

## МИСЛЕНЕТО ЗА ТЯЛОТО В БЪЛГАРСКАТА ТЕАТРАЛНА ПРАКТИКА СЛЕД 1989 Г.

**АННА ТОПАЛДЖИКОВА**

Тялото е обект на осмисляне от много различни аспекти, тук ще имам предвид единствено неговата презентация в театъра. Този текст няма претенцията да бъде научно изследване, а по-скоро споделя наблюдения върху присъствието на тялото на актьора на сцената, вглежда се в разнообразните проекции на театралната му природа. Интересува ме дали режисьорът се обръща към неговата физиологична, либидна или социална същност, дали има необходимост да го подлага на съответстващ на собствената му естетика тренинг, дали го вижда преди всичко като носител на някакво приложено към него значение или като самото себе си. Запитвам се как режисьорът провокира участието на това тяло в нетрайната енергийна верига, която то създава между себе си и зрителя и която пулсира, докато трае спектакълът. В този текст вниманието е насочено към мисленето за тялото във: новаторските търсения, започнали през 80-те години и продължили през 90-те; режисьорската практика на трима режисьори от поколението, което дебютира през 90-те години; появилите се в последните години разнообразни театрални форми на физическия перформанс, преливания между танцов, физически, словесен театър и др.

Интересът към тялото е най-активно проявен в авангардния и неоавангардния театър. В периода между двете световни войни няколко български режисьори откриват езика на тялото за българската сцена. Под влияние на немския експресионизъм Исак Даниел и Хрисан Цанков въвеждат нова естетика на сцената на Народния театър, Исак Даниел създава актьорска студия, Гео Милев подготвя експресионистичния си проект по „Електра“ от Хуго фон Хофманстрал, пише своите статии, посветени на модернизма, като обръща специално внимание на тялото, жеста, движението. Тези явления остават до голяма степен инцидентни и не успяват да установят траен режим на методологическа работа с актьора върху изследване и развиване на възможностите на тялото.

Периодът на неоавангарда от 50-те и 60-те години има своя специфичен вариант в България. Новаторските търсения от този период протичат под знака на противопоставянето на социалистическия реализъм. Концептуалното мислене на режисьорите се реализира най-вече в прочита на текста, чрез метафоричните

театрални решения. Работата с актьора се насочва към разширяване границите на психологическия реализъм и търсене на пресечните му точки с Брехтовия театър – коментара към образа и идеологическата ангажираност. В този смисъл новаторското мислене и практика в българския театър от този период до голяма степен остават встрани от характерните за съвременния им световен театър неоавангардни търсения в областта на тялото.

Може да се каже, че след 20-те и 30-те години, едва през 80-те години на ХХ век в българския театър се появява радикално ново мислене за тялото в различна от психологическия театър посока, което го извежда встрани от логоцентричната представа за театралността, вглежда се в уникалните му възможности. Нашият театър изживява своя закъснъл неоавангарден период през 90-те години на ХХ век, когато падат цензурните бариери и става възможно наваксването на много пропуснати явления, тенденции, цели течения от развитието на световния театър.

Експерименталните търсения на Възкресия Вихърова и на Иван Станев през 80-те години въвеждат специфичната практика на тренинга, откриват за българския театър естетиката на физическия театър, връзката с който е прекъсната след края на Втората световна война. През 90-те години Възкресия Вихърова продължава експерименталната си работа в тази област, като подлага тялото на актьора на разнообразни видове тренинг, заимствани в голямата си част от източния театър. Техниките за дишане стимулират съредоточаването, освобождаването на напрежението и самоконтрола, активират определени енергийни центрове. В „Дзън“ в театър „Сълза и смях“ (1989) вътрешната енергия на тялото провокира раждането на действието от неподвижността, на словото – от звука. Спектакли като „Бит I“ и „Бит II“ по Иван Хаджийски (1990–1992), „Слепците“ по М. Метерлинк (1992) и „Индже“ по Й. Йовков (1999) продължават изследванията върху тялото като инструмент и като антропологичен феномен.

Иван Станев вижда тялото преди всичко в контекста на трансгресията – в ексцентричното, преминаващото отвъд бариерите на различни по природата си забрани. Чрез тренинг той цели освобождаване на нова изразност, концентрира се върху откриването на спонтанна телесна реакция – особено в „История на окоето“. Тялото едновременно е спонтанно пораждащо и подложено на наблюдение, дисекция, коментар в „Любовта към трите портакала“ по К. Гоци (1984) и „Алхимия на скръбта“ Чехов, Бергман, Бодлер, Кортасар, Хорват, Йонеско, Витгенщайн, Бекет (1985) в Ловеч и реализираните по-късно

постановки в театър „София“ – „Раната Войцек“ по Бюхнер (1987), „Дон Жуан в ада“ по Молиер (1997), „История на окото“ по Жорж Батай (1999).

