

НОВАТА БЪЛГАРСКА ДРАМАТУРГИЯ: ИСТОРИИ И ДРАМАТИЗЪМ

НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ

През 90-те години най-после до театралната сцена достигат забранени или премълчавани текстове за театър от предходните десетилетия. Интерес би представлявала една съпоставка между текстовете на Константин Павлов „Персифедрон“ и на Георги Марков „Архангел Михаил“, носещи духа от 60-те, и пиесите на Иван Радоев „Чудо“ и на Йордан Радичков „Образ и подобие“, писани през 80-те, които също не са поставяни на сцена преди 1989 г. Попаднали в един и същ контекст, те ясно показват пътя, който неконформистката българска драматургия е изминала през последните две десетилетия преди промените: в пиесите от 60-те има условни ситуации и екзистенциални избори; в текстовете за театър от 80-те – гротеска и социални жестове. Общото между тях са политическите алегии, на които неизбежно е подчинено писането за театър, което се противопоставя на клишетата на нормативната естетика. Тъкмо чрез тези категории може да бъде описано развитието на българската драма през тези години, като към тях трябва да се добави и усложненото разбиране за драматичния живот на персонажа, минало през „Надежда Сляпата“ на Боян Папазов (1978) и „Нирвана“ на Константин Илиев (1982), карикатурно-гротесковата природа на света в пиесите на Станислав Стратиев, изкористената с Брехтов маниер история, превръщаща към настоящето при Стефан Цанев, както и предусещането за абсурда в човешкото съществуване у Йордан Радичков.

Естествено е първите нови заглавия в българската драматургия, излезли непосредствено след промените, да носят нагласите на един вече утвърден маниер на сценично писане, чрез който се осмисля ситуацията, наречена „преход“. Преди всичко идва желанието да се представи на сцена разказът за българския ХХ век. Това е може би последният опит в българската драматургия за „голям разказ“ на историята на общността съдба. Към него посягат най-утвърдените автори отпреди промените.

Последната пиеса на Ив. Радоев „Упи, или театърът в края на века“ (1993) представлява театрализирано преосмисляне на Историята. Със сходна рефлексия върху историческото минало и желанието да се обхване в метаразказ историята на българите е изградена пиесата на К. Илиев „Кучулан или Вълча



Богородица” (1995). Върху преплитачи се мотиви от историята и настоящето е изградена и следваща негова пиеса „Франческа” (1999). Б. Папазов се заема да разкаже българската история като сложен разказ от множество различни индивидуални съдби: „Бая си на балхите” (1993–1999) „Продават ли демони” (1999–2003), „Бяс” (1993–2005).

Можем да кажем, че драматургичната трилогия на Б. Папазов, както и „Упи” на Ив. Радоев, и „Куцулан” и „Франческа” на К. Илиев, ясно показват пределите, до които може да стигне развитието на драматургичния модел отпреди 1989 г., фиксиран върху метанаратива на общността, само че вече освободен от ограниченията на цензурата. Тази драматургия по необходимост клони към историческия разказ. Самото действие в значителна степен е подчинено на разказването, а в настоящето винаги се проявява по някакъв начин историческото минало. Фабулата се опитва да разкрие историята и идентичността на едно общностно „ние”, дори когато това „ние” се разпада на множество социални, регионални, етно-културни, професионални, възрастови и индивидуални части.

Друго свързващо звено между драматургията преди и след промените са жанровите ключове на гротеската и абсурдисткият фарс. В пиесите на най-поставяните автори – Ст. Стратиев, Ст. Цанев, Хр. Бойчев – настоящето продължава да се разкрива също като История, която се случва в момента и има епически последици. Тези автори са били винаги привлечени от абсурда. Тяхната драматургична техника се строи върху мотива за наложената бездействителност на персонажите – те обикновено са поставени в ситуации, от които изходът е в един или друг абсурден жест или акт, подобно на похода към Страсбург в най-популярната пиеса на Хр. Бойчев „Полковникът-птица” (1995). Същевременно тези образи-поанти прерастват винаги в алегии, защото хуморът неотменно носи и публицистичен заряд. Тъкмо заради тази алегоричност ситуацията и развитието на действието са „изкуствено” създадени и трябва да бъдат оправдани като „абсурдни”. Това е позната техника на българската драма, която играе ролята на социална и политическа сатира както преди, така и след промените, като свързваща обща интуиция е екзистенциалният пессимизъм. Персонажите са „малки хора”, а бедността и нещастията са тяхната вечна орис.

