
„Психоза 4:48“ от Сара Кейн. Превод – Мирослава Тодорова. Режисьор – Десислава Шпатова. Художествено осветление – Емил Христов. Музика – Емилиян Гацов. Участват – Снежина Петрова, Иво Димчев, Хелене Костадинова и Калоян Чолаков. Копродукция на Международен театрален фестивал „Варненско лято“ и Театрална работилница „Сфумато“ с подкрепата на Национален център за театър. Сезон 2004/05

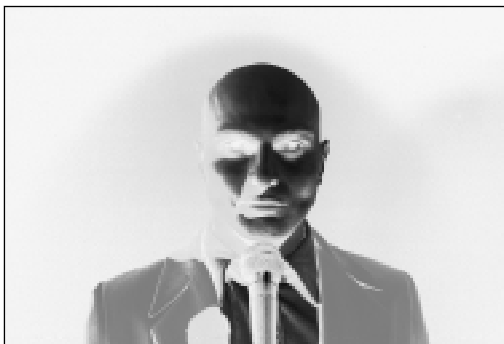
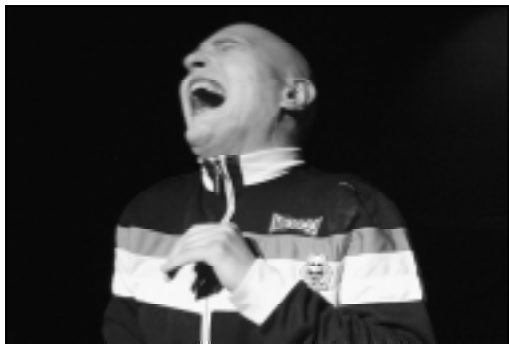
Спектакълът на Десислава Шпатова „Психоза 4:48“ с участието на Снежина Петрова и Иво Димчев (копродукция на МТФ „Варненско лято“ и Театрална работилница „Сфумато“ с подкрепата на Национален център за театър) беше едно от най-интересните събития на тазгодишното издание на фестивала във Варна. Състоя се българската премиера на този изключително известен и провокативен текст, многократно поставян и превеждан на много езици, „прочул“ се и заради злощастната съдба на авторката му Сара Кейн (1971–1999), която се самоубива малко след написването му и така разрешава допускания за неговия пророчески автобиографизъм. Пиесата е поетичен представител на най-новата британска драматургия от средата на 90-те, обобщена от Александър Сиерц в определението „in-yer-face-theatre“ („театър в лицето“, който е „тласнат към експеримента, агресивно прицелен в чувствата и реакциите на публика-

та“, характеризиращ се с „интензитет, преднамерена неотстъпчивост и безмилостна отгаденост на крайностите“¹). Авторите от това поколение биват наречени още „новите британски нихилисти“ или „новите бруталисти“², заради кошмарната свръхреалност на концентрирани физически и морални катастрофи, изобразени в привидно реална среда, които чрез своята прекаленост, дори извратеност, се целят в тялото на къснокапиталистическата цивилизация.

„Психоза 4:48“ на Сара Кейн е крайно неграматургична пиеса, доколкото в това определение все още се съдържа някакъв смисъл във времето на постграматургията, в което нито драма-

¹ Alexander Sierz, *In-yer-face Theatre*, Faber and Faber Ltd., London, 2000, Introduction, p. xiii

² Ken Urban, *An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane*, цит. по Искра Нуколова, „Съвременната драма: теории и практики“, Homo Ludens, бр. 8–9/2003, с. 153.



„Психоза 4:48“ – С. Кейн, реж. Д. Шпатова, 2004/05

тургията отговаря „Вярно“ на класическите идеи за театрален текст, нито пък вече драматургията на едно представление се изчерпва с идеята за неговия текст. В множество жанрово разнородни фрагменти – поетични, диалогични и монологични, повествователни, изповедни; под формата на личен дневник, на медицинска епикриза, на роящи се думи – смислово и пунктуационно несвързани, но звуково приближени през частицата за отрицание „не“ („неприятност неприемливост неподатливост непроницаемост неподходящо непочтително...“) или през експресията и ударността на внушението („срез тласък удар огън блясък мах плисък срез...“) – се разгръща Вечно изплъзващата се поетика на болката на непригодната към този несвършен

свят силно уязвима и неизлично ранена душа – тема банална, заради преобладаващата си актуалност. Именно заради тази баналност още един изповеден страдалчески текст не би направил впечатление никому, освен на зрителите на „Искрено и лично“.

