

ТЕМАТИЗИРАНЕ НА ЗАТВОРЕНОТО ПРОСТРАНСТВО В ГРОТЕСКОВИТЕ ПИЕСИ НА ПРАЖКИЯ ТЕАТЪР „ЧИНОХЕРНИ КЛУБ“

Давид Кроча
Масариков университет, Бърно

Давид Кроча. Тематизация замкнутаго пространства в гротесках пражского театра «Драматический клуб»

Исследование посвящено драматургии пражского Драматического клуба (Činoherní klub) – знаменитой театральной сцены, отметившей свое 55-летие в 2020 г. В статье рассматривается творчество основных авторов театра на протяжении 1960-х гг., начиная с первой постановки *Пикник* Ладислава Смочека (премьера 27 февраля 1965 г.) вплоть до гротеска *На острие ножа* Алены Вострой (премьера 4 декабря 1968 г.). Особое внимание уделяется теме замкнутого пространства, которая связана с намерением труппы показать парадоксы поведения людей в условиях обостренной смоделированной ситуации.

Ключевые слова: театр, творчество пражского Драматического клуба, Ладислав Смочек, Алена Востра

David Kroča. Thematization of Enclosed Space in The Prague Drama Club's Slapsticks

The study deals with the dramatic output of The Drama Club (Činoherní klub), a renowned theatre scene, which celebrated its 55th anniversary in 2020. The present study interprets works created during the 1960s by the theatre's fundamental authors, starting with the first staging of *Piknik* (premiere on 27th 1965), a play by Ladislav Smoček, and ending with the slapstick by Alena Vostrá, *On the Knife's Edge* (premiere on 4th 1968). The study is focused primarily on the theme of enclosed space, which related to the ensemble's ambition to show some of the paradoxes in human behaviour under tense conditions of escalated model situations.

Key words: theatre, output of The Prague Drama Club, Ladislav Smoček, Alena Vostrá

През 2020 г. пражкият театър „Чинохерни клуб“ (Činoherní klub, бълг. – „драматичен клуб“) отбелязва 55 години от своето основаване. Настоящото изследване си поставя за цел да припомни творчеството на главните драматурзи на театъра Ладислав Смочек и Алена Востра през 60-те години на миналия век, когато „Чинохерни клуб“ се превръща в

оригинална театрална сцена, отличаваща се и с режисьорския си подход към текста, и с участието на забележителни актьори от по-младото поколение, сред които Йозеф Абърхам, Петър Чепек, Нина Дивишкова, Иржи Хързан, Иржи Кодет и Владимир Пухолт.

Първата постановка на „Чинохерни клуб“ е пиесата на Ладислав Смочек (Ladislav Smoček, 1932) *Пикник* (*Piknik*, публ. 1966 г., премиера на 27 февруари 1965 г.). Авторът сам режисира драматургичния си дебют, както и другите си пиеси от втората половина на 60-те години. Действието в *Пикник* се разиграва през Втората световна война сред екзотиката на тропическата джунгла, където се озовават петима войници от американската армия, участващи в тихоокеанска операция. Камерната пиеса се открива с прецизно изградена драматургична ситуация, в която са уловени особеностите на характера на членовете на разузнавателния патрул в момент на криза в техните отношения. Началото на взаимната антипатия и поредица от словесни и физически сблъсъци поставя сержант Кракмильр, когато излиза да разузнава и поверява командването на Бурда, невротичен интелектуалец без авторитет. Лидерството на групата си присвоява агресивният Тол, който с брутални средства подчинява циничния шегаджия Смайл и безхарактерния приспособленец Розден. Стремешт към себеизява в екстремни условия се оказва абсурдно начинание, тъй като съдбата на петимата герои стига до трагичен финал. След като патрулът решава да напусне бивака, той попада на японски патрул, след което настъпва само зловеща тишина:

РОЗДЕН (*оглежда се*): О, Боже! Толкова е красиво това място, сякаш е създадено за пикник.

СМАЙЛ (*повдига се леко и измърморва*): Знаеш ли какво? Един за малко да пукне от тая твоя впечатлителност.

