

ОПОЗНАВАЙКИ СЕБЕ СИ ЧРЕЗ ТЕАТЪРА В КРАЯ НА 90-те

Ани ТОПАЛДЖИКОВА

Независимо от различните течения и възгледи за театралната естетика, формата, театралния език, театърът винаги и навсякъде се занимава с човека (в отношението му с другия човек, с възможния или невъзможния диалог между човек и човек). В този смисъл намирам за особено ценно следното изказване на Сартр: “Днес една театрална пиеса е най-подходящата форма да бъде показан човекът в действие (т.е. да бъде показан просто човекът). А нали, от друга страна, философията има претенциите да се занимава именно с този човек. Ето защо театърът е винаги философски, а философията винаги е драматична.”¹

Имайки предвид тази гледна точка към театъра, ще разгледам някои театрални явления от последния театрален сезон с внимание към идеите, които ги предизвикват. Действително нашият театър в края на 90-те открива преди всичко тялото и неговите невероятни възможности за изразяване чрез движение. А световният театър в същото време вече е преминал през това откритие и се занимава с пространството и отношението между тялото и него (нахлуват нови форми, нова визия и пр.). Независимо от тенденцията на общото движение в театъра, бих искала да се спра на света на идеите, които стоят вътре и в основата на всички останали търсения.

Като начало бих искала да направя един на пръв поглед немотивиран паралел между българския и английския театър. Спирам се на английския, тъй като там в

¹ Сартр, Ж.П. *Сартр за Сартр. Ситуации*. Плевен, 1996, с. 54.

момента е най-ясно определена тенденцията на едно общо и цялостно насочване на театъра в определена посока, а именно - социалната. Преди няколко години обществото в Англия претърпя голяма политическа промяна от дясно наляво, което много категорично се отрази на интереса на театъра към осъзнаване на човека като социално същество. Драматургията направи рязък завой от вникване във вътрешния свят на човека, от екзистенциалните му питання към самооценката му като част от една многолика цялост. Една от най-ярките съвременни британски авторки, Керил Чърчил, представителка на силното в момента в Британия феминистко движение в драматургията, изследва моделите на насилие и подчинение паралелно в обществото и в по-малкия, но не по-малко взривоопасен антагонистичен свят на мъжа и жената. В нашия театър британската драматургия намери реализацията си чрез "Бивщата мис на малкия град" от Мартин Макдонах, поставена от Пламен Марков. Хиперреализмът на пиесата насочва погледа на режисьора към психопатологията на съвременния живот и откриването на мотивите в "природната недостатъчност" на човека, в неговото физическо и духовно несъвършенство.

У нас политическата посока на движение бе обратната. Социалистическата система бе сменена с капиталистическо устройство на обществото, чиято идеология възприема човека в неговата индивидуалистична позиция. В тази посока театърът ни имаше много да наваксова, тъй като не само официалната идеология при стария режим поддържаше изобразяването на човека в едно неадекватно, идеализирано чрез социалистическия реализъм, социално битие и възглед за живота. Опозиционните театрални движения, доколкото бяха различни (и всъщност създадоха най-стойностното в театъра ни от този период), също реализираха себе си като опозиция на политическата власт, виждайки човека преди всичко в неговата социална и идеологическа същност. Последва-

лите промени дадоха тласък на цялото българско изкуство, и в частност - на театъра, да се вгледа в дълбочината на човека като индивидуално същество, да се впусне в опознаване на човешката му природа, изтъкана от разкъсващи противоречия - бездна от интригуващи и вълнуващи проблеми, които световният театър и драматургия са обхождали дълго преди това.

