

ЗА ПРЕСИЧАНЕТО НА КАПИТАЛИЗЪМ И ВЪОБРАЖЕНИЕ В БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

РОБЪРТ БЛЪШ

В последните две десетилетия често съм се чудил каква е енигмата, с която ме привлича българският театър. Разбира се, има много съпътстващи се традиции и обстоятелства, които създават богатия живот на българската сцена, но сякаш има и един елемент, липсващ често на американски сцени, който все още може да бъде намерен тук. Търсейки лесен отговор за моето привличане, в дискусиите с колеги аз интуитивно се опирах на общата идея, че българските режисьори са по-изобретателни от американските. У мен няма никакво съмнение, че това е вярно, но любопитството ме подведе да подлагам под въпрос простия термин – “изобретателност”, който не може адекватно да обясни тази огромна и привлекателна естетическа разлика. Предполагам, че моето привличане може да се обясни както с българските режисьори, така и с работата на моето въображение, провокирано от театралното изкуство. Размишлявайки върху последното десетилетие обаче, аз се чудя още колко дълго ще имаме свободен достъп до този феномен.

За да бъде разбрана призмата, през която гледам българския театър, би било добре да бъде обяснено, че много от моите наблюдения са в директна противоположност на повечето театрални постановки, на които съм присъствал в Съединените щати, където основният творчески контрол е в ръцете на писателя. Този контрол не е базиран само на юридическите закони за авторското право; той се е вплел в същността на американската култура. Тази представа е проникнала толкова дълбоко в нашето колективно подсъзнание, че дори когато най-ерудитаните ми колеги посещават театрално представление, те обикновено го споменават според писателя на пиесата, а не според режисьора. Разбира се, бил съм свидетел и как млади студенти от университета говорят за театрални постановки в техния литературен смисъл – като дело на писателя. И аз се чудя – как изчезна режисьорът?

Всъщност много американски режисьори се опитват да интерпретират авторския, често остарял замисъл, вместо да сътворят наново една уместна и

близка за публиката творба. (Аз често и доста нечестно наричам подобни режисьори “сценични мениджъри” не защото те не са талантиливи лидери на творческия екип, а защото бих искал да запазя термина “режисьор” за истинските творци, които имат собствен поглед и виждане.) Тези “интерпретиращи” режисьори имат своята стойност, особено за писателите. Писателят може да бъде уверен, че “интерпретиращият” режисьор ще се опита да направи постановка, която е възможно най-вярна на авторския замисъл. Този вид контрол почти изключва погрешна интерпретация на приетата писателска индивидуалност. Публиката е дарена с възможността да види замисъла на писателя, който е пресъздаден от творческия колектив вярно и с чувство за дълг. Някои постановки се смятат дори за неразбираеми, когато не следват авторските предписания: помислете за “Нашият град” на Уайлдър или “Как се научих да шофирам” на Пола Вогъл, където дори малко престъпване на формата може да доведе до една съвършено различна пиеса.



„Хъшове“ от Иван Вазов, реж. Александър Морфов, Народен театър. Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2005“.

Най-вероятно в резултат на тази “писателска култура” аз съм притеглен главно към авторския режисьорски театър в България. Постановките на режисьорите-автори са ми дали възможност за дълбоко проникновение за техните индивидуалности, както и за променящото се състояние на едно посттоталитарно общество. За разлика от много постановки на чужди текстове, които съм гледал в България, българският авторски театър е специфичен за българската културата, той е близък и важен за хората.

И въпреки че авторски театър може да се намери и тук-таме скрит по ъглите на театралната общност на Съединените щати, то този вид театър се гледа от малко хора. Много от големите театри рядко имат възможността да рискуват бюджетите си, за да поставят нови и експериментални постановки, въпреки че желанието за “новост” изобилства. По тази причина за повечето артисти този вид театър в САЩ е възможен само на аматьорско ниво. От друга страна, през последните няколко десетилетия в България авторският театър е част от водещия професионален театър, публиката има лесен достъп до него и са осъществени много успешни постановки.

