

ХЮСЕИН МЕВСИМ

Анкарски университет – Република Турция

✉ hmevsim@ankara.edu.tr, hmevsim@gmail.com

ЛАВИНАТА, КОЯТО НЕ Е САМО ПРИРОДНО ЯВЛЕНИЕ, ИЛИ ЗА ЕДНА ПИЕСА НА ТУРСКИЯ ДРАМАТУРГ ТУНДЖЕР ДЖУДЖЕНОГЛУ

Huseyin Mevsim

Ankara University – Republic of Turkey

✉ hmevsim@ankara.edu.tr, hmevsim@gmail.com

*THE AVALANCHE THAT IS NOT ONLY A NATURAL PHENOMENON
OR ABOUT A PLAY BY THE TURKISH PLAYWRIGHT TUNCER CÜCENOĞLU*

The text traces the major forms of manifestation and the characteristic specificities of the Turkish national theatre and dramaturgy from a historical perspective by making references to its assessments by different Bulgarian authors; it dwells on the presence of Turkish dramaturgy on the Bulgarian theatre stage evaluated as utterly sporadic. The text introduces the contemporary Turkish playwright Tuncer Cücenoglu and examines the artistic merits and failings of his play „Avalanche“ that gained him international acclaim.

Keywords: Turkish theatre, Turkish dramaturgy, Turkish-Bulgarian theatre contacts, Tuncer Cücenoglu, „Avalanche“.

Бегъл поглед върху историята на турския национален театър и драматургия

В своите различни проявления и форми театралното изкуство безусловно представлява една от фундаменталните съставки на турската национална култура. Всъщност традиционният турски театър обема в себе си както селските зрелищни игри (*seyirlik*), което е резултат от смесването на тържествата за плодородие на народите на древните анадолски цивилизации и шаманистките ритуали на урало-алтайските номади, пренесени от Средна Азия към XI в., така също и разновидностите на развилия се в градска среда и условия народен театър на сенките (*gölge oyunu*) карагьоз и площадния театър (*orta oyunu*).

Докато народният разказвач е традиция, възникнала още в прародината на турците и успешно пренесена в Анадола, придобивайки окончателната си форма с масовото отваряне на кафенетата в Османската империя през XVI в., то най-типичните и разпространени проявления на турския народен театър – карагьоз (с основен персонаж едноимен-

ния герой, който представлява отражение на народната мъдрост и здравия разум, и Хадживат, с претенции да изпъкне като всезнайко) и синкретичният в същността си площаден театър (смес от елементите на народния разказвач, карагьоз и други местни зрелищни игри) – се развиват предимно в богатите квартали на големите градове. Изследователите на историята на турския театър са единодушни по отношение на впечатляващото сходство в съдържанието на площадния театър и италианската комедия дел арте ([1] Анд 1976: 12–16).

Една от основните особености на традиционния турски театър, независимо дали притежава селско или градско проявление, се заключава в това, че се опира на словото, на импровизационните възможности на изпълнителите си, без да изисква наличие на театрално здание или сцена. Песента, танцът и пародирането са незаменими елементи на въпросния театър, а смехът – основният му компонент. Една друга отличителна черта на традиционния турски театър е, че актьорите са типове, в него не се изисква непременно изграждане на характери.

Българският художник и журналист Петър Дачев, прекарал десет години в Истанбул на предела и прехода от империя към република през 20-те години на миналия век ([7] Мевсим 2017: 11–26), в репортажната си книга „Непознатият Цариград“ (1942) описва чудесно последните конвулсии на тези традиционни зрелищни игри, които няма как да издържат на мощния напор на новото време със своите модни тенденции и прояви:

„В едно къоше на кафенето беше обтегнато бяло платно, заключено в дървена рамка, представляваща нещо като фасада в театър, или по-право – панаирска барака, пъстро боядисана. Всички столове бяха обърнати към сцената, която образуваше издадената пред платното рамка. Скоро една шумна и нетърпелива публика, съставена от деца и възрастни, изпълни цялото кафене. Уви, днес карагьозът е само за децата и простия беден народ. Децата се струпаха на предните места, а възрастните стояха повече изправени до стените. Преди да почне представлението, всички лампи бяха изгасени, само една свещ остана запалена зад платното. И върху неговата осветена повърхност се плъзна веднага ярко осветена гротескна фигура – знаменитият карагьоз!“ ([3] Дачев 1942: 48).

