

ТЕАТЪР ПО ДЕЙСТВИТЕЛЕН СЛУЧАЙ. В ТЪРСЕНЕ НА СЦЕНИЧЕН ЕЗИК ЗА ДОКУМЕНТАЛНИ ФАКТИ

Василена Радева

Резюме: Как театърът осмисля и артикулира лични, политически и социални обществени кризи? Какви са професионалните пътища и творчески подходи, за да може този стремеж към актуалност на едно сценично произведение да не бъде за сметка на естетическата му и етична стойност? Основната тема на този текст – изграждането на театрална реалност от фактологичен материал – е онагледена с детайлни примери от постановката „Нордост. Приказка за разрушението“ по едноименната пиеса на Торстен Бухщайнер.

Ключови думи: документарен театър, автентични източници, драматургия по действителен случай, режисьорско решение

BASED ON REAL EVENT THEATRE. IN A SEARCH OF ARTISTIC WAY TO STAGE DOCUMENTAL FACTS

Vasilena Radeva

Abstract: How can theatre make sense of and articulate personal, political and social crises? What are the professional approaches, and the creative and aesthetic ways of making an ethical and contemporary performance, without speculation or disruption of the facts from real events. The main topic of this report – how to build theatrical reality from documents – is based on examples of the performance “Nordost. Fairytale about Destruction” based on Torsten Buchsteiner’s play “Nordost”.

Keywords: documental theatre, authentic sources, based-on-real-event dramaturgy, director’s concept

Този текст започва с уговорката, че почти във всяко сценично произведение може да се открие фактологичност – завоалирана или дозирана според жанра и стилистиката на конкретния спектакъл. Факти от социалната и политическа действителност са намирали своето място в драматургията още при корените на европейския театър в Антична Гърция. От древността до днес авторите ползват разнообразни източници (митове, исторически събития, новини, житейски истории и т.н), така че всяка драматична композиция съдържа известна доза документалност.

Изкуството като подражание

Добре позната е теорията на Аристотел, че драматургическото изкуство (наредено в трудовете му „поезията“) е отражение на действителността. Този мимезис според него е заложен в човешката природа и примерът, който дава в защита на това твърдение, е подражанието от детето на възрастните. Терминът мимезис използвам тук съгласно дефиницията на Робърт Скоулз: „Запазвайки традиционно си значение на имитиране или представяне, този термин сега се използва и в два по-специални случая. Противопоставен на *диегезиса*, той означава изиграване на представяното в противовес на представа за събитията, базираща се на словесен текст. Читателят на една пиеса е зает с *диегетична* дейност, а актьорът изрича думите и изиграва действията от текста. Това е *мимезис*. В друг контекст *мимезисът* се противопоставя на *семиозиса*. В такъв случай *мимезисът* е опит да се вземе езикът като буквално представящ.“ (Скоулз, 2017). Аристотел разграничава много категорично твореца от историка с думите „... задачата на поета е да говори не за действително станалото, а за това, което може да стане, т.е. за възможното по вероятност или необходимост... Разликата е в това, че първият¹ говори за действително станали неща, а вторият – за неща, които биха могли да станат. Затова и поезията е по-философска и по-сериозна от историята. Поезията говори предимно за общото, а историята за единичното.“ (Аристотел, 1975, 76). Така в своето произведение *За поетическото изкуство* той не изключва пресъздаването на действителни събития в драматургична фабула, имайки предвид именно творческото надграждане на фактологичната информация в драматургична фикция: „... поетът трябва да бъде по-скоро поет, т.е. творец на фабули, отколкото на стихове, доколкото е поет, защото подражава, а подражава действия. И дори ако му се случи да изобрази действително станали неща, той не престава да бъде поет: защото нищо не пречи някои от действително станалите неща да бъдат такива, каквито е вероятно да станат, поради което той е техен творец.“ (Аристотел, 1975, 77).

С това твърдение на древния класик стигаме и до тематичния фокус на настоящото изследване, а именно: възможностите за трансформация на дадено действително събитие в текст за театър и най-вече неговия превод² на сценичен език.