БУРДА (*готов е*): Да вървим.

Тръгват. Изключително силен, непрекъснат шум от това как си проправят път през дивата растителност. [...] Внезапно пращането стира и в същия миг някой започва да стреля отблизо в гръб. [...] Престрелката утихва, но накрая избухва силна експлозия, вероятно от ръчна граната. Тишина.

(Смочек 1967: 59)

Драматургичният акцент на действието в пиесата на Смочек не е поставен върху военния сблъсък на разузнавателния патрул с вражеския отряд, а върху това как „във враждебните условия на джунглата се пробужда джунглата в самия човек, джунглата на междуличностните отношения“ (Хоржинек 1995: 112). Стратегическият избор на автора да

превърне парче земя сред дивата природа в сцена на действието, му позволява да създаде моделова ситуация на междуличностните отношения, които разголят първобитния си характер и неконтролируемо ескалират. Некултивираната и неуправляема природа създава фон за инстинктивното и примитивно поведение, в което реципрочно се отразява негостоприемната среда, предизвиквайки чувства на животински страх и тревога: „Отрядът от американски войници в джунглата е група от хора, изтръгнати от нормалните ежедневни взаимоотношения“ (Востри 1967: 124). При Смочек природата се превръща в съществена част от драматургичната структура, в която тя изпълнява ролята на двигател, контролиращ човека с естествена магическа сила.

Човекът, изправен пред заплахата от външния свят, е главен герой и на други пиеси на Смочек: *Странният следобед на д-р Звонек Бурке* (*Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*) и *Лабиринтът* (*Bludiště*) (и двете книжни издания са от 1967 г., съвместна премиера на 9 март 1966 г.). В жанрово отношение пиесите се явяват трагикомични гротески, които продължават да развиват темата за човека, озовал се в критична ситуация и в затворено пространство. В *Странният следобед на д-р Звонек Бурке* това затворено пространство представлява старомодна сепла стая в дома на вдовицата Оутехова, в която Бурке живее под наем двадесет години. Сега той трябва да се изнесе, за да освободи място за дъщерята на г-жа Оутехова – Сватава, която трябва да живее тук с бъдещия си съпруг Вацлав. На пръв поглед добродушният и порядъчен учител Бурке (изигран на премиерата също от беззащитния на пръв поглед Владимир Пухолт¹) се превръща във вулгарен насилник под влияние на драстичните обстоятелства, защитавайки с нож в ръка жизненото си пространство от натрапници. Въпреки че сюжетът завършва с фарсова поредица от предполагаеми убийства, при които безпомощните тела на враговете се озовават в бездънен шкаф, комичните сцени съдържат винаги нещо сериозно, стигащо дори до трагизъм.

¹ Владимир Пухолт (Vladimír Pucholt, 1942) е чешки актьор, който става особено популярен, след като участва във филмите на Милош Форман *Черен Петър* (*Černý Petr*), *Конкурс* (*Konkurs*, 1963), *Любовта на русокосата* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965). Успех му носи и главната роля във филма на Ладислав Рихман *Старци бепат хмел* (*Starci na chmelu*, 1964). През периода 1965 – 1967 г. играе на сцената на „Чинохерни клуб“, а след това емигрира във Великобритания, където завършва медицина и става лекар. Към актьорската си професия се завръща едва през 1999 г. с филма *Завръщането на изгубения рай* (*Návrat ztraceného ráje*, 1999). Понастоящем живее в Канада. – Б. ред.



Л. Смочек, *Странният следобед на д-р Звонек Бурке*,
„Чинохерни клуб“, 1966; фото: Вилем Сохурек

Дезориентиран интелектуалец, който ловко и брутално ликвидира опонентите си, е персонаж, предизвикващ усмивка, но в същото време той буди и състрадание. Двойствеността на главния герой се отразява и в неговата реч, която на фона на разговорния чешки език на повечето герои и на ходския диалект на ухажора на Сватава звучи оригинално, варирайки между заучени книжни, дори архаични метафори и банални фрази. Езиковата характеристика на д-р Бурке несъмнено разкрива и неговото механично мислене и поведение, чиято манифестирана високопарност е оправдана от мисията му да усъвършенства и да образова другите. В момента, в който животът на един ексцентричен стар ерген е изваден от равновесие, привидно безобидният наемател изоставя своите възвишени идеали и се превръща в непредсказуем насилник.

