

КАК ДА МИСЛИМ ПОНЯТИЕТО „ДРАМАТУРГИЯ“ ДНЕС? НАБЛЮДЕНИЯ ПРЕЗ ФОКУСА НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ТЕАТРАЛЕН ФЕСТИВАЛ „ВАРНЕНСКО ЛЯТО“

НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ

Парадоксът днес е в това, че ние разбираме, че живеем във време на мащабни социокултурни промени, но те са толкова бързи, че не можем докрай да се изпълним с разбиране за тяхната същност. Подобна констатация важи и за това, което традиционно наричаме *драматургия*. Понятието отдавна е напуснало тесните граници на драматургични творби, които захранват театралния репертоар, а обхваща много по-широк спектър от употреби. Те, от своя страна, неизбежно се свързват с други корелативни понятия, които най-често се отнасят до композицията, действието или разказа. Но и те са се променили в съвременните сценични практики, понякога до неузнаваемост.

Образно казано, както класическата, така и модерната драматургия можем да оприличим на влакова композиция, която минава пред очите на наблюдаващия (зрителя). В тази метафора се съдържа Аристотеловата идея за цялост (начало, среда и край), като е загатната и динамиката на действието, а преживяванията и мислите на хората вътре във влака, а и на тези, които ги наблюдават отвън, дават ясна представа за протичащ интензивен живот. Съдбовното или историческото събитие, т.е. намесата на съдбата или на историята в този акт едновременно на динамично действие и на съзercание, пък е връзката с живота и света в един онтологичен смисъл.

Но съвременният театър все повече се отказва от намесата на Съдбата или на Историята, защото те напомнят за *deus ex machina*. Това означава, че дори модерната драма от Ибсен до Брехт вече ни изглежда като изкуствено конструирана (което не означава, че не може да ни вълнува дълбоко). Абсурдистите и най-вече Бекет прекратяват именно тези намеси на Съдбата и на Историята. След драмата на абсурда като че ли винаги вече става дума за традиционна (обхващаща класическото, но и модерното драматургично наследство) или за постабсурдистка драматургия. Да не говорим, че т. нар. от Х.-Т. Леман постдраматичен театър ни предлага една лавина от драматургични форми, които далеч не се

задоволяват с тази историческа логика в развитието на драмата, защото отличителният белег на постдраматичния спектакъл според Леман е перформативността, която не се извлича чрез интерпретация на написаната драма. „Същевременно новият текст за театър, който от своя страна неизменно рефлектира върху собствената си организираност като езиков конструкт, е вече не-драматичен текст за театър“¹. Въведеният от Леман термин (1999)², както и други сходни понятия изиграват значителна роля за историзирането на един процес на откъсването на театралната сцена както от класическата драматургична форма, така и от модела на модерната драма. (Леман има съзнание за това, че наличието на постдраматични форми не прекратява съществуването на драматичния театър; те съществуват едновременно, но драматичният театър се превръща в синоним на мейнстрийм.) Затова днес ние осезателно чувстваме нуждата от ново понятие или по-точно от нови понятия, с които да мислим за видовете драматургии, които ни предлагат съвременните театрални практики.

Какво е достатъчно ясно от един бърз глобален обзор на настъпилите промени? Първо, че понятието *драматургия* не се отнася единствено само за материала, върху който е изграден театралният спектакъл (и който материал съдържа *a priori* някаква драматургична матрица); днес говорим вече и за „драматургия на представлението“. Това ново понятие, което напоследък се налага, означава нещо повече от т. нар. „сценичен разказ“, който се отнася до сценичната конкретизация и интерпретация на драматургичния материал, стоящ в основата на театралния спектакъл. „Драматургия на представлението“ акцентира върху създаването на значения и тяхната организация в хода на самия сценичен акт, а това включва както полифоничността на различните знакови системи на сцената, така и вариативността при тяхното реконструиране като значения и смисъл от зрителите.

Вторият общ извод, който можем да направим, е, че понятията, използващи представката *пост-*, като например постдраматургия, постдраматургично и т. н., могат да ни дадат добра представа за един исторически процес, но предполагат опасността да „сплескат“ различията на конкретните прак-

¹ Леман, Х.-Т. Постдраматичният театър. Пролог. Превод А. Георгиева. – Homo Ludens, 11, 2005, с. 68.

² Lehmann, H.-T. Postdramatic Theatre. Routledge. UK, USA and Canada. 2006.

