

Един възможен възглед, който е в състояние да постави под общ знаменател разнообразните театрални търсения и стилове през XX в., би бил възвеждането на проблема за езика на представлението. Като червена нишка той пресича всички авангардни и неоавангардни, ранномодерни, модерни, късномодерни и постмодерни театрални течения и стилове без оглед на приликите, разликите или острите противопоставяния и конфликти помежду им. Възможно е да се погледне на избухванията на авангардните течения от началото на XX век (футуризм, експресионизъм, дада, конструктивизъм, търсенията на Баухаус, сюрреализъм) като на някакво необходимо (за да избегнем рискованата употреба на определението „естествено“) продължение на започналата условно в края на XIX в. (началото на модернизма) ревизия на езика на граматиката. Онова, което сближава четиримата емблематични модерни драматурзи, изведени от Петер Сонди в „Теория на модерната драма“ – Х. Ибсен, А. Стриндберг, А. П. Чехов и М. Метерлинк, е именно усъмняването в езика на граматиката. Темата за неразрешимите конфликти между половете (Ибсен, Стриндберг), мотивите за протичането на драматичния живот в паузата и мълчанието (Чехов), силно символизира-

„Театърът също като останалите изкуства не бива да се страхува от наемсатата на извън театрални реалности“¹

Тадеуш Кантор

ната образност (Метерлинк) са симптомите на една настъпила криза на вербалното, след която драмата вече няма как да бъде същата. Усъмняването в езика на драмата, необходимостта от откриването на „празнините“ в него, скоро се пренася и на територията на самото театрално представление, което все по-засилено мисли себе си също като език, който желае да се еманципира и откъсне. В по-късните течения и идеи в театъра на XX в. – ще спомена само най-емблематичните: политическият театър на Ервин Пускатор, епическият театър на Бертолт Брехт, „театърът на жестокостта“ на Антонен Арто и „бедният театър“ (който накрая престава и да бъде театър, а се разклонява в две творчески и изследователски практики, наречени „изкуството като представяне“ и „изкуството като средство/или движение“²) на Йежи Гротовски, антропологичният театър на Еуженио Барба, съчетаването на култури в „свещения театър“ на Питър Брук, хепънингите на Ливинг Тийтър, визуалния театър на Робърт Уил-

¹ Tadeusz Kantor, „The Impossible Theatre“ (1972) цит. по „Twentieth Century Theatre – a sourcebook“, Richard Drain, editor, Routledge, 1995.

² Вж. сн. Театър, бр. 3–4, С., 1999 и сн. „Homo Ludens“, бр. 10, С., 2004.

сън – срещаме описания на един Все поткъснат от литературата и занимаващ се със самия себе си театрален език, едно Все по-независимо и неспиращо да създава и анализира себе си театрално мислене.

На тази територия – имам предвид общата съвкупност от театрални идеи и практики през XX век – се появява и проблемът за спецификата и същността на театралното изкуство, пречупен в различните интуиции и възгледи за това как да се преодолеят, от една страна, синкретичният характер на театралния спектакъл (т. е. на театъра, като изкуство, което съчетава в себе си други изкуства), а от друга, забвисимостта от литературата (в частност: от драмата). С други думи – появява се необходимостта от преосмисляне и еманципиране на разбирането за театралност. Театралността като основен белег на театъра. И любопитното в случая е, че онава, в която различните възгледи на театралните практики и теоретици от XX век си приличат в своите доближавания, схващания, проекции и в крайна сметка в своите изобретявания на театралността, е, че над всички тях под образа на антипод винаги кръжи сянката, не толкова на литературата, киното или което и да е друго изкуство, застрашаващо идентичността на театъра, колкото на самия живот.

