

## ВЪЗГЛЕДЪТ ЗА ВРЕМЕТО В ПОСТМОДЕРНИЯ ТЕКСТ ЗА ТЕАТЪР

АНА ТОПАЛДЖИКОВА

Във философски аспект понятието *Време* се свързва с разглеждането на съотношението между дух и материя. Според Жан-Франсоа Лиотар <sup>1</sup> истинският дух е памет и анамнеза, непрекъснато време. Тази памет остава локална, ограничена до една гледна точка. Единствено Бог има – или е – паметта за цялото и неговата програма. Абсолютна памет, която е същевременно интемпорален акт. Отделната монада има „гледна точка“, иманентна за пространството, защото е иманентна и за времето, няма достатъчно памет, не е в състояние да се съсредоточава достатъчно. Разглеждана в пространството, всяка монада е материална точка, която се намира във взаимотношение с всички останали материални точки. Целият свят се отразява във всяка материална точка. Или: между материята и духа съществува само степенна разлика, която се дължи на способността за съсредоточаване и съхраняване. Духът е материя, която си спомня своите взаимодействия, своята иманентност.

Ако се обърнем към понятието *Време* по отношение на театъра, ще видим, че и тук времето се регистрира чрез пресичането на различни гледни точки, всяка от които носи своя памет и същевременно се съотнася към съзнанието за едно духовно пространство на „непрекъснато време“. В гра-

матургията времето присъства като памет на отделния персонаж, която е неговата гледна точка във времето и тя дава мотивация на действието в настоящия момент – произволно взет от автора отрязък от време. Сблъсъкът на гледните точки, което е всъщност конфликтът, в този смисъл е времевата категория.

Ако говорим за представата за време в театралния спектакъл, можем да имаме предвид разграничаването на времето, в което е създавана драматургията, т. е. времето, необходимо на автора да напише тази творба и как то със специфичността си се е отразявало на самата творба. После – времето, за което е създаден театралният спектакъл, работата на режисьора над творбата насаме със себе си (и с автора, присъстващ чрез пиесата), заедно с отделните съавтори (по отношение на сценография, музика и др.) и времето на работата с актьорите – периода на репетиции. Моментът на самото протичане на спектакъла, който условно се взема за настоящ, съдържа в себе си паметта за всички останали моменти плюс памет за времето, в което действат героите и в което се развива действието. Времето, в което се разгръща една фикция, нереалното „фантазно“ време, което същевременно е напълно реално – готолкова, доколкото актьорът извършва действието пред очите на зрителя в един условно приет като настоящ момент – момента на гледането.

<sup>1</sup> Лиотар, Жан-Франсоа. „Нечовешкото“, С., 1999

В развитие на действието Всяко ново узнаване обременява с нова и нова информация героя и увеличава обема на паметта му. В началото на пиесата Гертруда от Шекспировия „Хамлет“ носи в себе си познание за Хамлет. В хода на действието към нейната памет се добавят и нови „сведения“ – тя вече знае, че Хамлет „играе“ луд, разбира в какво той я обвинява, както и че Клавдий подготвя гибелта на сина ѝ и пр. Всичко това усложнява мотивировката ѝ и може да причини нова насока на взимане на решения и на действия от нейна страна. В драмата времето е съществен компонент, който определя взаимовръзките между героя и действието, между отделните гледни точки на персонажите, както и между написания текст и визуализирания. От него зависи връзката между правенето на спектакъла и възприемането му. Самото присъствие на театралността в драматургичния текст има времево измерение.

В съвременната драматургия отношението на автора към времето е още по-свободно. Той не само си позволява да размества хронологията на времето, но и така да накъсва и раздробява отделните „сегменти“, че целостта се поставя под въпрос. Всъщност това нарушаване на целостта на представата за време започва от модернистите, които накъсват протичането на обективното действие и му придават нова логика – тази на вътрешния монолог, на вътрешния ритъм на живеенето в едно субективно настояще. Постмодерният автор стига в раздробяването на частиците време до представата за една цикличност, която затваря кръга на вре-

мето. Тази цикличност я сродява в някаква степен с представите за света и времето, които е имал древният човек. Постмодерният автор си играе с времето както с всичко останало – пресича го с пространството и го разтваря в него.