В САЩ е добре известно, че европейският театър основно принадлежи на режисьорите – това се отнася и за българския театър. Много пъти съм стигал до заключението, че изумителното съотношение на отличителни постановки в България е резултат на новата култура на творческа свобода, която е създала режисьори с голямо въображение и изобретателност. Когато тази изобретателност се съчетае с култура, която разбира ползата и позволява разходи за дълъг творчески период за създаването на нови представления, на сцената може да се случи магия. За жалост на американския театър до голяма степен тези две неща липсват.

Въпреки моето уважение към авторския театър и изобретателността на българския режисьор напоследък размишлявам върху някои от най-силните преживявания, които съм имал като зрител. Преди няколко години бях дълбоко впечатлен от една постановка на пиесата на Пола Вогъл, наградена с награда “Пулицър”, “Как се научих да шофирам”. Пиесата беше пресъздадена от група студенти с визия, лишена от замисъл, с посредствена актьорска игра и с режисура, която беше ограничена просто до мизансцен. Помислих си: “Как може такава лошо представление да предизвика у мен такава силна реакция?”. Досега не съм стигнал до по-добро заключение от: “Авторката е написала

много добра пиеса”. И понеже съм бил свидетел на също така впечатляващи “интерпретативни” постановки, чудя се дали греша, когато отдавам моето приличане към българския театър само на режисьорите автори. Няма ли някакво качество, което съществува паралелно както в “авторския”, така и в “писателския” театър? Миналата есен, когато гледах няколко авторски постановки в България, започнах да се вглеждам по-близо в ролята на въображението и забелязах прилики между представленията, от които съм бил най-дълбоко впечатлен. Независимо дали тези прилики са интуитивни или съзнателни решения на режисьора или писателя, мисля, че заслужават достоен диалог.

Защо въображението е толкова важно в театъра? Очевидно, едно високо развито въображение от страна на творческия колектив има много предимства, когато се създава един разбираем, съвременен театрален език. И когато това въображение е съчетано с артистичния и литературен усет (толкова много български режисьори са го доказали през последните две десетилетия), ние ставаме свидетели на ефектни постановки, които са ценни за културата и изкуството, дори извън границите на България. Въпреки това аз твърдя, че въображението на публиката е също толкова важно.

В английския език определението за въображение е: “Силата или способността да се създават вътрешни образи или идеи на обекти или ситуации, които не съществуват реално за сетивата, включително запомнени обекти и ситуации, както и такива, които са конструирани от умствената комбинация или проекция на образи на изпитвани в миналото качества, обекти или ситуации.”¹ Емпирично малко се знае в медицината и психологията за въображението, въпреки че теориите са много. Понеже идеята ни за въображението е толкова голяма част от човешкото съществуване, психолозите, които се занимават с мозъчната дейност, както и философите, са правили много опити да идентифицират и категоризират няколко подкатегории на процеса на въображението. Аз намирам за най-уместно да се съглася с Кантовата категоризация на въображението на два вида: репродуктивно (реконструктивно, възстановително) и продуктивно (творческо) въображение. Първото е свързано с възстановяването на вътрешни образи или идеи като копия от нашия опит, докато второто, творческото въображение използва нашия опит и в съчетание с влияния от средата

1 imagination, n. OED Third edition, September 2009; online version March 2011. <<http://www.oed.com:80/Entry/91643>>; 01 June 2011.

създава нови, неизпитвани досега образи и идеи. Бих искал да се спра на второто.

Когато, като зрител, аз съм завладян от театъра и *създавам за себе си* нови образи и идеи в моето съзнание, преживяването често става трансцендентално. Аз временно напускам своята индивидуалност и ставам взаимосвързана част от една по-голяма общност². Тази общност може понякога да съществува просто между мен и член (или членове) на творческия екип; тя би могла да включи и цялата публика. Може да съществува само за миг, няколко момента, или би могла да има траен ефект, който продължава дълго след като съм напуснал театъра.