В по-абстрактен план трябва да бъде разглеждано влечението към абсурда при Маргарит Минков. Той дори може да бъде определен без всякакви уговорки като българския постабсурдист, който достига своята творческа зрялост в по-

следните си пиеси, писани през 90-те: „Камината” (1990), „Въведение в тяхната картина” (1994), „Втора сряда” (1997). В „Камината” отекват Бекетовите интуиции за абсурдността на човешкото съществуване, но в същото време вместо безутешността от вечно неидващия Годо, идва екзистенциалното спасение чрез изхода през камината. Тази метафора в библейски дух за изхода от ада на човешката екзистенция превръща текста в нещо повече от закъснял драматургичен опит върху мотиви от екзистенциалистите и абсурдистите.

Общото между интереса към историческия метаразказ и гротескно-абсурдната съвременна действителност, която разкриват новите текстове на утвърдените още преди промените български драматурзи, е преплитането на двете територии на фикцията – историята често се разкрива като абсурд, а в абсурда има известна историчност. Един обобщен поглед би открил също така, че след промените може да се забележи преход или градация от историческия разказ към антропологичното търсене на примитива (при Б. Папазов, К. Илиев) и от гротеска към абсурда (при Ст. Стратиев, Хр. Бойчев, М. Минков).

Общи характеристики при тази драматургия могат да се открият и в езика, и в ситуацията на говорене. Разпространената формула е: хипернатуралистична реч в парадоксални ситуации. Всъщност „антилитературността” на драматургичния изказ започва да се налага още с появата на пиесите на Й. Радичков през 60-те години, но тогава се подчертава близостта на езика на Радичковите персонажи до съвременния фолклор (или както определя самият автор първата си пиеса: „„Суматоха“ е опит да се покаже ръченица в един театрален салон, където се играят предимно валсове”¹). Пак по това време, между 1968 и 1972 г., е написана пиесата на Стефан Гечев „Процес за изчезване тялото на Исус Назарянина, наречен Христос”, където стилът на изказ се доближава до есетата на Маргьорит Юрсенар и представлява образец за „литературност” в българската драматургия. (Тя остава чак до 1989 г. „пиеса за четене”, когато достига за пръв път до сцена в Театър 199.) Между тези два езикови полюса се разполага българската драматургия през 70-те и 80-те години, като постепенно се налага един езиков хибрид – ежедневно-достовиен говор, който постоянно се стреми към многозначителност и метафоричност. След промените стаените думи, чрез които е мислена неизживяната сексуална и социална революция през 1968 г., изригват с пълна сила. В новия драматургичен език виждаме свободата на словото, отприщаната либидна и политическа енергия; езикът се превръща в основния агент на действието.

1 Вж. встъпителните думи от автора към неговата пиеса „Лазарица”.

Ако при драматурзите, дебютирали още през 60-те, 70-те и 80-те години на XX век, можем да говорим за неоавангардни влияния (абсурдизма, театралната антропология, хиперреализма и документалната драма), които през 90-те получат възможността да се манифестират без ограничения, то новите поколения, които идват в българската драматургия, като цяло носят белезите на едно постмодерно съзнание и светоусещане.

Дори когато става въпрос за едни и същи тематични или жанрови полета, по-младата вълна драматурзи пишат по различен начин.

Връщането към реални исторически събития например става по-скоро като травматичен спомен, отколкото като опит да се разкаже един или друг „голям разказ“. Точно това откриваме при Теодора Димова в „Невидимите пътища на прошката“ (публикувана 2003, непоставяна на сцена), в която оживяват картини за насилието на тоталитарния режим над етническите турци.