Ако направим паралел между „Медея“ на Еврипид и „Медея материал“ на Хайнер Мюлер, ще открием съвсем различно отношение към времето в двата текста. При Еврипид времето е представено в неговата хронологична последователност. В монолозите си Медея се връща към минали събития, за да ги представи като аргумент за бъдещите си действия. Епизодите на мита за Златното руно навлизат в момента на действието чрез наративния маниер, към който класическия тип драматургия често прибъзва, за да запознае зрителя с онова, което се е случило преди времето на действието в пиесата.

Медея на Еврипид поставя себе си на едно високо ниво над другите, независимо, че в момента тя е изоставена, отхвърлена като жена, а в социален план – на ръба да бъде изхвърлена вън от привилегированото положение, което е заемала, благодарение на брака си с Язон. Тя говори за себе си като за по-умна от останалите. Именно поради това, неразбрана и обект на завист. Гордостта ѝ я поставя над останалите. Същата тази гордост, когато е накърнена, се обръща срещу нея самата и устремно я повлича към простъпката, към чудовищния акт на отмъщението, което е замислила. И въпреки че строи персонажа ѝ в едните преувеличени шрихи на трагичното, според понятията на античността, Еврипид аргументира много бога-

то психологическата нагласа на Медея, мотивировката на нейното мислене и нейните действия. Медея се превръща в чудовище, което е вече загадено като представа за нея от репликите на Язон и допускано в сведенията, дадени от Дойката. Тя съзнателно се превръща в чудовище, като Еврипид разлага на отделни етапи и максимално рационализира етапите, през които преминава страстта ѝ към отмъщението. Някога в Колхида тя също е била чудовище, чудовище към своите, но без да съзнава това – в опиянението на страстта си към Язон. Сега друга страст я превръща в чудовище – страстта към отмъщението, към поруганата гордост. От нейно име ще бъде вярно да кажем: Станах чудовище, защото ме направихте чудовище.

Хайнер Мюлер не проследява линията на Медея чрез нея самата, както става това в класическия тип драматургия. Той накъсва появата ѝ като видение в три момента на живота ѝ: по време на разрухата на родината и принесения в жертва от нея брат – в краката на мъжа, страстта към когото я заслепява; в навечерието на брака на изоставения я Язон, когато зрее чудовищния акт на отмъщението; и след това, когато светът се е срутил и мъжът е свидетел на всемирната катастрофа, която Тя и Той са предизвикали.

Медея на Хайнер Мюлер е свалена от пиедестала. Видяна е в самоосъзнаването си на отрепка. Тя също отмъщава неустово, но не толкова за това, че е предадена. Хайнер Мюлер поставя акцента на мотивацията ѝ върху това, че е превърната в предател. И докато в трагедията на Еврипид струк-

турата на сюжета съществува заради персонажа на Медея, който е центриран чрез нея, в постмодерната творба на Хайнер Мюлер персонажът на Медея се разтваря в структурата. „Медея материал“ е фрагмент от една малка трилогия, която всъщност обхожда митологическите мотиви за похода на аргонавтите и последвалата история на брака между Язон и Медея и планирания от него следващ брак с фаталния му завършек. „Пустеещи брегове“ е парафраза на похода за Златното руно – картина на насилие, сексуална оргия, нищета и разруха. Картина, изрисувана чрез колажа от цитати – елементи от мита и елементи от кошмарните съновидения на една съвременна реалност на масово изпепеляване – вълни, помитащи всичко по пътя си, вълни на секс – предателство – насилие. По ирационален път натрупващите се образи на познатите видения асоциират разрухата на Колхида и предателството на Медея, която носи в ръцете си принесения в жертва на страстта си брат.

„Медея материал“ ситуира монолога на Медея във времето на античността – в конкретния момент в навечерието на сватбата на Язон, в който тя разказва на Дойката какво ще се случи и изживява в разказа си отмъщението. Отмъщението за това, че е преживяла вече разрухата на Колхида, че е причинила разрухата и смъртта на близките си, защото е била превърната в едно-едничко същество, отказало се от всичко друго в живота си – в „кучката“ на Язон. Тя е подарила на Язон живота на любимия си брат, а в замяна Язон ѝ е дарил синовете им. Ето как сега Медея се връща назад, за да

проследи логиката на тази заменяемост и пожелава да коригира нарушения рег – да върне децата в утробата си, сякаш това би върнало обратно брат ѝ към живота, би заменило погрешния ѝ ход в живота с правилен.

