

„СЛУГИНИТЕ“ КАТО ПЕРФОРМАТИВЕН ЖЕСТ

АСЕН ТЕРЗИЕВ

„Слугините“ от Жан Жьоне. Превод от френски: Валентин Николов. Постановка и сценография: Десислава Шпатова, костюмография: Снежина Петрова, мултимедия: Скот Херан, мултимедийен оператор: Иван Николов. Участват: Снежина Петрова (Мадам), Данаил Обретенев (Клер), Васил Ряхов (Соланж). Държавен сатиричен театър и Сдружение „Легал Арт Център“. Премиера 30.01.2003 г.

Не съм убеден каква уместност и доколко висока степен на обективност могат да се постигнат с едно въвеждащо изречение като: Жан Жьоне е добре познат автор у нас, но избирам

да започна именно оттук, защото все пак причина за рецензията е спектакъл, който от своя страна манифестира като своя причина (или повод) дебютния драматургически текст на автор,



Снежина Петрова (Мадам) В сцена от спектакъла.

превърнал се в легенда – „Слугините“, пиеса, написана в 1946 г.¹ Скандалният ореол около фигурата на Жьоне е ослепително ярък. Всъщност до този момент не съм попадал на чисто теоретичен текст за Жьоне, който да съумее да се измъкне от сумрачната и тежка сянка на неговата биография. Завладяващият, магнетичен и същевременно тревожещ и плашещ съзнанието силует на автора, концентрирал в себе си като в черен вакуум жестостите на крадеца, затворника, проституирация хомосексуалист, сводника, прегателя, шпионина, просяка, жертвата, нищожеството, развратника, страгалеца, светеца и лъжеца, сякаш величествено застава като мълчалив и охраняващ символ пред всеки прочит или медитация върху неговите текстове. За „легендата“ Жьоне свидетелстват с еднаква категоричност както помпозното и приповдигнато заглавие на най-влиятелната студия върху неговия „живот и творчество“, написана от емблематичната фигура на френския екзистенциализъм Жан-Пол Сартр: „Свети Жьоне – актьор и мъченик“, така и далеч по-баналната и разпиляна в гелничното, „скандална“ слава на автора (главно на крадец и проституирация хомосексуалист) – поради което в известна степен продължава да ме изненадва известността на Жьоне сред хора, които нито са чели, нито проявя-

ват интерес да прочетат някое негово съчинение.

Рецептивната клопка, в която литературното и драматургично наследство на Жан Жьоне неизбежно сякаш попада, е добре отчетена от Робърт Брустийн в последната глава от книгата му „Театърът на бунта“: „...От друга страна, всички са съгласни, че фантазиите на Жьоне притежават подобни универсални качества (*т. е. онези теми, които се занимават със социалните и универсални йерархии, за които ще стане дума малко по-долу – бел. м.*), а критиците намират екзистенциалния му свят на съновидения, в които всичко е възможно, прекалено личен, за да бъде общозначим. Например Жак Гишарно изтъква, че светът на неговите пиеси представлява „частния Холивуд на Жан Жьоне“, добавяйки, че „усещането на зрителя, че е въвн от тоя свят е по-силно от усещането за съучастие. Въпреки че бораби със сюжета сравнително свободно, Жьоне е по-необщителен от всички съвременни драматурзи“². И в този дух остава само да се отбележи, едновременно по логиката на едно завръщане към началното изречение на този текст, че независимо от фактите, че значителна част от литературното творчество на Жьоне бе преведена на български и публикувана от издателство „Хексагон“ по цялото протежение на 90-те („Света богородица на цветята“, „Убиецът от Брест“³, „Днев-

¹ По отношение на „рождената дата“ на текста историографията демонстрира разнообразни пристрастия, така че не е чудно да се срещне като посочена годината 1947, дори и 1948, което се дължи на първите реализации на пиесата върху театрална сцена от режисьорите Луи Жуве и Роже Блин.

² Р. Брустийн „Театърът на бунта“, изд. Даян Яков, С 2001, пр. К. Костов, стр. 293.

³ А филмът на Райнер-Вернер Фасбиндер, преведен като „Керел“, може да бъде видян почти всяка година в програмата на филмотечно кино „Огеон“.