„Психоза 4:48“ съвсем не е съкровен разказ за терзанията на една болна душа, Въпреки че уж прилича на такъв, и в този смисъл Всякакъв автобиографизъм или биографизъм на страданието и самотата е безпредметна стратегия на разчитане. Доколкото „разчитането“ се рови в скритите зад езика смисъл и послание, а те не представляват обект на интерес за автора, то по-скоро „четенето“ би отключило ароматите на този текст. „Четенето“ – като акт на минаване по знаци-

те и тестване на техните вокални регистри и прякото им въздействие върху съзнанието и емоциите – е адекватният подход на смислообразуване. Не съжалението и съчувствието към разстроената хармония на съзнанието, чиито тъги са разпознаваемо означени в текста (катарзисът след съпреживяване мъките на героя се счита за старомодно и манипулативно театрално занимание от „новата сърдита вълна“), са търсенията на тази драматургия. Текстът не е знак на страдание, който тласка към разчитане и съпреживяване, а е самото страдание. Неутешимата скръб и стремежът към смъртта не са откриваеми в идеите, самият език е тази скръб и този стремеж. В своята експресивност, непосредственост, пропагандия, нелогичност, незавършеност, сюрреален поетизъм, жанрови прелитания, езикът перформира (както би казал Барт). Той е уязвената телесност, замъгленото съзнание, временните проблясъци, пробляващата надежда, невротичният срич, боледуващата душа. Затова четенето, като частно понятие на настоящия текст, обозначаващо свободното пускане по „полето на означаващите“ (Ролан Барт), ми се струва най-удачното подхождане към пиесата и към нейното сценично битие. Липсват разказ, каквато и да било сюжетност, обособени персонажи, диалог в класическия смисъл (регуващи се монолози или диалогизирани фрагменти, които по-скоро изразяват саморефлектиращо съзнание, отколкото размяна на мисли); по страниците са разпилени думи, цифри, пунктуационно неразчленени изречения. Прибъгването до средствата на познатото сценично пренася-

не на театрален текст и опирането му в помощни конкретности – драматургични или сценографски – безпомощно би задушило бушуващите енергии на текста, би снижило космическото му измерение на неподвластност и неутешимост на конфликта.

Спектакълът на Десислава Шпатова, Снежина Петрова и Иво Димчев се опитва да ползва именно енергиите на текста, без да го приземява и укротява в сантиментално индивидуализиране на персонажите, ситуацияите, драмата. Представлението е конструирано през двама актьори, които условно изобразяват двете страни на съзнанието: едната – отсамната, осветената, удържащата разумността, вярата и живота (Снежина Петрова), а другата – отвъд нормалността, невротичната, предадената на истерията, болката и затъмнението (Иво Димчев). Двамата изграждат драматургично представлението, като провеждат диалога в пиесата (чиято неконструктивност – смислово и структурно вече споменахме), условно диференциращ два персонажа и същевременно драматизират просветването и угасването на съзнанието. Избегнато е елементаризиращото разпределение на разум и лудост между образите, тъй като те представляват частите на едно и също разглобено съзнание. Това буквално е материализирано сценографски и костюмографски: на празна и тъмна сцена Иво Димчев и Снежина Петрова, облечени в еднакви анцузи – съответно черен и светлосин – стоят на два стола под висящи крушки, които ту светват, ту угасват. Актьорите, може би едни от най-атрактивните в театъра ни в момента, са много различ-

ни в експресията си и все пак обвързани в някаква емоционална цялост. Снежина Петрова, чисто жестово, пластично и вокално запазва привидната разумност, уравновесеност и смисленост, но същевременно създава усещането за напрегнатост, усилие и неестественост на опита да се задържи на повърхността. Празният поглед и вялите, механични интонации изгават болната същност, която поглъща все по-големи парчета от жизнеността. Иво Димчев е абсолютно изпуснат отвъд в неконтролируемото несъзнавано, когато умът изгасва и човешкото съществуване се превръща в „разглобена кукла, глупаво чучело“. Тук определено този актьор е в стихията си – невъобразими, фарсово истерични гърчове на лугостта, произведени единствено чрез изненадващите модуляции на гласа и крайно разтеглените, невъзможни мимики на лицето. Това съществуване дори вече не се домогва до уравновесеността на съзнанието и е изконсумирало цялата енергия. Актьорският перформанс е опасен от всякакво вчувстване, преживяване, изстраждане и е съсредоточен върху изобразяването, изиграването – пробягване по означаващите и анимирането им на сцена. Така са съхранени неуловимостта и множествеността на текста, който е необятен в проблема си и неизбродим подобно човешкото съзнание и към когото жест на разгадаване е невъзможен и безсмислен. Връзката с него се осъществява изцяло сетивно.

