

ЗАВРЪЩАНЕТО НА БЛУДНИЯ СИН

РОМЕО ПОПИЛИЕВ

Да си припомним известната притча от Евангелието на Лука (15: 11-32). Бащата разделя своя имот на двамата си синове по желание на по-младия от тях. Не след дълго той напуска дома си, отива в далечна, чужда страна, където поради разпуснатия си начин на живот набързо пропилява парите си. Междувременно там настъпва глад, той не може да намери работа и решава да се върне при баща си, разкайвайки се. Бащата го посреща с радост, облича го в най-хубавите дрехи, коли най-угоеното теле и започва всеобщо веселие. Това разбираемо предизвиква ревността на по-големия брат, който се чувства пренебрегнат и обиден. Бащата обаче го успокоява с думите, че е трябвало точно така да постъпят, тъй като брат му досега бил мъртъв, но оживял, изгубен бил, но се намерил.

Няма да правим разбор на тази притча в нейния християнски аспект, нито изобщо да я използваме съвсем буквално като разказ. Да си представим обаче Блудния син като режисьора или като театрална въобще, напуснал дома на Бащата – този дом е, разбира се, драмата; не текстът изобщо, а драмата, която е литературен вид, предназначен не само и толкова за четене, а предимно организиращ със словото и действието си театралния спектакъл. Това събитие става около промяната през 1989 г., макар отделни предзнаменования (в работите на И. Станев, В. Вихърлова и др.) да се забелязват и преди тази дата. До този момент драмата е вероятно най-необходимото средство за позволяването на спектакъла, дори тя би могла да бъде наречена чрез перифразата на един известен афоризъм домът на неговото битие. Тя е внимателно проверявана и следена от различни партийни и културни институции. Всъщност самият пишещ представлява нейният пръв, а понякога и последен цензор, който ще вкара в текста си предложените корекции. Драмата е домът, който трябва да затвори театъра в себе си – макар това „в себе си“ все пак да дава известни възможности за движение и свобода на онези, които го правят на театър, но това са възможностите за движение, което все пак едно ограничено пространство като дома би могло да предоставя.

Падането на Стената като метафора на промените, станали в Източна Европа в самия край на 80-те години, може да се асоциира – особено що се отнася до нашия случай – и с разрушаването на стените на този дом на театъра, който

представляваше драмата. По-точно от единствен дом на театъра, той остана един от многото. Мнозина блудни синове започнаха да го напускат, други от синовете, разбира се, останаха. Положението обаче стана доста по-различно, защото ако преди драмата е представлявала предварително позволената тотализираща и организираща театъра структура, от този момент насетне тя просто е нямало как да възпира и затваря в себе си. Нейните стражи са били премахнати. В този смисъл навлизането в някои непозволени, забранени до този момент текстове – като драмата на абсурда и др. – също може да се окаже като бягство от затворения дом, но не и в пълна степен да се свърже с онзи буен и развратен живот на Блудния син, пилеещ имането си. И напускането на драмата съвсем не би следвало да се оцени само като напускане на словесния текст изобщо, защото широко място през 90-те години в театралната практика започват да заемат колажът и режисьорските преработки на класически и съвременни текстове. Но, така или иначе, господството на физическия жест над думата, на ритъма над смисъла (на който основният носител все пак е езикът, словото) става през онези години все по-очевидно. Тук, в тези разсъждения оставаме в границите на онова, което все още се нарича драматичен театър, а не в областите на физическия или танцовия театър, които сякаш непрекъснато се разширяват, но чието развитие, така или иначе, стана възможно пак благодарение на отпадналата цензурираща функция на думите. Друг е въпросът дали свободата, пристигнала през 90-те години на мястото на тяхната позволителна забранителност, успяваше в много от случаите да демонстрира нещо повече от самия процес на освобождаване.

