

ПРАКТИКАТА В ДРАМАТУРГИЧНОТО ПИСАНЕ

В предишната лекция ставаше дума предимно за теорията на писането на драми, а сега нека погледнем какви практически съвети можем да дадем на онези, които биха желали да се занимават с това или поне са мотивирани да пишат драми било защото обичат театъра, било защото смятат, че светът може да бъде открит и с това средство. Да предположим, че темата вече е зададена. В случай на трагедия, драма – обяснението за една интересна, нееднозначна човешка ситуация, за една вече случила се необичайна история или безбройните въпроси, произтичащи от ситуацията, за които няма отговор. В случай на комедия – една объркана ситуация от нашето обкръжение, която изисква премисляне, като например вестникарска новина, която раздвижва фантазията ни.

Изобщо, след откриването на темата трябва първо да се замислим в какви жанрови рамки бихме желали да я вкараме. Понякога и от трагични ситуации могат да се родят комедии, и обратното. Особено в нашата епоха, когато процъфтява преди всичко жанрът на трагикомедията. Отговорът на въпроса „Защо?“ е привидно прост: *няма еднозначни ситуации*. Светът се ръководи предимно от невидими сили. Ще ни накарат да търсим мистицизъм в една съвършено делнична ситуация и ще маскират необикновеното събитие като ежедневно. Днес една трагична смърт може да бъде разтълкувана по много начини. Забързаните технически и обществени процеси раждат толкова противоречия, че често не можем да се ориентираме дали това, което виждаме, е трагедия, или е комедия. Тези противоречия не дават решения, а увеличават напрежението, страха от непознатото. И тогава трагикомедията е подходящото средство за описване на действителността. Разбира се, трагедията обикновено откриваме в края на драмата; дотогава можем да се сблъскаме с поредица от забавни ситуации, докато не стане ясно, че това, което сме видели, че всичките тези комични елементи са били всъщност предвестници на ужасна трагедия. В днешно време писателите на драми може би предпочитат да използват точно това средство.

Има, разбира се, и драми с описателен характер, техният брой нараства все повече. Творби, които не се пишат според правилата на класическата драма, в тях няма главни герои и конфликти, няма и не можем да открием структурата на драмата – писателят декларира нещо, някакво политическо становище, показва ни панорама, без да я анализира, без да я разгърне. И този вид драма е разпространен преди всичко сред алтернативните европейски театри. Но с тях ще се занимаем друг път, сега нека останем при белезите на класическата драма. Трябва внимателно да премислим под каква форма темата ще се представи най-добре. Може да е под формата на монодрама – един харесван и все по-харесван жанр. Отчасти защото е евтин, има много

голяма вероятност театрите по-лесно да склонят да го приемат в репертоара си, особено при положение че играе известен, популярен актьор. А известните, популярни актьори обикновено – и напълно неоправдано – обичат да се чувстват безкрайно самотни, и в такива случаи монодрамата им предоставя добра възможност. А като изключим чувството за самотност, те могат да разгърнат таланта си без всякакви сценични конкуренти.

Монодрамата само привидно е семпла. Лесно можем да повярваме, че ако опишем мислите на един човек, ще сме готови. С това обаче единственото, което постигаме, е една чужда на театъра форма: един човек (актьор) на сцената говори на публиката или на себе си. Ситуацията е напълно нереалистична. По-значимите, устоели на времето монодрами не са монолози: принуждаваме героят да говори нещо дори когато е сам на сцената. Какво ли може да е това нещо? Има известни телефонни пиеси, в които главният герой е чакал обаждане по телефона, звъннал е и така се разгръща историята. Или пък персонифицира намираща се на сцената вещь или животно. Или записва нещо на диктофон, което има някакъв смисъл, и тем подобни. Ако пишем историята си под формата на монодрама, не трябва да забравяме, че актьорът се нуждае от ситуационно положение, от драматично положение, в което е оправдано той да говори сам. Иначе ще се получи обикновен монолог. Драмата все пак е поезия на диалозите, не на самотата. Следователно трябва да се открие такава ситуация, в която героят е принуден да провежда диалог дори когато е сам. В една прочута монодрама за Ван Гог художникът смята, че една от картините му проговаря: той започва да спори с нея, включват се и другите картини, и така все повече картини започват да спорят с твореца. В една много играна унгарска монодрама историческият женски образ разказва живота си на един непознат и по-късно става ясно, че този непознат е дошъл за нея и я отвежда на място, където вече няма страдания. Лазар на Радичков говори на кучето, седящо под дървото, затова творбата толкова се поддава на игра. В монодрамата смело можем да използваме елементи на поезията или на абсурда, на абстрактното, защото за разлика от диалогичността самотата по-добре понася поезията. Обикновено в монодрамата поставяме в центъра една по-позната фигура, която е добре известна на публиката като личност, и монодрамата се концентрира върху това да я срещне „на живо“ с нея, актьорът да се превъплъти в някой известен съществувал или дори все още жив образ, като с това подчертава, че между собствената му личност и тази на известния е възможна връзка, че той може да се превъплъти в него, може да постигне това героят да възкръсне и да проговори.