В играта има много чувство за хумор, който идва от отказа да се интерпретира и разчита, било то и с този „антиподход“ към драмата, и тя да се представи през смях и изпъкне в противоречието между същност и форма.

Тъй като режисурата не дълбае към същности (затова и представлението не разтърсва и облекчава катартично, а определено действа на ниво емоции), акцентът пада върху игровия потенциал на текста, който е неизчерпаем, предвид на неговата вписаност в „естетиката на липсите“³ и пораждащата се оттам свобода на четене и комбиниране на наличията и празнините. Играта се движи в огромната амплитуда от съсредоточено поддържаене на нормалността до екстаза на свръхтеатрализирано безумие – особено когато ексцентричният Иво Димчев се отдаде на таланта си с лекота да напуска Владенията на логоса, а Снежина Петрова изпадне в своите софистицирани налудности, винаги с грация и овладяност на напирещото упоминание. У зрителя е предизвикан искрен смях – без това да нахвърнява смисъла, естетиката или етиката на представлението – и така парадоксално драмата е реабилитирана (в текста и на сцената) в осъзнаването на нейната „нерационалност несводимост неоправимост неразпознаваемост“⁴ и принципен отказ от припознаването и (съ)преживяването ѝ (както от геро/я/ите, така и от актьорите), заради ефекта на профаниране, който това би предизвикало.

В спектакъла се появяват и две деца (Хелене Костагинова и Калоян Чолаков), които дежурно изричат фактите от медицинското досие на пациент, страдащ от „патологична скръб“. Това е възможно най-отстраненото до-

³ Вж. Искра Николова, цит. съч., с. 149. Става дума за упадъка на всички знаци, в които се разпознава драматичният жанр.

⁴ Цит. от „Психоза 4.48“, С. Кейн.

косване до знаците в пиесата, защото детайлите от професионалната информация за диагнози, лекарства и техните ефекти върху пациента звучат изключително несвойствено и чуждо от устата на 10–12 годишни деца. Когато деца играят на възрастни с цялата отдалеченост и непонятност на пробле-

ма и с цялата абсурдност на изгледите някога той да ги ангажира, по най-безобиден начин катастрофата става още по-голяма и неразбираема.

В последната част от спектакъла Иво Димчев в шармантен червен костюм и Снежина Петрова в яркочервена рокля се редуват да дават малки представ-



„Психоза 4:48“ – С. Кейн,
реж. Д. Шпатова, 2004/05

ления пред микрофон в дъното на сцената. Един след друг те се появяват, танцуват по звуците на прекрасно невинната и безгрижно весела музика на Емилиян Гацов, която някак си блажено невежо акомпанира текста, за да бъде той – на още едно ниво – отдалечен от своите означаеми. Иво Димчев с претенцията на изкусен пластик и Снежина Петрова с гетска непохватност и гръзновение минават през сцената. Това е увертюрата към тяхното миниатюрно шоу, което се случва на принципа на взаимния саботаж между словото, интонационния дискурс и визията. Актьорите рецитират с патосното възхищение на трагически монолог (Иво Димчев) или с несъзнателното блуждаещо изговаряне на непроницаеми слова (Снежина Петрова); роят гумите като смешки от „stand up comedy“ или като вечни истини от протестантска проповед с еднаква нечувствителност към смисъла им, което дава нова перспектива на подхода – четене на текста. Снежина Петрова изпада в транса на изричането на безброй несвързани и неосъз-

навани гуми, което тотално откъсва съществуването ѝ от отсamtното му битие и го прави непринадлежащо на драмата. Само червената рокля натрапва физическото ѝ присъствие. Свръхнапрегнатата театралност работи с изненадващото преплитане на означаващите, при което те губят всякаква връзка с идеята на своето възникване (още отпреди текста на Сара Кейн); телесността е всячески възбуждена от езика, като му оставя поливалентните потенцици; референциите към някаква конкретна грама са съвсем отдалечени. Неразрешимостта и обречеността на ситуацията е показана не като осъзнаван срив, а като страдалческа конвулсия на тялото и духа, указваща някаква космическа неизправност. Единственото ѝ възможно „прочитане“ е изиграването. Последната реплика от пиесата, „моля, вдигнете завесата“, маркира граничната зона театър – действителност. Дали театрализираната и естетизирана катастрофичност компенсаторно се е изчерпала, или тепърва реално ще досегне някого отвъд театъра?