тики, които се разгръщат пред очите ни. Както каза Патрис Павис като специален гост на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ през 2014 г., „Трудно е да обобща различните предизвикателства, но едно от основните... е да излезем от руслото на формализма и празнотата на постдраматичното“³. Съмнявайки се, че понятието „постдраматургия“ няма просто да означаи текстовете за театър, които функционират във времето на постдраматичния театър, П. Павис предпочита да говори за неодраматургия или за нови драматургии, чрез които обхваща различни нови аспекти на драматургичното: *devised theatre*, постнаративна драматургия, перформативна драматургия, визуална драматургия, драматургия на танца, дори драматургия на актьора и драматургия на зрителя⁴. Можем да кажем, че във всички тези аспекти, за които говори Павис, на преден план излизат категории, свързани с протичането и траенето, а не толкова тези, препращащи към постройката, конструкцията на това, което наричаме „драматургия“. С други думи, днес по-адекватни се оказват времевите, отколкото конструктивните представи за драматургия. Както признава един от ярките представители на постдраматичния театър Тим Ечълс (който е сред създателите на спектакъла „Празна история“ на трупата *Forced Entertainment*, гостувала през 2013 г. на фестивала): „Отне ни много години да разберем, че това, с което най-много си имаме работа е времето“⁵.

И още един тревожен въпрос: наистина ли изброяването на видовете драматургия, които предполагат различните водещи принципи на изграждане на представлението, е достатъчно за тяхното разбиране? Разбира се, осъзнаването им и техният анализ на метаемпирично ниво е важен теоретичен принос. Но факт е също така, че всеки от тези подиференцирани етикети, като да речем, „перформативна драматургия“, побира в себе си множество и твърде различни практики. Как да излезем тогава от тази задънена улица, без да изпадаме в крайността, че драматургията днес може да бъде разбрана единствено и само на емпирично

³ Среща с Патрис Павис в рамките на 22-то издание на МТФ „Варненско лято“, юни 2014. – *Homo Ludens*, 18, 2015, с. 92.

⁴ Павис, П. Нова драматургия. Превод от френски Михаил Байков. – *Homo Ludens*, 18, 2015, с. 79–86.

⁵ Ечълс, Т. Работа с времето. Лекция-пърформанс, изнесена от него на конференцията „Европейската драматургия през 21. век“. Превод от английски Атанас Игов. – *Homo Ludens*, 19, 2015, с. 194.

ниво без възможности за обобщения и генерализации? Мисля, че категоричен отговор към днешна дата все още не е даден на този проблем и това е едно от основните предизвикателства пред съвременното театрознание. Самият П. Павис формулира проблема по следния начин: „... все още си служим с инструментите за анализ на представленията, при които е основна фигурата на режисьора, който организира всичко. Но вече не съществува идеята за драматургичен анализ, при който всичко се навързва. Имаме една фрагментирана Вселена“⁶. Всъщност това, което сме направили досега в областта на драматургичния анализ, е да заменим фигурата на драматурга – автор на текста (материала) за театър, с фигурата на режисьора – автор на театралния спектакъл. Но виждаме как пред очите ни се развиват както постдраматични, така и пострежисьорски сценични форми и те изискват своите различни обяснения. На този етап мисля, че е важно да се вгледаме в една или друга конкретна картина, спокойно да вникнем в различните театрални феномени, които ни заобикалят, а обобщенията ще дойдат както винаги след време в хода на историческото им осмисляне.

* * *

Такава конкретна картина за българския културен контекст представлява Международният театрален фестивал „Варненско лято“, събиращ в най-голяма възможна степен локални, национални и интернационални сценични практики през своето съществуване от четвърт век насам.

Още на първото издание на фестивала през 1993 г., което се състои само от български спектакли, можем да видим една изключително пъстра картина. Наред с реинтерпретациите на модерни пиеси, превърнали се в съвременна класика („Васа Железна“ от Горки, реж. Кр. Спасов; „Приказки от Виенската гора“ от Шницлер, реж. Кр. Азарян; „Ужасните родители“ от Кокто, реж. В. Вихърлова), се открояват и авторската сценична адаптация („Грехът Куцар“ на Ив. Добчев и „Грехът Златил“ на М. Младенова от програмата на ТР „Сфумато“ „Йовков“; „Хамлет“ по Шекспир на Александър Морфов), и драматургията на импровизацията („Улицата“ на Теди Москов) или на колажа („Падането на Икар“ по Бергман и Радичков, реж. Ив. Добчев). Във фестивалния афиш на

⁶ Среща с Патрис Павис в рамките на 22-то издание на МТФ „Варненско лято“, юни 2014. – Homo Ludens, 18, 2015, с. 95.

първото му издание заедно с репертоарните избори на наложилите се вече режисьорски имена се виждат и предпочитанията на най-младите режисьори по това време – на Иван Пантелеев „Чехов ревю. Пол и копнеж в текстовете на Чехов“ – авторска адаптация-колаж, и „Войцек“ на Г. Бюхнер, реж. Г. Стоев, в който режисьорът е автор освен на постановъчното решение и на сценичния вариант, и на сценографията. Ясно е, че тази репертоарна картина е зададена изцяло от режисьорските търсения в началото на 90-те. Тогава именно режисьорите притежаваха амбицията, а и уменията, да създават драматургията на сценичното произведение чрез свръхинтерпретации и адаптации на класически и модерни текстове, но и чрез тяхното деконструиране, премонтиране и колажиране, както и чрез вътъкване на собствени дискурсивни и игрови елементи в тях. Като положителен резултат от тази режисьорска доминация можем да посочим както преоткриването на вече познати текстове (Кр. Спасов например извади Горки от клишето на социалистическия реализъм; М. Младенова и Ив. Добчев демонстрираха различния прочит на един литературен текст чрез смяна на оптиката към персонажите и събитията: Куцар вместо Албена, Златил вместо Боряна), така и лансирането на нови драматургични принципи (колажите, импровизациите и т. н.). Отрицателните последствия от авторския режисьорски театър можем да търсим в известното отдръпване от театралната сцена на пишещите литература, тъй като те се чувстваха донякъде пренебрегнати, а и неподготвени, в тези процеси на трансформации.