Различен поглед към тялото откроява в постановките си Стефан Москов (дебют през 1987 г.). Игровото му отношение към спектакъла позволява да се запази усещането за първичната енергия на откривателството с възторг от примитива. Отношението към тялото е преди всичко тематично – обект на вниманието е физиологичното тяло – карнавално обругано и обругаващо, преливащо от енергия и непрестанна повратливост, способно да се превръща от едно в друго, да се деформира гротесково и все пак да запазва в основанията на театралната игра светлата, романтична същност на „добрия“ клоун. Тялото дискредитира и пародира собствената си телесност с карнавална жизнерадостност, природата на това тяло се разтяга до крайност – плоско като рисунка, неодушевено, способно да се превърне във вещь, да отдели крайника от себе си в „Ромео и Жулиета“ или да си прибавя хиперболизирано уголемена телесна материя – в „Комедия на слугите“, да се разчленява – както става това в анимираните мул-



„Бит“ по Иван Хаджийски, реж. Възкресия Вихърлова, НБУ – Театрален департамент. Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 1999“.

тимедийни проекции в „Майстора и Маргарита“ по Булгаков и др. Аналогично на въздействието на импровизационния принцип на джем-сешъна в джаза, то спонтанно вписва своите интонации и своя ритъм в играта.

В постановките на Театрална работилница „Сфумато“, създадена през 1989 г. от Маргарита Младенова и Иван Добчев, тялото е поставено в екстремна среда. Актьорът е провокиран да постигне енергийно ниво, което поддържа неизменно във високите регистри на напрежението. Това тяло е проводник на екстаза, в този смисъл то се сродява с представата за „свещения актьор“ на Гротовски, движи се, покачено на котурните на трагичното, говори с наджитейски дикция и ритъм. Тялото не е тъжно, то е трагично, не е клоунадно, нито забавно-смешно, а гротесково, поставено в режима на различни ритуални практики – „Апокриф“, „Черното руно“, „Антигона смъртната“, програмите по Достоевски, Толстой и Стриндберг, спектакълът „Лазар и Иисус“ и др.

С появата си през 90-те години поколението на Галин Стоев, Лилия Абаджиева и Явор Гърдев откроява пристрастието си към театър, различен от психологическия и неговите съвременни трансформации. Същевременно този театър не се сродява и с разгледаните дотук концепции за театралното присъствие на тялото. В дебютната си постановка на „Илюзията“ от Пиер Корней Галин Стоев разполага четирима актьори в празното пространство, извън конкретна епоха. Този първи опит заявява естетическата позиция на Галин Стоев като отказ от интерпретация. Вниманието е насочено към непосредствена енергийна връзка с публиката. Започнало тогава, това търсене продължава и след години пристига до мястото на своята пълна реализация в постановките на съвременната драматургия на Иван Вирипаев. Текстът на Вирипаев „Сънища“ провокира режисьора с пет монолога на наркотично бълнуване. В спектакъла, озаглавен „Археология на сънуването“, Галин Стоев успява да мотивира актьорите Снежина Петрова, Вяра Коларова, Юлияна Сайска, Иво Димчев, Никола Мутафчиев да потънат в усещанията на собственото си тяло. Паметта на тялото събужда в него енергийни вибрации, които се предават сетивно на зрителя. Следващите постановки по пиеси на Вирипаев – „Кислород“ и „Битие 2“, продължават тази тенденция на непосредствен енергиен контакт с публиката. Тялото на актьора е поставено в театрална ситуация на реално протичащо време. В „Монолози за вагината“ от Ева Енслър тялото (на актрисите Цветана Манева, Снежина Петрова и Вяра Коларова), изтласквайки на повърхността премълчаното, потисканото, опознава само себе си, зарежда се едновременно от стреса и от освобождаването от него. Различно е мисленето в „Приятнострашно“, където тялото на актьора е възприемано като неговото собствено и същевременно то

присъства в една условна поетична среда, която режисьорът успява да изгради около него. В този смисъл тук автентичността и играта от свое име са илюзорни, телата се движат на ръба между самите себе си в реално време и поетическите усещания за тях, така че можем по-скоро да говорим за своеобразна импресия.