В репортажа „Народни зрелища“ Дачев предлага и описанието на този „доморасъл и изобретателен изпълнител“, който влага много вещица и любов в изкуството си, за да накара цялата публика да се смее и да плаче заедно с него:

„Какви черни очи и каква черна брада на дяволит ориенталец има той! Но ето че след него се явяват други фигури, между които не по-малко прочутият Хадживат (Хадживат импровизира комедиите, а карагьозът е главният изпълнител), защото върху това платно се играят цели пиеси. Скритият зад него актьор движи сръчно поставените на пръчки картонени фигури, като променя майсторски своя глас, съобразно всяка роля.

Картонени изрезки представят също сгради, дървета, гробове и други.“
([3] Дачев 1942: 49).

Д-р Христо Стамболски в обемния си мемоарен опус също отбелязва изобилстващите по времето на месеца на мюсюлманския пост „скандалозни представления на карагъози и меддахи (разказвачи на басни) през цялата нощ до разсъмване“ ([9] Стамболски 1927: 38).

Музиката е неотменимият помощник на карагъоза. На една естрада до платното трима музиканти свирят през време на антрактите, а при представлението драмата често се акомпанира със струнните инструменти уд и канун или с флейта. Следователно актьорът е не само отличен декламатор, но умее също хубаво да пее старите турски песни, като възпява радостите или злочестината на влюбените, тъй като главната тема на всяка пиеса, изпъстрена с жив народен хумор и дълбока мъдрост, си остава винаги любовта – според Дачев, „неизчерпаема и почти единствена тема в поезията на мюсюлманските народи“.

Докато при карагъоза жените и децата съставляват значителна част от утихналата пред тайнственото платно в потъналото в мрак и мълчание малко кафене публика, меддахът е чисто мъжко развлечение, рожба на кафенето. За да се разберат посланията на меддаха, който може да се смята за източник и първообраз на турския театър, според Дачев две неща трябва да се знаят добре: „да се познава добре турският език и арабската литература. Какви бисери на поезия и мъдрост може да се съберат тогава от устата на тоя човек, който носи върху плещите си целия театър!“ ([3] Дачев 1942: 50).

Меддахът е разказвач и актьор едновременно – освен чрез словото, мъчи се с глас, жест и мимика да създаде най-живо пред очите на слушателите си всички перипетии на разказваната от него драма. Разбира се, всеки разказвач набляга повече на едно или друго средство, съобразно своя темперамент или способности, обаче три неща непременно трябва да притежава, а това са феноменална памет, голям импровизаторски талант и неизчерпаема духовитост.

Самото представление протича така: артистът с изпитана вече репутация на разказвач се изкачва на естрадата и почва да разказва на събраните пред него слушатели своя дълъг разказ, изпъстрен с много мъдри народни пословици и поговорки. В повечето случаи това са варианти на някоя арабска или персийска приказка, удължена в течение на вековете от няколко поколения разказвачи.

Разказвачът странства от кафене в кафене, където неговото гостуване предварително се афишира. За посещението на кафенето се плаща обикновено двойна или тройна тарифа. „Колко много чар и топлина има в меддаха през студените зимни нощи!“, възкликва Петър Дачев, впечатлен от това как магията на словото разгръща в малкото кафене панорамата на един въображаем живот, пред който действителността се забравя.

Като начало на истински театър може да се смята тъй нареченият *орта оюн*, което буквално преведено означава ‘игра в средата’, защото в средата на кафенето се отделя едно празно място, което служи за сцена, и около нея се нареждат столовете за публиката. Това място се съединява чрез тесен проход между публиката с издигнатата до тезгяха картонена сграда, която представлява къща – зад нея се обличат и дегазират артистите, от нея се появяват обикновено жените, чиито роли се изпълняват от мъже.

Артистите продължават с едно рядко изкуство да създават битови сцени и характери в средата на кафенето. Обикновено пиесите оживяват безсилието на мъжете пред женската хитрост и лукавост:

„Явяваха се страшни мъже, със засукани черни мустаци, въртящи кръвнишки погледи под гъсти черни вежди, въоръжени с ятагани и боздугани; после хитри евреи, араби и какви не други мъже, които подкупваха с богатство или наука, но никой от тях не смогна да надвие дявола в жените. Последните ги подмамваха в своята къща с обещания, за да ги изхвърлят после навън с ритници и удари с пръчка по главата“, свидетелства Петър Дачев, а артистът, който изпълнява ролята на мъдър съветник, на финала подхвърля няколко песимистични афоризма за тежката орисия на мъжа на този лъжовен свят.

