

ДРАМАТУРГИЯ НА СЛУЧВАНЕТО

АСЕН ТЕРЗИЕВ

В съвременния театър понятието „драматургия“ отдавна е разширило своята територия. То е излязло от полето на драмата и се е прехвърлило върху театралното представление – както върху неговата структура, така и върху самото му реално протичане тук и сега. Когато говорим за драматургия, вече нямаме предвид само пиесата или текста за театър, но и театралното събитие. Драматургията не се мисли единствено като техника за създаване на драматически истории, тя е и стратегия за структуриране и оформяне на случвания, в които е възможно драматическо преживяване.

Тази тенденция на уголемяване на драматургичното е белязала целия съвременен театър с всички негови хибридни жанрови форми. Тя може лесно да се открие и през призмата на спектаклите, попадали в българската и международната селекция на Международния театрален фестивал „Варненско лято“. За двадесет и пет години през фестивалните сцени минават представления, подчинени на толкова разнообразни драматургични форми, че обединяването им в единна естетическа линия е почти невъзможно. Примерите, с които бих илюстрирал това, са по-скоро продиктувани от характера на личните ми театрални спомени и пристрастия, отколкото от стремеж към обективност – тя не е и цел на този текст. Някои от най-силно запечаталите се в паметта ми събития са свързани с оригинални и необичайни драматургични експерименти.

От една страна, фестивалният афиш е показвал представления, правени по пиесите на едни от най-популярните съвременни драматурзи, станали актуални с това, че осъвременяват и динамизират традиционната драматургична форма, т.е. пиесата, състояща се от фабула, диалог, действащи лица. Тук попадат имената на автори като Иван Вирипаев с „Археология на сънуването“, реж. Галин Стоев (2002); Ясмина Реза с „Арт“, реж. Пламен Марков (2000); Мариус фон Майенбург с „Огнено лице“, реж. Николай Ламбрев, и Мартин Макдона с „Пухеният“, реж. Явор Гърдев – и двете в селекцията от 2004 г.; Сара Кейн с „Психоза 4:48“, реж. Десислава Шпатова (2005). Това изреждане е достатъчно за демонстрация, но разбира се, списъкът може да продължи. Тук могат да се добавят и водещите



Снимка архив

„Археология на сънуването“
по „Сънища“ от Ив. Вирипаев,
реж. Г. Стоев, МТФ „Варненско
лято“, 2002

имена на съвременни български драматурзи: Константин Илиев с „Великденско вино“, реж. Иван Добчев (1994), „Франческа“, реж. Маргарита Младенова (2003) и „Нирвана“ под режисурата на Маргарита Младенова (1996) и на Ив. Добчев (2010); Боян Папазов с постановките на Крикор Азарян по „Бая си на бълхите“ (2001) и „Продават ли демони?“ (2005), както и „Да отвориш рана“, реж. Ив. Добчев (2010) и „Рицар на светия дух“, реж. М. Младенова (2012); Теодора Димова с „Невинните“, реж. Стилиян Петров (2007); Пламен Дойнов с „Гласовете на другите“, реж. Пл. Марков (2006); Георги Господинов с „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“, реж. М. Младенова (2010); Яна Борисова с „Малка пиеса за детска стая“ (2008), „Приятнострашно“ (2010) и „Хората от Оз“ (2013) – и трите поставени от Галин Стоев, както и с „Тихи невидими хора“, реж. Д. Шпаторова (2009); Елена Алексиева с „Фантомна болка“, реж. Възкресия Вихрова (2015); Стефан Иванов с „Между празниците“, реж. М. Младенова (2015) – този списък също би могъл да бъде продължен.