Но не бива в използването на тази притча „развратният живот“ на Блудния син да се възприема в неговата отрицателна конотация, а домът на Бащата да бъде посочван като доброто място. Спорно е доколко и в самия евангелски разказ Блудният син не се явява донякъде по-добрият и по-ценният в сравнение с големия си брат, тъй като със своето лутане успява да преживее определен опит, за да се завърне по-различен и друг; и по-полезен. (Същото се получава например с изгубената и намерена овца, както и с каещия се грешник, който ще получи повече радост на небесата от праведниците, които нямат нужда от покаяние. Тези примери са изброени отново в същата глава от същото Евангелие на Лука: 15: 4-7. Нормално е: намереното изгубено става ново, докато наличното е нищо; нали човек почти непрекъснато живее в проектност.) Така и нашият театър през 90-те изведнъж стана по-различен и по-друг и може би в своята история не е преживявал по-драматично и рязко преобръщане, защото ако след 1944 г. той наистина светкавично сменя смисловата си парадигма,

това съвсем не може да се каже тогава за неговото раздвижване във формално отношение.

От друга страна, през 90-те години българската драма, на която преди бе възложено да бъде основният цензуриращ елемент на театъра ни и, разбира се, драматурзите правеха своите различни като успешност опити да се измъкнат от тази наложена им отгоре роля, остана напълно сиротна. Впрочем друг важен момент от театралната революция на 90-те е фактът, че българската държава, която винаги (дори преди 1944–1945 г.) е упражнявала спрямо театъра своя определена културна стратегия и политика, най-малкото опираща до настоятелни препоръки, ако не до изрични изисквания, изведнъж изоставя театъра на самия себе си и на неговата все по-намаляваща субсидия. Именно тази пълна свобода, на която през последното десетилетие на XX век се радваше нашият театър, доведе до наистина интересни сценични резултати. От една страна. Но нали свободата не може да бъде изказана с думи, ограничена от думи, поставена и затворена в думи – или просто това вече няма как да бъде наречено истинска свобода, която хем се стреми към своето наричане, хем се изплъзва от него, защото и тя като истината не би могла да бъде артикулирана и постановена – и затова като че ли една от малкото ѝ възможности за неочаквано рязък живот се явява тъкмо театърът с неговото менливо битие тук и сега. Свободата като непрекъснато движение, за което няма спиране и фиксиране. Свободата като протяжност. Самите думи тогава, преди 10–15 години, бяха употребявани често извън смислообразуването им; те бяха схващани като основна пречка за свободата. Така последното десетилетие на XX век: с преобладаващия си интерес към текстове, в които смисълът се подрива, или най-малкото разпръсва, и с привързаността си към усиления движенчески израз увенча стремежа към свободата.

Изведнъж обаче, някъде от началото на новия век, Блудният син започна да се завръща към текста и към драмата. Разбира се, това „изведнъж“ може да се случи единствено в някаква фикционалност; но, така или иначе, през това изминало десетилетие този процес на завръщане придобиваше все по-ясни очертания. Дали станалото е толкова изненадващо? Как и защо се случи така? Разбира се, една енергия не може дълго да бъде съхранявана. В един момент тя се изчерпва, разгражда, разпилява. Вероятно тя не е имала и особена съпротива срещу себе си – тази енергия към тоталната свобода – и срещайки откритото пространство, се е разпръснала в него; била е погълната. От едната страна остава празното пространство на незаинтересуваността, от друга – недостигът на достатъчно ресурси за тази енергия, която въпреки несъпротивата

срещу себе си, да продължи своето разгръщане. Впрочем умората в търсенето на свободата е съвсем закономерно появила се. Защото днес, когато се изрече думата „свобода“, тя тутакси започва да се разбира само като свобода да се прави бизнес, или най-много като права на специфични групи. Именно тази икономизация на понятието; подчинено главно на една икономическа логика, изтри почти изцяло битийно-онтологичното съдържание в него.

Но и социалнопсихологическият климат на първото десетилетие на новия век съществено се промени. Така или иначе, онези, които започнаха да говорят, че преходът е завършил – при това за огромен яд на мнозинството български граждани – за съжаление или не, имаха своето право. Преходът се състоеше по-скоро в разграждане на съществуващото и в неочакваните възможности – поне на пръв поглед неочаквани, разбира се – възникващи от получаващия се хаос. Стабилизирането на системата – нещо също твърде относително за нестабилните общества и региони – очевидно породило нов и по-успокоен порядък от конкретни и прагматични очаквания и нагласи. Сред тях въпросът за свободата все повече липсва, а се наблюдава изобщо известна умора и апатия по отношение на подобни проблеми, изглеждащи в крайна сметка твърде метафизични за съвременния буен и тревожен физически хедонизъм, Впрочем напълно противоположен на класическия, с неговата невъзмутимост на духа, отстраненост, избягване на вълненията и умереност в насладите. А вероятно и въпросът за свободата се схваща в нейната даденост, в нейната веднъж завинаги постижимост и завършено физическо състояние и поради тази причина вече се знае, че при всички случаи някак си ще дойде отнякъде – най-често отвън. Веднъж спечелена, няма нужда тя да бъде отстоявана, а още по-малко – разширявана.