Друг български журналист, Христо Бръзицов, роден и прекарал детството си в имперската столица, в четиринайсетото поред от общо 24-те „Писма от Цариград“ от 1931 г. предава интересни подробности за традиционните турски зрелищни игри и въобще за народните развлечения в Истанбул в началото на миналия век.

В историята на турския национален театър, възприел европейския модел на развитие, се набелязват два етапа – подготвителен, който включва времевия отрязък от Танзимата (1839) до основаването на Република Турция (1923), и периода от създаването на Републиката до наши дни.

Пренасянето на традициите на западноевропейския театър в турската култура се осъществява през Танзимата, периода на умерените буржоазни реформи, прокламирани с Гюлханския хатишериф. С ориентацията си към европейския модел турският театър се изгражда и се развива в ново русло, преминавайки преди всичко към писан текст. Това обстоятелство налага паралелно с превеждането и адаптирането на чужди образци да се премине и към писане на оригинални пиеси от местни автори. По такъв начин, макар и със закъснение в сравнение със Западна Европа, се заражда драматургията, изграждат се театрални съоръжения, в които трупите започват редовно да дават представления. По такъв начин се предприемат решителни стъпки към институционализирането на театралното изкуство.

По-конкретно, за начална стъпка в това отношение се приема създаването на театъра „Гедик паша“ (в едноименния квартал на историче-

ския полуостров) през 1860 г. от арменец Гюллю Агоп (Агоп Вартовян), който малко по-късно (1868) основава театър „Османие“ и се насочва към турски автори и пиеси. С условието, че ще открие театри в различни части на имперската столица и ще подготвя в тях актьори, през 1870 г. той получава официална подкрепа и в продължение на десетина години театралният живот в Империята се развива под неговото ръководство ([6] Каракостов 1973: 181). В този театър се поставят пиеси на поети и писатели като Намък Кемал (1840–1888), Ахмед Митхад (1844–1912), Реджаизаде Махмуд Екрем (1847–1914), а така също сполучливи адаптации на Молиерови творби от Ахмед Вефик паша (1823–1891), както и преводи на известни френски мелодрами, комедии и водевили.

От гледна точка на историята на българския национален театър представлява интерес фактът, че именно в „Османие“ през 1872 г. пред двухилядна ентузиазизирана публика се играе пиесата „Светослав и Невенка“ на 17-годишния ученик в Галатасарайския лицей Константин Величков, като самият автор изпълнява една от главните роли ([6] Каракостов 1973: 318). Двайсетина години по-късно в мемоарно-пътеписния си очерк „Чамлъджа“ Константин Величков предоставя ценни сведения за този период от развитието на турския театър и драматургия:

„Пиесите, които се представляват, са взети почти изключително от неизчерпаемия френски репертоар на драми и комедии. Сензационните пиеси идат, разбира се, на първи ред. Както актьорите, така и преводачите на пиесите са арменци. Рядко има актьори турци. Арменците играят важна роля в турската литература. Много турски вестници и списания се издават от арменци, всички имат обезателно сътрудници арменци. В литературното движение, което беше почнало да се развива при царуването на Абдул Азиз, беше взела да си пробива път и мисълта за национален турски театър. На Гедик паша, в Стамбул, между преводните пиеси поставяха се на сцена понякога и оригинални произведения“ ([2] Величков 1986: 201).

Един от най-важните резултати от 15-годишната театрална дейност на Гюллю Агоп е приобщаването на европеизиращото се османско общество към театъра. Турският народ има възможност да се запознае със западните театрални традиции и тенденции благодарение на представленията, поднесени от малцинствата в Империята. На развитието на театъра голямо значение отдава и самият султански дворец. Неслучайно през 1858 г. Абдул Меджид заповядва да се построи театрален салон в близост до двореца „Долмабахче“, малко по-късно примерът му е последван от Абдул Хамид II в дворцовия комплекс „Йълдъз“. Обаче поради строгата цензура през годините на властване на последния султан, според констатацията на Константин Величков, „националният турски театър издъхна, преди още да се беше родил“.

При институционализирането на турския театър и поставянето на местни постановки безспорен е приносът на арменците Мардирос Мънакян, който дава превес на мелодрамата, и Томас Фасулджиян, пред-

почитащ Молиеровите адаптации на Ахмед Вефик паша ([1] Анд 1976: 19). През този период възниква и нов вид театър (*tuluat*), който, най-общо казано, обединява темите и типове на западния театър с тези на традиционния турски, като се основава на импровизацията и в определен смисъл представлява пренасяне на площадния театър на сцена.