За да развием темата, можем да изберем и драмата с двама герои, която вече си е извоювала собствени граждански права в театралната литература. Преди сто години трудно биха си представили на сцената да има всичко на всичко само двама души. В началото подобен тип драми са се проваляли: публиката е искала да разгледа този или онзи проблем от няколко страни, изморявало я е, че двама участници, очевидно олицетворяващи двата полюса на истината, се концентрират само върху дадената тема, че не влиза някой, който да улесни или да

помогне ситуацията да се разгърне по-добре. Или пък който да внесе друг вид, евентуално комична нишка и така да предостави на зрителя кратка пауза, почивка. Дори пиесата „Клавиго“ на Гьоте предизвиква възмущение с това, че участниците в нея били малко. Втората половина на XX век и първата половина на XXI век носят промени и в това, че театрите насърчават авторите да пишат пиеси за двама участници. Защото една монодрама, дори да се играе с известен актьор, носи по-малко приходи, отколкото ако един до друг поставим и разиграем двама известни актьори. Драми с двама участници се произвеждат почти в индустриални количества, а авторите могат да се фокусират по-добре върху дадената връзка, без да им отвличат вниманието странични действия. Формулата с двама актьори е предпочитана, разбира се, преди всичко от комедията. Двамата души могат да бъдат разположени в различно време и пространство и изключвайки заобикалящите ги фактори, можем да акцентираме върху развитието на връзката помежду им. Няма го смущаващия трети. Също обичано средство е, ако имаме двама актьори, но с преобличане или с други похвати те да пресъздадат различни образи. В такива случаи двамата актьори изиграват няколко образа, което е подходящо и за един вид пародия на стиловете, както и за още по-добро представяне на актьорските способности.

Този жанр е привлекателен освен това, защото построените по-рано огромни театри са все по-малко подходящи да представят прозаически драми. Музикалният жанр, танцовите жанрове, шоутата задължително изискват големи сценични пространства, големи театри. Затова през изминалите 6-7 десетилетия се появиха голям брой студийни театри, които обичат драмите с двама участници.

Това обаче, спокойно можем да заявим, тласка автора към по-лесното решение. Авторът, разбира се, избира дали да се движи по посока на по-трудната, или на по-леката съпротива. Можем да препоръчаме на нашия въображаем драмописец да се опита да надскочи това изкушение. Щом вкара трети или четвърти участник в една замислена като пиеса с двама герои творба (било то трагедия, или комедия), ще почувства какви нови възможности се разкриват пред него. Как един трети или дори епизодичен герой, или – ако щете – един статист може да повлияе на съдбата на главните герои и на драматическото развитие? При представянето на Молиеровия „Тартюф“ мнозина пропускат немия слуга на Тартюф, а авторът е имал сериозно намерение, вкарвайки го в пиесата, и ако режисьорът си направи труда да разгадае това, ще се натъкне на големи истини.

Следователно се озоваваме в ситуация с повече участници – да речем, четирима-петима. Нека засега останем с толкова. Как да се захванем с писането на драмата, ако имаме темата и четирима-петима въображаеми герои? Нека се опитаме да научим възможно повече за тях, защото, макар и ние да сме ги измислили, по-нататъшната им съдба няма да се определя от нас, а от закономерности, които произтичат от връзките помежду им. В такива случаи е най-добре, ако първо анализираме героите си. Да опишем един по един що за хора са. Как изглеждат на външен вид? С какъв манталитет са? Към