Авторският режисьорски театър продължи да бъде доминираща тенденция и през следващите издания на фестивала. Разбира се, с излизането от фазата на търсене на радикално нов сценичен език (процес, който поприключи някъде към края на 90-те) българският театър постепенно се върна към познати драматургични стереотипи. Затова във фестивалните афиши наред с новите и дръзки сценични интерпретации на вече утвърдена драматургия (като „Януари“ от Радичков, реж. Ст. Камбарев; „Свекърва“ от Страшимиров, реж. Б. Богданов; „Хамлет“ по Шекспир, реж. Л. Абаджиева и др.) могат да се видят и заглавия, които се връщат към изпълнения с респект прочит на класиката („Вишнева градина“ от А. П. Чехов, реж. Кр. Азарян; „Стела“ от Гьоте, реж. Н. Поляков; „Малкият Ейолф“ от Х. Ибсен, реж. Пл. Марков, и др.) или откриването на нови, съвременни драматургични текстове („Частите на нощта“ от Г. Тенев, реж. Я. Гърдев; „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“ от Г. Господинов, реж.



„Вишнева градина“ – А. П. Чехов, реж. К. Азарян, НТ „Иван Вазов“, 2009/2010

М. Младенова; „Монолози за вагината“ от Е. Енслър, реж. Г. Стоев и др.). Най-интересните открития в този преди всичко режисьорски театър можем да видим в драматургията на самото представление, която се градеше върху търсените архетипни афекти в интензивния психофизически сценичен живот (най-силно използвана в постановките на ТР „Сфумато“ или в последния спектакъл на Ст. Камбарев „Три сестри“ от Чехов), но също и върху освободените потоци либидна енергия на сцената (например в моноспектаклите на М. Куркински; „Археология на сънуването“ по Ив. Вирипаев, реж. Г. Стоев; „Психоза 4:48“ от С. Кейн, реж. Д. Шпатова), както и върху усещанията и представите, създадени от движението и физикалността („Бит“ на В. Вихърлова; „Домът на Бернарда Алба“ по Лорка, реж. Е. Панайотова; съвременният танц на Г. Борисова) или от спецификата на игралното пространство (например креативният тандем между режисьора Я. Гърдев и сценографа Н. Тороманов в „Бастард“ – колаж от текстове, или „Марат/Сад“ от П. Вайс). Трябва да отбележим и тенденцията, забелязваща се през последните години, в която силната доминация на режисьора започва да се съвместява с тази на новооткрития, интересен сам по себе си драматургичен текст, който задава и

основния драматургичен принцип на театралния спектакъл – такива са например спектаклите „Пухеният“ от М. Макдона, реж. Я. Гърдев, „Козата, или коя е Силвия“ от Е. Олби, реж. Я. Гърдев, или трилогията на Я. Борисова „Малка пиеса за детска стая“, „Приятнострашно“ и „Хората от Оз“, реж. Г. Стоев.

През 2008 г. във фестивалната програма се обособява модулет *Шоукейс*, който събира иновативни сценични форми, създадени от български артисти. Въпреки че той включва и спектакли, изградени върху традиционна драматургия, като цяло материалът, който е в основата на тези спектакли, е по-различен. Най-общо може да се каже, че това е театър, в който спектакълът сам изобретява своята драматургична основа.

Съвременният танц, представен от тандема Виолета Витанова и Станислав Геннадиев, продукциите на Дерида денс център и на други танцови сдружения са добър пример за експресивно-образно въздействие върху зрителя, което разчита на потока от визуални образи (неординерни, причудливи, понякога ексцесивни), родени от импулсите, жестовете и движенията на тялото в едно абстрактно пространство. Отличаващи се спектакли, изградени върху подобна танцово-визуална драматургия, родена в хода на самото създаване на спектакъла, са например „Void“ (концепция М. Йорданов, хореография и изпълнение В. Витанова и Ст. Геннадиев) или танц-инсталацията „Наск“ (режисьор и хореограф Ж. Желязков, изпълнение П. Мукова). Това са камерни и сравнително кратки сценични форми, хибрид между перформативни и танцови практики. Драматургията им е силно подчинена на някакъв основен телесно-пространствен образ(и) и на водеща идея/и за движение. В известен смисъл тяхната относително кратка времева продължителност е предопределена от невъзможността драматургията им да се развие отвъд телесно-пространствено-движенческата конкретизация на водещите образи и идеи. Този вид драматургия, разбира се, не наподобява конструкцията на разказа, а се родее по-скоро с музикалната композиция или поетичната творба, която разчита на потоците от асоциации, усещания и алюзии.

