

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

ХАМЛЕТ (ОТНОВО?) В ЦЕНТЪРА НА ТОЗИ ВЕК¹

„Светът е сцена и Всички хора са актьори.“

Още с Влизането си в театралната зала, където ще се играе спектакълът „репетиция. Хамлет“ на бразилската трупа „Компания дос Аторес“² зрителят веднага долавя, че тази крилата, изтъркана от употреби и превърната в банално ежедневно клише реплика от Шекспирова пиеса добива неочаквано свежа сила и актуален смисъл. Пространството просто и откровено е разделено на място за играене и място за гледане. В центъра е оставен празен квадрат за (хората, които ще бъдат) актьорите, а около него амфитеатрално са наредени по няколко реда столове за (хората, които ще бъдат) публиката. С Влизането си в залата всеки новодошъл се включва в едно започнало и все още продължаващо разпределение на ролите на играещите и гледащите. На Входа



Фотография Deborah70

*„репетиция. Хамлет“ – по У. Шекспир,
реж. Е. Диас, „Компания дос Аторес“,
Рио де Жанейро, Бразилия, 2005/2006*

той е посрещан от някой от вече намиращите се вътре, с когото обикаля „сцената“, разменя любезности, търси си подходящо място и накрая сяда. Неговият спътник се отправя за друг посетител или отива в квадрата за игра, или също сяда сред зрителите...

Това (пара)начало на спектакъла естествено и категорично изпълва присъстващите с усещането, че Всички те са актьори в разиграване-

¹ Перифраза на заглавието на Ян Кот „Хамлет в центъра на този век“ – В: Шекспир – наш съвременник. Превод С. Крантова. В: сп. „Театрален бюлетин“. С. 1986, бр. 4.

² Cia (compania) dos atores (исп.) – компания на актьорите.

ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

то на една отдавна написана и повтаряща се пиеса, в „един голям сценарий“³, който е независим от своите конкретни изпълнители, който ги „предхожда“⁴. Неслучайно използвам познатите цитати от емблематичната книга на Ян Кот за Шекспир. Както популярната Шекспирова сентенция, поставена в началото на този пасаж, така и някои от другите ключови реплики, маркиращи сюжета „Хамлет“ в съзнанието на съвременния човек, в спектакъла на бразилската трупа са „хвърлени в играта“ разбъркани и допълнени с теоретичните находки на Кот, също вече отдавна превърнати в смислови и постановъчни клишета, повлекли след себе си дълги шлейфове от интерпретации.

Усещането на присъстващите за (съ)участие в „театър“, за обща включеност в едно предхождащо ги представление, за сливане на непосредствената реалност на живеенето с предпоставената условност на играта е затвърдено от подготовката на изрязаното „място за представяне“ в общото за всички пространство. Докато тези, които ще бъдат зрители, заемат местата си, актьорите разместват върху него разнородни предмети от маркиран декор, упражняват гласовете, телата и най-вече способността си (чрез тях) да контактуват с публиката, т. е. да ѝ въздействат. Подготвят се да репетират „големия сценарий“ „Хамлет“.

³ Цит съч., с. 117.

⁴ Пак там.

„Мишеловката“: пумпалът

Съмнението, че „Изглежда, никога няма да достигнем до Шекспир“ е натрапчивото театрално клише, съпътстващо всяка репетиция на „Хамлет“. „Cia dos atores“ директно го изговарят след демонстративно формалните опити да „намерят смисъла“ в първите няколко сцени – появата на Призрака, Кралят и кралицата посрещат Хамлет, разговорът на Хамлет с Духа на баща му. Изговаряйки го, актьорите веднага съобщават и открития от тях път за преодоляването му. Позовават се на дългогодишната си практика на „търсачи на смисъл“ в записани текстове, в предхождащи ги истории, т. е. на активно, неуморно играещи хора. Един от изпълнителите разказва за усилията им да „схванат“ Чехов, да разберат тихите банални страдания на персонажите му. Привнесеният (към Шекспировия текст) актьорски коментар е илюстриран от ярка, изобретателна сцена, в която репетиращите отчаяно разхождат костюми от края на XIX век до момента, в който коментаторът неволно счупва пумпала, носен от персонажа му Тузенбах в известния епизод от „Три сестри“. Това счупване, отекването на резкия непредвиден звук в непосредствения свят на играещите, се оказва пресечната точка на отдавна записаната чужда история и собственения им днешен опит.