Ще се спра на постановките от последния сезон в опит за извеждане на някакви общи посоки на движение, очертани от театралните явления у нас в края на 90-те. (Имам предвид софийските спектакли, тъй като нямам поглед върху театралния живот в страната.) И така, много неща у нас се промениха, промениха се не само обективните условия на живот, но и самата народопсихология, очерта се рязко разликата между поколенията и пр. Но какви сме всъщност? Почувства ли се човекът напълно свободен, получи ли най-сетне простор за душата си, освободи ли се от усещането, че е потиснат, застрашаван, самотен и безпътен? В "Квартет" по Хайнер Мюлер, режисьорът Явор Гърдев търси корените на насилието, на желанието за подчиняване, за експлоатация в самата природа на човека. Те са там и са неизкореними отвън, коренът им е в самото същество човек, изтъкано от противоречиви страсти и влечения. Съдбата на човека е да бъде раняван или да ранява, да бъде брутален или да страда от това, да търси и да не намира, да изгаря от жажда, която не може да бъде утолена. Ако излезем извън критериите на морала, това е залогът на човека да се усеща жив, това е, което стимулира осъзнаването му като жива материя и като дух извън летаргията на покоя. Самата болка е доказателство, че си жив, "здравето" не съществува - духовно и физическо. То е по-скоро състояние на непрестанното преминаване между различни състояния на криза, именно така се легитимира животът. Тези прозрения на съвременната философия стоят в основата на разбирането за самопознание, както и на преосмислянето на фикцията "щастлив - не-

щастен". Злото е видно в спектакъла като неизбежното присъствие на нашето второ Аз. Да овладееш природата в себе си и да ѝ станеш господар - онова, което успява да направи Мертъой, не е път към "себе си". Независимо от коя страна се намираш, дали в слабата позиция на поддалия се на гласа на уязвимата човешка природа на чувствата - Валмон, или на силната, вкаменяваща себе си Мертъой, винаги си непълен, винаги си непостигнал другото, винаги си губещата страна. Дори само защото си човешко същество - несъвършено, разполовено като пол, непрестанно разпъвано и раздърпвано от противоречия, обречено на разруха. Какво ти остава? Непрестанно да се противиш, задъхано да бягаш, със зъби и нокти да се бориш срещу всичко, което ти се изпречи. Това е решено като визия на спектакъла в развихрената партитура на движението - хаотично, вкопчващо се и отхвърлящо. В самото разположение на фигурите в пространството - пробягващи или статични, но гърчещи се, изникващи сякаш от преизподнята или запъхтяно и ожесточено пробягващи през хоризонталните посоки на живота.

Невъзможната хармония между телесно и духовно, жестокостта като порив на себеотстояване, отчаян вик в самотата, признаване на злото като неизбежното друго лице на живота ни са теми, общи между този спектакъл и "История на окото". Избирайки да направи текст за театър от "История на окото" на Жорж Батай, режисьорът Иван Станев се среща с една нова гледна точка към опозицията добро-зло и за отношението към табутата, които са емблематични не само за конкретния литературен текст, но и за критическите писания на Батай. В книгата си "Литературата и злото" Жорж Батай пише: "Злото - една изострена форма на Злото, чийто израз е литературата, има за нас (аз вярвам в това) суверенна ценност. Ала това схващане не повелява липса на морал, то изисква един "свърхморал"... Литературата не е невинна и виновна... Литературата е най-после преоткриване на

детството.”² В “История на окото” на Иван Станев героите се връщат към детството си, за да разкажат (и изиграт) своите най-интимни спомени, за да оповестят злото като реакция срещу табутата. Единственото, което не може да бъде преодоляно и чиято неизменна даденост човек не може да оспори е смъртта - тема, много пълно развита в спектакъла. Като представител на поколение, осъзнавало творческата си мисия във времето на идеологическа моногамия и на забрани, изправяни пред всеки “различно” мислещ, Иван Станев остава като психическа настройка в него. И действително, изживявайки себе си като личност, психически “износвайки” в себе си състоянието на несвобода в условията на дългогодишна стагнация, той остава верен на творческата си природа да изразява сублимацията на своето вътрешно Аз. Книгата на Батай, писана през 20-те години, излиза тогава в много малък тираж и под псевдоним. Едва през 50-те години Батай я публикува и подписва. Във времето на създаването си тя е носела типичните черти на сюрреалистичната литература: да взривява дребнобуржоазното мислене и предразсъдъци. Тогава, когато в България съществуваха табута за човешката свобода, сквернословие като проява на светотатство, рушенето на правила и забрани би провокирало бунта срещу тях. Днес тук вече са повалени всички кумири, сквернословие съпътства самото ни ежедневие. И тъй като ролята на изкуството в голяма степен е да компенсира липсите - нравствените, идеологически, духовни и пр. отклонения в обществото, мисля че в тази посока “История на окото” не намери тук и сега своя зрител. Но затова пък самотата на човека отвъд секса и осъзнаването на смъртта като едно неизбежно присъствие в живота още от детството намират своя театрален образ в този толкова монологичен спектакъл. В него повествованието на Батай е поднесено с една драстична изповедност, всъщност така,