В най-чист вид т.нар. „перформативна драматургия“ може да се види в работата на Иво Димчев, представян в програмите на шоукейса с няколко свои спектакъла: „Som Faves“, „I-on“, „Опервил“ и „Songs from my shows“. Движейки се между границите на физическия театър и вокалното изкуство, И. Димчев всъщност е роден пърформър, търсещ тоталната

изразност и постигащ сценично присъствие с много висока степен на експресивност и интензитет. В този вид работа концептуалният елемент, драматургията на представлението и самото изпълнение трудно могат да бъдат разделени; те се преплитат в една тотална артистична изразност, която се нуждае от сцена, за да се реализира пред публика. Спектаклите, които създава И. Димчев, демонстрират силно индивидуален стил и са чист пример за свързването на автор, постановчик и пърформър в една сценична фигура. Драматургията на неговите представления е интуитивно изградена от експресивните реакции на неговото тяло и глас; тя оставя впечатление, че е родена от инстинктивните импулси и импровизациите на сцената, но в основата ѝ стои много ясно зададената концептуална посока и стриктното времево размерване на игровите и експресивните моменти.

Друга индивидуална фигура, която неколккратно присъства в програмите на шоукейса е визуалният артист Венелин Шурелов. Неговите проекти „Man ex machina“, „Zoom in“ и „Ротор“ са комбинация между инсталация и пърформанс, обикновено вдъхновени от причудливи връзки между човешкото тяло, механизмите и технологиите. В тези сценични форми В. Шурелов се проявява като концептуален артист, който има потенциала да изгради и драматургията на перформативната акция и на инсталацията; той тръгва от една или друга визуална идея и постига нейната креативна реализация в пространството, провокирайки неочаквана събитийност около нея.

Съвременният танц, пърформансът и инсталацията се настаняват в полето, обозначаващо като „театър“ през последните два десетина години в България. Обстоятелството, че повечето им заглавия са на английски език, е симптоматично – то не просто загатва, че са прицелени в чуждоезична публика и към тези български зрители, които вече се чувстват граждани на света, но и сигнализира, че техният художествен израз не разчита на говоримия език. Разбира се, това са хибридни сценични форми, но освен че представляват теоретично предизвикателство сами по себе си, поставят и въпроса за драматургията на всяко представление, която има своята визуална, движенческа и перформативна специфика.

Би следвало да се открие и още един драматургичен принцип – този, на който разчитат вербатим спектаклите на Неда Соколовска и нейната трупа „Vox Populi“. „Яце форкаш“, „Невидими № 3“, „Але, хоп – по високо

опъната тел“ и „Мир вам“ участват в различните издания на театралния шоукейс. В случая с верbatim драматургията имаме работа с монтаж на действително изречени думи от реални хора, интервюирани от създателите на спектаклите. Т.е. това е драматургия, която не продуцира фикционална действителност, а иска да покаже проблемите на хората и света такива, каквито са. Разбира се, винаги трябва да се има предвид, че самият монтаж от реално изречени думи е също концептуален израз на авторите на художественото произведение (красноречив пример е ранното съветско кино, да не говорим за монтажа на документални кадри при Дзига Вертов). В този смисъл трябва да видим както пределите, до които в крайна сметка може да стигне този драматургичен подход, така и субективната гледна точка на „монтажиста“, която винаги съществува зад парчетата от показваните/цитираните обективни реалности.

Не бива да се пропуска и драматургията на сценичните демонстрации на т.нар. *works in progress*. В това отношение най-силно се открояват творческите ателиета на ТР „Сфумато“, показвани на фестивала и в рамките на шоукейса, и в съпътстващата програма. Особеността на тази драматургия е, че тя е същностно незавършена, фрагментирана между отделните задачи, които са били поставени на участниците, и наподобява по-скоро на компилация от откъси и миниатюри. Но в нея можем да видим как пулсират отделните части, от които е съставено цялото. В случая теоретичният ми интерес е привлечен от драматургията на етюда, който понякога е в основата на драматургията на цялото представление. В отделните миниатюри може да се види как е организирано действието около едно събитие, как нараства интензитетът на присъствието, как се концентрира енергията на изпълнителите и т.н., изобщо процеси, които са извън диалога, фабулата или съспенса, върху които се гради традиционната драматургия.

Но безспорно най-големите драматургични предизвикателства идват от чуждестранната продукция, показвана на фестивалните издания през годините. Някои от чуждестранните спектакли демонстрират драматургични принципи, които можем да срещнем и при българските спектакли, особено при тези, показвани в шоукейса, но при тях става въпрос често не просто за по-високо художествено качество, а и за много по-силна изобретателност и майсторство при създаването на драматургия на представлението.