Инцидентът, изтрещяването, случването на мига на вливането на „големия сценарий: „Хамлет“, архивирал базисни човешки нагласи, закодирал прозрението „как действа голе-



Фотография Deborah70

мият механизъм⁵ (на организация на света и присъствие на личността в него), в конкретното съществуване и реакции на живите тела и сетива на членовете на „Cia dos atores“ е фокусът, през който той би станал за тях разбираем, т. е. съвременен, актуален, тревожеш. В началото, когато влизат в залата, и актьорите, и зрителите, имат само смътното усещане, че са поредните живеещи/участващи в една или няколко от ролите на вечната пиеса за съдбата на света и човека. Спирането на нейното неосъзнавано, непосредствено протичане чрез открояването на акта на „репетирането“ ù (преднаме-

реното ù повтаряне⁶) на специално обособена сцена и на неговото наблюдаване е жест на желание тя да бъде прозрачна, да се разчете смисълът ù от хората, които присъстват. Самото репетиране не е нищо друго освен поредица от опити да се отключи изчезналото, станалото непрозрачно значение на автоматично и многократно изговаряните реплики и извършвани действия. Ето защо „Cia dos atores“ не представят „Хамлет“, а една „репетиция. Хамлет“, едно свое усилие да достигнат точката на пропукване между собствения им живот и вечния „сценарий“, което да го направи реален, четим, случващ се сега за тук присъстващите. В този смисъл в спектакъла сцената с разказа за отключващия ефект на счуп-

⁵ Пак там, с. 119; Виж също: Ch. R. Lyons. Beckett, Shakespeare, and Making the Theory. In: E. Brater and R. Cohn. Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama. The University of Michigan Press. 1993.

⁶ гереат (англ.) – повтарям; казвам наизуст.

ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

ването на пумпала при друга, по-ранна репетиция на трупата върху Чехов текст е равнозначна на сцената със залагането на „Мишеловката“ в Шекспировата трагедия. Там Хамлет обяснява на Хорацио и, съответно, на публиката, предназначението на предстоящо изиграване на стара пиеса за братоубийство като лакмус за действителния смисъл на случващото се в датския двор. По същия начин (възможният) изпълнител на Хамлет от „Cia dos atores“ подготвя зрителите да очакват в протичащата пред очите им „репетиция“ събитие, чрез което те – играещи и гледащи – ще открият какво разчитат в „Хамлет“.

„Розенкранц и Гилдестерн са голи“⁷

Това събитие закъснява. Даването на обещания ключ към репетираните епизоди се отлага.

Първите три сцени възпроизвеждат с иронична буквалност познати постановъчни и интерпретативни клишета. Появата на Призрака (Духа на стария Хамлет) е маркирана с няколко от основните реплики от иначе твърде дългата 1 сцена на I действие. Един от актьорите се появява с найлонов плик на лицето, за който диша тежко и чертите му са деформирани. Този плик непретенциозно и забързано кондензира обичайната представа за „свръхестественото“. Тя е допълнена с още едно автоматично изникващо популярно кли-

⁷Реплика на Хамлет от спектакъла, перифраза на заглавието на пиесата на Том Стопард „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“ (1967).

ше за „викането на духове“. Преди започването на репетицията актьорите поставят по пога традиционните аксесоари за спиритически сеанс – запалени свещи и чаши. По-късно, в епизода, в който Хамлет разговаря с Призрака, чашите вече са поставени на кръгла масичка, а сегащите един срещу друг актьори многократно прокарват пръстите си по ръбовете им, за да „извикат духа“ на убития крал. Това рязко буквализирано онагледяване на отделни реплики, превърнати в емблеми на цели многопластови сцени, е особено красноречиво при етюда „Кралят и кралицата посрещат Хамлет“. Отправна точка на актьорската импровизация тук са думите на Гертруда: „Хвърли този мрачен израз на лицето... махни тези черни грехи“⁸. Изречени, те автоматично повличат след себе си банални езикови и поведенчески клишета, съпътстващи вразумяването на младежкото упорство от родителите в съвременното ежедневиe. Актрисата, която репетира Гертруда, при изричането на репликата грубо сваля черната греха на сина си и навлича върху него (като на заинатено дете) нелепа раурана тениска в ярки цветове и малки червени кецове, едва побиращи пръстите на краката му.