При драматурзите, дебютирали около и след промените, историческият наратив често отстъпва пред ироничната деконструкция на историята. Много показателен в това отношение е примерът с пиесата на Пламен Дойнов „Къщата на Иван“ (1999–2000, поставена в ДКТ-Враца, 2003). В нея българската история буквално се разкрива като въображаем музей: животът и творчеството на Иван Вазов, литературните митове за Хаджи Димитър, за Апостола, за Априлското въстание, за битката при Шипченския проход... Текстът е изграден върху пародии, демистификации и е пропит с ирония към „истинността“ на историята, която се строи върху легенди и литературни митове. „Къщата на Иван“ показва влечението към играта с литературни образи и клишета, вместо разказването на големи исторически разкази, и това е характерна нагласа за новото поколение драматурзи.

Подобна стратегия можем да открием и в пиесата на Петя Русева „Москва“ (2005, поставена от В. Вихърлова в ДКТ – Шумен, 2006/07). Тя е изградена като игра върху образи от други литературни текстове, най-вече върху Чеховите „Три сестри“, но се цитират също и „Дон Кихот“ на Сервантес, „Нора“ на Ибсен и др.

Интересно е, че Чехов е обесивна фигура и в друг български текст за театър – „Боб“ на Елин Рахнев (поставена на две сцени през сезон 1999/2000 – като копродукция на ЛТУ и Студентски дом – София, и в ДТ – Благоевград). В тази пиеса също натрапчиво се говори за един литературен образ – Елена Андреевна от Чеховата пиеса „Вуйчо Ваньо“. Склонността към поетична чувствителност и образност е характерна и за други пиеси на Елин Рахнев. В някои от тях самите

заглавия предлагат литературни асоциации като например „Флобер“ или „Прозорецът на Йонеско“, макар че те не са построени върху преки паралели – например във „Флобер“ (поставена в Народния театър, 2000/01), пиеса-монолог, наподобяваща фрагменти от любовно изживяване, споменът за едно мимолетно сравнение на героинята с Ема Бовари дава основание за това заглавие.

Желанието за игра с вариации върху литературни митове най-силно се вижда в „D. J.“ (2004) на Георги Господинов. В основата на тази постмодерна версия на мита за Дон Жуан е откриването на връзката между тютюна – флирта – удоволствието. Това е не просто постмодерен текст за театър; това е текст, който играе и иронизира своята постмодерност. Безкрайната игра, в която се сместват тютюневият дим с монолога на Молиер, Шеспировият Хамлет с чекиста Сганарел, е неговата същинска театралност. „D. J.“, определен от автора като *театрален скреч*, е предизвикателство към театралната сцена със своята цитатност, алюзивност, съчетание на ерудитско знание и изтънчена чувствителност (засага има една-единствена постановка в силно авторизираната версия на Д. Шпатова в Сатиричния театър, 2003/04). Тъкмо необичайният жанр на „D. J.“ показва търсенето на нова различна драматургична техника от предходното поколение автори, които обикновено залагат на успоредяването на личния драматичен



„Апокалипсисът идва в 6 вечерта“ от Георги Господинов, реж. М. Младенова, МГТ „Зад канала“ (Илка Зафирова и Светлана Янчева)
Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2010“

или абсурден разказ с общностната трагична или комична история. Подобна е структурата и на следващия текст за театър на Г. Господинов „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“ (2008–2009, поставен в МГТ „Зад канала“, 2009/10). Тук, в авторските *Предапокалиптични бележки*, отново се манифестира по-различно разбиране за драматичното: „...в липсата на драматургия е същинският ужас на живота, същината на драмата“.

Осъзнаването на нетъждествеността между думите и нещата, проблематичността и ненадеждността на медията като посредник в общуването между хората, е същностна част от драматизма в тези нови текстове за театър. Оттук и интересът към различните медийни канали, през които се случва човешкото общуване: интернет, телевизията, киното, литературата (която също е именно медия!) и др. При преминаването през различни медии единният образ на света неминуемо се разпада. Тази липса на цялост сама по себе си е драматична; тя се превръща и в конкретна драматургична техника за някои от младото поколение драматурзи.



„Гласовете на другите“ от Пламен Дойнов, реж. Пл. Марков, ДТ – Ст. Загора (Татяна Лолова и Елена Азалова). Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2006“.