какво са склонни и към какво – не? Откъде са дошли? Какво е било детството им? Какви са били взаимоотношенията им с родителите или пък какво следва от това, че някой е израснал като сирак? През какво душевно развитие е преминал нашият герой, преди да бъде описан? Да направим това описание и анализ поотделно с всеки от въобразяемите ни герои. За да могат те да проговорят в нас, както подчертах това и в предишната лекция, трябва да ги познаваме много добре – за да могат нашите герои по-късно да ни се доверят. И когато разполагаме с всичко това, описали сме го, знаем за тях много неща, да нарисуваме един голям кръг и да напишем в равни съотношения имената им около кръга. Това е едната възможност. И да свържем героите с линии, като напишем върху тях какъв тип връзка ги свързва. И да свържем героите с линии, като напишем върху тях какъв тип връзка ги свързва. Дали се мразят, или се обичат? Дали се ревнуват, или са си безразлични? И така нататък. Когато имаме това, да извадим един още по-голям лист хартия и да отбележим героите вече така, че не само по една линия да свързва даден герой с друг, а да имаме възможност да свържем с линии всеки с всекиго. Така ще се получи една система от разклоняващи се линии, която ще ни стимулира да продължим да мислим върху развитието на съдбите им. Ако отношението между X и Y е такова, тогава линията, която тръгва от тях към Z или към Q, за какви взаимоотношения сочи? И така, пред нас по смайващ начин ще се появи цялата структура на драмата. Но това все още не е скица на фабулата – това е само път до това как от тези отношения ще се създаде едно множество от смислени събития.

И – подчертавам – все още не трябва да решаваме дали ще пишем трагедия, или ще пишем комедия, т.е. и в двата случая е направо задължително да се приложи тази техника, ако, разбира се, не искаме по време на писането непрекъснато да се сблъскаме с логически препятствия или с друго, което се среща още по-често: да забравим за някой герой, което по-късно ще преобърне цялата история и така ще се наложи да започнем отначало.

След това идва познатото в практическия театър описание на разпределението на сцените. Сега вече имаме фигурите, познаваме живота им, познаваме системата от отношения помежду им – дошло е времето да опишем какво ще се случи по време на драмата, какъв тип сцени ще развият темата, която сме си избрали, и как тези сцени ще се надграждат все по-нагоре и все по-нагоре, от непознатото до решението. Все пак трябва да предположим, че зрителят не знае за драмата повече от онова, което е описано в театралната диплома, следователно на сцената започват да се появяват непознати за него фигури и ситуации. Доброто разпределение на сцените помага да облекчим този път за зрителя и за самите нас. В разпределението на сцените по подразбиране описваме какво събитие се случва с дадените герои и изобщо случва ли се такова. Но ако не се случва, защото пишем не драма на действията, а например абсурд, както в случая с Йонеско, или пък поетическа творба, тогава анализираме етапите в драмата. Как стигаме дотук? Възможно е всичко това да бъде само една голяма сцена. Можем да си представим, че имаме тема, която се разиграва линеарно, т.е. двучасова история без промяна

на пространство и време. В този случай разпределението на сцените е т. нар. „вътрешно разпределение на сцените“, когато анализираме психологията и степените в развитието на героите.

Затова и нека да предположим, че разпределението на сцените е готово, знаем откъде тръгваме и къде пристигаме, както и в коя сцена кои герои ще приемат трагичен или комедиен облик. Или още не сме решили дали пишем трагедия, или правим комедия, ами просто разгръщаме темата и после тя сама ще поеме нанякъде, ще се наклони насам или натам. Разбира се, би било глупаво да кажем, че не може въз основа на темата да се реши предварително дали ще се получи трагедия, или комедия, но начинът на писане и в двата случая е еднакъв.

Следователно разполагаме с всичко и можем да се захванем с писането на драмата. И още нещо, което от този момент нататък ще е много важно: по време на писането, докато сблъскваме фигурите, докато разгръщаме системата от човешки съдби, *смело можем да свърнем от първоначалното разпределение на сцените*. Няма страшно, ако то се запази, защото това ще значи, че сме се готвили много съзнателно за писането, но и няма страшно, ако някой от героите започне да се държи по начин, различен от този, който сме си представяли. Става ясно, че лъжата в диалога или недоразумението в ситуацията например имат друга роля, различна от планираната. Пиесата поема в друга посока. В случай че сме избрали комедията, възможно е едно недоразумение да е по-голямо и по-забавно, ако неочаквано в сцената се появи герой, когото първоначално не сме предвидили. Или пък в трагичните моменти в една трагедия се случва така, че един герой изведнъж изоставя друг и изоставеният е принуден да направи драматичен монолог – монолог за самотата. Или пък решаваме (все пак сега ние сме господари на живота и смъртта), че по време на някоя кървава драматична разправа единият герой в последния момент съжалява съперника си и не забива меч си в сърцето му. Какво правим в този случай? Да се придържаме ли към предварително описаното разпределение на сцените? В никакъв случай! Защото това ще означава, че се е случило така често споменаваното от авторите драматурзи чудо: героите са заживели свой собствен живот. И ако не се намесим, ако не настояваме за тези или други ситуации само защото искаме да се осъществи предварителният ни план, то това ще бъде почувствано и от зрителя. Защото той също ще стане част от една мистерия. *Става дума за мистерията на оживяването на създадената в мисловната плоскост фигура*. Можем да наречем това и един вид сътворение, защото една недействителна, мисловна абстракция започва да живее, да се държи като жива. И ако актьорът „навлече“ върху себе си тази фигура в представлението, тогава действително тя оживява. Самите ние сме станали създатели! Не е малка работа, оказва се, да пишеш драми.