Този конкретно-предметен дискурс, буквално възпроизвеждащ самотоятелно взети езикови фигури, неочаквано е изоставен, за да послед-

⁸ В превода на Валери Петров (Шекспир. Трагедии. С. 1973, т. I – „Хамлет“, I г., II сц., с. 407) репликата е: „Хвърли тази мрачна краска, сине мой“.

ват няколко диаметрално противоположни сюрреалистични сцени. Една актриса лежи на пода до съвременен DVD-плеър в бяла театрално-старомодна рокля, смесила в стила си няколко епохи, и чете писмата на Хамлет до Офелия. Тя напомня гнешна тийнейджърка, заета със своите любовни преживявания в стаята си (актрисата предварително е заявила, че „не обича тийнейджърите“). Към нея с романтично букетче „незабравки, теменуга, момина сълза, сеgefчета“⁹ бърза актьорът в черно (Хамлет), но изведнъж се взира в огледално седящата срещу девойката своя майка („потънала в разврат“ – с цигара, ярко начервени устни, предизвикателна кожена наметка върху голите рамене) и в спектъра на посипалата се от прожекторите червена светлина хвърля цветята и се сгърчва в (смешни, „неорганични“) конвулсии. В следваща сцена Лаерт се сбoguва с Офелия и докато я обсипва с предпазващи съвети, съблича бързо грехите си и задъхано нахлузва бяла рокля без гръб (с тази рокля по-късно в спектакъла Офелия е открита във водите на езерото, които сама изсипва върху себе си от голяма синя бутилка) и т. н.

Тъкмо когато зрителите вече са се отказали да очакват обещания ключ към зашеметяващата смесица от разнородни епизоди и театрални

⁹ „Ето незабравки – те са за спомен. Любoв моя, не ме забравяй! А това е теменуга – не мисли за друга... За Вас и мен тези сеgefчета“ и т. н. – букетът, който носи и описва Офелия след полусяването си – Шекспир. Трагедии. С. 1973, т. I – „Хамлет“, III г., V сц., с. 523–524.

стратегии и се отпускат в нарастващата наслада от находчивите образи, неочакваните асоциации и въздействащите визуални картини, извлечени от заиграването на актьорите с познатите Шекспирови фрази, събитието се случва. „Репетицията“ достига своята цел. Резкият звук от пресичането на съ-в-местното настояще на играещите и гледащите с актуализираните чрез нейните рутинни средства („разговора, танца“¹⁰, интензивното повтаряне на познати реплики) енергии на класическия текст ги разтърсва. В буквален и преносен смисъл. В осветеното пространство връхлитат с механизирани движения и безпаметната неизтощимост и напористост на виртуални бойци от компютърна игра две надуваеми пластмасови кукли, червена и синя, съпътствани от огушителен техносаунд. Това са Розенкранц и Гилдестерн, извикани да узнаят истинските намерения на приятеля си Хамлет и да го предагат. Попадайки на сцената, куклите са заменени от облечени в същите костюми актьори, които продължават поведението им на профанирани роботи. Хвърлени от Краля и Кралицата на подиума като играчки, те са същества без собствена памет, воля и ценности, автоматично включващи се в едно състезание за „напрегване“ на отдавна записан сюжет, завършващ за тях със смъртта им. Тук, към Шекспир и Ян Кот, режисьорът Енрике Диас и трупата му са прибавили и асоциации и препратки към скеп-

¹⁰ Реплика от текста на представлението „репетиция. Хамлет“.

ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

мичната постбекетова интерпретация на „вечния сценарий“ от Том Стопард в „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“.

Двата епизода с Розенкранц и Гилдестерн – появата им и срещата им с Хамлет – са различни от всичко останало в спектакъла. Различни със своята крайност. Очертани с безкомпромисната яснота и схематичност на компютърна графика, те директно демонстрират логиката на „големия механизъм“ на съществуване на света, създаден от човека в продължение на столетия. Светът е нерадостно място на манипулациите, подслушването, подвеждането, игрите за надхитряване, предателството. Множеството други прозрения на Шекспировия текст остават на заден план. Някои от тях въобще не се появяват (показателно е че, класическата тема за Фортинбрас и възстановяването на порядъка изобщо липсва), други се мяркат и изчезват или пък латентно присъстват. Но всички те препращат към обсебващия, внезапно открит се с появата на Розенкранц и Гилдестерн, актуален смисъл на „Хамлет“ като „вечен сценарий“ за манипулациите и предателството.