Това е особено видно при съвременния танц. Още с превръщането си в международен форум фестивалът „Варненско лято“ започна да програмира танцови спектакли, канейки престижни трупни от Обединеното кралство, Швейцария, Испания и други страни. Запомнящи се са гостуванията на спектакли на V-Tol Dance Company и Cando Co Dance Company от Обединеното кралство, на швейцарската компания „Линга“, на испанската „Сенза темпо“. Те показват различните лица на съвременния танц и същевременно на драматургията на съвременния танц. Например спектакълът „И нищо друго освен истината“, хореограф Марк Мърфи (V-Tol Dance Company) демонстрира как се хибридизира драматургията на движението и на визуалния образ чрез креативното използване на сценичното осветление, вписващо физическото присъствие на танцьорите в светлинни инсталации; при това движенческата техника, миксираща елементи от модерния танц, школата на Лабан и собствени открития в полето на съвременния танц, респектира със своята виртуозност. В подобни спектакли не става дума просто за развитие на една идея или образ чрез движение на телата в сценичното пространство, а за създаването на автономен художествен свят със собствена логика и ритъм на живеене, същевременно физически осезаем и конкретен. Още по-красноречив пример за това е спектакълът на Cando Co Dance Company, състоящ се от две части „Бързах в моята сцена на смъртта, за да хвана твоето последно действие“ (хореограф Хайнер де Фрутос) и „Летен загар“ (хореограф Дъг Елкинс), защото изпълнителите са хора с физически увреждания, понякога доста тежки, без това да води до каквото и да било компромис с прецизността и красотата на танца. В случая автономният свят, който гради спектакълът, е и крайно специфичен, защото използва деформациите на човешките тела и нарушените способности за движение. В този смисъл драматургията на този танц разчита на сблъсъка с традиционното разбиране за връзката на танца с красивото и хармонично тяло, доказвайки тъкмо обратното: че танцът на хората с увреждания също може да бъде хармоничен и красив. Този своеобразен ефект на отчуждението, на остранностяването („остранението“ по В. Шкловски) спрямо обичайните предразсъдъци, е постигнат в сценичната творба и тя води до цялостно преосмисляне на етиката ни към Другия (а също и реално успя да вдъхнови хора в неравностойно положение, видели представлението, да се обърнат към средствата на изкуството, за да изразят себе си). Между многобройните танцови участия на фестивала искам специално да отлича и спектакъла „Песен-

та на Маргарита“, хореограф и режисьор Инес Боса (компания „Сенза темпо“), заради неговата драматургична структура. Спектакълът е опит да се разкаже историята на испанските жени през XX век чрез езика на танца, музиката, филмови и фотографски кадри, без да се изключват и думите. Всъщност това е добър пример за голям исторически разказ, който се гради от парчета индивидуални съдби, при това личните истории и историческите събития са сведени само до танцови етюди, фрагменти от мелодии, отделни образи, запечатани върху лента, поднесени с една особена поетичност, носталгия и болка. Би могло да се полемизира, че „Песента на Маргарита“ може да си позволи подобен епичен разказ за общността (макар и през перспективата само на жените), защото по същество представлява по-скоро танцов театър, използващ елементи от



„Бързах в моята сцена на смъртта...“, хор. Х. де Фрутос, Танцова компания Sando Co, Обединеното кралство, 2000

съвременния танц, а не е чиста проба съвременен танц, който по самата си природа е твърде далеч от епичното. Въпреки това спектакли от подобен род ни дават разбирането, че съвременният танц също може да продуцира исторически и социални наративи.

Театърът, който се занимава с чистата физикалност и кинетиката на тялото, в своя най-чист вид доведен почти до съвършенство, е представен на фестивала чрез датската соло изпълнителка Кит Джонсън в спектакъла „Ракообразно“. К. Джонсън идва от света на спорта и може би затова притежава перфектно тренирано тяло, което се опитва не просто да разчлени движението до най-малката му фаза, а да си „припомни“ архаични импулси, реакции, вибрации от еволюцията на видовете. Виждаме подчертан минимализъм на сцената, който е силно експресивен. Драматургията на това представление е успяла да свърже в едно историята на човешката еволюция и индивидуалния опит на човешкото тяло.

Стереоскопичните 3D танцови инсталации на Били Кауи – британски хореограф, видеоартист и писател – демонстрират възможността за миксиране на новите технологии с изкуството на живия танц. Неговата „Стереоскопична трилогия“, показана в рамките на фестивал, се състои от три части: „В плътта“ (прожекция върху пода), „Мечтание“ (прожекция на тавана) и „Танго на самотата“ (прожекция на стена). Всяка видеоинсталация има собствена тема, а придвижването на зрителите в пространството и заемането на подходяща позиция за наблюдение с 3D очила свързва трите миниатюри в общ поток от образи, преживявания и асоциации. Въсщност в случая става въпрос за няколко вида драматургии – тези, които са в основата на всяка от трите видеоминиатюри, но и драматургичното разгръщане на пространствата, където са прожекциите (то се прави винаги отново съобразно мястото на случване), както и драматургията, която си организира всеки един от зрителите, имащ възможността да избира последователността на прожекциите, да пропуска някоя от тях или да я гледа няколко пъти и т.н.

