

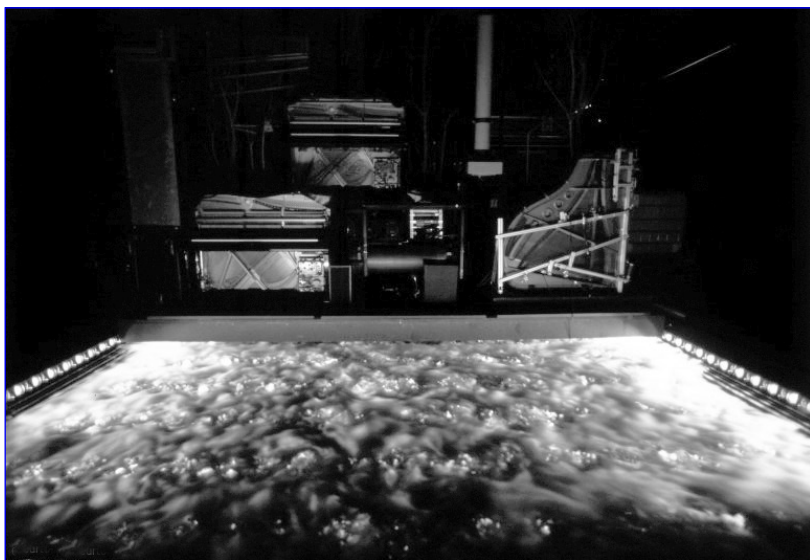
ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА ПРЕД СЪВРЕМЕННИЯ АКТЬОР

РУМЯНА НИКОЛОВА

Амбицията да се даде кратък, еднозначен или изчерпателен отговор на въпроса „Как се променя театърът днес?“ е труднозадоволима. За да успеем да постигнем относителна изчерпателност, трябва да минем през цялото многообразие, което ни предлага днешната театрална сцена. Затова аз избрах да мисля по темата през по-тесния фокус на няколко предизвикателства пред актьора в съвременния театър.

След множеството експерименти през 20. век всичко в изкуствата е възможно. Независимо че резултатите от тези експерименти често остават на ниво опит и не постигат художествена или идейна плътност, те са в основата на допускането, че съвременният театър е в състояние на крайна свобода по отношение на своите избори във всяко отношение – текст, тема, изразност, начин на организация на творческия процес, начин на участие на публиката, присъствието на основните фигури на актьора, режисьора и т. н.

Именно в тоталната творческа свобода във всички посоки на театралното преживяване се съдържа едно от големите предизвикателства пред съвременния театър. Резултатите са многообразие от сценични форми и изразност, които често предизвикват проблематизиране, надграждане или изчерпване на понятийния инструментариум, с който означаваме процесите в актуалния театрален живот. Това наблюдение на първо място се отнася за драматургията. В рамките на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ през 2017 г. се проведе конференция, която изговори съвременните драматургични тенденции. Като базисна основа за разсъждение в повечето доклади стои съзнанието на авторите за променените и разширени граници на понятието драматургия. Според Асен Терзиев „в съвременния театър понятието „драматургия“ отдавна е разширило своята територия. То е излязло от полето на драмата и се е прехвърлило върху театралното представление – както върху неговата структура, така и върху самото му реално протичане тук и сега. Когато говорим за драматургия, вече нямаме предвид само пиесата или текста за театър, но и театралното събитие. Драматургията не се



© Фотограф Марио Дел Курто

„Нещата на Щифтер“ – композитор и режисьор: Х. Гьобелс, 2007

мисли единствено като техника за създаване на драматически истории, тя е и стратегия за структуриране и оформяне на случвания, в които е възможно драматическо преживяване¹. Текстът за театър има толкова различни употреби в/за театралното представление, че е трудно да бъдат обхванати от едно понятие, каквото бе драматургията в смисъл на литературната основа на театралния спектакъл. Извън нейните стратегии Патрис Павис изброява още дивайзинг театър, образователна драматургия, драматургия на актьора, постнаративна драматургия, визуална драматургия, драматургия на танца, драматургия на зрителя, перформативна драматургия². Това многообразие, обобщено от Патрис Павис в понятието „нови драматургии“, естествено, предполага подобно и в постановъчните стратегии. И ако авторът на текста или режисьорът може да избере свободно драматургичната/постановъчната стратегия, чрез

¹ Терзиев, Асен. Драматургия на случването. – В: Драматургични тенденции през фокуса на международния театрален фестивал „Варненско лято“. С., 2017, с. 95.

² Павис, Патрис. Нова драматургия. – *Homo Ludens*, 2015/18, с. 79.

която да реализира идеята си, то пъстротата на съвременния театър се превръща в истинско предизвикателство към изпълнителя.