По някакъв начин в противовес с определения като „антиреализъм“ или „антинатурализъм“³ манифестите на авангардните течения са пропити от идеята за някаква потисната виталност. Виталност, която се оказва аб-

солютно задушена в стереотипите и ограниченията на културата. А част от културата е и класическото театрално наследство. Като ярък пример може да послужи написаното от Филипо Томазо Маринети (бащата на футуризма) в един от неговите манифестни текстове: „Глупаво е да не се обърнем против предразсъдъците на театралността, след като самият живот (който се състои от действия, далеч по-тромави, еднотипни и предсказуеми от тези, които се разгръщат в света на изкуството) е в по-голяма степен *антитеатрален* и дори в това си качество ни предлага *неизброими възможности* за сцената“⁴ В този цитат е видимо основното негативно схващане на класическата театралност. Футуризмът атакува нейната поткъснатост от живота, нейната неадекватност към актуалния контекст, въпреки че, по силата на историческия парадокс за един днешен зрител или читател едва ли нещо би могло да се стори по-отдалечено и поткъснато от всякаква действителност, от една футуристична „синтеза“. И Все пак зад ярко изявената условност и абсолютната симултанност на едновременно протичане на нямащи очевидна логическа връзка помежду си сценични събития, във футуристичната синтеза и футуристичното представление се таи стремеж към доближаване до напрегнатата интензивност на живота. „Вероятно сценографите вярват, че е абсолютно необходимо да се пресъздаде (тази) реалност? Идиоти! Не разбирате ли, че усилията ви, безполезните ви художествени занимания, нямат никакъв друг ефект, освен да нама-

³ Вж. например в „История на театъра“, Глин Уикъм, пр. Искра Николова, изд. Панорама, Сдружение „Антракт“, С., 2002.

⁴ F. T. Marinetti, E. Settimelli and B. Corra, „Futurist Synthetic Theatre“ (1915) цит. по „Twentieth Century Theatre – a sourcebook“, Richard Drain, editor, Routledge, 1995.

лят интензивността и емоционалното съдържание, които могат да бъдат постигнати, точно посредством интерпретативните еквиваленти на тези реалности, т.е. абстракции?“⁵ Да си припомним и обяснението на Тристан Цара за това какво е „дага“: „Дага е нашата интензивност...“⁶ Или Аполинер, който в „Гърдите на Турезий“ пише: „Кой ще ни даде сцена да упражним на нея нашето модерно театрално изкуство/което много често без видима причина/също като живота свързва заедно (курсивът мой – бел. а.) (звучи жестове цветовете Викове шум) музика танц акробатика поезия картина) хор действие и разнообразни декори“⁷

За представителите на ранния авангард създаването на новата театралност е свързано с тоталното и безмилостно заличаване на предходната, която е разпозната като предсказуема, тавтологична, тромава и мъртва. Но което е по-лошо – вредна, защото унищожава виталността на театралното изкуство. Очевидно е, че става въпрос за негативно определяне на старата театралност (схващана предимно като резултат от традиция, която трябва да бъде заличена) като противоположна на живота. Също така и желанието да се изработи нова, „абстрактна“ театралност, която, поне като „интензивност“ на преживяването, да се доближава до тази на действител-

ния живот. И подобно отношение е видимо дори в разсъжденията на Гордън Крейг, който определя театралното изкуство като колебаещо се в изразните си средства между „естественост“ и „неестественост“, а за да разреши това противоречие той въвежда идеята за актьора-свърхмарионетка.

В логиката на тази диалектична връзка „театър – живот“, която може да се разбие на още повече по-малки опозиции: „театрално – реално“, „спонтанно – изкуствено“ и др., по не дотам различен начин стоят нещата с представителите на неоавангардните течения от втората половина на XX век. В случая ще посоча само най-радикалния от тях, който стига до тоталното отхвърляне на всичко театрално: Йежу Гротовски. В работата си с актьора той въвежда идеята за импулса и реакцията, а стремежът му е да превърне театралния жест, или казано по-точно, жеста на актьора от сцената, в най-краткия път между двете. „Автентичната реакция“ започва вътре в тялото. Това, което е външно, детайл или жест, е само завършек на този процес. Ако реакцията не се е зародила във вътрешността на тялото, тя е измама. Тя е мъртва, фалшива, изкуствена, вцепенена“⁸. В този смисъл, нито един друг жест от сцената не може да бъде наречен „автентичен“. Вероятно по тази причина за Гротовски се твърди, че всъщност реализира театралните утопии на Антонен Арто и неговото желание за един предезиков театър, за театър, който е освободен от владенията на логоса. В главата „Сънят като семиотичен прозорец“ от „Култура и Взрив“ Юрий Лотман определя именно разделянето на импулса от реакцията

⁵ Enrico Prampolini, Futurist Scenography, 1915, цит. по „Twentieth Century Theatre – a sourcebook“, Richard Drain, editor, Routledge, 1995.