Следваща интересна насока, която проникна в представите както за драмата, така и за представлението, беше на т. нар. „документален театър/

драма“. Международният театрален фестивал „Варненско лято“ не го изпусна от внимание. Най-красноречивите примери биха могли да бъдат „Монолози за вагината“ (реж. Г. Стоев, 2001) по нашумялата пиеса, която американката Ева Енслър създава по интервюта с различни жени, и театралната дисекция на терористичния акт в театъра на Дубровка в Москва от 2002 г., пресъздадена в пиесата „Нордост“ (2010) от немския драматург и актьор Торстен Бухщайнер, режисьор Василена Радева. Ако тези два примера показват по-ранното възприемане на документалната драма от страна на българската театрална практика, то едва по-късно и най-вече посредством работата на Студиото за документален театър „Vox Populi“, водено от режисьора Неда Соколовска, се появиха и първите изцяло документални представления, в които драматургичният текст не е предварително зададен, а се създава в процеса на самото оформяне на представлението посредством техниката „вербатим“ – т.е. когато изпълнителите сами правят проучване и интервюта с реални хора и ги „изиграват“ дословно на сцената. Спектаклите на „Vox Populi“ получиха заслужено признание и популярност в страната и цели четири представления на младата компания попаднаха във фестивалната програма: „Яце форкаш“ (2013), „Невидими 3: Дом“ (2014), „Але-хоп! – по високо опъната тел“ (2015) и „Мир вам“ (2016)¹. Тенденцията на документалните представления присъстваше и в международната селекция: нашумелият по чуждите сцени спектакъл „В търсене на изчезналия служител“ на Раби Мруе от Ливан (2010), който наподобява журналистическо разследване; или биографичният спектакъл-пърформанс „Облаци“ на чешката компания „Ханда Готе“ (2013), в който изпълнителката Вероника Швабова се обръща към белязаното от нацизма и комунизма минало на своите родители. Тя поставя на сцената проектор и екран, с помощта на които споделя спомени и снимки, както и една истинска готварска фурна, в която през цялото време се пече сладкишът „Облаци“, който накрая публиката е поканена да опита, вместо да ръкопляска.

Редно е да споменем с няколко примера и представленията, в които драматургията не се създава само с помощта на словото, а се сглобява посредством всичко, което е налице на сцената: пространство, тяло, глас, образ, предмет, цвят и т.н. С други думи всички онези представления,

¹ Най-детайлното проучване на връзката текст за театър – представление в постсоциалистическия период на българския театър може да бъде открито в книгата на Николай Йорданов „Театърът в България. 1989–2015“, С., 2016.

които попадат в онова, което често твърде общо се нарича с понятието „нови драматургии“, и които от гледна точка на жанра са не просто разнообразни, но твърде често и хибридни и биват маркирани с определения като „танцов театър“, „нов танц“, „физически перформанс“, „перформанс инсталация“, „театър на средата“ и др. И тук примерите от „Варненско лято“ са много, но безспорно двата най-категорични са спектаклите на Иво Димчев „Som Faves“ (2010) и „I-on“ (2014), „Man Ex Machina“ на Венелин Шурелов (2011). В своите физически перформанси (както самият той ги определя) Димчев изтъквава сложно преплетена, но здрава като мускул драматургична тъкан около самото живо присъствие на собственото си тяло с целия негов потенциал за движение, деформиране и звучене. На експресивно ниво онова, което остава извън езика, е еднакво важно, дори често го надвишава: когато Димчев говори, смисълът на думите е еднакво важен и независим от тембъра на гласа, който може да говори, но и да крещи, да музицира, да боботи. Не по-малко интригуващо тяло изложи пред зрителите и художникът и сценограф Венелин Шурелов в своята *кибер-лекция* „Man Ex Machina“. Тук основното действащо лице е на играещ киборг – костюм с два човешки крака и плазмен екран вместо очи, който произвежда собствена драматургия не само през историите, които разказва, но и със самото си фантазмагорично присъствие.