„Пейзаж с аргонавти“ завършва този триптих за предателството и насилието с типичния за пейзажиста обобщаващ поглед от разстояние. Така се явява сцената на тоталната разруха на света. Провалил се е един мироглед – рухва целият свят. Този последен фрагмент от триптиха е сам по себе си есхатологичен мит за края на света, мотивиран от предишните два фрагмента. Всеки фрагмент в този триптих мотивира следващия, за да се затвори кръгът в една картина на тоталната разруха. Крушението на човешкото в съгбата на отделния човек предизвиква колапса на света. „Пейзаж с аргонавти“ дава мъжката гледна точка към сюжетния мотив. Следвайки на сюжетно ниво хронологията на разказа, след опустошаването на Колхидата и принесения в жертва брат на Медея, след принесените в жертва синове на Язон, „на сцената излиза“ Язон – сега е неговият ред да оцени зловещия разпад на света.

Смешението на действителности в цитата по мита за Златното руно и мита за Медея-детеубийцата създава едновременност на пластове „някога“ и „сега“. Пластовете, ситуации, от една страна, в Беотия през древността, и от друга – днес, когато „празни пакети цигари“ се въргалят по пустеещите брегове на езерото край Шраусберг, заедно с мечти и сънища – там, където се извършва „едно невероятно полово сношение в Чи-

каго“ и същевременно това става във времето след катастрофата – колапс на човешката вселена.

Когато става дума за цитата, ще трябва да се има предвид голямата роля, която играе той за постмодерния автор. Колажната структура на постмодерния текст допуска въввеждането на цитата редом с останалите фрагменти на творбата. Това води и до свободно боравене с времето – внесениите фрагменти на цитата носят своята времева закономерност – различна и същевременно съизмерима с тази на останалите. В театралните текстове на Хайнер Мюлер цитатът присъства и по друг начин. В триптиха по темата Златното руно–Медея той колажира фрагменти от мита в една своя структура. Той съчетава мнोलогом като гледна точка на персонажа към „себе си“ с гледната точка към света на отстранения от „себе си“ субект. Авторът тук създава своя структура, вмествайки в нея цитирани мотиви, както и парчета от действителността. В „Макбет“ той не гради своя структура, а влиза много органично в света на Шекспировата творба, влиза себе си в езика, така че е почти неразличим в нея. Това своеобразно „камуфлажно“ присъствие му дава възможност да вмести своята гледна точка в привидната цялост на цитираната трагедия. И докато в триптиха по „Медея“ той вмества цитати от мита в своята структура, в „Макбет“ се е вмъкнал в самия цитат и „го деформира“ отвътре. Шекспировата тема за това, че човешката история е едно безкрайна поредица от кланета, така добре развита в хрониките, е изведена до своята крайност

и буквална онагледеност. Насилието причинява насилие, едното ражда другото – Всички са причинители и жертви на кървавия кръг, в който са затворени. Машина за убийство, в която всички са части на огромен механизъм. Единствен Макбет рефлектира върху онова, което извършва, върху причините и последствията. Мисълта ражда видения. Мисълта върху извършеното. Обратното, при леди Макбет виденията са плод на неосъзнатото, на някакъв сън потрес, който се извършва дълбоко в подсъзнанието, независимо от отказа на разума да разсъждава върху деянието. Хайнер Мюлер цитира Шекспировия „Хамлет“ в своя „Макбет“, пренасяйки голяма част от логиката на Хамлетовите монолози и преки цитати от тях. Такъв момент съществува в монолога на Макбет, в който той заявява подобно на Хамлет в „Да бъдеш или не“ по повод страха си от смъртта и плашещата тайнственост на отвъдения свят, че „не се е върнал още никой да ни каже“.