Пиесата на Пл. Дойнов „Гласовете на другите“ (поставена в ДТ – Стара Загора, 2006) се гради върху симулации на реалности. В нея са представени пряко четири действащи лица и много виртуални персонажи (присъстващи само чрез разговори по телефона). Един в друг навлизат паралелни светове чрез парчетата съдби, подразбрани при всеки разговор. Тъй като става въпрос за симулакри, границите между истинно и неистинно е напълно заличена. В някаква степен този текст продължава мотиви от постмодерната игра с реалностите в предишната пиеса на автора „Къщата на Иван“.

Интересна е съпоставката с подобни прийоми, с които си служи Боян Папазов например: в „Продават ли демони“ активно се използват технически средства за комуникация: аудиозаписи на магнетофон и диктофон, прожекции от шрайб-проектор и видеомагнетофон. Те обаче работят синхронно за изграждане на фикционалния свят в пиесата – може да се каже, че персонажите и събитията имат своята „мултимедийна“ презентация. (В случая близостта на Б. Папазов до писането за кино дава отражение за този драматургичен маниер.) Докато при Г. Господинов и Пл. Дойнов „мултимедията“ показва поливариантност на действителността и драматична нетъждественост на образите със самите себе си.

Разпадането на образа на света на фрагменти и усещането за множественост на реалностите се случва в новата българска драматургия не само чрез литературна деконструкция и/или мултимедийна наситеност. В драматургична техника, която постига сходен ефект, се превръща играта, преоткрита като средство за изграждане на паралелни светове.

Яна Борисова печели публично признание още с първата си пиеса „Малка пиеса за детска стая“ (2006, поставена в Театър 199, сезон 2007/08). В нея Играта е както основна ситуация, в която се развива действието, така и дълбока емоционална връзка, свързваща персонажите в пиесата. Тя създава усещането за живот във въображаема реалност, чието задържане, опазване, продължаване в хода на неумолимо протичащия биологичен и социален живот е същински драматичното в тази пиеса. Драматизмът е дълбоко срит в любопитните истории от миналото, в минималистичните експресивни жестове и интонации, зад изпълнения с ирония и интелектуален хумор диалог, зад привидната лекота на живота. В следващата пиеса на Я. Борисова „Тихи, невидими хора“ (поставена в Младежкия театър, 2008/09) отново се използва логиката и практиката на играта, дори тук границите между реално и въображаемо напълно се изгубват. Играта на измислици е толкова увлекателна, че персонажите някак изчезват

и сякаш наистина се превръщат в „невидими хора“. В „Приятнострашно“ (поставена в Театър 199, сезон 2009/10) играта в различни свои разновидности продължава да бъде водещ принцип, но реалните чувства, които се разразяват в душата на всеки от персонажите в хода на тази игрова действителност, определят логиката на действието. Чрез своята игрова природа, любовна чувственост, действеност и автентичност на диалога „Приятнострашно“ на Я. Борисова заема златната среда между постмодерната драматургична техника и добре-написаната пиеса, която може да достигне до по-широка публика.

Използването на игровия принцип за създаването на популярни пиеси може да се види най-ясно при Камен Донеv. В своите текстове той предлага скечов хумор с усет за абсурдното и нелепото, като играта е или сюжетен ход, или както е в повечето случаи, езикова конструкция, чиято крайна цел е смисълът да се превърне в nonsens. В основата на неговите монолози и диалози за сцена стои традицията на абсурдисткия хумор в духа на братя Маркс, Монти Пайтън и Уди Алън, близка и до изпълнителски жанрове като сценичната импровизация и стенд ъп комеди. Скечовият характер на текстовете ги прави по-подходящи за авторски театър, в който драматургът е едновременно и режисьор, и актьор. Постановката на Г. Стоев „Самолетът-беглец“ (Народен театър, 1999/2000) е по-скоро изключение. Тя именно доказва, че тази драматургия може да бъде основа за интересни сценични интерпретации, но привличането на големи зрителски аудитории и комерсиалният успех тласкат К. Донеv все по-силно към шоу индустрията (например „Възгледите на един учител за народното творчество“, 2009).