В годините след Младотурската революция (1908) театърът се радва на особена популярност, канят се чужди актьори и режисьори, увеличава се броят на пътуващите в провинцията трупи. А първа стъпка за професионалното обучение на турски актьори представлява създаденият през 1914 г. Истанбулски градски театър и основаната към него Консерватория, докато появата през 1920 г. на първата туркиня на сцена – блестящата актриса Афифе Жале – предизвиква недоволство и скандализира традиционно настроените слоеве на обществото.

Би могло да се заключи, че през посочения период (1839–1923) в областта на драматургията не се забелязват новаторски постижения, тъй като става дума за нова сфера на творчество със своя жанрова специфика и закономерности, а и поради официалната цензура творците нямат възможност да разгърнат способностите си. Поради това се подражава на западните, по-конкретно на френските драматурзи, сред които изпъкват имената на Виктор Юго и особено на Молиер. Приема се, че първата оригинална турска пиеса е „Şair Evlenmesi“ („Женитбата на поета“) (1860) от Ибрахим Шинаси (1826–1871), последвана от новаторени с романтично-патриотични навеи творби, най-известната сред които е „Vatan Yahut Silistre“ („Отечеството, или Силистра“) (1873) от Намък Кемал, в която „се затрогваше дори въпросът за положението на турската жена в обществото. Любовта и патриотизмът се промъкваха като крадци между всичките най-свещени за турците религиозни и социални идеи и отваряха внезапно пролом в непристъпната и неприкосновена крепост на харема“ [2] Величков 1986: 203), отбелязва Величков в цитирания по-горе негов текст.

В периода на Републиката се набелязват значителни постижения по отношение на институционализирането на театъра и развитието на драматургията. Голям принос за превръщането на театъра в съвременно изкуство има Мухсин Ертугрул, основателно категоризиран като „родоначалник на турския театър“, който през 1927 г. оглавява Консерваторията в Истанбул и поставя въпроса за създаването на национална драматургия. Откриването на Държавна консерватория в Анкара и Театрален отдел към нея, както и създаването на Държавните театри (1949) към Министерството на просветата (впоследствие преминават към Министерството на културата и туризма), са основните жалони на това възходящо развитие на сценично-визуалните изкуства в Република Турция, съпроводено с основаването на множество частни театри в големите градове.

През първите десетилетия на Републиката драматурзите са повлияни от образците на западния реалистичен театър, поради което в пиесите,

написани в този дух, на първо място се отразява болезненият преход от имперско и религиозно към модерно и светско републиканско общество. Най-значимите творци през този период са Решад Нури (1889–1956), Ахмед Кутси Теджер (1901–1967) и Джевад Фехми Башкут (1905–1971).

През 50-те г. с преминаването към многопартиен режим на управление злободневните политически въпроси са пренесени на театралната сцена, която вече се превръща в място за поставяне на въпроси и търсене на отговори. През следващите десетилетия се появяват нови драматурзи като Азиз Несин (1915–1995) и Халдун Танер (1915–1986), които обогатяват изразните средства и форми на турската драматургия. Тя се концентрира вече върху проблемите на работниците и селото в политически, икономически и културен аспект. От една страна, на сцената се пренасят социалните и икономическите проблеми на средното съсловие, а от друга, присъства селото с облеклото, традициите и езиково-диалектните си особености. През тези години се засилва драматургичният интерес към герои и събития от османската история, към фолклора и митологията. Назъм Хикмет (1902–1963), Гюнгор Дилмен (1930), Орхан Асена (1922–2001), Туран Офлазоглу (1932), Неджати Джумалъ (1921–2001) и много други творят в тази насока ([12] Шенер 1993: 107).

Свежа струя в турската драматургия на 60-те години внася Халдун Танер, който в „Keşanlı Ali Destanı“ („Легендата за Али от Кешан“) запълва формата на традиционния турски театър със съвременно социално съдържание. Обществено-политическите сътресения през 70-те години, борбата на левите и десните сили неминуемо се отразяват върху драматургията, в която идеологическият акцент изпъква на преден план. Най-големите имена в тази област през въпросните години са Тургут Йозакман (1930–2013), Октай Арайъджъ (1936–1985), Васъф Йонгьорен (1932–1984), докато през 80-те г. се изявяват Рефик Ердуран (1928–2017), Мелих Джевет Андай (1915–2003), Реджеб Билгинер (1922–2005), Башар Сабунджу (1943–2015), Динчер Сюмер (1936–2019), Билгесу Еренус (1943), Тунджер Джудженоглу (1949–2019), Муратхан Мунган (1955), Юлкю Айваз (1955), Ферхан Шенсой (1951), Мемед Байдур (1951–2003) и много други, чиито пиеси получават и международно признание.

