

ДРАМАТИЧНИ И ПОСТДРАМАТИЧНИ ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА: ПРОМЕНИ В ОТНОШЕНИЕТО ТЕКСТ–ПРЕДСТАВЛЕНИЕ В БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

През първото десетилетие на XXI век театърът в България се определя от две отчетливи и заедно с това противоположни тенденции. От една страна, в сценичната практика като цяло ясно се забелязва затихване на бурните обновителни движения, белязали 90-те години на миналото столетие и отпускане в познатото и рутинното, а от друга – все по-осезаема става появата на нови форми и естетики, рефлектиращи на най-актуалните развития в съвременния театър. Главен конституиращ белег на тези разнородни иновативни практики, които ги обединява в общ масив, е качествената промяна, настъпила в отношението между текста за театър и театралното представление. Най-кратко тя би могла да бъде описана като категорично изместване на традиционния за българската сцена театрален модел, базиран върху режисьорската интерпретация на драматургично произведение от постдраматичната естетика. Целта на следващите разсъждения е да разгледат различните прояви на тази промяна в отношението между драмата и спектакъла през последната декада, т.е. да открият основните варианти на постдраматичния театър, обособили се и съществуващи днес в българското културно пространство.

ДРАМАТИЧЕН И ПОСТДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР ИЛИ “ТЕАТЪРЪТ НА ДРАМАТА” И “ТЕАТЪРЪТ СЛЕД ДРАМАТА”

Една от основополагащите характеристики на съвременния театър в световен мащаб са същностните промени, които протичат в отношението между текста и представлението през последните четири десетилетия. Започнали в края на 60-те години на XX век с началото на постмодерната епоха, те продължават интензивния си ход и днес, предефинирайки решително театралната ситуация като цяло. Тези промени се изразяват в отмяна на единствения модел на “театъра на драмата” и появата на “театъра след драмата”, на постдраматичния театър¹. Просъществувалят векове наред (от раждането си в Древна Гърция

1 Вж. по-подробно: Hans-Thies Lehmann: Postdramatic Theatre. Translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York, 2006.

до залеза на модернизма) “театър на драмата” се основава на убеждението, че функцията на представлението е да разкрива света на драматургичния текст². “Театърът след драмата” е нова, многопластова театрална форма, в която текстът би могъл да бъде само един, а не определящият от пластове. Появата му не закрива въобще “театъра на драмата”, а само неговата единственост и тоталност.

Театралната практика в България от политическата промяна през 1989 г. до днес демонстрира пет основни вида отношение между текста и представлението³. Крайните точки на спектъра, който те очертават, са традиционният модел на “театъра на драмата” и постдраматичният театър. Между тях се разполагат три междинни (преходни) форми – психологическият театър с нововидностите му, които използват драматургични колажи; театърът на “закъснените модернисти”, колажиращ драматургични и други фрагменти, и театърът на концептуалния постмодернизъм с неговото игрово деконструиране, цитиране и колажиране на текстове и театрални езици. През първото десетилетие на XXI век тези три междинни форми претърпяват значими вътрешни трансформации, които ги превръщат в различни варианти на постдраматичния театър. Територията на постдраматичната сцена, очертана от тях в българското културно пространство в последните няколко години се допълва и обогатява от появата на най-новото театрално поколение, част от което директно се общава към нея.

Започналото след 1989 г. деконструиране и разпадане на миналото и на нормативните му изисквания към театъра съвпада или по-точно се дублира от деконструкцията на драмата и на установената връзка текст–представление. На мястото на завършеното драматургично произведение, формулиращо ясни послания, се появяват различни режисьорски колажи или поне допълвания на основния текст, които най-малкото усложняват или въобще подриват, разпръсват

2 От възникването му в Древна Гърция до 70-те години на XX в. под понятието “театър” в Европа се разбира сценично онагледяване на реч и действие, заложили в драмата. В основата си това разбиране е запазено и в революционните теории и практики на авангарда от 10-те и 20-те и на неоавангарда от 50-те и 60-те години на миналото столетие, доколкото всички те продължават да обслужват едно, в случая вече модернизирано, представяне на света на текста, стремежи се да спасят заложената в него “истина” от остарелите и профаниращи я конвенционални техники на сценично изразяване.

3 Този въпрос е разгледан подробно в друга моя работа, посветена на проблема – Камелия Николова. Промени в отношението текст–представление в българския театър след 1989 г. – сп. Homo Ludens, София, 2011, бр. 15, стр. 115-135.