Впрочем „популярното“ също трябва да бъде мислено като „край на големите исторически разкази“, само че чрез връщането към средствата и жанровете на популярната култура, отричана преди 1989 г. като „дребнобуржоазна“, „еснафска“ и т.н. А всъщност става въпрос за подчертан интерес към личния живот, семейния и приятелския кръг, ежедневните радости и грижи. Жанрово тази драматургия стои най-близо до модела на фарса и мелодрамата, но би следвало да видим по-скоро едни хибридни жанрови форми, в които са поместени представите за съвременна трагедия, драма, комедия и т.н.

Извън жанровите класификации по-важно е да се види как по-младата вълна от автори на текстове за театър след 1989 г., поне тези, които достигат до сцената, може да бъде разделена на две тенденции: едната, търсеща постмодерна драматургична техника и образност (Пл. Дойнов, Г. Господинов, Я. Борисова, П. Русева и др.), и друга, доверяваща се на средствата на съвре-

менната популярна пиеса (К. Донеv, Т. Димова, Ю. Дачев, Я. Добрева, Е. Рахнев и др.), с ясното съзнание за преминаващи имена, текстове и похвати от едната тенденция към другата. Статистически погледнато, популярната пиеса се радва на по-голям брой сценични реализации и това е естествено с оглед на зависимостта на театрите от касовия успех.

Естествено е също така и появата на български автори, които, живеейки в чужбина, пишат с други национални реалии, но запазват някаква връзка с „българското“. Първата поставена пиеса на Захари Карабашлиев – „Неделя вечер“ (Театър „София“, 2009/10), е подписана от автора *Сан Диего, Калифорния, 2006 г.* и представя живота на двама съпрузи, български емигранти, които са се интегрирали в американското общество, а семейният конфликт, наподобяващ серии от психоаналитични сеанси, се разразява както между тях, така и в съседното американско семейство. Друг български автор, който пише в чужбина, е Димитър Динеv. В пиесите си той предлага различни ракурси към родното, идентифицирано с „балканското“: в първата му поставена пиеса – „Кожа и небе“ („Сълза и смях“, 2007/08), се експлоатират шокови образи от войната на Балканите, докато вторият му достигнал до българска сцена текст – „Къщата на съдията“ (ДТ – Пловдив, 2008/09), проектира античния мит за Минотавъра и построяването на лабиринта върху съвременна западна действителност, в която Майстора (Дедал) е беглец от Балканите; в „Деликатно нещо е душата“ (ДТ – Русе, 2009/10) действието е построено около ритуала на погребването на мъртвец, български емигрант, когото една международна компания от българска оплаквачка, строител-австриец, български, сръбски, румънски строителни работници и украинска стриптизьорка изпраща в отвъдния свят.

Не бива да се пропускат и стратегиите за създаване на текстове, при които ясното разделяне между драматургичното писане и неговата сценична реализация не съществува. Преди всичко това е характерно за авторския театър, където най-често режисьорът е този, който създава драматургията на представлението.

В някои случаи режисьорът работи в тандем с драматург и в това отношение най-последователна е практиката в ТР Сфумато. Имената на Георги Тенев и Кирил Мерджански, самите те автори на текстове за театър, съпътстват съвместната работа върху литературния материал на Работилницата през годините. Кирил Мерджански създава драматургичната основа на „Тирезий Слепият“ (реж. Ив. Добчев, 1997/98), а Георги Тенев тази на програмата „Достоевски“ – „Долината на смъртната сянка“: „Альоша“ (реж. М. Младенова,

2003/04) и „Иван“ (реж. Ив. Добчев, 2004/05), а съвместно с Ив. Добчев – текста на „Стриндберг в Дамаск“ (реж. Ив. Добчев, 2007/08). Макар и подчинени на режисьорската визия, този вид драматургични текстове имат своята литературна самостоятелност.