Дотук очертах наедно някои от основните посоки в разбирането за драматургия в съвременното театрално представление, които, макар и доста разнообразни като стратегии, все пак се обединяват от това, че се занимават с изграждането на цялостния *текст* на представлението (без значение дали го правят с думи, предмети или действия) и осигуряват стабилността на неговото тяло. Връщайки се обратно в спомените от различните издания на „Варненско лято“, бих желал да отделя внимание и на онази тенденция в мисленето за драматургия, която се отнася много повече до самия характер на представлението като живо *събитие* и която се грижи за архитектурата на неговото протичане, случване, траене. Един театрален фестивал с типичната за него атмосфера на празничност, извънредност и изключителност осигурява много подходяща среда, в която тя да се изяви особено силно. Логично е тогава да започна и с т.нар. *durational performances* (или *представления с голяма продължителност*), които оформят самостоятелна художествена насока в европейския театър. По обясними причини те най-често биват представяни или копродуцирани от театралните фестивали (трудно

можем да си представим спектакъл, продължаващ повече от шест астрономически часа в репертоара на държавен театър). В програмата на „Варненско лято“ от този тип представления, атакуващи негласната, стандартна конвенция за времетраене в театъра, беше продължилният цяла нощ спектакъл на нашумялата немско-английска компания „Гоб Скуод“ – „Румсървиз: помогни ми да преживея нощта“ (2003), в който изпълнителите бяха разпръснати и играеха едновременно в няколко хотелски стаи, докато публиката ги наблюдаваше в реално време, подобно на „Биг брадър“, през няколко телевизионни монитора във фойето на хотел. Както и тридневният спектакъл на датското артистично дуо „Сигна“ – „Черноморският оракул“ (2008), който можеше да бъде посетен от зрителите по всяко време на денонощието. И в двата случая драматургията, на която почиват представленията, е особено крехка като структура и много гъвкава. Тя зависи изключително много от съучастието на публиката и нейното желание или нежелание да се включи заедно с актьорите в различните ролеви игри, изграждащи нейната структура. Това високо покачва степента на риска от провал, но тъкмо тази непредсказуемост на представлението го прави толкова увлекателно и поражда у гледащите тръпката и усещането за нещо автентично и живо.

Парадигма на нашето съвремие е бумът на медиите и новите технологии, тяхното все по-тотално присъствие в човешкия живот и начините, по които филтрират реалността. Връзките между реалното и виртуалното са безспорно от големите актуални теми на съвременността, която няма как да не докосне и съвременния театър. Като изкуство на живото представление, ние сякаш го натоварваме с нови очаквания – искаме от него нещо реално, истинско, непосредствено. Макар традиционно да сме го свързвали с представи за илюзорност, за „вяра и наивност“, днес сякаш очакваме от театъра оголеност и истина по простата причина, че сме заобиколени отвсякъде с фикции или реалности, в чиято достоверност се съмняваме. По силата на тази логика съвременното драматургично мислене се фокусира най-вече върху *физическото пространство и времето* на театралното събитие, тъкмо защото през тях най-осезаемо и недвусмислено се преживява реалността. Тези „нови драматургии“ се опитват да конструират събития, които не само отразяват или творчески пречупват реалността, а директно я използват и интензифицират.

Това подсилване на реалността понякога е плод на чистата случайност – тогава, когато тя е оставена да проникне в тъканта на представлението.

Никога няма да забравя премиерата на „Археология на сънуването“, спектакъла по пиесата „Сънища“ на руския драматург Иван Вирипаев, който вече споменах по-горе. Режисиран от Галин Стоев и с участието на един особено експресивен ансамбъл от млади актьори – Снежина Петрова, Вяра Коларова, Юлияна Сайска, Иво Димчев и Николай Мутафчиев – той се играеше на тавана на Градската художествена галерия „Борис Георгиев“ и единственият декор беше един обикновен килим. Бихме могли да причислим пиесата на Вирипаев към онова, което немската театрална практика и театрознание (най-вече посредством изследванията на Ханс-Тийс Леман) нарекоха „постдраматично“. Тя беше без сюжет и се състоеше главно от монолози, които персонажите произнасяха като в транс от съновидение. На социално-битово ниво пиесата проблематизираше въздействието на наркотиците и пристрастеността, но отвъд това беше и откровено и пронизателно вникване в човешкото подсъзнание с неговите обсесии и страхове. По драматургия последната сцена се развива в ада, но точно в този момент по време на премиерното представление във Варна се изсипа мощна лятна градушка, която заудря по покрива на галерията с такава сила, че абсолютно нищо от това, което говореха актьорите, вече не можеше да се чуе и цялото представление сякаш се удави в тътен. Аналогична ситуация би довела до спиране на представлението, но тук нито режисьорът, нито актьорите, нито зрителите го прекъснаха. Реалността и фикцията на представлението се насложиха една върху друга като вълни, чиито честоти на трептене бяха съвпаднали.