Всичко това, разбира се, не е толкова просто. За да се случи, трябва да имаме основни познания за практическото функциониране на театъра. Онзи млад автор, който сериозно иска да се занимава с писане на драми, не може да пренебрегне театралната практика. Ако го направи, а след като е прочел други драми, реши да създаде собствени, ще премине

през извънредно много нелепи разочарования. Защото театърът като сграда, труппа, организъм си има свои собствени закони, които авторът драматург трябва да има предвид. Най-добре ще е, ако кандидатът за драмописец си измоли място в някой значим театър, по възможност такъв голям театър, в който се играят качествени творби и в който работят режисьори, от чиято работа може да се поучиш. И за които може да се пишат драми! Защото не е изключено да открием общи точки с начина на мислене и инструментариума на един режисьор, така че по време на писането да започнем да се съобразяваме с тях. Няма да е проблем и ако не точно този режисьор постави после творбата ни на сцена – поне сме се приспособили към нещо. Добре ще е и ако някое актьорско превъплъщение, някой актьорски талант ни очарова и ние, така да се каже, „облечем“ все още само въображаемата фигура от пиесата с отличителните черти в личността на този актьор, на този актьорски талант. А и този театър, на чиято врата ще почукаме, нека по възможност да разполага и с голяма, и с камерна сцена. Отчасти за да се запознаем с техниката, да не пишем сцени, които са неосъществими технически. И ако гледаме един и същ актьор на голямата сцена, а на другия ден – на камерната, отблизо, нека да почувстваме разликата в играта му, в неговия инструментариум. От което отново можем да се възползваме за собствената си драма. Добрият автор драматург е наясно с функционирането на ролбодена, знае какво е чига, кое наричаме сценичен портал, шнурбоден, къде стои инспициентът и каква е неговата задача. Да пообиколи мъжките и женските шивашки ателиета, да разговаря. Да се запознае с понятието „скоростно преобличане“, за да знае по какъв начин може да извежда актьорите на сцената. И още хиляди подобни полезни познания. Ако има актьорски клуб, да потърси компанията на членуващите в него, да опознае начина им на мислене, тяхната душевност. И ще се изненада, че някой, когото на сцената е видял като невероятен талант, в бюфета ще му изглежда толкова незначителен, или пък обратното. Този опит помага по време на писането на драма нашите герои да бъдат по-достоверни.

Невинаги, разбира се, има възможност за всичко това. Не бива да увесваме нос – щом имаме готовност да пишем драма, да се захванем с това. В този случай трябва да имаме предвид, че драматургът на театъра и режисьорът на представлението в съответствие със сценичните закони ще префасонират нашата драма, ще направят промени в интерес на по-доброто изпълнение. С това обаче невинаги е лесно да се съгласим, защото по време на писането сме си създали един образ за представлението, на който в началото държим със зъби и нокти.

Това не означава, че драмата ни винаги и на всяка една сцена трябва да стигне до зрителите в същата трактовка. Нека оставим талантливият режисьор да преобърне драмата, талантливият автор на декори евентуално да извиси на едно поетично ниво гледката, която ние сме си представяли значително по-простичка. Готовността ни за компромиси обаче не може да е безкрайна. Трябва да се придържаме към първоначалната идея на драмата, към онова, заради което се е родила. Но ако творбата е достоверна, ако се е получила добре, това няма да е толкова трудно. В такъв случай това, че някой режисьор или театрална

общност тълкува творбата ни другояче, означава само едно: че сме създали нещо валидно, нещо, което във всяко едно изпълнение носи в себе си едно и също оригинално значение. Авторовото намерение се разкрива винаги, само че в различна „опакровка“.

И сега не остана много – да открием темата, жанра, да си опишем всичко, което знаем за героите ни. Да измислим системата от отношения, а после да създадем и разпределението на сцените. И шоуто може да започне.

Още една лична препоръка: обикновено аз правя макет на героите си от пластилин, от глина или от друг материал. И ги слагам на масата пред себе си, докато пиша. Особено ако става дума за драма с повече участници. За да не забравя някого от тях по време на писането. Защото в драмата всяка роля е важна. За да си струва актьорът всяка вечер да се преоблича за всяка една роля. И ако направим това и мислим за това, докато пишем, ще можем да прегърнем на премиерата на драмата си едни истински щастливи актьори.