За нуждата от актуалност в театъра

Съжителството на изкуството и социално-историческото му време – мирно или не – винаги е било повод за много научни дискусии, изследвания и постижения. А

¹ т.е. историкът.

² тук думата *превод* е използвана в смисъл на предаване, изразяване, интерпретация, изпълнение.

театърът, поради своята мимолетна природа на „случването на живо“, е най-силно зависим, но и силно захранван от своята локалност и сегашност. Защото независимо дали е съвременен или класически текстът и колко екзистенциален е проблемът в една постановка, нейното художествено въздействие е право пропорционално на нейната степен на комуникативност със съвременните хора, от които неизменно се състои публиката ѝ. Затова и добрите спектакли от всички времена са имали добра пропускливост между художествена и житейска реалност, благодарение на която смело са засилвали махалото от света на фактите към този на фикциите и обратно.

Казаното дотук важи най-общо за театралното изкуство и неговия перформативен характер. За да се достигне до същността и смисъла на конкретното изказване, трябва да се стесни много фокусът му и да го насочим изцяло в полето на документалния театър (което само по себе си също е необятна теоретична територия). Но все пак проф. Патрис Пави дава една строго определена дефиниция на термина „документален театър“ в своето произведение *Речник на театъра* – „театър, който използва като текст само автентични документи и източници, подбрани и „поставени“ в съответствие със социополитическата теза на драматурга.“ (Пави, 2002, 374). Пави твърди още, че документалният театър е граматична форма на театъра на модерността. Не се базира на представянето на някаква фиктивна история, написана в пиеса, а си поставя за цел инсценирането на действителни исторически или актуални събития. Този тип театър навлиза в европейския театър в началото на 60-те години на миналия век. След Втората световна война, особено сред немскоезичните автори и театрални практики, се поражда желанието в театъра да се размият границите между изкуство и реалност и по този начин на това изкуство да се придобие една по-значима обществена и политическа позиция. Разбира се, тук трябва да бъдат споменати пионерите на документалния театър в Германия – Бертолд Брехт (1898-1956) и Еврин Пускатор (1893-1966), които дефинират своите теоретични и артистични посоки съответно като епически и политически театър. (За понятието „еписки театър“ може да се прочете в *За театъра* (Брехт, 1964), а дефиниция за политически театър може да бъде открита в произведението *Политически театър* (Пускатор, 1978). По повод корелацията между художествена и житейска реалност Пускатор споделя, че до отиването си на фронта той е гледал на живота само през призмата на литературата, но чрез войната е преживял обрат и вече гледа на литературата и изкуството само през призмата на живота (Пускатор, 1976, 28). Пускатор говори също за силната историческа нужда от създаване на специфичен театър (наричан от него и архитекта Валтер Гропиус с термина „тотален театър“), който е свързан с актуалната социална действителност и е базиран върху факти и документи, но успява да въвлече зрителя като пряк съучастник на действието. „За нас човекът на сцената има значение като обществена функция. Ако древността вижда в центъра главно неговото отношение към съдбата, средновековието – неговото отношение към бога, рационализмът – неговото отношение към природата, романтизмът – неговото отношение към силата на чувствата, една епоха, в която отношенията към общността и преоценката на всички човешки стойности са поставени на дневен ред, не може да вижда човека по друг начин, освен в неговото отношение към обществото и към обществените проблеми, т.е политическо същество.“ (Пускатор, 1976, 127). По въпроса за тоталния

театър в своята статия *Театърът на Баухаус* проф. Дечева пише: „Проектът на Гропиус за тотален театър е „нова форма на масовия театър“ (Дечева, 2019).