и фрагментират единния му свят. Тъй като по времето на комунизма българският театър целенасочено е утвърден като театър на режисьора, то отмяната на неговия монолитен центриран модел започва с конструирането на вътрешно многогласен драматургичен материал от избрани от режисьора фрагменти. Програмните за концептуалния постмодернизъм на 70-те и 80-те години на XX век деконструкция и колажиране на класически и модерни пиеси в нови текстове, изказващи множествения свят на лишения от твърда идентичност съвременен човек в българският театър, навлизат през 90-те и се състоят като един от концентричните кръгове, описвани от разпада на големия разказ (по Лиотар) на комунизма. Новият текст за театър, опитващ се да улови промените в личността, излизаща от този голям разказ, почти без изключение се пише от режисьора. В първото десетилетие след политическия обрат драматургията в страната като цяло продължава да се придържа към конвенционалния модел на драмата. В избора си на преводни пиеси режисьорите също рядко посягат към същински постмодерни текстове. Обобщението, което се налага, е, че 90-те години на миналия век извършват в българския театър отмяната на централната, основополагаща позиция на драмата в изграждането на представлението чрез деконструирането ѝ от режисьора и преработването ѝ в (модерни и постмодерни) режисьорски колажи.

От края на 90-те години настъпва решително успокояване на бурния процес на разпадане и преработване както на драматургичния текст, така и на традиционната връзка между него и спектакъла. То се дължи както на приключването⁴ с целенасоченото разрушаване на театралния модел на комунизма, центриран около “вярната” режисьорска интерпретация на драмата и вписването на българския театър в непосредствената обща театрална ситуация, така и на започналото повтаряне и в отделни случаи развитие и трансформиране на натрупания фонд от нови форми и стратегии. В крайна сметка обаче различните нови видове театър, формирани от постъпателните промени в отношението текст–представление, са плътно потопени в основното течение на „театъра на драмата“, който през първото десетилетие на XXI век възвръща в значителна степен монопола си в България.

През последните двадесет години “театърът на драмата”, т.е. театърът, чиято функция е да разкрива света на драмата и постулираното от него отношение текст–представление, са използвани практически от повечето режисьори и

4 Това приключване е иницирано и се извършва от известна, концентрирана предимно в столицата част от режисьорите и трупите. Значителна част от личностите и компаниите продължават механично да се придържат към модела на театъра, възпроизвеждащ конвенционален драматургичен текст.

формации. Традиционният режисьорски театър, възпроизвеждащ драматургичен текст, е характерен за почти цялата театрална продукция извън столицата, както и за значителна част от столичния афиш. В преобладаващия случай това са спектакли, използващи рутинно метода на (реалистично-)психологическия театър, освободен от идеологическите послания, с които е дисциплиниран в годините на комунизма и превърнат най-често в механичен набор от технически средства и похвати за репрезентация на сцена на драматургичен текст.

През 90-те години на XX век успоредно с масовата рутинна адаптация на наследството към новия културен контекст протича и интензивен процес на целенасочени опити за реабилитиране и разкриване на истинската енергия и възможности на психологическия театър след отпадането на идеологическите изисквания към него. Най-категоричните от тези опити могат да бъдат проследени в две основни посоки – в новите ярки прояви на психологическия театър на доминиращия режисьор, възстановил своята креативна природа (Крикор Азарян, Красимир Спасов, мощният експресивно-психологически театър на Стоян Камбарев и др.), и в новосъздадената гранична форма от Театрална работилница “Сфумато”, която може да бъде определена като интензивен психологически театър.

Като цяло в психологическия театър на доминиращия режисьор след 1989 г. е запазено конвенционалното отношение текст–представление, при което функцията на спектакъла е да възпроизведе, в случая – чрез режисьорска (свръх) интерпретация, драмата. Това обаче не означава, че текстът съхранява своята цялост и значения. Напротив. Тези режисьори поставят преди всичко заглавия от традиционната и модерната световна и българска класика, както и понякога нови европейски пиеси. Сега обаче драмата обикновено претърпява специфична предварителна преработка от режисьора. Все по-често в афиша се появяват изразите “адаптация и постановка” или “сценичен вариант и постановка”. Това предварително преработване на текста, което продължава и в сценичната драматургия на спектакъла е по посока на неговото по-осезаемо или по-неуловимо вътрешно фрагментиране, на разбиването на неговия единен, подреден свят в хаотична вселена, в многогласно, напрегнато от разнородни тълкувания и енергии пространство. Запазвайки традиционната определяща позиция на драматургичния текст, режисьорът започва неговото трансформиране към статута и нагласите на съвременния вътрешно множествен човек, появил се (и) в България след отпадането на изкуствено поддържаните твърди и ясни граници на неговата идентичност. Тази трансформация е още по-осезаема в колажите на два и повече текста или поне допълвания и “подсил-

вания” на избраната основна пиеса, които повечето от режисьорите правят. В случая обаче все още става дума за модерни режисьорски колажи, доколкото новотоформиращият драматургичен материал продължава да има, макар и вече по-гъвкава вътрешна цялост и центрираност, придавана и удържана от силно четливата режисьорска концепция.