Но към какъв тип смислообразуваща чрез думите структура се е завърнал театралът? Освен, разбира се, към класиката и към изобщо вече познатите текстове. Или по-точно, в каква нова драматичност се е оказал? Добър пример се явява драматургичният текст от спектакъла на театър „Фолксбюне“, но като цяло и голяма част от спектаклите на тазгодишния фестивал „Варненско лято“ могат да бъдат поставени в тази категория. Изобщо водещият принцип на фабулиране се корени в нещо, което може да бъде наречено *телесен драматизъм* – в неговата физическа и доколкото може да се каже, интелектуална изява и телеология. Този широк интерес към телесното, към тялото, към физиката на нещата се диктува от съвременното развитие на цивилизацията и отказа от метафизичното. Тук трябва да включим и грижата за здравето, чрез която не само удължаваме живота, но добре подпомагаме и работодателя. Същевременно

като че ли се забравя, че животът се състои предимно от страдание и болка и всъщност те са нещо нормално, а и това съзнание постоянно ни е съпътствало. Човекът е както животно, така и разумно същество. Намираш се в тази неизбежна апория, той трябва както да причинява страдания (и те да му бъдат причинявани), така и да мисли върху това. Именно след отпадането на колизиите на човека с висшите сили, на колизиите на идеите и др., се връщаме към тази първична апория на животното и разумното същество, която поради своята крайна даденост, предопределеност и постоянство няма как и да носи колизия. Разбира се, може да се разсъждава върху проблема за все по-нарастващия страх на човека пред силите на Природата и това е един вид регрес пред разбирането за Божественото и възвръщане към едно по-примитивно съзнание, което се подкрепя и от днешното нарастващо надмощие на визуализацията, на видимостите, на връхлиташите ни тела на образите. Странно, човек все повече мисли за своето тяло и все повече забравя за това, че е и животно.

Така театърът, или поне една значителна част от него, се завърна във властта на готовите думи, което представлява драмата, но това не означава, че Блудният



„Относно омара“ от Дейвид Фостър Уолъс, реж. Иван Пантелеев, Фолксбюне – Берлин, Германия (Самуел Финци).

Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2011“.

син се е прислонил разкаян в обятията на Бащата; на онзи баща. Той просто се е лишил от своята енергия, от устрема си, от широтата на хоризонта, от очакванията и надеждата. Това завръщане също така няма как да доведе нито до веселието, нито до ревността на по-големия брат, останал верен на дома на думите. Впрочем неговата вяроност се е наричала страх – страхът пред пространството на свободата.

Завръщането на Блудния син към, така да се каже, готовия текст (защото иначе никой текст не представлява завършеност и следователно не стои в определена готовност, освен да бъде четен) като цяло не е нито разкаяно, нито заредено с опита на преживяването, което отново е вид енергия и е насочено към някаква цел. Това е просто едно уморено завръщане или дори бягство от свободата – ако използваме друг известен афоризъм. Това не е завръщането към себе си като друг, като идващ отнякъде вече чужденец; това прислоняване в обятията на Бащата е едно скриване, едно приютяване в леснотата, прибиране в тялото. И за тази ситуация никой няма вина или по-точно всички сме виновни. Впрочем и сега в театъра все още припламват пламъчета от лутанията на Блудния син. Но като цяло у дома е по-лесно, у дома и стените помагат.

Така че дали връщането към текста е повлияно от някаква привързаност, от определено желание за работа с него, за едно задълбочаване в смисъла на думите, а и на нещата? Една част от малкото хора у нас, които са правили това, наистина и сега продължават. За останалите текстът представлява едно удобно прикритие, едно алиби за правене на театър и най-вероятно тук се смесват два импулса: стремежът към по-лесното и бързо постигане на резултата, от една страна, защото в тази икономическа ситуация рисковете, неяснотата и продължителната работа съвсем не са препоръчителни, а от друга – трябва да вземем предвид и разочарованието от свободата, от нейната непомерност.