Мисля, че преживявам следните стадии, когато този феномен настъпи:

1. Инвестирам себе си в продукцията. Инвестирам своето доброжелателство, време и енергия в задачата да творя (в съзнанието си, основано на влиянието на постановката, както на моите собствени преживявания). Както всяка инвестиция, естествено е да се очаква възвръщаемост и това очакване води до способност или желание да приема всичко, което представлението предлага.
2. Много по-лесно ми е да се идентифицирам с постановката. Поради природата на моето въображение аз се идентифицирам на лично ниво със съдържанието на представлението чрез действието, характерите и идеите.
3. Понеже материалът става личен, аз съм способен дори да реагирам на емоционално ниво, като че ли моята реакция е основана на вярване³.
4. Забавлявам се. Забавлява ме игривата същност на възвратния, творчески процес.

2 Питър Брук изказва предположение за тази идея за трансценденталност (свръхестественост) като част от своето лично разбиране на Аристотел.

3 Психолози, изследващи мозъчните функции, са създали хипотезата за “еднакво разкодиране”, която поддържа виждането, че мозъчните процеси разкодират въображението и вярването (в нещо, което сме видели наистина) по един и същи начин. Nichols, Shaun. *Imagining and Believing. The Promise of a Single Code*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2004.

Ако се замислим, това прилича много на четенето на роман, нали? Тогава какво е толкова различно в театъра? Можем да се обърнем към занаятчиите в “Сън в лятна нощ” за възможен отговор. Дори за Шекспир е бил изключително важен балансът на въображението, както ни показва той чрез крайностите му. В пето действие актьорите злоупотребяват със собственото си въображение, а не успяват да внушат това на публиката. Те надценяват силата на въображението: искат да покажат ревящ лъв, а е видно, че това е човек с маска? Но те също подценяват способностите на публиката, като настояват да представят “стена” и “луна”! В тази творба, в която противопоставя въображението в изкуството на въображението в любовта, Шекспир изглежда защитава театъра срещу пуританския аргумент, че театърът е неморален, защото съблазнява въображението на публиката⁴.

КАКВО МЕ ЗАСТАВЯ ДА АНГАЖИРАМ СВОЕТО ТВОРЧЕСКО ВЪОБРАЖЕНИЕ, ДА УЧАСТВАМ НАПЪЛНО В ТЕАТРАЛНОТО СЪБИТИЕ?

Сигурно има много фактори, които допринасят за този феномен, като не на последно място полагам връзката между съдържание и форма, както връзката на идеята на представлението с моя личен живот. Когато отида на представление, аз, както повечето зрители, искам да повярвам. Като дете искам да играя на “преструване”, което ще ме отведе до онова свръхестествено преживяване. Дори когато знам, че не е истина, за няколко часа аз искам да си представя, че онова, което се случва на сцената, е истина. Въпреки моето желание, готовност и усилия това преживяване не се случва толкова често, колкото бих искал. Когато се случва, е ясно, **че творческият екип има директна, съзнателна връзка с обединяващия замисъл** на творбата. Връзката между артистите и замисъла е възвратна; замисълът подпомага артистите, а те подпомагат замисъла. Тази връзка има директен резултат за артистите и зрителите и е основата, върху която въображението започва да работи.

Когато целият екип е съпричастен към обединяващия замисъл (няма значение дали замисълът е постигнат интуитивно или рационално), резултатът е очевиден. Всеки артист – режисьор, актьор, сценограф е и създател и при-

4 Виж по-подробно: Dent, Robert W. *Imagination in A Midsummer Night's Dream*. В сп. „Shakespeare Quarterly”, Vol. 15, No. 2. (Spring, 1964), pp. 115-129.