⁶ Tristan Tzara, Speech from „The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine, 1916, цит. по „Twentieth Century Theatre – a sourcebook“, Richard Drain, editor, Routledge, 1995.

⁷ Appolinaire, „Thiresius’s breaths“, 1917 цит. по „Twentieth Century Theatre – a sourcebook“, Richard Drain, editor, Routledge, 1995.

⁸ Йежу Гротовски, „Упражнения“, сп. Театър, бр. 3–4, С., 1999.

като един от основните етапи в създаването на културата и езика: „За историята на съзнанието повратна точка е моментът, в който възниква възможността за времеви промеждутък (пауза) между импулса и реакцията... С възникването на времеви промеждутък между получаването на информация и реакцията настъпва принципно нов етап. Това състояние на първо място изисква развитие и усъвършенстване на паметта. Друг важен резултат е превръщането на реакцията от непрекъснато действие в знак“⁹. В този смисъл можем да кажем, че Арто и Гротовски също определят театралността негативно и на нейно място противопоставят друга, която стои по-близо до инстинкта и по-далеч от културата.

Целта на написаното дотук бе да демонстрира как разбирането за театралност през XX век се стреми да се самоопредели и закрепил в напрежението между два противоположни полюса, така че ако си представим пространството на театъра като магнитно поле, то неговите „плюс“ и „минус“ ще бъдат съответно „автентичност“ и „изкуственост“. Елизабет Бърнс определя два типа конвенции, необходими за да може театралността да се състои. От една страна, това са „реторическите“ конвенции – тоест конвенциите, които гарантират и управляват отношенията между играещи и гледащи. Те именно позволяват на актьорите да изградят фикционалния свят на театралното представление, а на зрителите да го възприемат именно като фикция. Това са правилата, които осигуряват изкуствения елемент в театралното преживяване. Докато вторият тип конвенции са онези, които осигуряват неговата

„автентичност“ и те касаят отношенията между самите играещи. Моделирани по типа на социалните взаимоотношения, те са пренесени в специфичното време и място на театралното действие. Целта им е да придадат убедителност и да внушат връзка с външния (извънтеатрален) свят: „Актьорът трябва да се опита да убеди реторически публиката, че това е начинът, по който той, намиращ се в тази ситуация, при тези обстоятелства, в това време би се държал, но едновременно с това и да пренесе върху публиката убеждението, че едно такова поведение като неговото се случва в един пътен, правдоподобен свят, и че е социално автентично.“¹⁰ Откъдето произлиза и принципно негативното определяне на театралността спрямо живота: „Театралността“ в нормалния живот се състои в прибъгването до тази специфична граматика на нагласено¹¹ поведение; то се появява точно когато заподозрем, че едно поведение е нагласено съобразно граматиката на реторичните и придаващи автентизъм конвенции, и тогава го наричаме театрално. Чувстваме как сме в присъствието на някакво действие, което е било създадено, за да пренесе някакви убеждения, вярвания, отношения и чувства от типа на тези, които онзи, който го е създал („композиторът“) желае да почувстваме“.¹²

Всъщност онова, което театърът на XX век открива е самосъзнанието за собствената си парадоксалност на едновременно изкуствен и жив език.

¹⁰ Burns, Elizabeth „Conventions of Performance“, цит. по „Sociology of Literature and Drama“, Elizabeth and Thomas Burns ed., Penguins Books Ltd. 1973, p. 353.

¹¹ Определението, което авторката използва е „composed“. (Бел. пр.)

¹² Ibid, p. 354.

⁹ Юрий Лотман, „Култура и Възрив“, изд. „Краллица Маб, С., 1992, прев. Иван Тотоманов.