ПРЕХОД КЪМ НОВА ФОРМА НА ПРЕЖИВЯВАНЕ НА ДРАМАТУРГИЧНИЯ ТЕКСТ: “СФУМАТО”

Маргарита Младенова и Иван Добчев се налагат като ярки интерпретатори на драматургични текстове със средствата на психологическия театър през 70-те и 80-те години на XX век. През 1988 г., когато двамата създават ТР “Сфумато”, те, смесвайки подходи и елементи от театъра на Станиславски и Гротовски формират своята нова естетика, която определихме като интензивен психологически театър. Определението подчертава както неговата насоченост към изследването на човешката психика, така и извършването на това изследване чрез “жестокото” (Арто) “пренастройване” на психиката на актьора.

През 90-те години “Сфумато” осъществява своето театрално психологическо изследване чрез интензивна режисьорска интерпретация на значими драматургични, белетристични и поетически текстове, която цели да открие пред изпълнителя продуктивни пътища за проникването му в човешката природа, фиксирана в персонажа, да му помогне да улови енергиите и прозрے познанието, закодирано там.

През първото десетилетие на XXI век работата на Маргарита Младенова и Иван Добчев в “Сфумато” претърпява значителна трансформация. Тя би могла да бъде описана като превръщане на театъра в място за преживяване на литературен текст в реалното време на неговото представяне/гледане. Тази трансформация е особено отчетлива в спектаклите от програмата “Стриндберг”. По-различно преживяване за екипа и публиката, базирано най-вече върху визуалната експресия и драматургията на пространството, предлага последното засега съвместно представление на двамата режисьори “OOOO. Сънят на Гогол” и “Зимна приказка” от Шекспир на Маргарита Младенова.

Разгледана през фокуса на отношението текст–представление, работата на “Сфумато” се разкрива като преход от “театъра на драмата” към постдраматичния театър. През първото десетилетие на съществуването на формацията двамата режисьори, независимо дали поставят цели пиеси, които подлагат на

собствено вътрешно колажиране, или предварително създадени от тях колажи от текстове, запазват позицията на драматургичния материал на смислополагащ и формулиращ послания (чрез режисьорската концепция) център на спектакъла. От началото на новото хилядолетие драмата или колажираният литературен текст все по-често са използвани преди всичко като силно въздействащи “пейзажи” от образи и ситуации, в които изпълнителите и зрителите преживяват личен опит, енергии и усещания в реалното време на протичане на представлението. Неслучайно наскоро Маргарита Младенова се обърна и към изцяло постдраматичен текст – “Апокалипсисът идва в 6 вечерта” на Георги Господинов, реализиран в Театър “Зад канала” през 2010 г.

ЗАКРИВАНЕТО НА ДРАМАТА В ТЕАТЪРА НА “ЗАКЪСНЕЛИТЕ МОДЕРНИСТИ” И СЛЕД ТОВА

Театърът на “закъснените модернисти” Иван Станев, Теди Москов, Възкресия Вихърлова и Александър Морфов е първата проява в България, която категорично приключва с “театъра на драмата” и съответно с основополагащата функция на драмата, осъществявана в представлението чрез концептуалния ѝ режисьорски прочит. До средата на 90-те години това приключване има все още външен характер. Техните известни режисьорски колажи своеобразно запазват значимостта



„Зимна приказка“ от Шекспир, реж. Маргарита Младенова, ТР „Сфумато“ (Христо Петков, Сава Драгунчев, Елена Димитрова и Явор Бахаров). Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2011“.

на драматургичния материал, доколкото усилието им тогава е да навакшат пропуснатото в авангардния сценичен език, за да разкрият адекватно заложената “истина” (по Ханс-Тис Леман) в предварително създадения текст. Едни от красноречивите примери тук са “Раната Войцек” на Иван Станев, “Бит” на Възкресия Вихърлова или “Някои могат, други – не” на Теди Москов. В следващите си работи тези режисьори вече изоставят необходимостта текстът да бъде разкриван, доколкото го превръщат в един от всички елементи на представлението. Изключение прави Александър Морфов, който през последното десетилетие се насочва към традиционния режисьорски театър, интерпретиращ драматургичен текст.