В „Top girls“, публикувана през 1982 г. Керил Чърчил размества хронологията на времето в пиесата на две нива. Съвременната героиня Марлийн – типична еманципирана, много пробивна бизнесдама празнува своето служебно повишение в ресторант, където е поканила няколко емблематични женски фигури, живели в различни епохи. В ремарките на авторката те са описани по следния начин:

*ИЗАБЕЛА БЪРД (1831–1904), живяла в Единбург, пътувала много между 40-ата и 70-ата си година.*

*ДАМАТА НИДЖО (родена 1258), японка. Била е императорска налож-*

*ница, а по-късно будистка монахиня, обиколила пеш цяла Япония.*

*ДЪЛ ГРЕТ е героиня на Брьогел – Дуле Гриет; картината показва жена с престилка и доспехи, повела тълпа жени в ада да се бият с дяволите.*

*ПАПЕСА ЙОАННА. Представила се е за мъж, тя била папа от 854 до 856 г.*

*ТЪРПЕЛИВАТА ГРИЗЕЛДА е покорната съпруга, чиято история е разказана от Чосър в „Разказа на чиновника“ в „Кентърберийски разкази“.*

Въпреки че вечерята се състои в наши дни, всяка от героините „живее“ в своето време и разказвайки своята история, наслаждава периода си към настоящия момент. За авторката е важно да разположи върху една времева ос историите на различните жени като ги съпостави в следващите картини със събитията, които се случват на съвременните героини. Понякога аналогични ситуации, понякога аналогичен тип хора, но винаги принципът е да се покаже типичното поведение, очертавайки разликата и общото между психологическите модели на някогашната и съвременната жена.

Керил Чърчил размества времето и в самата композиция като прехвърля действие, което се е извършило по-късно, в началото на пиесата. Нарушвайки по този начин хронологията на събитията, тя създава обратна перспектива към основните епизоди, а именно – онези, които засягат темата с изоставянето на детето. Тази тема преминава през разказите на Изабела Бърд, Дамата Ниджо, Дъл Грет, Папеса Йоанна и Търпеливата Гризелда в първа сцена на първо действие. При някои темата има варианта на

„отнетото“ дете – при Дамата Нуджо, Търпеливата Гризелда, Палеса Йоханна и Дъл Грет, докато при Изабела Бърд вариантът е на „нежеланото“ дете. Тези две теми се впитват в съдбата на Марлийн и за да постави акцент именно върху тях, авторката разменя епизодите от следващите картини. Моментът, в който дъщерята на Марлийн, облечена в подарената ѝ много по-късно от самата нея рокля, споделя с малката си приятелка решението да убие с тухла огледалата я сестра на майка ѝ, Джойс, се появява много по-рано от предхождащия го реално епизод. А именно – епизодът, в който Марлийн посещава сестра си и дъщеря си и подарява роклята с пожелание момичето да я носи, а не роклята да остане в шкафа, както се разпорежда Джойс. В разположения по-рано епизод, в който Анджи (дъщерята на Марлийн) разговаря с приятелката си, се оказва, че подарената от истинската майка рокля, на която момичето толкова се радва, е престояла в шкафа, докато е омаляла. Разменяйки местата на епизодите по отношение на тяхната хронология в сюжета, авторката разкрива развръзката преди предхождащите я и предизвикали я всъщност събития и така дава възможност на зрителя да следи сцената на завръзката с познание за следващите събития. Интересът вече е насочен не толкова върху това какво ще се случи, а точно как и по какви вътрешни мотиви става това. А именно – към сблъсъка на психологическия модел на два типа жени в срещата между Марлийн и сестра ѝ в последната сцена. Така диалогът между двете в един момент напуска конкретната събитийност и се отправя

в посоката към актуалната за 80-те години тенденция, развила се по-късно в подчертан интерес на английската драматургия към социалната и политическа проблематика, както и към задълбоченото вглеждане в женската тема.

В тази пиеса става дума за избора на жената – какво печели, но и какво губи тя при своя избор. Да бъде подчинена или да бъде независима. Тема на размисъл – за и против еманципацията. И двете сестри – Марлийн и Джойс не са щастливи и това е така, защото те и двете са непълноценни, оцетени от своя избор.