² Батай, Ж. *Литературата и злото*. С., 1996, с. 3.

както това става в лириката – при отсъствие на характерното за театъра общуване между персонажите. Не буквално, а смислово визуализиране на словото, на вътрешния заряд на текста и своеобразното послание на всяка дума, която е собствена малка вселена.

Очертаната тенденция на вглеждане навътре към себе си и търсене на мотивите в самата човешка природа е водеща и в спектакъла на Мариус Куркински “Самият човек” по роман на Андрей Платонов. Човекът тук е видян в изначалната му самота, в невъзможността за споделеност. Едновременно в контекста на конкретната му участ в исторически смисъл и извън нея. Спектакълът се стреми към катарзис чрез изстраждането и осъзнаването на трагичната роля, която е предопределено човекът да играе в пиесата, сътворена от някой друг (парафраза на Ницше). Неслучайно цитирам големия мислител, допринесъл чрез трудовете си за решителен завой във философията. Спектакълът на Мариус Куркински засяга именно философски теми чрез един трагичен текст, който се стреми към катарзис. Според Толстой “откакто човекът се е научил да мисли, за каквото и да мисли, той мисли за собствената си смърт”. С това се занимава спектакълът, както и с онова, което е извън смъртта: неповторимостта на живота е неповторимост и на болката – физическа и душевна, тя е лично, интимно изживяване, дарено само на теб и с никого не можеш да я споделиш докрай. Или, ако отново се върнем към Батай: ако ме боли, то не друг, а само аз усещам болката. Този спектакъл е нова посока в авторския театър на Мариус Куркински. Тук той е много по-аскетичен в средствата си, много по-концентриран в разказа, подчинен на усещането за глобалните измерения на проблема, който го занимава. А именно: екзистенциалната ситуация на човека, запрятен като самотна вселена сред хаоса на живота, чиито закони на движение описват една бездушна и неумолима траектория. Този моноспектакъл на Мариус внушава представата за притихналост и страхопочита-

ние пред една първична, изначална човешка Болка, която идва сякаш от безкрая.

Тук е мястото да противопоставя един спектакъл, който изразява противоположен театрален възглед. "Буре с барут" от македонския драматург Деян Дуковски е пиеса, която разглежда човека извън неговата индивидуалност, както и извън универсалността, представяйки го в неговата социална роля и в неговата етническа характеристика. От гледна точка на онова, което очаква от нас светът, това е на пръв поглед една много адекватна на времето позиция. Светът очаква от нас да се вгледаме в своята обществено-политическа ситуация и в проблемите, които му "създават проблеми", а именно: регионалните, етническите. Но бихме ли могли да направим това, без да сме осъзнали още своите същностни проблеми на човешки същества? (Нещо, което по исторически причини все още не сме успели да направим.) Тъй че, в очите на света, който вижда мястото ни на Балканите като особено критично, в този момент интересът ни към самите себе си като частици от необятния Космос е аномалия. Но за нас самите вглеждането във вътрешното Аз е същностен въпрос в процеса на самопознанието, който не може да бъде изкуствено отклонен. Крикор Азарян се числи към поколението, активно творило в тоталитарно време и култивирало в себе си рефлекс да гледа на себепознанието като на социална позиция, заявявайки своето несъгласие с официалната идеология. В онова време интересът към националното беше опозиция на налаганата "отгоре" идея за интернационализъм над всичко, под което трябваше да се разбира асимилацията от империята, към която тогава негласно се причислявахме. Крикор Азарян търсеше "българското" навсякъде с пиетет и с усет към поетичното. Днес за него националното е интересно в светлината на регионалното, балканското, до толкова, доколкото то има общи психологически характеристики - същите вини, прегърбването под един и същи кръст в рамките на общата историческа съдба, на общо-