Тъкмо последните характеристики – разгръщането в пространството *in situ* и свободата на зрителя да избира какво и как да гледа – ни отвеждат към сценични форми, чиято драматургия е твърде своеобразна и изисква различно разбиране както за нейната структура, така и за нейния автор. Подобни предизвикателства ни отправят *site specific* пърформансите, спектаклите променаци, вариантите на *immersive theatre*. Неслучайно те-

зи видове театър нямат още точните езикови еквиваленти на български, защото са непознати доскоро явления. Но ролята на всеки международен фестивал е да запознава своята публика с подобни практики. Относно това кой е авторът на подобна драматургия – нека кажем, че почти винаги става въпрос за колаборативен театър, в който всички артисти участват в измислянето и изграждането ѝ, но също и притежателите/програматорите на пространствата, както, разбира се, и всеки от зрителите. А за драматургичната ѝ структура най-общо можем да констатираме, че тя е аморфна, флуидна, изцяло зависима от случването на представлението в конкретната среда и публика.

Два много добри примера могат да бъдат дадени от програмите на фестивала за спектакли-променади. Това са „Преобличания“ на компания „Irene K.“, Белгия и „Миграция на птиците“ на компания „Aphids“, Австралия. „Преобличания“ предлага разходка на публиката между няколко пространства, които се избират спрямо реалии в града – за Варна това бяха евангелската методистка църква, три етажа от Градската художествена галерия, градинката между църквата и галерията. Във всяко от тези пространства се случват пърформанси – вокални, танцови, улични, а всеки от зрителите, специално поканени или случайни минувачи, се включва в променадата в зависимост от своето желание и интерес. Докато „Миграция на птиците“ е нещо по-различно от витрина от пърформанси – става въпрос за предварително проучване на местата, където гнездят птиците в един град, а на публиката се предлага разходка по тези места, водена от създателите на променадата. Зрителите са въоръжени с бинокли, които им дават друга зрителна перспектива, и с аудиослушалки, за да слушат музика и подготвени текстове. Това всъщност много наподобява обиколка на туристическа група, водена от гид, а предварителното проучване на местата (направено с помощта на местни орнитолози) и разчертаването на маршрута, както подготвената аудиопартитура, очертават драматургичната рамка на този спектакъл-променада. Но в крайна сметка всичко се свежда до самото му случване, при което от съществено значение са уникалните реакции и преживяванията на зрителите.

Една друга форма на театър спрямо мястото, при това театър, който симулира реално протичащ живот, е т.нар. *immersive theatre*⁷. При него

⁷ Immerse – англ., потопявам, бивам погълнат.

© Фотограф SIGNA



„Черноморският оракул“, концепция: С. Съоренсен, А. Кьостлер, SIGNA, Дания, 2008

публиката в по-голяма или по-малка степен се потапя в действието, което се развива пред очите ѝ. Присъствието на датската трупа „Signa“ на едно от фестивалните издания със спектакъла „Черноморският оракул“ показва по интересен начин какво представлява този вид театър. Преди всичко става въпрос за поредица от симулации – първо публичното разгласяване информира, че в града са дошли последователи на ясновидка, обвита с тайнственост, но чиято биография всъщност е изцяло измислена; после зрителите могат да посетят къщата (предварително пригодно за целта читалище), където са се настанали нейните последователи, и да станат свидетели на техните игри, при които те постоянно променят идентичността си. По същество става въпрос за микс между театрална инсталация и т.нар. *durational performance*⁸ (с продължителност във Варна 57 часа, а в Берлин например цели 200 часа), в която/който зрителите имат възможността да „влязат“ в буквалния смисъл на тази дума, преживявайки като посетители живота в къщата, който е изпълнен с минисюжети, изненадващи случки и ексцесивни емоции. Следователно става въпрос за

⁸ *Durational performance* – представления с голяма продължителност.

сложно конструирана драматургия, която включва множество истории от жанровете на тайнственото, фантастичното, приключенското, ужасите и др., които трябва да бъдат съчленени в хода на симулацията на реален живот в продължение на много часове, при това съобразявайки се със спецификата на пространството и реакциите на зрителите.