Интересно е да се види как свободното боравете с времето се развива в писаната десетина години по-късно друга английска пиеса – „Аркадия“ от Том Стопард. В нея играта време-пространство представлява смислов център на самата пиеса. Стопард непрестанно прехвърля действието от едно време в друго – редува картини от началото на XIX век със сцени от края на XX век. Но и вътре в самото действие от XIX век той прави препратки към по-ранна епоха. И докато съвременните герои търсят по открити от тях следи някаква истина за времето на Байрон, то в това време Томасина търси отговора на една теорема по следи, оставени много по-рано от нейния създател. Авторът структурира времето в своята пиеса така, че заличава границата между него и пространството. Това, което свързва отделните периоди от време, са не само следите на загадките – най-вече напълно илюзорни и повеждащи в лъжлива посока, но и телата, които присъстват на сцената – костенурката с име Платон, която по-късно е наричана Свет-

кавица, както и предметите, които остават от действието в едната епоха и присъстват в другата. Така се създава някакво странно впечатление за паралелен свят. Но то няма мистичен характер, а има своята мотивируваща в напълно рационално построения модел на света, въз основа на една постмодерна концепция за времето.

В своята книга „Нечовешкото“ един от най-големите философи на нашето време Жан-Франсоа Лиотар озаглавява една от главите „Времето гнес“.

„Заглавието „Времето гнес“ е свързано с парадокс. „Днес“ е значителен на време, геуктик, който указва времето като „сега“, „Вчера“ и т. н. Както всички темпорални геуктици то оперира, реферирайки това, което означава, върху самото настояще на фразата или върху фразата единствено доколкото тя е сегашно-налична. Темпорализира референта на сегашно-наличната фраза, като го ситуира изключително по отношение на времето, в което тази фаза се състои (avoir lieu) и което е настоящето. Без да прибегва ни най-малко до времето, в което фразата би могла на свой ред да бъде локализирана например с помощта на часовник или календар... Когато коментираме времето на презентацията, заключавайки, че „всяка“ фаза се явява по всяко време, пренебрегваме неизбежната трансформация на настоящето в минало и полагаме също тъй всички моменти върху една и съща диахронична линия.“<sup>2</sup>

Ремарките на „Аркадия“ представяват всъщност най-съществената

част от този текст по отношение именно на идеята за време и пространство, която е вложена в тази пиеса. В края на втора сцена, която се развива в наше време, Гюс подава на Хана току-що откъсната ябълка с едно-две листа на гръжката ѝ. В трета сцена, която връща действието към епохата от началото на XIX век, ябълката е оставена на масата и „все още“ присъства там.

Септимас („Взема ябълката. Откъсва гръжката и листата ѝ, след което ги поставя върху масата. Изважда джобно ножче и отрязва един резен. Докато гъвче, отрязва втори и го дава на костенурката.“) Тук освен припокриване на времената, в които време и пространство се изравняват, Том Стопард използва и една точно определена символика на знаците. Ябълката, която той недвусмислено свързва с разговора за Нютон от Първа картина и костенурката, която чрез асоциация с бавността остава като знак на сливането между пространство и време и еднолинейността на времето. Същата тази тема е развита в диалога между Томасина и Септимас. Философската гледна точка към понятията пространство и време, която има научната си обосновка в закона на Нютон за движението на телата, е обект на този разговор. Септимас поставя акцента върху взаимовръзката между този закон и свободната воля като повдига винаги болезнения въпрос за обречеността на човека от един „висш“ план, който му е дал ограничено време в общата безкрайност на времето – необратимостта на времето ни приближава към неизбежния край, а съзнанието за това обезсмисля всяко

<sup>2</sup> Лиотар, Жан-Франсоа. „Нечовешкото“, С., 1999, с. 58.

усилие и превръща представата за свободна воля в илюзия. Томасина отива отвъд тази констатация. Тя допуска, че е в човешките възможности да се изведе една формула на бъдещето, което отвежда към идеята за синтез на отделните монади, които съставляват целостта на времето. Тук Том Стопард навлиза в полето на модерната философия в нейните най-радикални схващания по отношение феноменологията на времето. Целостта на времето, за която става дума в „Аркадия“, според тези философски хипотези може да съществува единствено в една монада и това е Бог.