ник на крадеца“ и „Реквием“); както и, че в същия отрязък от време у нас се осъществиха няколко постановки, все пак, да се акцентира върху популярността и „познатостта“ на Жьоне е твърде рисковано, тъй като текстовете му се явяват като тънки филтри или мрежи, в които могат да се оплетат разнообразни по-универсални и по-частни идентичности. Обикновено театърът на Жьоне в театралната историография и теория се свързва с идеите за преднамерено търсената „церемониалност/ритуалност“, откъдето естествено и произтичат многобройните припознавания в универсалност по линия на темите, носени от сюжетите в пиесите: сексуалните и властови нагони, и подлежащите им либидни и морбидни съответствия (по-елементарно казано: темите за еротиката във властта и смъртта („Слугините“); за кентавричното политическо и социално тяло на репресиите и революциите („Балконът“); терорът на колониализма и неговото освобождаване в класовата омраза и расовите конфликти („Негру“). Всички тези теми от пиесите се канализират и фокусират (както от страна на самия Жьоне, който е силно саморефлексивен в своето писане, така и от обобщителните концепти на театралната теория и историография, свързваща Жьоне най-силно с радикалността на френския авангард⁴ и, по-специално, с утопичните кошмари на Арто) в една обща негативна метафизика и политика

⁴ Понякога и под чистото разпознаване като „абсурдизъм“, какъвто е възгледът на Мартин Еслин, докато Р. Брустийн, например, спори изобщо с уместността да се прибавя погодбен етикет към творчеството на Жьоне.

на *илюзиите* (съответно: сексуални, социални, класови, индивидуални и т. н.). Най-лаконично тази „метафизика“⁵ е обяснена от Кристофър Инес: общественият ред се гради от илюзии, което моментално обрича Всеки екзистенциален акт на избор (по Сартр) и всяко действие на нивото на социалните взаимоотношения като фигури на самоизмама. Нагвисва изводът, че единствената възможност за автентично съществуване е в постигането на степен на *non-being* (не-съществуване, негативно битие)⁶.

Постановката на Десислава Шпатова в камерната зала „Методи Антонов“ на Сатиричния театър е сякаш пронизана от близки интуиции. Представлението сякаш реагира на осъзнаването, че зад маските не съществува лице, че действителността на автентичността е негативна, че е *нищо*. Едно от големите достойнства на спектакъла е, че съумява с лекота да се откъсне от тежката ритуалност и мрачна сериозност на поетиката на Жан Жьоне и в съвременна театрална лексика да предизвика една иронична игра на идентичности. Режисурата на Десислава Шпатова и актьорската игра – Снежина Петрова (Магам), Данаил Обретенов (Клер) и Васил Ряхов (Соланж), изчистват сюжета от латентната религиозна символика⁷, тежката ритуалност в репетициите на „удушването“ на Магам и напреженията, из-

⁵ Доколкото действително тя е подчинена на логика (макар и преобърнатата) и последователност.

⁶ Вж. Christopher Innes „Avant Garde Theatre 1892–1992“, Routledge, London and NY, 1993; стр. 108–117.

⁷ Тази образност погробно е изследвана от Chr. Innes.

ригващи от размяната на властови роли – слугините, които пренасят Върху себе си илюзорната идентичност на господарката. Уводната сцена, описваща „ритуала“ на слугините, в който Клер става Магам, а Соланж – Клер, е заредена с ироничен коментар на сюжета, който безшумно и ненаатрапчиво се настанява в актьорското изпълнение и мизансцена. Режисьорското решение установява пълна визуална симетрия между двата образа. Актьорите Д. Обретенов и В. Ряхов са облечени в идентични костюми (костюмография: Сн. Петрова), съставени от блуза от лека материя без ръкави, слизаща в корсет, до разливането ѝ в дълга сребриста пола. Силуетът е чист – грацията на мъжкото тяло е оброчена в женствен контур. В репликите на двете героини са изчистени всички онези моменти, преpraщащи към уплътняване на драматургичния характер – нищо не намеква, че Соланж е по-възрастна от Клер, нито че са сестри. Персонажът е уловен в поредица от чисто перформативни жестове: Клер на Д. Обретенов „става“ Магам чрез система от няколко женствено-грациозни жеста и поклащания и леко пресулени интонации. Репрезентативният момент изчезва, защото жестовете са изчистени от буквалност – играта на Клер не е да се „превърне“ в Магам, нито да я посочи (дори с явяването на Сн. Петрова като Магам се разбира, че в поведението на слугините към нея не е преследвана имитацията), а да я създаде като игра и така да я неутрализира. Целта на ритуала между двете слугини е в крайното унижаване на Соланж, правеща се на Клер, която в ожесточението и яростта си трябва да