Драматургът Тунджер Джудженоглу и пиесата му „Лавина“

През последните няколко десетилетия Тунджер Джудженоглу се наложи като едно от водещите имена в съвременната турска драматургия. Първите му изяви в литературата са в областта на хумористичния разказ, докато през 1972 г. дебютира в драматургията, за да напише впоследствие над двайсетина пиеси, сред които изпъкват „Задънена улица“ (със сюжет от Гражданската война в Гърция през 70-те години на миналия век), „Хеликоптер“, „Шапка“, „Посетителят“, „Бояджията“, „Зе-

лената нощ“ (по едноименния роман на Решад Нури) и др. Драматургичните му творби са преведени на повече от трийсет езика, издадени и поставени по театралните сцени на десетки европейски страни.

Джудженоглу е роден през 1944 г. в град Чорум, Централен Анадол. Завършва специалност библиотекознание във Факултета по език, история и география на Анкарския университет, след което работи като библиотекар, заема различни длъжности в системата на Министерството на просветата и др. културни институции, а от 1983 г. се посвещава на свободна творческа практика. Дълги години е член на Драматургичния съвет към Генералната дирекция на Държавните театри на Република Турция, член на ПЕН, преподавател по драматургия в частни консерватории и университети в Истанбул и в Северен Кипър, колумнист във в. „Джумхуриет“, в. „Айдънлък“, както и в специализирани театрални издания. Умира след тежко и продължително боледуване на 18 юли 2019 г. в Истанбул.

Бих желал специално да открия, че Тунджер Джудженоглу беше голям поклонник на българската драматургия, високо ценеше нейните постижения и търсения, полагаше усилия за популяризирането ѝ¹ в страната си, ратуваше за изграждане на по-тесни връзки между българските и турските театрали. А необходимостта от съживяването на контактите, от взаимното опознаване е повече от вопиюща, защото турската драматургия е твърде слабо представена в България. Достатъчно е да се констатира и приведе незавидният факт, че в повече от 100-годишната си история Народният театър „Иван Вазов“, безспорният български театрален Олимп, не е включил в репертоара си нито една пиеса от турски драматург.

Тук биха се изредили до болка изтъркани причини като отсъствие на подписани спогодби, културни споразумения, за „студената война“ в отношенията между двете съседни страни през определени времеви отрязъци, но ситуацията не се променя особено и в годините на прехода, когато благодарение на персонални или институционални усилия настъпва едно съживяване, намерило израз преди всичко в покани и участия в различни театрални фестивали и форуми, турнета и гастроли на режисьори ([11] Турски пиеси: 318).

През въпросните години пиесите от турски автори по българските сцени са само четири, а именно: „Псевдоним „Розова пъпка“ на Октая Арайъджъ (Разградски театър „Антон Страшимиров“, режисьор и превод Исмаил Бекир Аглагол², 1999 г.), „Задният двор“ на Билгесу Еренус (Пазарджишки драматично-куклен театър „Константин Ве-

¹ Напр. в съавторство с Гюлбеян Алтънок през 1996 г. в истанбулското издателство „Mitos-Boyut“ издава томчето „Bulgar Oyunları“ („Български пиеси“), в което са включени „Рейс“ от Станислав Стратиев и „Животът – това са две жени“ от Стефан Цанев.

² По-подробно за живота, театралната и преводаческа дейност на Исмаил Бекир Аглагол вж. Мевсим, Х. Поплак за Исмаил Бекир. В: *Земя пределна*. Пловдив: Жанет 45, 2019, с. 246–262.

личков“, режисьор Искендер Алтън, превод Исмаил Бекир Аглаюл, 2001 г.), „Матрьошка“ на Тунджер Джудженоглу (Силистренски театър „Сава Доброплодни“, режисьор Стефан Стайчев, превод Исмаил Бекир Аглаюл, 2002 г.), като същата под заглавие „Любов на бавни гълтки“ се игра в Русенския театър „Сава Огнянов“ (режисьор Венцислав Асенов, 2006 г.), както и в Пловдив („Истанбулска история“, режисьор Пламен Панев, 2010 г.) ([8] Мевсим 2019: 227).