Още с първите си постановки Лилия Абаджиева заявява интереса си към театралната ексцентрика и акцентира върху пластичната и ритмическа партитура на спектакъла. В постановките ѝ през 90-те години на миналия век тялото е показано едновременно като красиво и гротескно, пластиката на движенията е в непрестанна динамична трансформация – от изящната плавност към рязка изостреност. В динамичните спектакли на Лилия Абаджиева от този период тялото е основен елемент на ритмическата партитура. Редуват се епизоди на точно регламентирани синхронизирани движения, затворени в цикъл на повторемост, с епизоди, в които движението е разнопосочно, хаотично, всяко тяло описва своя собствена траектория. Характерни в това отношение са „Женитба“ от Гогол в Сатиричния театър, „Чайка“ и „Платонов“ от Чехов на сцената на театър „Сълза и смях“, 2001 г. и др. Абаджиева включва все по-активно музиката като средство, което наслажда към градиращата експресия на телата – в екстатичния, повтарящ се неколккратно финал на „Ромео и Жулиета“ актьорите, непрестанно заливани от вода, се свличат, отпускат се и отново се изправят под екзалтиращото въздействие на повтаряща се музикална фраза. В трактовките на Шекспир се откроява концепцията за тялото в противопоставянето на мъжко и женско (женските роли се играят от мъже). Въз основа на смисловото звучене на повечето нейни постановки може да се твърди, че театърът на Лилия Абаджиева се фокусира преди всичко върху либидната енергия на тялото. В по-късните ѝ спектакли – от втората половина на първото десетилетие на XXI век – се загубва ироничният поглед, тялото е все повече естетизирано – красивото, романтичното, бленуваното. Плавността е елегична, общият контекст, в който то се движи, е меланхолията.

Концептуалната режисура на Явор Гърдев се ангажира с поставяне на екзистенциални проблеми, спектаклите му имат вътрешния заряд на философски дебат. В този смисъл тялото не е мислено като физиологична или либидна същност. В логиката на своя подчертан интерес към политическото режисьорът го вижда преди всичко като обект или субект на манипулация и насилие. Бих искала да се спра на яркия визуален образ на тялото в няколко негови постановки. В „Крал Лир“ на сцената на Народни театър (2006), изтерзаното полуголо тяло на Иван Радоев (Едгар), бегло покрито с окървавени дрипи, изгубено само в разширената до пълен обем празнота на голямата сцена – захвърлено на поругание

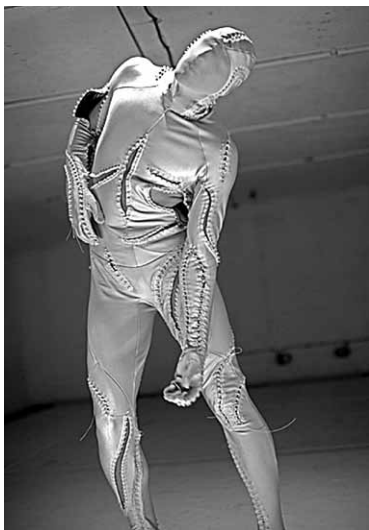
сред бурята, е преди всичко означение на позицията на жертвата в една властова игра. Същевременно то разграничава екзистенциална позиция, противоположна на тази на Лир в един централен за трагедията философски диспут. Отдалечаващото се тяло на Стоян Радев (крал Джон) в „Бастард“ на сцената на Варненския драматичен театър (2001), увито в блестяща червена мантия, която се извива след него като змия, като река от кръв, като кървава диря, е властта, попила кръвта на жертвите му. Голото тяло на Снежина Петрова (Марат) в началото на „Марат/Сад“ от Петер Вайс, Варненски драматичен театър (2003), направено на авансцената, неподвижно, директно обръщайки се към публиката, поднася себеразголяващия монолог – привнесен текст от Морис Бланшо за самоубийството, който към финала отвежда към мултимедийна визия на извършването на самоубийството в една от тоалетните на театъра. Това тяло означава себе си, независимо от философското есе, което актрисата произнася и същевременно именно поради него – то е това, което ще умре. Въздействието на женското тяло, както и голотата, избрани като съответствие на Марат, имат важен смислов заряд – акцентът е изместен от либидния прочит на знака, тук женското тяло противостои с беззащитността на голотата си на грубия свят на насилието и на безплодния изход на революцията. Визуалното въздействие сетивно – голото тяло се „врязва“ в една враждебна среда; металните остриета, които повтарят многократно на сцената ефекта на гилотината, отекват с метален звук и създават усещането за врязване в плътта. В хода на действието тялото на Марат все повече изпъква в пространството като аномалия – то е в дисонанс с виртуалните образи, проектирани на екрана – като едновременно автентични (видеокамерите предават действието в момента) и изкуствени – технически опосредствани. С нахлуването на тълпата автентичната голота на Марат е в дисонанс и с фарсовия микс между техническо и биологическо. Карикатурните тела на „фешън революционерите“, сякаш сраснали се с инвалидните колички, образуват едно нечовешко цяло – механизирани псевдокентаври. Характерни са противопоставянията голямо/малко (огромното лице на Маркиз дьо Сад от екрана и малкото тяло на Марат на сцената), а също човешко/нечовешко в смислов план и др.