Вникване в „защо“, а не единствено в „какво“

Тезата на настоящата разработка се оттласква от историческите корени на документалния театър, макар и да взема повод от следното изказване на един от най-важните му теоретици и представители – Петер Вайс: „Театралният монтаж и театралната адаптация на политическите факти позволяват на театъра да запази естетическото си и непряко въздействие върху действителността. По този начин се хвърля светлина върху дълбоките причини, породили описваното явление, и се подсказват алтернативни решения“ (Weiss, 1968). Възможността за това естетическо и непряко въздействие върху действителността тук е видяна в способността на театъра да разкрива предпоставките за възникването на дадено историческо или социално събитие и най-вече да вниква дълбоко в човешката природа, предизвикваща или понасяща последиците от това събитие. Целта на спектакъла, изграден върху наболяла тема или разтърсващ случай, е да попита и даде своята версия на въпроси като „защо“, „как“ и „докога“, а не просто да информира „какво“, както правят новините и медиите. Търсенето чрез изкуството на ред в хаоса и на смисъл в катастрофата е това, което мотивира и много съвременни артисти да правят театър по действителен случай. Тази тенденция се наблюдава през последните две десетилетия и в българския театър, макар и с известна плахост и спорадични прояви.

Една пиеса по действителен случай и нейната българска постановка



Дончев, И. (2010 а)

За да дадем конкретен пример за търсене на сценичен език за документални факти, ще се фокусираме върху един от съвременните спектакли по действителен случай на българска сцена – „Нордост. Приказка за разрушението“ с премиера на 04.03.2010 г. в Младежки театър „Николай Бинев“, София. С оглед на подходите за трансформация от факт към артефакт, ще си позволя да анализирам някои от моите режисьорски решения в него. Спектакълът е създаден по една от най-емблематичните в Европа съвременни документални грами – пиесата „Нордост“ на немския автор Торстен Бухцайнер. Написан в структурата на антична трагедия, нейният текст започва с пролог, съдържащ фактологическите параметри на представеното събитие:

„В сряда, на 23.10.2002 г. в 21:05 часа 42 чеченци нахлуват в „Театър на Дубровка“ в Москва. Те прекъсват представлението на мюзикъла НОРДОСТ и взимат 850 заложници. Исканията им са: пълно изтегляне на руските войски от Чечня. Заложниците са държани 57 часа, 170 души умират.“ (Бухцайнер, 2012).

Това е и граматургичното начало на постановката, което (при затъмняването на салона с публиката) се изписва бавно на оголената стена над сцената, сякаш някой го пише в реално време, в пълна тишина. По безапелационен начин то вълчи зрителя в суровата истинност на театралните минути, които предстоят. Визуалното решение да се изписват така и заглавията на отделните актове и сцени от пиесата въвежда в хода на спектакъла едно регулярно връщане към усещането за документ, а заедно с това и за трагичната предопределеност на действието.



Дончев, И. (2010 б)

Това, което предстои да се случи на сцената, е вече архивирано някъде, т.е. вече е непроменимо и безвъзвратно случило се в реалността. На същата стена-портал над главите на актьорите изникват и документални кадри от събитията. Ето някои от тях:

- актьорите, танцуващи в мюзикъла, преди фаталното му последно изиграване;
- мъже с автомати, нервно крачещи сред червените седалки в театъра;
- обърканите очи на млада чеченка, рамкирани от хиджаб;
- разтревожените очи и беззвучните виковете на малцината протестиращи на Червения площад срещу войната в Чечня;
- изплашените очи на млад руски войник, мобилизиран пред театъра;
- пухкавото, но каменно лице на президента Путин, даващ изявление от Кремъл (сякаш нарочно размазано от арматурните елементи на стената, върху която се прожектира);
- изнасянето на първата убита заложничка;
- разкъсания рекламен винил с небе и чайки над заглавието

Тези видеа (повечето взети от новинарските излъчвания на ВВС) са интензивно вплетени в хода на сценичното действие и въвеждат една своеобразна интерпространствена и времева комуникация между актрисите-протагонисти и заснетите образи на реалните участници в трагичните събития.