Какво се случва, какво изисква съвременната сцена в цялото си многообразие от актьора, е актуален въпрос пред съвременната теория. От организационна гледна точка все по-малко възможности има за битуването на актьора само в една трупа, в една стилистика. От което се предполага, че съвременният театрален актьор трябва да е достатъчно подготвен, за да е рефлексивен към цялото разнообразие от стратегии на театралното представление. Предизвикателствата стигат до „крайност“ от гледна точка на устойчивите представи за театралност, която включва живото присъствие на актьора и взаимното преживяване на артисти и зрители. Пример за това откриваме в „естетиката на отсъствието“ на Хайнер Гьобелс. През своите проекти той формулира различни концепции за „театъра на отсъствието“, в които отсъствието се разбира по различни начини: като изчезване на актьора/изпълнителя от центъра на вниманието (или дори от сцената); като разделяне на присъствието между всички елементи в представлението; като полифония от елементи; като отделяне на гласа от тялото и т. н.³ Обща посока на експериментите му е опитът да задържи вниманието на зрителя, детронирайки като устойчив център на театралното представление живото актьорско присъствие. Като най-радикално в тази посока Гьобелс описва представлението си „Нещата на Цифтер“. Това е „представление без актьори“ („no-man show“), в което завеси, осветление, музика и пространство – всички елементи, които обикновено подготвят, подкрепят, илюстрират или обслужват театралното представление и изпълнителите, се превръщат (като по силата на някаква дълго отлагана справедливост) в основни протагонисти, заедно с пет пиана, метални плочи, камъни, вода, мъгла, дъжд и лед⁴. Подобни предизвикателства изправят актьора и цялото представление пред собствените си неустойчиви от гледна точка на съвременната сценична реалност дефиниции.

Извън подобни „крайни“ експерименти актьорът е предизвикан перманентно от различните естетики, в които би могъл да попадне. Дори само в програмата на последното издание на Международния театра-

³ Виж подробно Гьобелс, Хайнер. Естетика на отсъствието. Как започна всичко. – *Homo Ludens*, 21, с. 93–94.

⁴ Пак там, с. 94.

лен фестивал „Варненско лято“ откривае множество примери за това. Тук не можем да подминем спектакъла „Три сестри“ на Театър „Красный факел“ – Новосибирск, Русия, режисьор Тимофей Кулябин, където актьорите играят на жестомимичен език през цялото представление. Освен очевидната трудност за овладяването на този език, актьорите са предизвикани от отнетата им възможност да разчитат на базисните си изпълнителски стратегии като интонации, паузи, тихо/високо произнасяне на текст, коментиране на текста с жест или мимика, защото, използвайки жестомимичен език, те трябва да гледат един в друг, когато разговарят. Отнемайки им всичко това, актьорите са принудени да търсят нови изразни средства или да използват вече познатите, но с по-висока интензивност – движения и действия по сцената, работа с предмети, пластика и др.

По точно обратния начин е отправено предизвикателството към Захари Бахаров, който се изправя сам пред публиката в спектакъла по романа на Милен Русков „Чамкория“, Театър 199, режисьор Явор Гърдев. Тук актьорът разчита предимно на думите, за да пресъздаде чрез жив диалектен изказ персонажа на бае Славе и градската атмосфера от 20-те години на 20. век.

В още един спектакъл от програмата актьорът застава сам пред зрителите. Това е „Приятно ми е, Ива!“, Театър 199, авторски спектакъл на актрисата Ива Тодорова. Тя се справя с нелеката задача да разсмива зрителите, разказвайки лични истории, представени като анекдоти в стилистика, доближаваща се до *stand up комедията*.

Трудно се описва с едно изречение актьорското предизвикателство в спектакъл като „Щастливият Бекет“, Център „АЛОС“, режисьор Марий Росен. Актрисата Ана Вълчанова има сложната задача да изиграе текст, компилиран от зрителски отговори на няколко въпроса. Едновременно с това тя има пространство за импровизация, което изисква почти едновременно автентично и игрово актьорско присъствие.

В спектакъла „Танцът Делхи“, Народен театър „Иван Вазов“, режисьор Галин Стоев, актьорите имат нелеката задача, присъствайки с лекотата на ежедневно поведение, да изговарят философски текстове, които при най-малкото актьорско разколебаване могат да прозвучат клиширано и високопарно. В този спектакъл актьорите са предизвикани по още един популярен за съвременната сцена начин. Той е свързан с театралната

употреба на съвременните технологии. Като част от сценографското решение на сцената е разположен голям екран, върху който се прожектират лицата на актьорите в едър план. Те се заснемат в реално време от камери, които зрителите виждат. Така актьорите трябва да играят, като държат в съзнанието си едновременно дистанцията от зрителите, предположена от голямата сцена на Народния театър, и крупния план, който кинокамерата излъчва на екрана. Използването на средства от киното в съвременния театър не е новост. Примерът със спектакъла „Танцът Делхи“ е заради предизвикателството пред актьорите да присъстват по начин, който да е адекватен за театралната и за киноестетиката в един и същ момент.

