхната загриженост към него – за да могат, разбира се, да се изтъкнат като не-

говите пазители – винаги предизвиква спорове, защо не и войни. Това също е достатъчен довод за отказ от наследство.

Какво представлява наследството като живот? Живо ли е, или може да бъде мъртво, което ние да оживяваме? Днес има стремеж да се гледа на произведенията на наследството най-вече като на музейна култура и туризъм. Но едно е да наследяваме мъртва, музейна култура, сред чиито остатъци и руини бродим и почиваме през уикендите, друго е да сме наследници на нещо все още живо, което ни утвърждава като хора на настоящето, продължаващи да живеят в неразривна връзка с миналите епохи: близки и далечни по време и пространство. Имаме ли днес *живо наследство* от написани у нас текстове за театър от близкото минало; както и такива, направени с участието на българи в чужбина? Какво от нашето време на писане на драми ще можем да предадем на наследниците си – независимо дали те са родни и чужди; т.е. българи и чужденци?



© Фотограф Бистра Бошнакова

„Франческа“ – К. Илиев,
реж. М. Младенова,
НТ „Ив. Вазов“, 2001/2002

Наследството, дали го желаем или не, някак се натрупва постепенно и тихо; така че ние сме придобили някакво наследство за тези 27 години и в драмата. Но каква част от него е *употребявано* и *действащо* наследство, тъкмо живо, а не забравено или изхвърлено? Като количество след промяната у нас се създадоха доста пиеси и въобще текстове за театър. По-голямата част от тях като цяло преследват старата, традиционна стратегия на писане на драми, в която трябва да разпознаем сюжета и разчетем в него някакви аналози с протичащата действителност и нейните развиващи се процеси; напълно свободно съставени, освободени от наложена от горе цензура или задължителни препоръки. Тъкмо *свободата на писане* е основното достижение на тези 27 години. Много често тази свобода е спонтанна и независима от наложените традиции, без те да се познават; това е свобода за себе си, а не от нещо. Тези текстове се създават като че ли, от една страна, с идеята да бъдат унаследени, но много често тяхната откъснатост и аконтекстуалност пречи да останат след себе си. Възможността за свобода сякаш не може да се осъществи напълно в един режим на унаследяване. Едни такива текстове трябва да бъдат оставени на своето самосъздаване, да бъдат положени в нещо като сюрреалистичен поток и самата идея за организация на текста вече би спънала идеята за свобода. Онова, което у нас през 60-те години на миналия век наричаха „лирична“ или „поетична драма“, сега е един господстващ принцип, т.е. настъпила е след политическата промяна една вторична *поетизация*, но разбира се, много по-категорична от онази, първата. Отново базисни са субективните нагласи, които постоянно създават и тутакси рушат своето себе си – защото, за да бъде то напълно себе си и ако не да осъществява, то поне да учудва в контакта с другото, трябва и непрекъснато да се разрушава. Като че ли страхът за свободата е толкова силен, че смислообразуващата роля на думите, изреченията и речта трябва постоянно да бъдат под съмнение. Въобще възможността да се структурира някакъв процес на разпознаване на общоартикулируема идея следва да се държи на прицел и на разстояние. Разбира се, тук бихме разпознали една постмодерна ситуация и обща нагласа, изразяваща се в страха от *глобализиране*; от големите и крайни наративи.

Но тъкмо все по-разширяващата се глобализация води до надребняване на драматизма и съответно на използваните теми. Въобще глобализацията не е управляем процес и едва ли може да бъде; по този начин тя води до едно партикуларизиране на драматичното. Така всичко става

драматично. По този начин обаче глобализацията води до локализация и това не е парадокс; до едно все повече локализиране на болката или по-точно на безбройните болки. Днес всичко боли: по цялото тяло на човека и социума. Но тъй като няма вечен живот, или поне вече не го откриваме някъде напред, ни остава само тялото сега. И трябва да продължим живота на тялото, доколкото можем, макар да съзнаваме, че то вече не е онова тяло и че е станало друго. Да продължим и движението си от болка към болка и да избегнем осъзнаването на болестта, която най-често би могла да предизвестява и края.

Тъкмо тук настъпва конфликтът и противоречието с времето, в което се намираме; времето, което, искаме или не, ни глобализира и събира в себе си: както със своите добри възможности, които ни предлага, така и с неизбежно съпътстващите ги опасности. А то ни изхвърля извън загрижеността за тялото и за конкретните, малки болки. Така Общото, или дори да го наречем Голямата идея, остава, макар и тя да не може да бъде формулирана поради липса на време, и така да се каже, остава някак в *скоби* и „вътре в себе си“. Тя съществува не като движение назад и носталгия, а като предпоставка за движението ни напред, но без да може да бъде изразена. Мисля обаче, че времето на безкрайната свобода на тялото и неговите желания, поне тук, на мястото, наречено „Запад“, приключва и така от *хедонизъм* и епикурейство ще трябва да преминем в лоното на *стоицизма* – впрочем дали по съвпадение или не, двете философски течения са се случили в тази последователност. Да се придвижим към една по-голяма балансираност в израза, към умереност както в желанията, така и в съпричастието, както и в избавянето от празната емоция. Към по-голямо вглъбяване, съсредоточаване и оттук – към точно, конкретно и възможно изразяване на самите нас. Към съмнения, които обаче не бива да пораждаат паника. Дали консуматизмът в крайна сметка може да победи? Това днес изглежда по-скоро вероятно и в такъв случай то ще бъде една пирова и последна победа. Но той е неизчерпаем и винаги недостатъчен, и по този начин винаги побеждаван както от *другото*, така и от самия себе си. Разбира се, необходими са (както винаги) повече идеи, а те винаги произлизат отнякъде, от някакво място. Наличието на обща глобална нагласа към някакво прогресивно добро не поражда конкретни идеи, а само продължава инерцията. Та тази липса на идеи, или поне това усещане, натрупват несигурност и водят до панически настроения.