От всички пиеси на Смочек *Лабиринтът* е може би най-близка до съвременната абсурдистка драма и не е чудно, че неговата гротеска с подзаглавие *Опит за интервю пред входа* внушава алегорични послания по отношение на времето, в което се появява. Пред строго охранявания вход на лабиринта, който има формата на някаква атракция от непреодолим жив плет, анонимен Мъж разговаря с Портiera, който с

чиновническа ритуалност пуска желаещите да влязат, но при никакви обстоятелства не позволява на никого да излезе навън, ръководейки се от строги принципи и правила, които не му позволяват да прави изключение и да използва входа като изход:

МЪЖ: Това също е изход, нали?

ПОРТИЕР: Как изход?

МЪЖ: Разберете! Когато от другата страна е написано „Вход“, разбирате ли...

ПОРТИЕР: Разбира се, че разбирам.

МЪЖ: Всъщност хората биха влезли оттук, разбирате ли?

ПОРТИЕР: И какво, ако разбирам? Разбира се, че разбирам. Не е нужно да настоявате. Това, което казвате, също не е логично. Логичното е, че ако това е вход, нали така, той не може да бъде едновременно и изход. Няма какво да ми се сърдите!

(Смочек 1967: 106)



Л. Смочек, *Лабиринтът*, „Чинохерни клуб“, 1966

По време на дългия разговор Мъжът напразно се опитва да отгатне какво се случва с хората, които безгрижно влизат в лабиринта, и да разбере дали изобщо съществува „изход“. Парадоксално, той сам в крайна сметка търси спасение в лабиринта, след като агресивният портиер го напада с брадва в ръка. В контекста на сатиричната драматургия от 60-те години пиесата придобива облика на алегория на политическия режим:

Мястото, наречено лабиринт, е типична параболична фикция, разкриваща организираната несвобода по време на т.нар. социализъм. Всеки може да влезе вътре, държи се и се движи според възможностите, допустими според наложените ограничения, но никой не може да излезе навън. Във всяко едно отношение жизнената среда се превръща в институция, която се проявява в пиесата само посредством непреднамерени алузии.

(Хоржинек 1995: 118 – 119)

Алюзии за системата, споменати от Хоржинек, правят например далечните гласове на лутащите се в лабиринта, но преди всичко поведението на Портiera, който директно олицетворява институцията, тъй като си е направил временно жилище на входа със столчета, с кашон от бира, с настилка от чакъл и с брадва за цепене на дърва. Той е завладян от своя лабиринт до такава степен, че дотогава въобще не е имал нито време, нито повод да провери дали е възможно да си тръгне от това затворено пространство. Подобна фасцинация от неизвестността разкрива и поведението на Мъжа, който се появява на входа на лабиринта съвсем случайно и подхождайки с подозрителност към тази странна институция, решава да разгадае нейния смисъл. По този начин *Лабиринтът* – подобно на другите пиеси на Смочек от 60-те години, разкрива преди всичко парадоксите в човешкото поведение в условията на една изпълнена с високо напрежение моделова ситуация.