Има още много примери как Международният театрален фестивал „Варненско лято“ е демонстрирал нови видове драматургии и театрални форми през всичките години на своето съществуване. В това отношение могат да се цитират и интерактивната пърформанс-инсталация „Кутията“ на норвежката трупа „Дийп блу“, и театралният концерт със странните машини за звуци на швейцарската компания „Дрифт“, и въздушният акробатичен танц за сцена „Пронизани“ на британската трупа „Моментъри фюжън“ или върху фасадата на театралната сграда на италианската трупа „Ил посто“ и още много други. Всички те ни показват как драматургията на представлението, изоставило традиционната матрица „пиеса – сцена – актьор-персонаж – репрезентация пред зрителя“, открива неочаквани източници на смисли, спонтанни реакции на участващи и гледащи, нови пространствено-времеви измерения. Текстът за театър, който сам по себе си винаги задава една хипотеза за сценична композиция, е заменен от сценария или дори само от замисъла за артистичния пърформанс; вместо преобразяващия се в различни персонажи актьор виждаме изпълнител (агент на действието), който може да бъде и самият зрител; от сцената като архитектурно обособено място в градското и социалното пространство остава само абстрактният ѝ принцип, понякога даже и той умело мистифициран: да гледаш и да бъдеш гледан; репрезентацията е станала всъщност презентация или симулация на нехудожествена действителност, на реално случващи се събития тук и сега.

Откритията на фестивала не се свеждат само до сравнително непознати или отскоро познати за българския театър посоки на драматургично изграждане. Би следвало да се подчертаят и онези драматургични ходове, демонстрирани в поканените от чужбина спектакли, които, оставяйки в традиционното пространство на театъра, разширяват разбирането за драматургия на представлението. Естествено, всяка фестивална селекция е прицелена към иновативни спектакли, които демонстрират както неочаквани реинтерпретации на позната драматургия, така и нови драматургични открития. В този смисъл почти всеки един от поканените чужди спектакли в основната фестивална програма отговаря на този критерий.

В случая бих искал да открия не непременно най-силно въздействали-те върху публиката спектакли (макар в повечето случаи това да е точно така), а най-ярките примери за различни посоки в драматургичното изграждане на представленията.

Потокът от образи, който сякаш е роден от сънуването на един или друг текст (по-точно на въобразените в него живот и свят) можем да видим най-ярко в спектаклите на Андрий Жолдак „Хамлет. Сънища“ и на Силвиу Пуркарете „Бурята“ и „Дванайста нощ“. По случайност или не, и трите постановки на двамата режисьори са върху текстове на Шекспир. Спектакълът на Жолдак е изграден чрез монтаж от визуални и музикални фрагменти, организирани около основните ситуации/сцени в Шекспировия „Хамлет“. Сценичните образи не илюстрират и не интерпретират мотиви от текста, а сякаш са родени от неговото преживяване насън – те са причудливи, произволни, донякъде хаотични и живеят свой собствен живот. Това е възможно най-субективният прочит на Шекспировия текст-емблема, който е редуциран до свръхобрази – съноподобни, фантастични, понякога хипнотизиращи, понякога кошмарни. Драматургията на този спектакъл ги свързва в един общ, макар и насечен от мимолетни паузи поток от живи картини и музикални мотиви чрез техниките на филмовия монтаж, на видео- и музикалния клип. Докато поканените два спектакъла на Пуркарете „Дванайста нощ“ и „Бурята“, който също работи като Жолдак със сюрреалистична образност, показват не толкова сънуваните от творческото (под)съзнание на режисьора натрапчиви образи от текста, колкото възможностите да видим двата свята при Шекспир, слети в едно цяло – този на реалните човешки измерения и този на въобразяемата действителност, родена от фантазията, играта, еротичното желание. Това е театър, изграден върху класически драматургичен текст, превърнат в приказна феерия, едновременно смешна, тъжна и абсурдна, при която хипернатурализмът на сцената може да съжителства със символиката и еротиката на съня. Театралният изследовател и критик Камелия Николова осмисля „Дванайста нощ“ на Пуркарете в контекста на цялостната картина на световния театър в края на 20. и началото на 21. век: „Спектакълът на Пуркарете продължава традицията на мощния концептуален режисьорски театър, боравещ с цялото сценично пространство като с магическа реалност, създавана и управлявана от неизтощимата фантазия на постановчика. Целта на изградената от него съноподобна действителност, населена със сюрреалистични кошмари, романтични ви-

дения и препускаща самоирония, е да наложи на публиката един силно въздействащ и категоричен прочит на текста⁹. А германската театрална критичка, гост на фестивала – Дорте Лена Айлерс, пише в своя обзор за втория спектакъл на Пуркарете в сп. „Театер дер Цайт“: „Но също и Силвиу Пуркарете, най-големият театрален маг на Румъния, допринася за това с вихрената образност на своята „Буря“ по Шекспир. За него Просперо е творчески съзидателният човек, чиято фантазия създава светове, които са още по-непостоянни, вихрени, неповторими“¹⁰.

Както сънят, така и потокът на съзнанието са били винаги предизвикателство как да бъдат пресъздадени на сцената. Пипо Делбоно и неговият спектакъл „Орхидеи“ ни показват как и двата принципа могат да бъдат използвани, за да се създаде драматургия на представлението. Делбоно – автор, режисьор и изпълнител едновременно – ни разкрива една дълбоко лична история, изпълнена с много печал по загубата на неговата майка; той прави това пред зрителите чрез разтърсващ монолог, обрамчващ хорови, танцови и игрови визуализации на сцената, видеокадри с медийна действителност, но и с поетични видения, резки обръщания с въпроси апарт към зрителите, внезапни признания за негови екзистенциални страхове... Тази драматургия разчита едновременно на думите, на образите, на движенията, на индивидуалното и груповото присъствие. Тя успява да удържи в едно цяло потока на съзнанието, движещо се в различни и неочаквани посоки, и мултимедийната презентация на забикалящия ни свят.

