

АСЕН ТЕРЗИЕВ

„КИСЛОРОД“ — ПРИЧИНА ДА СЕ ПОЯВИШ НА СЦЕНАТА

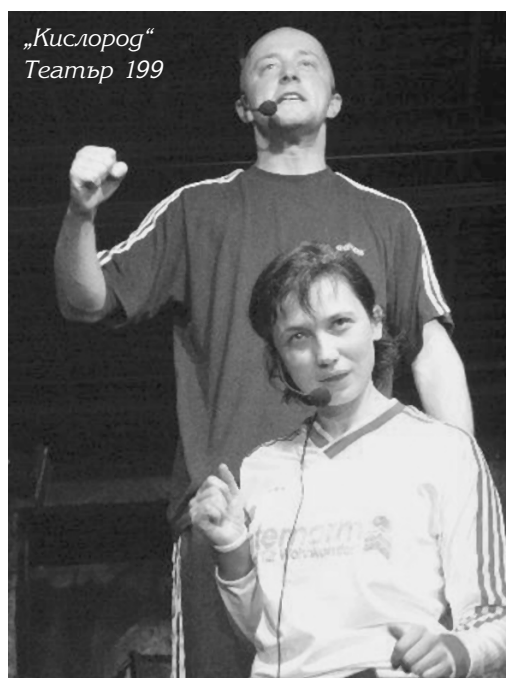
„Кислород“ от Иван Вирипаев.

Българска Версия (Театър 199) – превод и режисура: Галин Стоев, костюми: Людмила Тенекеджиева, музика: Емилиян Гацов (Елби), участват: Радена Вълканова, Николай Мутафчиев, Део

Руска Версия – режисьор: Виктор Рижакوف, участват: Иван Вирипаев, Арина Маракулина, Ирина Родионова

В театралната вечер на 7 октомври, 2003 г. на сцената на Театър 199 бяха показани две различни представления по една и съща пиеса – „Кислород“ (2002 г.) от младия руски актьор и драматург Иван Вирипаев (р. 1972 г.). Първо се игра руската версия на режисьора Виктор Рижаков със самия Вирипаев в основната мъжка роля (Изпълнител, Той), Арина Маракулина (Изпълнителка, Тя) и Ирина Родионова (Дуджей). Непосредствено след това бе показана и вг версията на Галин Стоев от афиша на театъра-домакин (Театър 199), с участието на Николай Мутафчиев (Изпълнител, Той), Радена Вълканова (Изпълнителка, Тя) и популярния TV водещ Део като дуджея. Толкова по уточняването на обекта на тази рецензия, още повече, че в случая става дума за представления, които в самия си замисъл и композиция, залагат с известен риск на непредсказуемостта (какво имам предвид ще стане ясно по-нагоду), която от своя страна само засилва онова банално и неизбежно „ощущение“ (хорошо русское слово!!!), сполитащо всеки, който по един или друг повод сяда да пише за театър.

Имам наум съзнанието, че театралното представление е нещо протичащо във времето необратимо. Оттук и идеологиите за уникалност, неповторимост и „живо присъствие“, нерядко вкарващи, (поне, в случаите на добър театър), гледащия в екстатичния режим на една „саге дием“ приповдигнатост и въодушевеност. И както е вяр-



но, че в момента двете представления по „Кислород“ съществуват единствено под еkleктичната форма на свободно плаващи парчета спомени и впечатления в главата ми (наедно с главите на всички онези, които на 7 октомври вечерта бяха в Театър 199, но сега вероятно се занимават с по-различни неща от това да разказват какво са видели), така е вярно и че пиесата на Иван Вирипаев, стои до мен на една ръка разстояние, съвсем реална и конкретна, непроменлива и фиксирана в реплики и указания, заемащи книжния обем от 20 до 30 страници (в зависимост от шрифта, разреда и т. н.). И именно, защото текстът е нещо, към което мога да посегна, без да ми се налага да ровя несигурно в паметта си, а и защото този брой на НОМО LUDENS е посветен на драматургията и драматургичните поетика, отначало просто ще „забравя“ за двете представления, насочвайки се към пиесата, за която има госта какво да си каже.