Характерните черти на сценичната поетика на „Чинохерни клуб“ са разработени по специален начин в комедията на Алена Востра (Alena Vostrá, 1938 – 1992) *Онче-бонче* (*Na koho to slovo padne*, публ. 1967 г., премиера на 4 декември 1966 г. под режисурата на Ян Качер). В ситуационната си „комедия в шест картини“ авторката не задава традиционната интрига, водеща от конфликта до развързката, а в хронологична последователност редува комични сцени, мотивационно свързани помежду си посредством шегите на петима студенти. Групата младежи се забавлява, като поставя нищо неподозиращи случайни хора в неочаквани ситуации. Действието на драмата започва в момента, когато в едно заведение веселата компания планира играта „Онче-бонче“. Младежът, наречен Офсайд, получава задачата да си уреди среща за следващия ден с певицата на заведението Мария Змешкалова, наречена Маргит, и да я целуне в парка точно в три и половина. Офсайд изпълнява задачата и дори отива в апартамента на Маргит, където обаче провокираната от него ситуация ще се развие по напълно непредвиден начин. В апартамента, където в момента се извършва боядисване, Офсайд има малшанса да се заклепне в металната стойка за цветя, откъдето не може да се измъкне. В този конфузен момент в стаята нахлува гневен съпруг, а малко след него – и представител на домсъвета с иронично избраното име Хампейз², който с амбицията си да контролира всичко, внася още повече объркване в цялата ситуация, като по този начин улеснява бягството на Офсайд. След като успява най-сетне да се освободи от стойката за цветя, Офсайд отново попада в този необикновен капан, но вече като жертва на предумишлено насилие. При второто си посещение в апартамента на Змешкалови вместо на Маргит той попада на нейния род-

² От чешки – hampejz – бардак, публичен дом. – Б. пр.

нина Лекса, с когото младежите са се подигравали в кафенето. Лекса използва срещата като повод за отмъщение, отново пъха Офсайд в тази фатална част от интериора, „напомняща на артистично приспособление“, и безмилостно го измъчва.

Въпреки че тематичният фокус на пиесата е ежедневието, целта не е да се постави на сцена така нареченият реален живот, а чрез поредица от комични гегове и абсурдни ситуации да се разкрие неговата деформация. Когато насилникът Лекса вкарва младежа в капана, той го принуждава физически да почувства сковаващото въздействие на затвореното пространство. Доминиращата до този момент словесна игра се превръща в реална, осезаема опасност, която, за щастие на Офсайд, не трае дълго. На финала пиесата не стига до морализаторско наказание на грешника, а напротив – допълнително внушава опасността на ситуацията, чиято кулминация прави чест на комедийния жанр. От жанров вариант на комедия, основаваща се на шеговития тип речево общуване, драмата постепенно придобива специфичния облик на гротесков фарс. По този начин тематично и стилово нееднозначният текст създава многозначно драматургично послание, в което се откроява мотивът за некоректното поведение, посредством което дори една безобидна шега може да прерасне в реално и унижително издевателство.

Темата за малкия човек в критична ситуация, вметена в тясно пространство, е доразвита от Востра в следващата ѝ пиеса – *По ръба на ножа* (*Na ostří nože*, публ. 1969 г., премиера на 4 декември 1968 г. под режисура на Ярослав Востри). Действието се развива в символичната обстановка на жилищна кооперация в краен квартал, построена до железопътната линия, чиято сценична реализация според ремарката трябва „по особен начин да напомня на къщичка за зайци“. Половин дузина едновременно наблюдавани игрови пространства съответстват на точно толкова различни начина на живот, сред които доминира екзистенциалният модус на семейство Хърдинови. В центъра на драматичното действие е персонажът на г-н Хърдина, нещастник, който не е в състояние да подреди в главата си ежедневния приток на нова информация и предизвикателства.

Психическото разстройство на протагониста е знаково маркирано в пиесата посредством абсурдисткия мотив за ножа, забит в главата. След като антагонистът с ироничното име Хърдина³ буквално забива нож в собствената си глава, пред него възниква въпросът как да прикрие тази „ексцентричност“ от близките си и как впоследствие внимателно да я отстрани от тялото си. Макар и втората пиеса на Алена Востра да има значителен принос за драматургията, тематизираща затвореното прост-

³ От чеш. hrdina – герой. – Б. пр.

ранство, тогавашната критика се усъмнява в художествените ѝ качества. Резервите са предизвикани най-вече от несъвършенствата в драматургичната композиция, по-конкретно в онези моменти, когато абстрактната идея, визираща хаотичното мислене на протагониста, е през създадена посредством статично представени съновидения:

Статичният характер на отделни откъслечни, центростремителни сцени, направени сякаш от сглобяеми елементи, би бил приемлив, ако те бяха динамизирани по отношение на центъра, който е Хърдина. Това обаче е постигнато само отчасти. Проблемът е как една по същество абстрактна реалност (сблъсъкът и объркването на импулсите в главата на Хърдина) да бъде въплътена в смислово експресивно сценично действие. Съновиденията изпълняват тази задача само на нивото на семантичната демонстрация, но не и като драматургичен акт.