“ТЕАТЪРЪТ СЛЕД ДРАМАТА” – ОТ КОНЦЕПТУАЛНИЯ ПОСТМОДЕРНИЗЪМ КЪМ ТЕАТЪРА КАТО ПЪРФОРМАНС

Водещите представители на поколението режисьори, появило се в средата на 90-те години на XX век директно се вписват в постмодерната естетика. Театърът, към който те се насочват с първите си спектакли и се утвърждават до края на десетилетието, може да бъде определен като театър на концептуалния постмодернизъм. Галин Стоев, Явор Гърдев, Лилия Абаджиева, Елена Панайотова, Десислава Шпатова си приличат в своята отдаденост на хедонистичната наслада от играта с цитати и препратки. Важна част от тази наслада е състезанието – по изобретателност, умения, познания, както и по смелост в играта с наследството.

В работата на Галин Стоев, Явор Гърдев и Лилия Абаджиева след началото на новото хилядолетие личи тяхната обвързаност с търсенията и постиженията им през 90-те, но в нея отчетливо се долавя и напрежението от срещата на собственото им наследство от идеи и средства с културния и театралния контекст на първото десетилетие на XXI век като цяло и в частност в България. След 2000 г. театърът им вече е силно повлиян от сложността на съвременната културна ситуация и от промените, настъпили в духовните нагласи. Работата им претърпява значителна трансформация. Галин Стоев и Явор Гърдев, пренасяйки елементи и стратегии от дръзките си постмодерни игри от 90-те се насочват към театъра като перформанс (като преживяване в реалното време на неговото случване), т.е. към късния постдраматичен театър.

Галин Стоев в средата на 90-те заявява естетиката на своето постмодерно енергетично представление. Спектаклите му от това време са умни и същевременно артистично свободни и изобретателни игри с цитати, образи и зна-

чения от пиеси на големите световни автори, допълнени както с препратки към други текстове и артефакти, така и със собствените им преобръщания и коментари. Те смесват техники на психологическия и физическия театър, на визуалния пърформанс, киното, пластическите изкуства, театъра на средата. От началото на XXI век Галин Стоев запазва пристрастието си към драматургичния текст като източник на актуални усещания, както и към хибридният театрален език. Но сега хедонизмът на забавляващия се режисьор и трупата му от играта с културни отломки е заменена със съсредоточаване в напрежението, възникващо при срещата с другия, в проявите на съвременните obsesии и страхове. Емблематична проява на този преход в работата на Галин Стоев е „Аркадия“ от Том Стопард (Народен театър, 2000 г.). През последните години режисьорът се разтваря напълно в актьорския екип, в общуването на групата. Спектаклите му все повече се превръщат в емоционални композиции на споделени усещания и преживявания в процеса на работата върху драматургични текстове. Това го вписва в естетиката на театъра като пърформанс, т.е. на късния постдраматичен театър.



„Малка пиеса за детска стая“ от Яна Борисова, реж. Галин Стоев, Театър 199 (Стефан Вълдобрев, Радена Вълканова, Снежина Петрова, Вежен Велчовски). Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2008“.

Едни от неговите най-успешни представления през първото десетилетие на XXI век са направени върху нови постдраматични текстове – „Археология на сънуването“ и „Кислород“ от Иван Вирипаев, „Пиеса за детска стая“ и „Приятнастрашно“ от Яна Борисова.

Явор Гърдев през последните години също, по собствените му думи, в процеса на подготовка на спектакъла „акушира да се изявят – и после конфигурира – налични съдържания⁵. Неговите нови спектакли най-често са в естетиката на постдраматичния театър, независимо че режисьорът убедително доказва себе си и в полето на конвенционалния психологически театър, коректно интерпретиращ традиционна драма („Козата или коя е Силвия“ от Едуард Олби, 2009 г., Народен театър). Към постдраматичната естетика режисьорът се насочва от своя оригинален постмодерен спектакъл, концептуално вплетен в пространството, чието начало поставят дебютните му представления от 90-те. В тях той заявява интереса си към екстремните като проблематика и език текстове най-вече от модерната класика и постмодерното драматургично писане. Още тогава се откроява предпочитанието му към директното излагане на сцената на избрана от текста тема най-вече чрез ударното ѝ визуално пласиране в организацията и образното решение на пространството. В следващите си спектакли от 90-те режисьорът продължава стратегията на игра с пространството, осветлението и мизансцена. В спектаклите си от последното десетилетие Явор Гърдев заменя играта с пространството с неговото пряко преживяване във времето на представлението. Тези спектакли са „сраснати“ със своето сценично пространство. И за зрителите, и за актьорите те се случват като непосредствено преживяване в/на реалността на сценичната среда. Най-ярки прояви на този тип театър са постановките му „Бастард“ и „Пухеният“ от Мартин МакДона.