„Кислород“ е текст за театър, който жанрово се самоопределя като музикален албум с десет парчета: „Кислород – десет заповеди“. Написан е с идеята, че ще се изговаря/изпълнява от 1 актьор, 1 актриса и 1 гуджей (неговият пол е без значение). Всяка отделна сцена е всъщност отделна „песен“, озаглавена с нещо, което до загатва основния мотив от сорта на: „Танци“, „Саша обича Саша“, „Не и Да“ и т. н., и състояща се от куплети и припев. Естествено не става дума за римуван текст или бял стих, а още по-малко пък за това, че се очаква някой да го пее. Чисто и просто репликите, съставлящи диалога са подредени като песни – в тях отделни пасажи се пов-

тарят, внасят се контрапунктове и т. н. Тематично целия текст на Вирипаев кръжи около цитати и образи от Библията, свързани с десетте божи заповеди, с които се заиграва и преобръща наопаки. Това става, примерно, по следния начин. Първият куплет от първата песен, изпълнявана от Актьора, започва така: „Чували ли сте, че е казано: „Не убивай, който убие ще бъде съден“? А аз познавах един човек с много лош слух. Той не чул, когато казали „не убивай“, може би защото бил с уокмен в ушите си. Той взел една лопата, отишъл в лехата с домати и убил.“ Тук има едновременно заявка за предстоящ кървав криминален разказ (нима има някой, който да не е любопитен да узнае кого е убил и защо... особено когато говорим за „хладно оръжие“ като градинска лопата), и морбидна иронична заигравка с един от основните принципи в християнския светоустройствен модел (едни казали, друг не чул). Подобни наситени с дози ту сардоничен, ту съвсем черен хумор, инверсии на съвещения текст от скрижалите продължават и по-нататък. Например в третото парче изпълнителката казва: „А да сте чували, че е казано: „не се кълни..... една моя позната с мъжкото име Саша успя, за краткия си живот, да се закълне два пъти в небето и един път в земята... Вторият път беше когато нейният съпруг, брюнет с удивителна красота, я попита: „Верно ли ми изневеряваш с някакъв бастун от провинцията?, и тя му каза „не, кълна се в небето“. Да се продължи с подобни примери означава приблизително да се повтори целия текст. „Кислород“ е интертекстуална пиеса, която открито посочва своята насоченост към други

текстове – най-вече текста на Книгата. Извън препратките и ироничните преобръщания голяма част от ставащото губи почти всякакъв смисъл.

Едновременно с това „Кислород“ е и текст за театър, който умишлено отказва да се прикове около някакъв сюжетен или смислов център, въпреки че в него има както нещо, подобно на „сюжет“ или „история“, така и нещо като повтарящ се лейтмотив. „Сюжетът“, който кристализира от „парчетата“ може накратко да се резюмира така: Саша, (същия с уокмена в ушите) е момче от провинциалното градче Серпухов, което се влюбва в едно момиче от столицата, със същото име. Безумната любов, която изпитва го тласка във внезапен импулс към брутално убийство – насича жена си с градинска лопата. Нищо непогодиращата Саша от Москва, също така безумно влюбена, идва при Саша от провинцията и проблемите се отприщват, защото между тях зейва пропастта от личностни и социокултурни различия, която никаква форма на интимност не би могла да заличи. А по-късно узнаваме, че и самото престъпление е било разкрито и присъдата произнесена. Особеното в този разказ е, че той изплува на повърхността винаги откъслечно. Самите „изпълнители“ не представят, а *разказват* за Саша и Саша. Диалогът непрестанно се разклонява в псевдооткровени разговори, в които се говори ту от свое име, ту от името на Саша и Саша, ту сякаш от името на разговоряващия се глас на автора, върху най-различни теми – за секса, за любовта, за събитията от 11 септември, за религиозната нетърпимост, за смисъла или безмислието на това да стоиш на

сцената и да симулираш истински приживявания или загриженост за проблеми, към които нямаш реално отношение. Репликите се подреждат в многопосочен, криволичещ и разгорещен диалог, който непрекъснато се отказва от всичко, което го предходния момент се е представяло като „истина“. Той е сякаш автоматично въведен в постоянен процес на авто-рефлексия и саморазграждане. Красноречив пример е моментът, в който изпълнителката, за да прекъсне един разразяващ се спор върху позволените и непозволените неща в секса, изрича ядосано: „... Защото макар и да говориш за всемирното добро и справедливост в същото време си подредил този текст по такъв начин, че да се чува само твоеото мнение, а всички останали да звучат банално...“.