Синтетизмът на сцената, който е бил винаги в основата на театралността, е може би най-ярко демонстриран в спектакъла на Йерней Лоренци „Илиада“ по Омир. Това не е традиционна драматизация на великия епос, нито е съкратена сценична версия на разказа за Троянската война. Това е спектакъл, който едновременно реконструира актове на завоевание и унищожаване, извлечени като архетипни инстинкти, до които води всяка война, и деконструира тяхната бруталност и жестокост чрез Брехтова дистанция със зонгове, пародии и ирония, чрез хипернатура-

⁹ Николова, К. Варненско лято'2006. В: Театърът на границата на XX и XXI век. С., 2007, с. 171.

¹⁰ Eilers, D.-L. Die Vermessung der Welt. Das Theaterfestival Varna Summer erkundet den Globus und entdeckt die bedrohte Spezies Mensch. – Theater der Zeit (Berlin), 2012, № 12. (На български, в превод на А. Георгиева, текстът е публикуван в сп. Homo Ludens, 2012, № 16, с. 57–60.)

лизъм с жива плът и конвулсии на телата. Драматургията на този спектакъл сякаш се връща към синтеза на древногръцкия театър, в който съжителстват думите, пеенето, играта, танцът, трансът и екзалтацията.

И Жолдак, и Пуркарете, и Пипо Делбоно, и Лоренци са продължители на авторския режисьорски театър, който, независимо дали тръгва от (свърх) интерпретация на класиката или от собствен текст и материал за сцената, винаги създава оригинална драматургия на представлението, чиято поетика носи уникалния артистичен отпечатък на режисьора. В този диапазон се движат и по-необичайните сценични интерпретации на познати текстове като например „Дориан Грей“ от О. Уайлд, реж. Б. Крафт, хибрид между театрално представление и видеоарт инсталация, както и авторските концептуални спектакли като този на Ромео Кастелучи за образите на женското тяло „Хей, момиче“. Нека да кажем, че поначало подобен род представления доминират фестивалните селекции на много места в Европа. Добросъвестно поставеният текст за театър, дори при майсторско актьорско изпълнение, костюмно и сценографско решение, е по-скоро интересен за репертоарните театри, а не за фестивалите. Затова е естествено да се открояват спектакли, родени от творческата фантазия на артистичния лидер на представлението, в който режисьорът често е иззел и функциите на драматург.

Международният театрален фестивал „Варненско лято“ е програмирал и пострежисьорски театър, разбира се. В това отношение могат да се посочат и „Кино на живо“ на американските кинотворци Б. Грийн и С. Грийн – микс между театър, музикален концерт и прожекция с анимации и документални кадри; и реконструкцията в елизабетински код на Шекспировия „Хамлет“ от Лондонския театър „Глобус“ (може би в този случай имаме по-скоро предрежисьорски театър); и антиутопията на трупата Forced Entertainment „Празна история“, съчетаваща принципа на радиотеатър на живо и анимационна видеопроекция; и спектаклите върху документален материал, както и много други.

Но дали става въпрос за режисьорски или за колаборативен театър, за актьорско присъствие на живо или за хибрид между езиците на различни изкуства и медии, общото е, че драматургията на представлението, а не предварително написаният текст, имащ литературен и драматургичен статус, задава основополагащия смисъл, образната система и структуриращите принципи на театралната творба. Съвременната драматургия,

която е реализирана професионално на сцена, рядко е водещ критерий в международните селекции на фестивала; „Традиционно“ от Дейвид Грег, реж. Г. Ита, на британската трупа „Suspect Culture“ или „Лучия се пързала по леда“ от Л. Черниаускайте и „Лавината“ от Т. Джудженоглу, румънски продукции на режисьора Р. Африм, са наистина изключение в това отношение. Програмните избори на фестивала, естествено, са повлияни както от предпочитанията на публиката, така и от базисните нагласи на съвременния български театър, в който интересните открития продължават да идват от водещите режисьорски имена. Тези предпочитания и нагласи обаче са променлива величина и може би фестивалът трябва да потърси повече възможности за показване и на съвременна драматургия в международната си програма.

Въпреки че могат да бъдат констатирани и други липси в международните селекции (които, за разлика от българските, са пряко зависими и от финансовите, и от техническите възможности за програмиране), театралният фестивал „Варненско лято“ ясно ни показва драматургичните и постдраматургичните тенденции в съвременния театър. Зад търсенията в различни посоки едно е пределно ясно: не съществува поетика на новите драматургии, защото те се раждат и умират на сцената, следвайки траекториите на желанието, на предчувствието, на гнева или на примирението – извън законите на езика, на литературата, на театралните традиции.