Този привнесен в драматургията режисьорски ход регулярно напомня за жестоката достоверност на драматургичния сюжет, разбива изолираната условност на театъра и създава усещането за почти призрачно присъствие – общуване на „тук и сега“ (актьори и зрители в Камерна зала на Младежки театър „Николай Бинев“) с „там и тогава“ (актьори и зрители – заложници в „Театъра на Дубровка“). Мащабът на трагедията в социален, политически и най-вече съгубовно-личен план (за жертвите и близките им, както и за самите терористи) е в контрастна взаимовръзка с минималистичния стил на спектакъла. Като се започне от избора на Торстен Бухщайнер да компресира в репликите на две героини многобройните свидетелства от заложници и техни близки, които авторът е изнамерил в своето проучване и пътуване до Москва. Тези две жени са събирателни образи. Персонажът на рускинята Олга олицетворява групата на гържаните три денонощия заложници, а в лекарката Тамара по колоритен начин е сублимиран образът на потресената общественост, следяща отблизо развитието на кризата и (без)действието на политиците, докато същите не ѝ налагат „информационно затъмнение“. Чрез умел драматургичен ход, в който лекарката узнава случайно, че нейните дъщеря и майка в онази вечер също са попаднали на смъртоносния мюзикъл, Торстен Бухщайнер влага в персонажа на Тамара и гневното безсилие на близките на заложниците, а оттам и на цяла една нация, жертвана от циничната авторитарност на своя президент. Към тези две жени – потърпевши – е прибавена още една героиня – младо момиче от Чечня, което е загубило своята любов и надежда за семейство в поредното нападение от руснаците на родния ѝ град – столицата Грозни. Тя постъпва (от отчаяние) в лагера за обучение на атенатори-самоубийци. Зура е персонаж, създаден от проучване на автора върху методите за вербуване и психологическия портрет на този тип мла-

ди екстремисти. Тази трета гледна точка, а именно на една от „черните вдовици“³, макар и да не е базирана на реални документи, звучи не по-малко автентично от тези на другите две жени. Техните съдби се оказват завързани заедно в един колан с експлозив – този на корема на момичето – корем, в който то самото никога няма да носи своята мечтана гъщеричка.

За сполучливото и въздействащо граматургично преплитане на факт и фикция в тази пиеса, театроведът Асен Терзиев пише следното: „Така подреденият граматургичен скелет от страна на автора всъщност въвежда най-важната перспектива (дори единствената, която в крайна сметка би трябвало да ни интересува) към събитията – чисто човешката. Тя е филтърът, който пропуска всички факти и целия социален и политически смисъл на случилото се, което авторът има не просто смелостта, но и интелигентността, и чувствителността да разгърне и покаже в цялата му сложност, двусмисленост, шокираща нелепост и бруталност.“ (Терзиев, 2011).

Диалогът „триелог“ на исторично, астрономично и сценично време

Накрая искам да обърна внимание на още една специфика в сценичния език на този спектакъл, породена от търсенето на театрален израз на документални факти. Това е начинът по който се съотнасят сценичното и фактологично време в развоя на събитията. Текстът на места звучи като кратък информационен бюлетин, съобщавайки по часове и минути какво се случва в похитения театър и какви действия се предприемат извън него. На всяка кратка информация, съответства актьорски жестус, който ѝ придава емоционален градус и театрална експресия. По този начин актьорите градят „живи кадри“ на протичащото време. Телата им са статични в заварената от осветлението тяхна позиция, гласът им е отчужден, по-скоро докладващ, а коментарът или човешката емоция е само в един, точно намерен детайл.

Привеждам тук примери на текстови моменти и съответстващите им сценични жестове:

Актрисата – чеченка е клекнала облегната на стената.

ЗУРА: Четири часът е. Села поема моя пост. Аз заспивам за малко. (*Актрисата за момент отпуска ръката си, в която държи оръжие, веднага се стряска и отново я вдига.*)

Актрисата – рускиня, седнала на стола, креци в съня си името на своята гъщеря. Събужда се стресната.

ОЛГА: Мая! Мая ме събужда. Часът е 7:15. Гладна е. Давам ѝ последния бонбон. Никои не знае кога пак ще имаме възможност да ядем. (*С широка и грозна прозявка, последвана от опит за протягане на схванатото си на стола тяло, актрисата отново заспива.*)

³ За пръв път терминът е използван спрямо млади чеченски момичета и жени, загубили близки във войната в Чечня и посветили остатъка от живота си на отмъщение, организирани в смъртоносен отряд от Шамил Басаев.