Всичко това неизбежно се отразява на театъра и драмата. Аз бих определил българската драматургия от последния четвърт век като *посткатастрофична*. Случила се е вече някаква катастрофа – с нас и у нас – която ни е освободила от оковите на миналото, обаче ни е захвърлила в едно *празно пространство* – което може би екзистенциално дава възможностите на празното пространство на Питър Брук – но ние не можем да се възползваме от него. Ако катастрофата се състои в самото разрушаване на установения свят, то посткатастрофичното състояние е в невъзможността да се излезе от разрухата и да се премине към ново съграждане, защо не и към нова катастрофа. Ние продължаваме да живеем в това посткатастрофично, също и посттравматично състояние, което е особено валидно за нашата драматургия – или както и да наричаме това създаване на текстове за театър. Макар този живот да не носи възникването на разпознаваеми индивидуални творчески светове и стилове, каквито са били налице в недалечното минало с текстовете на Йордан Радичков, Станислав Стратиев, Константин Илиев и Стефан Цанев с неговите политически и публицистични драми. Всъщност на тези четирима автори принадлежат драматическите текстове, които са



© Фотограф Георги Вацев

„Възвишение“ по М. Русков, реж. Ив. Добчев, ДТ – Пловдив, 2013/2014

налице днес като наследство, при това живо и използвано. (К. Илиев и Ст. Цанев продължават с драмата.) Преди тези няколко автори, от времето преди 1945 г. като такова наследство остават пиесите на още пет-шест драматурзи като И. Вазов, П. Яворов, П. Ю. Тодоров, Й. Йовков, Ст. Л. Костов. Някой вероятно би казал, че за един малък език като нашия едно такова драматургично наследство не е малко.

Бих разположил текстовете, писани въобще за театър след промяната на комунистическия режим през 1990 г., в две големи групи. Ще нарека първата тъкмо с общия термин *текстове за театър* и в нея ще включа онези текстове, които наподобяват традиционната пиеса, но осъществена в много по-свободна драматургична структура, която стои, разбира се, вече далеч от класическите правила, но излъчва възможностите да бъде припознавана и разполагана с относителен успех в различни модерни или постмодерни ниши. Тези пиеси са много и те наистина са създадени повече с намерението да бъдат повтаряемо използвани като театрално наследство. Тяхната реална повтаряемост по сцените обаче, ако изключим само изначално подаденото намерение в тази посока, съвсем не е честа. В този смисъл като отчасти унаследени текстове могат например да бъдат посочени пиесите на Яна Борисова с нейния особен зачудено боязлив поглед към света („Приятнострашно“) – впрочем, попаднала щастливо и на своя сценичен откривател, режисьора Галин Стоев; на Христо Бойчев с неговата народностна социално-политическа гротескна нагласа („Полковникът Птица“); и на Яна Добрева с нейния упорит интерес към семейните драматични разломи в това вече не толкова семейно съвремие. От една страна, в настоящите „пазарни“ условия българската пиеса представлява риск за всеки театър, а от друга – в глобалните условия на надребняване на драматизма е много трудно и случайно личното чувство за драматизъм у режисьора да се срещне с това на автора. И тъй като лекият комедиен жанр отдавна е заел по-широкото и удобно пространство на телевизията, по сцените той отсъства като родно производство на текстове и трябва да бъде набавян отвън. Въобще съдбата на писането за театър, което цели известно възпроизводство по сцените, е напрегната и трудна; тя е драматична в същинския смисъл на думата. Но желанието остава налице.

Друг тип текстове се създават специално за конкретния спектакъл и те поначало не целят унаследяване. Ще ги нарека *текстове за спектакъл* и тази насока на писане е далеч по-мощна и разнообразна. Силна

следа са оставил и например „Бит“ и „Индже“ на Възкресия Вихърова; текстовете, реализирани на сцената на „Сфумато“: много често с дейното участие на Георги Тенев; сценариите на Теди Москов през изминалите години; текстовете, създадени напоследък от театралната формация за вербатим театър „Vox Populi“. Поради уникалния сценичен почерк на своите създатели, тези текстове не са възпроизвеждани другаде или от други театрала; това са всъщност авторски спектакли. Не е задължително авторът на текста да има своята отделна функция. Текстът може да бъде и общо дело на трупата. Въобще в този вид спектакли функциите на автора, режисьора, актьора и сценографа добиват твърде гъвкави измерения, за да могат да бъдат твърдо определяни. Съвременната проза и роман например в лицето на Милен Русков и Алек Попов напоследък също бързо намират място на сцената чрез своите драматизации.

В крайна сметка всичко онова, което можем да наречем *българска драматургия* – независимо дали е писана с желание за възпроизводство, или пък не – оставя впечатлението за наличие на силна енергия, но за сравнително кратко и несигурно въздействаща мощ. Вероятно не трябва да бъде такава, но дали може да бъде друга?