тежата на замисъла. Като сътворци те инвестират: работата им е подчинена на личния и пряк залог за качество и успех. Когато артистите вярват в работата, те са **мотивирани да правят избори**; всъщност те са мотивирани от замисъла (което също помага постановката да добие цялостност.) Когато актьорът може да прави избори за персонажа и действието, неговото чувство за съпричастност нараства, както и вярата заедно с него. От друга страна, режисьор, който е “майстор кукловод” (който с тежка ръка налага своя избор на актьора), би могъл да постави спектакъл с прекрасен замисъл, с огромна артистична стойност, но когато не позволява на актьорите да инвестират своята индивидуалност и усилие в творческия процес, за мен е трудно да повярвам в този замисъл. Когато наблюдавам актьор на сцената, който нито е съпричастен, нито вярва в света на представлението, аз се дистанцирам от действието и съм изхвърлен обратно в моята съзнателна индивидуалност. Обратно, когато наблюдавам ансамбъл от професионалисти, аз съм пренесен в техния свят и имам възможността да допълня липсващото с моето собствено въображение.

В американската култура на господстващ реализъм за мен остава малко място да допринеса; няма нужда да използвам творческото си въображение. Актьорът често избира да илюстрира действието, а не да го изиграе. Когато има прекалено малко стимул за моето въображение, аз съм отново отчужден, защото ми е дадено прекалено малко, на което да се опра, за да си създам осезаемо преживяване. Пример за последното може да е една неразвита роля, която е само една архетипна фасада, едноизмерно изображение на фиктивен характер. Такива роли обикновено се използват в комедиите заради търсене на хумора, но те рядко помагат да доразвия разказа, който тече у мен. И на българска сцена виждам подобен тип изграждане на роли и подозирам, че често тези неконкретни избори за изграждането на характерите са резултат на режисьорски замисъл, който не обединява цялата постановка. Това, което подпомага много работата на моето въображение е конкретност и единност на решенията в сценографията, персонажите и действието. Когато действията са резултат на процес, който е специфичен за актьора, моето въображение ще предположи останалото. От друга страна, когато действията не са базирани на конкретност, рискът е да загубя нишката, която ме свързва с действието.

Като режисьор намирам, че една от най-трудните части на всеки проект е да “заразиш” трупата със своя замисъл. Поради тази причина съм бил привлечен към авторския театър в България. Когато един ансамбъл твори заедно, той най-често го прави в рамките на замисъл, който в един момент става колективен и това завърта един цикъл на въображение-вяра, който е както за екипа, така и за публиката. Аз съм изключително любопитен каква е връзката между съдържание и форма и как те взаимодействат с въображението ми. Вярвам, че процесът на сътрудничество е проводник за взаимно разбиране между форма и съдържание, където едното подпомага другото.

Процесът, чрез който моето въображение се ангажира в театралното представление, в никакъв случай не е ограничен до авторския театър, макар че е много по-вероятно да възникне, когато гледам такива спектакли. Възможно е това да е така, защото артистите си сътрудничат в създаването на спектакъла, замисълът е споделян между тях и ги обединява. Когато съм в България, аз предпочитам да посетя оригинална, авторска постановка, отколкото да гледам



„Сън в лятна нощ“ от У. Шекспир, реж. Александър Морфов, Народен театър. Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 1996“.

българска интерпретация на чуждестранна пиеса. (Разбира се, в никакъв случай не омаловажавам стойността на поставянето на чужди пиеси за развитието на българския театър и сближаването му със световните сцени.)

Моето безпокойство за българската сцена нараства през последните години. С изключение на работата на една шепа доказани творци, имам усещането, че авторският театър бива избутван към периферията на основните течения в театъра, за да отстъпи място на интерпретации на чужди пиеси. Колко бих искал българският театър да повлияе върху американския си събрат, но жалко, изглежда, че влиянието на Западната империя е прекалено силно, за да се преодолее. Ако аз имах възможността и влиянието да съветвам тези, които съставят репертоара на българските театри, аз бих ги окуражил да направят всичко възможно да продължат богатата традиция на авторския театър, която се е развила с времето. Учете артистите да творят. Поемайте рискове; намерете време и необходимите ресурси да отгледате нови творби от нови екипи артисти. В края на краищата, какво може да бъде по-близко и по-важно за българската култура от нещо, което идва от нейната собствена самоличност? И какво е по-важно за публиката от съпоставката и разбирането на променящия се свят чрез собствения ѝ творения?



ТЕАТЪР И ПУБЛИКА