достигне до импулса да удуши мнимата Магам (самата Клер). В постановката на Десислава Шпаторова изгрозността, с която този ритуал перформативно е възсъздаден, го освобождава от „сакралност“ – дори жестът на удушаване е заменен с негов по-комичен еквивалент: Соланж не се нахвърля върху Клер с голи ръце, а замахва срещу нея с кухненския стол. Самото удушаване, неизбежно свързано със силния образ на голите ръце, сключени в смъртоносен захват около беззащитната крехкост на Врата⁸, като жест е пренесено в следващата сцена, в която вече играта на „ритуално убийство на Магам“ е прекъсната от извъняването на будилника, вещаещ скорошното завръщане на Магам. В тази сцена режисурата въвежда още един код, който допълнително усложнява играта на привидности и измислени идентичности: освен че спазва оригиналната препоръка на Жьоне ролите да бъдат изпълнявани от мъже, в постановката е въведен и мъжкия рог в репликите – Клер и Соланж са мъже. Играта придобива смисъл най-вече като контрапункт на образа на Магам, която е облечена в костюм с мъжки силует. Хубавото е, че това допълнително размножаване на идентичностите, пренесено и върху пола, не е направено на принципа на чистия и банален контраст, схващащ „мъжкото“ и „женското“ като взаимозключващи се противоположности. Белезите на двата пола се съдържат и в трите сценични фигури – под самото на Магам няма никаква друга греха

⁸ Типичен образ за Жьоне. В текстовете му убийството винаги е свързано с някаква непосредствена и жестока близост на телата.

освен един сутиен, възвръщащ на тялото чистата линия на неговата женственост.

Соланж се нахвърля да удуши Клер, след „неуспешното“ убийство на ритуала. Двете боричкащи се тела са увеличени и експонирани върху мултимедияен екран. Виртуалният екран ще следи цялото действие в представлението. На него непрекъснато ще бъдат прожектирани ту реално протичащите в представлението действия (както в сцената с удушаването), ту ще се излъчват образи, оставащи на запис, като спокоен и мъчалив коментар. Още в началото на представлението двете слугини лежат върху обсапаната с цветни листа кухненска маса. Когато двамата актьори я напуснат, на екрана дълго време ще останат техните тела, унесено отпуснати върху разсипаните цветя.

Удушаването на Мадам е представено като виртуален жест – върху екрана се пресичат невъзможните в действителността докосвания. Така, когато Клер и Мадам са застанали успоредно една до друга на сцената, двете камери, разположени перпендикулярно, следят техните движения и създават върху екрана илюзията за физически допир. В действителност Клер замахва във въздуха, но на екрана изглежда така, сякаш ръцете ѝ се сключват около врата на Мадам.

Особено оригинално е решена единствената сцена, в която по пиеса присъства Мадам. Мадам в спектакъла също е построена чрез наслаждане на фигури от перформативни жестове. Слугините ритуално подреждат обилната „буржоазна“ вечеря за връщането на господарката – подреждането на масата се следи на големия екран. Мадам гържи букет, в който е скрит микрофон, и

подвиква към слугините: „Още, още...!“ Когато пищната вечеря е подредена, Мадам се нахвърля в безмълвно настървение върху храната – шумно и лакомо поднася към устата си лъжицата със супата, започва уж да говори на пушеното пиле, след което го разкъсва, рови с пръсти в спагетите и окичва разголените си рамене с тях. По протяжността на тази сцена репликите на Мадам се произнасят с престолено истерични и умишлено преувеличени интонации от изображението на нейните устни, ослепително начервени и увеличени върху екрана на един телевизор, изведен в предната част на сцената. Това е безспорно най-яркото сценично решение в представлението, дължащо се не на последно място и на енергетично наситеното присъствие на Снежина Петрова. Резултатът е Мадам, посочена в жестовете на някакво красиво, хищно, жестоко и тъпо животно.

„Слугините“ е спектакъл, в който има само една действителна смърт – самоубийството на Клер, която изпива отровата, предназначена за Мадам. Клер я приема от името на Мадам. Смърт, която се проектира във виртуалното – едновременно буквално и преносно. Мултимедията посочва онази негативна и загадъчна действителност на *non-being* – непостижимостта на другия, непостижимостта на убийството, непостижимостта на смъртта. Жестовете са сякаш изпразнени от смисъл – те съществуват единствено в рамките на едно театрално/игрово доближаване до невъзможното. Смъртта настъпва с изключването на телевизора, с изчезването на образа, след което настъпва и пълната тъмнина в салона – чистият макет на нищото.