Според Лайбниц<sup>3</sup> има два крайни предела, в които е възможно да се синтезира информацията – минимална и максимална. И така, според Лиотар „Бог е абсолютната монада, доколкото съхранява тоталността от информации, която конструира света в цялостна ретенция... за абсолютната памет на Бога бъдещето е винаги вече дадено. Колкото до темпоралното положение, по този начин можем да мислим винаги една горна граница, определена от съвършената способност за регистриране или архивиране. Завършен архивист, Бог е извън времето. И това е фундамент на съвременната западна метафизика.“<sup>4</sup>

В цялостното структуриране на пространство и време в „Аркадия“ Том Стопард недвусмислено извежда чрез уникалните средства за визуализиране, които притежава театърът, една ак-

туална теза на съвременната физика. Според Лиотар съвременните физици се опитват да мислят, че времето еманира от самата материя и че то не е външна или вътрешна същност на Вселената, която би имала за функция да събира различните времена в универсална история. Авторът на „Аркадия“ провежда тази идея чрез застъпването и припокриването на отделните времеви монади и чрез влизането им една в друга именно посредством наемата на материалното. Предметите не само „прескачат“ от една епоха в друга, но и, какъвто е случаят с ябълката, едно тяло може да съществува в различните си проекции многократно във времето в разбъркана последователност. Ако това се отнася за телата – за неживата материя, очевидно е възможно и за живата материя, каквато е костенурката Платон – Светкавица. Логично би се отнасяло и за човечеството – в неговата материална и духовна еманация.

В българската драматургия авторите боравят, общо взето, доста консервативно с понятието време. Не можем да говорим за постмодерен театрален текст като явление в нашата драматургия, но по отношение на възгледа за време, в драматургията на Йордан Радичков самият модел на мислене на автора го сродява с постмодерните тенденции. В свободната композиция на „Суматоха“ и в „Кошници“ се редуват отделни монолози и всъщност тяхното допълване дава ключ към контекста – отваряне на езика чрез специфичната му уникалност към едно друго измерение на сюжета. Цикличността, която е същностна за постмодерната драматургия, е конст-

<sup>3</sup> Лайбниц, Готфрид „Монадология“, Разград, 1898

<sup>4</sup> Лиотар, Жан-Франсоа. „Нечовешкото“. С., 1999, с. 60



руктивен белег на „Януари“ и особено на „Лазарица“, където авторът прави паралел между четирите сезона на природата и основните възрасти, през които преминава животът на човека. Цикличността тук особено силно подчертава сливането между представите за пространство и време. Затваряйки героя си в параметрите единствено на едно дърво, Рагичков го ограничава в пространство, където да му се случи всичко онова, което се случва, общо взето, на човека навсякъде. Така това място в своята изолация и минималност е приравнено с мащабите на „целия“ свят, където са валидни същите закони на природата – общи за микро и за макрокосмоса. На тях човек е напълно подвластен. Времето се движи – по промените, които се извършват с дървото, с околната природа и със самия герой, се разпознават отделни периоди, но неговото движение е съпоставено с една друга цикличност. Пространството, в което е затворен Лазар, е по-малък кръг в големия кръг (игра с представата за кръговрат) на „целия“ свят. А в него е затворен един още по-малък кръг – металната кутия, в която, трополейки, обикаля костенурката. Затворена в тази ситуация от човека, който пък от своя страна е затворен от една по-висша сила – космическия закон за кръговрата – в

рамките на неизменните цикли на своето „дърво на живота“. Времето е „крайно“, а не безкрайно и съзнанието за това прави трагична ситуацията на Лазар в сравнение с тази на костенурката, която не носи съзнанието за неизбежния си край.

Може би не е случайно това, че в пиесите на Том Стопард и на Рагичков, които разглеждам тук, има по една костенурка, натоварена от авторите със специална знакова функция. Костенурката е емблематична фигура по отношение на понятието за време в езиковата логика на двата текста. Тя се явява и като своеобразна равностойка на постмодерното съзнание за корекцията, която претърпяват бавността и скоростта в необратимото движение на света към ентропия.

Цитатите от пиесите са по изданията:

1. **Еврунид, Медея.** *Театрална библиотека. С., 1979*
2. **Мюлер, Хайнер.** *Пиеси. С., 1989*
3. **Чърчил, Керил.** *Преуспели жени.* сп. Театър., 1991., кн. 8
4. **Стопард, Том.** *Съвременен британски татър.* Панорама, 1999, бр. 2
5. **Рагичков, Йордан.** *Пиеси.* Съдържа: *Суматоха. Януари. Лазарица. Опит за летене. Кошници. С., 1995*