През следващите години са поставени още „Лавина“ от Тунджер Джудженоглу (Драматично-куклен театър „Димитър Димов“, Кърджали, режисьор Пламен Панев, превод Хюсеин Мевсим, премиера на 26.11.2008 г.), като пиесата бе играна и в Общинския театър в Кюстендил (2015), с последвало участие във Фестивала на балканския театър, който се провежда в „балканската столица“ Бурса от 2014 г. Успешно се поставя и „Хайде, душко, убий ме!“ от големия турски писател и драматург Азиз Несин (Силистренски театър, 2017 г.).

В мой превод и съставителство излезе сборникът „Съвременни турски пиеси“ (2007; с по една пиеса от Тунджер Джудженоглу, Дживан Джанова, Бехич Ак и Йозен Юла, първи опит за по-цялостно представяне на новата турска драматургия на български език), както и „4 пиеси“ от Тунджер Джудженоглу (2011). Трябва да се отбележат и по-ранните преводи на драмите на Назъм Хикмет: „Легенда за любовта“ и „Юсуф и Зелиха“ (в превод на Розия Самуилова), както и „Череп“ (в превод на Хубавинка Филипова). Незавидното присъствие на турската драматургия по българските сцени поражда твърде належащата необходимост от нови преводи и по-широко представяне на турската театрална традиция в България.

Познатата и на българската театрална аудитория „Лавина“ е пиеса в три действия, написана през 2001 г. В своеобразната уводна част, озаглавена „Само природно явление ли е лавината?“, авторът разкрива възникването на идеята за написване на творбата си ([4] Джудженоглу 2002: 6). През 1987 г., когато работи в една филмова компания, известният режисьор Юсуф Курченли му разказва необикновена история:

„Някъде в Източен Анадол, в едно местенце, отвсякъде обградено с планински вериги, местните жители никога не разговаряли високо, не се смели на глас и внимавали да не издават и най-малкия шум, защото се вярвало, че всеки силен звук причинява снежни лавини. Най-странното било, че опасността от лавини продължавала цели девет месеца. И само през останалите три местните хора можели да викат, да стрелят, да вдигат сватби или да раждат деца. С една дума – всички житейски вълнения се събирали само в тези три безопасни месеца“ ([5] Джудженоглу 2010: 9).

Девет месеца планинците са принудени да водят един обездвижен, безмълвен, изпълнен с тревоги и страх застинал живот. Силно впечатленият от разказаната история драматург желае да претвори този суров житейски материал в пиеса, като придаде универсално човешко

измерение на регионалното природно явление. Авторът се впуска в творческото си приключение най-вече воден от мисълта, че „лавината не е само природно явление“, като още в тези уводни думи е изведено съмнението, че може би човекът сам допуска и вселява страховете в душата и съзнанието си.

Подробното описание на обстановката, в която се развива действието, ни пренася в интериора на едноетажна къща, наподобяваща хижа, в малко населено място, отвсякъде обкръжено със сурови планини. От прозорците надничат ледените висулки от покрива; на едната стена са окачени две пушки, вероятно за симетрия, цевите са една към друга, а прикладите – раздалечени, „очевидно за украса“ – вмята авторът в желанието си да отклони вниманието на читателя от всеизвестното правило в театралната теория. Голям хол в средата и две стаи вляво и вдясно очертават пространството, чиято ограниченост и стесненост предполага статичността и бавното протичане, на места дори протакане на действието. Примитивната камина, покрай която са подредени дърва за огрев, постланият с черги под, закачените на стената килимчета издават типичната за планината скромна къща с оскъдна декорация. В ъгъла впечатлява присъствието на голям тъпан, който стои в очакване на деня, когато някой ще го заудря.

В тази изглеждаща повече символична, отколкото реалистична обстановка стаите не са отделени със стени, постила се и се спи на земята. Цари пълна тишина, която продължава през цялото време на представлението, до самата финална сцена. Всички се движат или се преместват от едно място на друго така, че да не издават ни най-малък шум, което поражда ефекта на забавения каданс; разговаря се почти шепнешком. Зрителят чувства, че действащите лица се стараят да не говорят високо, да не издават шум, и как постепенно това все повече и повече ги плаши.