(Хоржинек 1969: 72)

Стойността на пиесата е преди всичко в това, че предоставя богати възможности за актьорска изява, което е в унисон с онази линия в развитието на драматургията, довела до прословутата ансамблова комедийност на „Чинохерни клуб“. Поглеждайки назад към гротеските на „Чинохерни клуб“, създадени от Ладислав Смочек и Алена Востра, неведнъж попадаме на въпроса, поставян от тогавашната критика, дали техните пиеси, които са предназначени да изразят определена концепция за театър, могат да се поставят и на други сцени. Рецензентите определят постановките на „Чинохерни клуб“ за „съвършени“, но в същото време изразяват съжаление, че текстовете са дълбоко свързани с поетиката на конкретния театър и поради това са „трудно изпълними“ на друга сцена (Ухлиржова 1967).

Предпоставка за появата на тези пиеси е предоставената възможност за творческа работа на определен театрален клуб, в който автори, режисьори и актьори да откриват пресечната точка на своите търсения по общи за тях теми. Според драматурга Ярослав Востри именно възможността да се работи по конкретна тема, е една от причините някои актьори, които в други театри са били посредствени и неубедителни, да успеят напълно да разгърнат своята индивидуалност тъкмо в „Чинохерни клуб“:

„Чинохерни клуб“ не само им предоставя възможност за актьорска изява, т.е. не гледа на тях само като на актьорски инструментариум: тези актьори са сътворци на театъра, разкривайки в постановките своя индивидуален потенциал посредством теми, които не биха могли да се реализират в театъра без сътрудничество с останалите.

(Востри 1996: 39)

Неслучайно често срещана тема в работата на „Чинохерни клуб“ от 60-те години на XX век става животът на човека в затворено пространство. Темата е съзвучна с тогавашната атмосфера, в която се пробужда стремежът към лична свобода, независимост и автентичност. Тематизацията на този тип пространство се превръща, от една страна, в знак на потискащата среда, която ограничава индивида в неговия полет, но от друга страна – в образ на добре познатото интимно пространство, което се превръща в своеобразен остров на спокойствието сред опасния и неспокоен свят.

ЛИТЕРАТУРА

- Востра 1969:** Vostrá, A. *Na ostří nože*. Praha: Dilia, 1969.
- Востра 1967:** Vostrá, A. Na koho to slovo padne. // *Divadlo* 18, 1967, č. 1, s. 81 – 100.
- Востри 1967:** Vostrý, J. Pokus o interview. // *Piknik, Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, Bludiště*. Praha: Orbis, 1967, s. 121 – 128.
- Востри 1996:** Vostrý, J. *Činoherní klub 1965 – 1972. Dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1996.
- Кроча 2017:** Kroča, D. Na koho to slovo padne. // *Theatralia, Supplementum* 20, 2017, č. 1, s. 44 – 48.
- Смочек 1967:** Smoček, L. *Piknik, Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, Bludiště*. Praha: Orbis, 1967.
- Смочек 2002:** Smoček, L. *Činohry a záznamy*. Přemysl Rut (ed.). Brno: Větrné mlýny, 2002.
- Ухлиржова 1967:** Uhlířová, E. Nikdo o ničem nerozhoduje? // *Divadelní noviny* 10, 1967, č. 13, s. 5.
- Хоржинек 1969:** Hořínek, Zd. Hlava. // *Divadlo* 20, 1969, č. 2, s. 71 – 75.
- Хоржинек 1995:** Hořínek, Zd. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Studia Ypsilon, 1995.
- Яноушек 2008:** *Dějiny české literatury 1945–1989. III. 1958 – 1969*. Janoušek, P. (ed.). Praha: Academia, 2008.

Превод от чешки: Росина Кокудева