Подобни нахлувания на реалността представляват често съзнателно търсени стратегии и избори в драматургичната тъкан на съвременните представления. Такава е например появата на бездомния поет Борис Парашкевов в „Невидими № 3: Дом“ на Студиото за документален театър „Vox Populi“, режисиран от Неда Соколовска. През целия спектакъл актьорът Тодор Близнаков играе образа на един внезапно оказал се без нищо на улицата изключително интелигентен човек, който пише стихотворения, а на финала на сцената се появява и самият прототип. Реалността нахлува и на финала на „Мир вам“ – документален спектакъл на същата компания, занимаващ се с темата за сирийските бежанци, когато двамата изпълнители – Мила Банчева и Рикардо Ибрахим, остават да лежат прегърнати и овалани в прах на земята като познат и все пак смуцаващ вариант на жива картина със съвременни Ромео и Жулиета, докато останалите участници в представлението започват да разглобяват



© Фотограф Клер Грейг

„Миграция на птиците“ – артистичен проект на Е. Дън, Компания „Aphids“ – Мелбърн, Австралия, 2012

декора на сцената пред очите на зрителите. Реалността нахлува и когато в своите спектакли Иво Димчев се порязва и оставя струйките кръв да се стичат по лицето му – тогава зад фикционалното, въобразено и експресивно тяло на образа изплува и другото физическо, реално, дишащо и кървящо тяло на изпълнителя.

Има и спектакли, които напускат традиционното пространство на театъра и се сливат с обикновеното ежедневие. Тяхната драматургична стратегия се състои в това да рамкират или фокусират под неочакван ъгъл познатото и баналното, да накарат зрителя да го види, като едновременно го остранността и разкрият. Такъв спектакъл-преживяване беше „Миграцията на птиците“ на австралийската компания „Aphids“ (2014). Основната цел на представлението беше да събуди по-висока степен на внимание и осъзнатост у хората към ролята на птиците в големите градове. Извън екологичната тема обаче драматургията на „Миграци-

ята на птиците“ превръщаше едно най-обикновено и познато събитие, случващо се всеки ден – падането на нощта, във вълнуващо драматично преживяване. Спектакълът не представляваше нещо по-различно от деветдесетминутна разходка из Варна, но самият маршрут, криволичещ между тесни и непопулярни пътечки и излизащ на брега на морето, хипнотичният ембиънт саундтрак на Лоранс Инглиш в слушалките за зрителите, кратките видеа с птици, пръснати на екрани из града, които зрителите гледат с бинокли, причудливите костюми с преливащи цветове като пера на птици на двата гида – артистките Елизабет Дън и Лара Томс, и не на последно място точно изчислената продължителност на разходката, която да улови бавното залязване на слънцето, придаваха на цялото преживяване необичаен драматизъм. Ефектът беше като неочаквано проглеждане, преодоляване на навиците, които правят нещата незабележими, и откриването на границите между явленията в тяхното непрекъснато движение и променливост – хаотичните рояци от птици, които се събират на тихи, неподвижни редици под стрехите, улиците на града, които се вливат в морето, светлината, която се разтваря в здрача, грохотът, който се превръща в тишина.