В съвременната театрална ситуация актьорът присъства все по-активно като фигура, която се реализира в междинните пространства между пърформънс, танца, словесния театър. Навлизам в тази тема с поглед към моноспектакъла в по-класическата му форма – поставен от режисьор, при който присъствието на тялото е проблематизирано по своеобразен начин. „Последният запис“ на сцената на Народния театър (1992) е вторият моноспектакъл, който Крикор

Азарян работи с Наум Шопов. (Първият е неговият режисьорски дебют – „Дневникът на един луд“ през 1966 г., играна в Театър 199.) Моноспектакълът по Бекет представлява интерес за моето наблюдение като опит за отсъствие на телесно движение. Актьорът остава седнал през време на целия спектакъл, енергията на тялото е съсредоточена в мимиката, жеста на ръцете и в интонационното богатство на говора. Още по-радикално в тази посока се реализира отсъствието на телесното движение в „Не Аз“ от Самюел Бекет в „Сфумато“ (2005) постановка на Иван Добчев в силен творчески екип с Асен Аврамов, където гласът е единственото, чрез което тялото изразява себе си и постига интензивно енергийно въздействие.

В „Контрабасът“ (2001) в Народния театър текстът на Зюскинд насочва режисьора Пламен Марков към психоаналитичен поглед. Подчертана е шизофреничната раздвоеност между собствената психо-физическа природа и усилието да бъде намерен нейният вербален израз. Валентин Ганев навлиза в дълбоките и сложни противоречия между биологическото и въобразеното тяло. Той виртуозно разгръща през зрителя процеса на одушевяване на мъртвата вещ – контрабасът, от който музикантът е способен да извлече звуци, равнозначни на импулси живот.

Поредичата моноспектакли на Мариус Куркински очертават една различна тенденция на авторско присъствие на актьора в спектакъла. Започвайки с „Дон Жуан“ по Молиер и „Дамата с кученцето“ по Чехов, Мариус Куркински създава



„Écorché“, танцов спектакъл на Мирослав Йорданов и Валери Миленков (Валери Миленков).

Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2011“.

един уникален образ на актьора-звезда, който остава в представите на зрителя своя траен знак за личностно присъствие. Тялото му е в непрестанно игрово раздвоение между високия романтичен жест и пародията, между пластиката на изобразяването и отстранението на разказването, между мъжкото и женското, между екстатичното и клоунадното.

Във физическите перформанси на Иво Димчев тялото е едновременно инструмент и обект на изследване (като нарушаване, деформация). Това превръща в интензивно и тревожно приключение ритуалното общуване между актьор и зрител. В „Лили Хендел – кръв, поезия и музика от будоара на бялата курва“ в Червената къща (2005) и в „Some faves“ (международна продукция, представена на Международния театрален фестивал Варненско лято' 2010) в духа на традицията на виенските акционисти перформърът отдава част от физическото си тяло на публиката – буквално пролива кръвта си. Тялото преминава отвъд допустимата за конвенционалната театралност граница между реалност и фикция, до крайност разголващо себе си като телесна материя-пластичен материал. Иво Димчев владее до съвършенство тялото, своя инструмент, силно провокиран от японската танцовата естетика и практика буто.

Ситуацията на съвременния български театър от последните няколко години очертава тенденцията на все по-малко търсен експеримент не само в областта на тялото, но на всички компоненти на спектакъла. Театрите все повече се насочват към конвенционалния избор и в голяма степен напълно отхвърлят отклоненията от него. Интересът към новаторски търсения в областта на тялото – неговите значения, език, енергийни полета на въздействие, се проявява в спектаклите на отделни независими трупни. В този смисъл можем да говорим за навлизане на нови идеи, които експериментират с тялото, следвайки го в непознати територии и вслушвайки се в собствения му глас. Наблюдаваме преливанията между различни театрални форми, между физическото и словесното, между биологическото и техническото, между телесното и неговите изображения/виртуални проекции и др., които създават нови представи за театралност. Очертават се различни тенденции – от първия буто спектакъл „Заспалото куче“ (2002), хореография и постановка Масаки Ивана (Япония), копродукция на Народния театър и Продуцентска къща „Одавижън“, през „Домът на Бернарда Алба“ (2005) и „Замлъкване“ (2008) на Елена Панайотова, „Опасни връзки“ (1999) и „Психоза 4 : 48“ (2005) на Десислава Шпатова, „Окоето“ и „Пиеса за умирање“ на Ани Васева от последните две години, до разнообразни търсения в областта на танцовия перформанс и др. Непокойствието на тези търсения интригува, провокира и чертае перспективи в съвременния ни театрален живот.