Най-често текстовете основа на постановъчната матрица, създадена единствено от режисьора, остава фрагментарна и незавършена. Тя дори не може да бъде определена като сценарий, защото обикновено се състои само от парчета материал, носещи духа на бъдещия спектакъл. Например постановката на Ст. Москов „Комедия на слугите“ е предшествена от публикувани скици-колажи на снимки, рисунки и текстове². Тези фрагменти издават непосредствената им връзка с конкретния спектакъл и по-скоро демонстрират невъзможността те да бъдат изходен материал за други режисьорски интерпретации. Затова можем да кажем, че режисьорските текстови продукции имат хибридна природа: дори когато са организирани като цялостни и завършени текстове, те се доближават по-скоро до киносценария като литературен статус.

Литературният статус на драмата преполога, както формулират още през 30-те и 40-те години пражките структуралисти, че тя е самостоятелен художествен текст, но в него има „празнини“, които бъдещата сценична постановка е призвана да запълни. И следващите десетилетия сценична практика, освободени от догмата за примата на драматургичния текст, показват безкрайно много възможности и варианти за попълването на тези „празнини“. Можем да твърдим, че с появата на постдраматичните текстове за театър, които често представляват сценарни основи, колажи, симулации на разговорни жанрове или фрагменти от потока на съзнанието, макар и парадоксално с оглед на тяхната същност на „суров материал“, постепенно се заличават именно характеристиките за класическата драма „празнини“, провокиращи последващи художествени интерпретации върху тях. В този смисъл остава открит въпросът за драматургичния (литературния, художествения) статус на все по-често появяващи се текстове за театър, които са родени от креативната енергия на автора / авторите на едно или друго представление.

Впрочем разширяващото се поле на перформативните практики³, активното използване на новите медии и т.н. размиват все повече сигурността на израза „българска драматургия“. Тя може да бъде мислена единствено през гене-

2 В сп. Homo Ludens, САБ, С., 2000, бр. 1.

3 Вж. студията на Камелия Николова „Промени в отношението текст – представление в българския театър след 1989 г.“, в сп. „Homo Ludens“, САБ, С., 2011, бр. 15, с. 115.

рализиращата дефиниция: текстове за театър, написани на български език. Но смисълът на тази дефиниция минава през осмислянето на историческите промени в разбирането ни за „текст“, за „театър“, за „български език“ и дори за относителността на пояснението „написани“ (доколкото тези текстове не винаги биват окончателно фиксирани върху хартия).

Можем да заключим, че това, което наричаме нова българска драматургия след 1989 г., съвместява разнообразни практики по създаване на текстове за театър, манифестиращи множество и различни индивидуални творчески почерци. Достатъчно е само бегло сравнение със ситуацията преди промените, за да се види плурализмът на гледните точки, за да се открият имената на множество жени автори, които навлизат в полето на драматургията, писана преди 1989 г. почти изцяло само от мъже. Както и лесно може да се види как „българското“, „националното“ се разширява чрез приобщаването на автори емигранти към него или чрез тематично включване на етно-културни специфики. Паралелното разглеждане на текстовете показва няколко общи характеристики, които ги отличават от драматургията на предходното време – играта с езика използва всички възможни негови регистри, като практически няма непозволени за употреба думи и изрази; големите исторически наративи постепенно се разпадат на отделни малки лични истории; абсурдът достига до степените на нелепото, шизофренното, пародийното подриване на реалността; едноизмерността на речевия дискурс отстъпва пред ироничната игра с медийните канали, чрез които се случва човешкото общуване; травматичното и психоаналитичното се откриват като интимни зони на личния живот; сантименталното, мелодраматичното, фарсовото и забавно-смешното вдъхват живот на съвременната популярна пиеса; авторският театър и новопоявилите се перформативни сценични форми водят до създаването на постдраматични текстове. Това са все белезите на постмодерната ситуация, в която едновременно трябва да бъдат преоткрити жанровете на масовата култура, да бъдат изживени пропуснатите (нео)авангардни нагласи и да бъде постигнат самият постмодернизъм в драматургичната техника и изразност с ясното съзнание, че това вече е правено „някъде другаде“. Но тъкмо интегрирането на *миналото*, *различието* и *чуждото* създава действителността на това, което е „тук и сега“ в новата българска драматургия.