В тази домашна среда са събрани три поколения от едно семейство, без конкретни имена – Старицата (към 70-те, изглежда доста добре; прави се, че не може да се движи сама, за да я съжаляват и да ѝ обръщат внимание), Стареца (към 80-годишен, движи се само с бастун), Мъжа (към 50-те), Жената (към 45-годишна), а третото поколение се представя от Младата жена (с точно фиксирани 18 г. и най-важното – тя е в напреднала бременност) и Младия мъж – към 20-годишен. Авторът определя възрастово и другите действащи – външни, недомашни – лица, които се явяват епизодично: Жената за бабуване (около 40-годишна), Старейшината (75-годишен), Жената от Съвета на старейшините (70-годишна), Мъжа от Съвета на старейшините (60-годишен), Първи и Втори страж (35-годишни). Специално се подчертава, че действието се развива в наши дни, в която и да е страна в света.

Пиесата започва с призрачно и бавно разсъмване, в което, в отличие от обикновената селска среда, не се чува лай на кучета или кукуригане

на петли, защото, както впоследствие се разбира, всички домашни животни са изведени на друго място, за да ги върнат след отминаването на опасността от лавина.

Действието ни пренася към самия край на ледения период, най-много след ден-два ще изчезне опасността от гротескното природно бедствие, а това се измерва с нивото на водата в коритото близо до къщата. Рано сутрин Младата жена се оплаква от болки в корема, за които се тревожи, че може и да са родилни, а Младия мъж я успокоява, че има още цял месец до раждането. Въпреки уверението му, че „по тези места не се е видяло и чуло някой да роди преждевременно“, тя се притеснява, понеже знае за страшното последствие; спомня си за разказания от Старицата случай отпреди години, когато „родилката жива-живеничка била положена в ковчег“, за да не издава викове при раждане. Тези нечовешки мерки се прилагат в името на живота на другите. „Не забравяй, че и най-суровите правила са измислени в името на човешкото добруване“, ѝ казва Старицата. Поради това възрастните хора много стриктно изчисляват промеждутъка, когато може да се забременее.

Отмине ли опасността, „ще се докарат обратно конете, магаретата, кучетата, кравите, овцете, петлите и кокошките. Макар и само за три месеца. После ти ще родиш, като пукнат пушките. Детето ни ще издаде първия си вик. И няма да ни плаши този вик, ще пищи то, колкото си ще! И другите няма да ги е страх. (...) Всички ще запеят. Дори и старците, къор-кютюк пияни, ще се разтанцуват на мегдана. Цели три месеца! И като завали първият сняг, ще вземем детето, ще прехвърлим тези планини, ще заминем оттук. За да го отгледаме без страх. А тези, които дойдоха с добитъка, пак ще си заминат. Защото конете цвелят, магаретата реват, кравите мучат, петлите кукуригат, кокошките кудкудякат“, така Младия мъж описва житейските сцени, които ще последват след броени дни. Той чертае и бъдещето им, в което, преместили се оттук, ще заживеят свободно и ще се завърнат вече като старци, за да умрат в родното си място.

Действието продължава с отегчителните грижи във всекидневния живот, с дребните заяждания и закачки, причинени от обездвижения живот, който героите са принудени да водят. Най-много ги вълнува нивото на водата в коритото, в нетърпението си Младия мъж често отива и проверява – останали са два пръста, след което пушките ще гръмнат, за да възвестят края на опасността. На закуската Стареца разказва покъртителната история на две години по-големия от него брат, който често се събуждал от кошмари, целият плувнал в пот:

„Целият му живот мина в страх от лавината. А страхът изцежда човека. Гризе го като червей. Една нощ се събуди и ми каза: „Сега ще изляза и ще се провикна. Не издържам вече. Омръзна ми да се страхувам. По-добре да умреш и да престанеш да се страхуваши, отколкото да живееш постоянно в страх“ ([5] Джудженоглу 2010: 25).

В семейството се стига до заключението, че той е полудял, което налага вземането на съответните мерки – след дълги терзания състоянието на сина и брата се съобщава на Съвета на старейшините, които се явяват строгите ревнителите и пазители на традицията; съветът отсъжда и налага очакваното наказание: „Ще му запушим устата, ще го завържем и ще го турим в едно къоше. Докато мине опасността, няма да му позволим да си отвори устата. Как да се доверим в превъртял човек?“). В крайна сметка се стига до предателство („Макар да ми е брат, трябва да го предадеш, татко!“), което довежда до смъртта на единствения брат. „Срине ли се лавината, колцина ще се спасят?“, е основният мотив; абстрактната грижа за колектива, за общността надделява и се оказва по-силна от конкретната – тази за индивида, за отделния човек.