то човешко страдание. Нелогичният на пръв поглед свят на бзразборното насилие е намерил мястото си в спектакъла в една причинно-следствена верига, която сякаш прорязва рана към дълбините на оскверняваната с векове балканска душа. Човекът от Балканите е видян като разпънат от своите предразсъдъци, комплекси, сгромолявания и възжеления. Едновременно широко и тясно скроен: дребнав, подозрителен, циничен и същевременно - по своему невинен, спонтанно пожертвувателен и понякога - мечтател.

Отправна точка към опознаване на себе си е откриваема и във вечната борба между първичния човек и човека на цивилизацията, между детето и деформирания от възпитанието и средата възрастен. Маргарита Младенова се връща към архетипа, за да преосмисли мотивите на една от най-героичните фигури в световната драматургия. Тя връща конфликта Антигона - Креон от трагедията на Софокъл към митологията и разиграва чрез възпроизвеждащата ритмичност на ритуала многократния отказ на размножената Антигона да престъпи неписаните закони на кръвта. Самата дилема извежда героинята извън пределите на човешкото - дали да престъпи табутата на рода и да остави непогребана плътта на родния си брат, или да наруши забраната на онзи, който стои най-близо до Бога и представлява реда и критериите за справедливост в нейната обществена среда. Но не са ли всичко това взимозаменяеми, наслагващи се върху природния човек принуди? А какво всъщност иска самата Антигона, разтворена в представата за онава, което се очаква от нея, размножена и лишена от собствена роля, загубила себе си в предназначаните посоки на движение? Цивилизоването на природния човек в исторически план е сходно с "порастването" - раздялата с детството. Възгледът на Маргарита Младенова за конфликта Антигона - Креон в трагедията на Софокъл свързвам асоциативно с една мисъл на френския философ Жан Франсоа Лиотар: "Необяснимо е дори за самия

възрастен човек, че той трябва да се бори непрестанно, за да осигури своята съобразност с институциите и дори да ги промени с оглед към по-добро съжителство, но това, че възможността да ги критикува, болката да ги понася и изкушението да им се изплъзва, присъстват неотменно в някои негови дейности. Нямам предвид единствено единичните симптоми и отклонения, но и онова, което - поне в нашата цивилизация - минава за институционално: литературата, изкуството, философията. И тук става дума за следи от *индетерминацията*, от детство, което продължава да живее у възрастния човек.”³

В “Три сестри” от Чехов, постановка на Стоян Камбарев, са обединени двете посоки на търсене навътре в себе си и очертаването на своята съдба като частица от една човешка общност. Камбарев е видял човека в неговата деформираност като обществено същество, в невъзможността да излезе извън изолацията на собствената си погълнатост от себе си. И същевременно той бележи механизмите на поведението му, повлечено от общата инерция. Индивидуалността участва безлично в цялото. Нейният първичен порив да бъде себе си, да поеме своята посока, да извърви своите крачки е изместен от ролята, която приемаш да играеш в общото представление и която се превръща в твой капан, тъй като заменя съкровената ти същност. В екзистенциален план животът намира театралния си образ в една гара, където всички чакат, но никой не може да замине - това място, тук и сега успява да напусне само един от героите, убит на дуел. Единственият, който е пристигнал - Вершинин, не носи нещо различно. Както и останалите, той е пленник на своята участ да бъде изпразнен от себе си. Какво остава? Думи, лишени от възможност да предизвикат следствие. И механизирани джижения. В самотата си, потопен в общата статика, човекът е едновременно страдащ и причиняващ страдание. И тук, както и в повечето спек-

³ Лиотар, Ж.-Ф. *Нечовешкото*. изд. СОНМ, 1992, с. 5.