Като основен лейтмотив в пиесата, действително може да се посочи темата за „кислорода“ – означаващо, за което в безкрайно разтваряща се перспектива се вмъкват много означения. Двамата изпълнители не спират да го припомнят по най-различни начини. Разговарят за кислородни момичета, за кислородни филми, за кислородно отравяне, за кислородна любов и т. н. Изглежда сякаш наистина „кислородът“ ще може да се удържи в прозрачни метафори за, например, усещането, че си жив, красотата и т. н. Докато в една от последните сцени, озаглавена „За главния“ и тази траектория се изкривява: „Тя: Е, кое е за теб главното? / Той: Това, което и за теб. / Тя: Ако сега кажеш кислорода, ще напусна сцената. / Той: Не си мисли, че съм по-глупав от теб.“ Оказва се, че главното нещо и за двамата е съвест-

та, което за пореден път отмества смисловия център.

Дори и от така наегро нахвърлено-то описание на пиесата, мисля, че поне едно нещо става ясно. Това е текст, с който би следвало да се земе някой, който действително има какво да изрази с него. Това е текст, който открито провокира и изисква, точно онова, което в поп-културата е известно като attitude (отношение) – т. е. умение и причина да се появиш на сцената. Едва ли е случайно, че макар спектаклите на Галин Стоев и Виктор Рижакوف да са изключително различни един от друг, притежават едно основно сходство, което условно може да се нарече „не-театралност“. И двата спектакъла протичат при един очистен откъм сценична ефектност декор – гола сцена и изрисувани графити в българския спектакъл, и гола сцена, пулт за диджея и опънат, като измъкнат от някой Метрополис, билборд с надпис „Кислород“ в руския. В актьорската игра доминира дисциплинираната в постмодерен режим псевдо-откровеност и обрънатост към публиката. На моменти българският спектакъл напомня непринудената атмосфера на talk-show, разреждана от остроумните брътвежи на Део (който, по средата на представлението от 7 октомври, получи съвсем неочаквано едно нарگیле от екипа на „Кислород“, защото имаше рожден ден). Докато руският спектакъл прилича на неударжим и бесен литературен пърформанс с Иван Вирипаев и Арина Маракулина, които на фона на импровизираните ритми и луупове на Ирина Родионова, като във фрийдстайл, буквално пробягват тек-

ста със скорост, в която той дори не може да се проследи рационално. В режисурата си и Галин Стоев, и Виктор Рижакوف избягват традиционните стратегии, стремящи се да обяснят, „разкрият“ или „придагат път“ на текста. При Рижаков това дори е доведено до крайност, защото спектакълът изглежда така сякаш режисура почти отсъства. Внушенията са постигнати от енергията, с която се произнасят гумите и от светкавичните иронични намигвания (като например скоростта, с която прелитат библейските цитати, или сцената/песен „Арабски свят“, която минава на фона на „Desert Rose“ на Стинг, докато изпълнителите танцуват някакъв безумен танц с фереджета). Докато представлението на Галин Стоев тече в госта по-бавно и съзерцателно темпо. Актьорите постигат въздействица и убедителен баланс между почти психологическата задълбоченост, ироничното отстранение и експресивност на жестовете и интонациите (игаят с микрофони, а голяма част от сцените са решени като минималистично хореографирани етюди) и моментите на „откровение“, обръщане в първо лице, от свое име.

Това е театър, който се опитва да драматизира и преодолее собствената си неавтентичност, оставайки същевременно наясно, че това никога не може да се случи изцяло. Това е театър, който не върви срещу конвенциите и илюзиите, напротив остава в тях (тук отново има сцена, зрители, роли, повторение, мимезис, преживяване и т. н.), но само, за да ги забрави.