Актрисата – чеченка, напрегнато изправена в дъното на сцената и възряна в една точка.

ЗУРА: 12:00 часът е. Путин гържи реч по телевизията. (*Актрисата – лекарка се изпълва звучно на земята.*)

Актрисата – лекарка се приближава бързо към авансцената, забелязала нещо интригуващо.

ТАМАРА: Тялото на застреляната жена е прибрано. Установява се, че живее в квартала. Скарала се с майка си и искала да се предложи за разменен заложенник. 16:00 часът е. (*актрисата пали цигара.*)

Актрисата – чеченка, изправена в светлинен спот в центъра на сцената.

ЗУРА: 20:00 часа. Мовсар за първи път обявява, че е готов да преговаря с правителството. Бившият руски министър-председател Примаков, бившият президент на Ингушетия Аушев и чеченският депутат в Думата идват в театъра. (*Актрисата отпуска оръжието. Пауза.*) Не успяват да се споразумеят. (*Актрисата отново вдига оръжието.*)

С подобен тип сценичен пренос на документални факти, по гумите на Асен Терзиев, спектакълът и актрисите в него въздействат „като подчиняват играта си в преследване не толкова на психологическата и изобразителната достоверност, колкото на постигането на онази интензивност на енергията на присъствието, коюто няма да позволят на зрителя да гледа дистанцирано и безучастно, както би гледал репортаж или новини по телевизията“.

В заключение на казаното дотук ще поставя твърдението, че за превеждането на документални факти (исторически, политически или социални) в театър, всъщност са нужни не малко творческа креативност и смел замах на фантазията. И тук отново ще цитирам пасаж от статията на Асен Терзиев по повод спектакъла „Нордост“: „Голямата сложност на документалния театър идва от простичкия факт, че е „театър“ – т.е. нещо, в което всичко е повдигнато в степен на условност и на което се гледа като на съзнателна и откровена „игра“ (Терзиев, 2011). Самата природа на театралния език е поредица от замествания – знак за знака – и в нея един „документ“, може да присъства само посредством някакъв заместител, вместо истинския документ. Разбира се същото нещо в голяма степен важи и за киното, но то много по-лесно може да маскира или симулира реалистичност и правдоподобие. От сцената нито една произнесена дума, нито едно извършено действие или жест не може да отекне с онзи автентизъм, с който присъства в художествения или документален филм или репортаж, поради простата причина, че сцената (за разлика от камерата или фотоапарата) не „записва“, а „представя“ (Терзиев, 2011).

В терористичната атака – нахлуването в Театъра на Добровка и прекъсване на играния в него спектакъл – има нещо много символично, напомнящо за това как бруталността на живота може да разбие всеки творчески акт и да унищожи всяка игра. При поставянето и последвалия дълъг вълнуващ сценичен живот на пиесата „Нордост“, с екипа ми имахме усещането, че извършваме своеобразна реабилитация на театъра, символично възраждане на изкуството от жестокия удар на реалнос-

мта. При претворяването на житейска или историческа травма в естетически жест, има нещо много смисло- и жизнеутвърждаващо.

Има театър.

Литература

Аристотел (1975). *За поетическото изкуство*. Прев. Александър Ничев. София: Наука и изкуство.

Брехт, Б. (1964). *За театъра*. София: Наука и изкуство.

Бухцайнер, Т. (2012). НОРДОСТ. *Десет нови немски пиеси*. София: Панорама Плюс.

Дечева, В. (2019). *Театърът на Баухаус*. Слелва, бр. 40.

Пави, П. (2002). *Речник на театъра*. София: Колибри.

Пускатор, Е. (1967). *Политически театър*. София: Наука и изкуство.

Скоулз, Р. (2017). *Речник на семиотичната терминология*. Център за семиотични и културни изследвания.

Терзиев, А. (2011). „НОРДОСТ“: Театър по действителен случай. сп. *HOMO LUDENS* 15/2011.

Weiss, P. (1968). *The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre*.