Много спектакли поставят живото актьорско присъствие в сценична обстановка, изградена с помощта на дигиталните технологии. Не става дума за онези спектакли, в които технологиите се използват за изобразяване на определена среда, а за тези, в които актьорът взаимодейства



© фотограф Павел Червенков

„Приятно ми е, Ива!“ – авторски спектакъл на Ива Тодорова, Театър 199, 2017/18

с нея. В танцовия спектакъл „Хаканаи“ на Компания „Адриен М. & Клер Б.“ – Франция, образите се създават в реално време от взаимодействието на движенията на човешкото тяло, музиката и дигиталните технологии.

Съвременните театрални практики често изискват от актьора да надскочи границите на изпълнител и да се превърне в съавтор на театралното представление. Това предизвикателство среща актьора при работата в проекти, в резултат на съвместната работа на драматург, режисьор и актьори, или т. нар. „колаборативен“ или „дивайзинг“ театър. На друг вид съучастие на актьорите разчита спектакълът „Кралят Елен“ с режисьор Анастасия Събева. В него актьорите на импровизационен принцип изграждат персонажите си и конструират сценичния разказ, използвайки и уменията си да пеят, танцуват, да свирят на различни инструменти.

Много от предизвикателствата пред съвременния изпълнител са свързани с разнообразните избори на пространства. Често на актьора се налага да напусне отделеното и „защитено“ пространство на класическата сцена, комуникирайки с публиката от променена дистанция.

Можем да продължим изброяването на възможностите за съвременния актьор (извън споменатите остана например изпълнителят в документалния театър, в психологическия театър и т. н.), които с паралелното си присъствие формират голямото предизвикателство пред него да бъде рефлексивен и адаптивен към различни естетики и жанрове.

На среща с Патрис Павис в рамките на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ през 2014 г. два от въпросите бяха свързани с предизвикателствата пред съвременния театър и пред съвременния актьор. Относно актьора Патрис Павис отбеляза, че в театъра от последните десетилетия „има много промени“, че вече „не сме обсебени от метода на актьора“⁵. Стремещът за откриване на универсален актьорски метод наистина принадлежи на 20. век. След опитите на Станиславски европейските театрални практики започват търсенето/преследването на абсолютен език за актьора и множеството системи, техники и модели са резултат от стремежа той да бъде постигнат. На 20. век принадлежат и питанията дали може да бъде постигната универсална актьорска система и дали тя би могла да бъде приложима към всяка театрална форма

⁵ Среща с Патрис Павис в рамките на 22-то издание на МТФ „Варненско лято“, 8 юни 2014 г., Фестивален и конгресен център – Варна. – *Homo Ludens*, 2015/18, с. 94.

© Фотограф Орлин Огнянов



„Кралят Елен“ по К. Гоци, реж. А. Събева, Театър „Азарян“, 2017/18

и естетика. От това убеждение започва търсенията си Станиславски. Като цяло театралните практики от втората половина и края на 20. век престават да вярват в смисъла от универсален актьорски метод. Идеята за постигането на каквато и да е общовалидна система, независима от естетическия контекст, в който е поставен актьорът, е изоставена. По-скоро те насочват своите занимания към идентифицирането на принципи именно вътре в конкретния контекст. Театърът на 21. век не е формулирал какъв актьор му е необходим. А може би подобно питане не е релевантно на съвременното театрално многообразие?! Това, на което Патрис Павис настоява, е необходимостта обучението на актьора „да бъде много по-философско и интелектуално, а не просто психологическо или физическо“, защото на съвременните актьори „не се налага да бъдат виртуози в предаването на чувства по начина, по който Станиславски би ги обучавал. Не е необходимо да бъдат и физически силни, но трябва да бъдат в състояние да убеждават. Те се намират между драматургията, постановката и акта на говорене“⁶. Това, че не е нужно актьорите да умеят да предават чувства и да са физически силни може

⁶ Пак там, с. 94–95.

би не е валидно за цялата палитра от театрални спектакли, но съждението, че от съвременния актьор се изискват умения да убеждава и че е необходимо базисно преосмисляне в подготовката на актьорите, е безспорно. Ще цитирам част от отговора на Патрис Павис на зададен от Камелия Николова въпрос относно това дали има „особена трудност или предизвикателство“ пред европейския театър. Като едно от основните предизвикателства, които той посочва, е необходимостта „да излезем от руслото на формализма и празнатата на постдраматичното“, защото „постдраматичният театър на практика се отклони от своя хуманизъм и отново на хората се налага да се научат да бъдат граждани“⁷. Може би театърът да приеме заключението на Павис като настоящото си предизвикателство и посока за промяна?!

⁷ Пак там, с. 92–93.