Постмодерен и постдраматичен театър в много отношения са аналогични понятия, които обаче не се припокриват изцяло⁶. Най-общо може да се каже, че постдраматичният театър е частен случай на постмодерния, макар и заемащ голяма територия от него. Доколкото едно от основните положения и при двете понятия е закриването на основополагащата функция на драмата в

5 „Методът Гърдев“ – интервю с Явор Гърдев на Мая Праматарова. <http://www.librev.com/arts-theatre/1083-2010-11-25-10-05-43>

6 Вж. по-подробно: Markus Wessendorf. The Postdramatic Theatre of Richard Maxwell. 2003 – <http://www.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm>, както и интервю с Ханс-Тис Леман на Ангелина Георгиева. Във: в. „Литературен вестник“, година XVII, бр.1, 10 – 16.01. 2007, с. 8.

спектакъла и превръщането ѝ в един от неговите равностойни елементи, то в зависимост от вида на това закриване би могло да се говори за ранен и късен (съвременен) постдраматичен театър. Едно от названията за първия е театър на концептуалния постмодернизъм, което е използвано и в този текст. То подчертава по-ясно, че основополагаща функция на драмата е отменена чрез целенасоченото (концептуалното) деконструиране на драмата от режисьора/драматурга и играта с отломките от нея наред с други цитати. Постдраматичният театър и постдраматичната връзка текст–представление визират в по-голяма степен приключването с репрезентацията на междуличностни отношения и формулирането чрез тях на послания, изпращани в залата. Те наблягат на непосредственото преживяване и споделяне на енергии и емоции за актьорите и зрителите в реалното време на протичане на театралното събитие. В този смисъл водещите български режисьори от поколението, появило се в средата на 90-те години на миналия век прилагат постдраматичния принцип на отношение между текста и спектакъла, като някои от тях – Галин Стоев, Явор Гърдев – в последните години се насочват към най-актуалните му съвременни прояви.

ПОСТДРАМАТИЧНИЯТ ТЕАТЪР И НАЙ-МЛАДИТЕ РЕЖИСЬОРИ.

Въпреки многото и често добри дебюти на нови режисьори те не успяват да се откроят и наложат в театралната ситуация в България след началото на XXI век. Причините са комплексни и симптоматични и се нуждаят от отделен, специален анализ. Общото настроение е, че най-младото поколение все още се очаква. През втората половина на последното десетилетие обаче няколко дебютанти като че ли започнаха да променят това настроение. Сред най-интересните нови имена днес определено се открояват Гергана Димитрова, Младен Алексиев и Василена Радева, които през 2007 г. се обединяват в “независима организация за съвременно алтернативно изкуство и култура”, шеговито наречена “36 маймуни”. Организацията започва работа по дългосрочен проект “ProText”, чиято цел е да представя съвременно европейско драматургично писане в нетрадиционни театрални пространства. В първите три издания на проекта са преведени и показани като пърформанс-четения някои от най-значимите съвременни немски, френски и румънски текстове за театър, създадени в постдраматичната естетика. Четвъртото издание на проекта “ProText” е фокусирано върху българското ново драматургично писане. Този път обаче тримата режисьори не “четат” готови постдраматични пиеси, а търсят автори, с които заедно

създават текстове и подготвят техните пърформанс-четения пред публика. Така “36 маймуни” отново се оказват формация, която активно въвежда в България една почти неизползвана досега в страната форма на съвременното драматургично писане и театър – т. нар. “дивайзинг” или колаборативен театър, характерен със създаването на постдраматични текстове в процеса на съвместна работа между режисьор, автор и екип от актьори. От гледна точка на отношението текст–представление би могло да се обобщи, че открилите се през последните няколко години млади режисьори най-често създават спектакли върху постдраматични текстове и/или търсят възможности за реализация в областта на колаборативния (дивайзинг) театър.

В заключение би могло да се каже, че от гледна точка на отношението текст–представление театралният пейзаж в България през първото десетилетие на XXI век е почти графично очертан. Неголямо, но значимо място в него заемат обособилите се няколко варианта на постдраматичен театър, а останалото обширно пространство принадлежи на конвенционалния драматичен театър. Границите между тях са устойчиви, по-скоро изключващи, отколкото търсещи предизвикателства и пробиви.



„Нордост“ от Т. Бухщайнер, реж. Василена Радева, Младежки театър (Ангелина Славова, Койна Русева, Искра Донова).

Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2010“.