Неразположеността на Младата жена се увеличава и съгласно приетите норми се повиква бабуващата жена, която установява, че невястата има родилни болки. Тя отнася въпроса към Старейшината, който се изправя пред нещо, което не се е случвало от 50 години – преждевременно раждане. Друг изход освен прилагане на неписаните правила няма – Младата жена незабавно трябва да бъде положена в ковчег и погребана. В тази част на пиесата действието протича твърде протяжно, диалозите на места са тромави. Старейшината не търпи никакви възражения и иска присъдата да се приведе веднага в изпълнение.

Тук, неочаквано дори за Мъжа и Жената (съответно бащата и майката), Младия мъж се възпротивява, което изостря конфликта, не иска любимата му жена и нероденото още дете да бъдат изпратени на явна гибел, тъй като нямат никаква вина – нито датата на сватбата, нито пък на първата брачна нощ е сгрешена, а и до напълването на коритото остава съвсем малко, един пръст. В тази напрегната обстановка настъпва суматоха, в която неподчиняващият се съпруг успява да издебне и грабне пушката от стената и да я зареди. Така той неутрализира стражите и с помощта на другите жени Младата жена ражда. Детето проплаква, всички ужасени очакват срутването на лавината, но то не последва. Стареца грабва пушката и гърми, настъпва всеобщо веселие с кларинети и тъпани.

Отличителните белези на драматургията на Джудженоглу – опростеният сюжет, максималната изчистеност, граничеща понякога с директност на посланията, естественият, на места протяжен, диалог, плавното развитие на действието – са характерни в пълна сила и за „Лавина“. Авторът залага преди всичко на метафориката и предлага възможности за широка режисьорска адаптация и интерпретация.

„Лавина“ е пиесата, която донася заслужена международна известност на автора си, тя е поставена в почти всички европейски страни, особено в театрите в Източна Европа. Причината за нестихващия интерес към нея се крие в проблематиката ѝ – изхождайки от едно локално природно явление, авторът успява да глобализира темата за страха,

който, както е известно, вегетира дотогава, докато е вътре в нас. Става дума за разбираня в най-широк смисъл страх – няма значение от какво и защо; страхът, който сковава душите, опустошава човешките пориви, превръща живота в ад.

Колкото естествена е опасността от лавина в планински район, толкова физиологично естествено е и преждевременното раждане. Надигайки се срещу установения и закостенял ред, сляпо следван поколение наред от старейшините, Младия мъж смело защитава правото на живот, семейно щастие и любовта си. Мнимата или реална опасност от лавина се използва като инструмент за натиск и влияние, за задържане под власт. Страхът, облечен под формата на чудовището лавина, погубва и отнема способността на човека да мисли и да разсъждава, превръща го в бездушно оръдие.

Литература

- [1] Анд 1976: And, Metin. *Osmanlı Tiyatrosu – Kuruluşu, Gelişimi, Katkısı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976, с. 12–28.
- [2] Величков 1986: Величков, Константин. *Съчинения в пет тома*, том 2. София: Български писател, 1986, с. 198–214.
- [3] Дачев 1942: Дачев, Петър. *Непознатият Цариград*. София: Библиотека „Отбор“, 1942, с. 49–57.
- [4] Джудженоглу 2002: Cücenoglu, T. Çiğ. İstanbul: Mitoş-Voyut, 2002, с. 1–64.
- [5] Джудженоглу 2010: Джудженоглу, Тунджер. *4 пиеси* (превод Хюсеин Мевсим). Пловдив: Жанет 45, 2010, с. 7–59.
- [6] Каракостов 1973: Каракостов, Стефан. *Българският възрожденски театър на освободителната борба 1858–1878*. София: Наука и изкуство, 1973, с. 317–337.
- [7] Мевсим 2017: Мевсим, Хюсеин. *Петър Дачев и Истанбул*. Пловдив: Жанет 45, 2017, с. 11–26.
- [8] Мевсим 2019: Мевсим, Хюсеин. *Земя пределна. Страници от българско-турските културни връзки*. Пловдив: Жанет 45, 2019, с. 225–228.
- [9] Стамболски 1927: Стамболски, Христо. *Автобиография, дневници и спомени на д-р Христо Танев Стамболски от Казанлък*, I. София: Държавна печатница, 1927, 38 с.
- [10] Стефанов 1997: Стефанов, Васил. *История на българския театър*, I. София: Проф. Марин Дринов, 1997.
- [11] Турски пиеси 2007: *Съвременни турски пиеси* (превод Хюсеин Мевсим). София: Балкани, 2007, 314–319 с.
- [12] Шенер 1993: Şener, S. *Oyundan Düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993, с. 104–131.