Безусловно най-неуютна за зрителя, т. е. стряскаща, притесняваща и по този начин караща го незабавно да улови същността на случващото се, тук е сцената на разкриването на предателството на старите приятели от Хамлет. Ролята му сега е взета от една от актрисите. Напрегнатият, изобилстващ от остроумия, ерудираност, шеги и светска небрежност разговор между Хамлет и Розенкранц

и Гилдестерн се случва като игра с разсъбличане. Който загуби в словесното надхитряване сваля по една от дрехите си. Кокетно, увличащо и подвеждащо започва със събличане на самото си (жената) Хамлет, за да се окажат в един момент двамата му събеседници... напълно голи. Хамлет безстрастно констатира „Розенкранц и Гилдестерн са голи“, т. е. разкрити, разбрани, мъртви за него, но те с отчайващо упорство се опитват да „обърнат резултата“, тичайки по сцената и показвайки изкусност в странни физически умения. След тази наистина невероятна като хрумване, изпълнение и въздействие сцена, обсебилото актьори и зрители усещане, че трагедията на съвременния Хамлет е в принудата му да обитава свят на манипулациите и предателството, напредва до възможния си предел. „Хамлет“ днес е означението за безшумното и недраматично сричане на човека, разбрал, че животът се състои от разкрития на (малки и големи, преднамерени и рутинни) предателства.

„Напоследък съм загубил цялата си Веселост.“

Познатата реплика, отдавна добила самостоятелен живот на красноречив цитат в ежедневно общуване, Хамлет изрича след сцената с разсъбличането/разкриването на Розенкранц и Гилдестерн. След тази сцена дотук репетираните епизоди ретроспективно са пронизани от неочаквано ясно обяснение. Всеки един от тях е предчувствие и/или подготовка за лавината от разкрития на Хамлет на

предателствата, извършени и извършвани към него. Последвалите до края на спектакъла епизоди са забързан преглед на самите разкрития. Те имат идентична логика и структура: ритуал на словесно надиграване, разкриване на измамата, понасяне на разкритието. Произнасянето на избраните ключови реплики става все по-формално и неуправляемо игрово (в една от сцените „режисьорът“ грубо упреква актрисата за безизразността, с която го прави); преживяванията и посланията се произвеждат от репетиращите тела. В нарастващата прогресия на предателствата много силни са двата основни епизода с Офелия и Гертруда – любимата и майката, включили се в „проверката“ на лудостта и истинските намерения на Хамлет, провеждана от Краля и Полоний. В общия мрачен пейзаж на света, в който човекът „не радва“, те вливат особено горчива безнадеждност с (иронично подчертаната от актьори-

те) ежедневна лекота на своите предателства. И при двете тя идва от егоистичното им нежелание да вникнат в случващото се, плъзгайки се по пътя на най-малката съпротива. Офелия така и не напуска позата на послушна гъщеря и възпитана влюбена-изоставена девойка, а Гертруда – на самоуверена майка, свикнала да се справя с вироглавието на своя син.

В подобен свят няма място за „веселост“. Дори ако тя е веселостта на отмъщението. Затова „репетицията“ предлага един от най-необикновените и печални финали от множеството финали, които „големият сценарий“ „Хамлет“ е имал през годините. В последната сцена с дуела между Хамлет и Лаерт актьорите просто взимат по един стол, сядат на подиума и Вяло напомнят случилото се едновременно като участници и наблюдатели, завършвайки с думите „Каквото ще да е... Винаги ще е така... Останалото е мълчание“.



„репетиция. Хамлет“

ПО СЦЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ

„Хамлет“ след постмодерния колаж от цитати

Начинът, по който протича Вечно актуалната история на Хамлет в „репетицията“ на бразилската труппа, заслужава особено внимание. Той находчиво и убедително представя една важна нова тенденция в театралната практика през последните години. Най-общо тя може да бъде определена като успокояване и балансиране на преобладаващата госкоро сценична стратегия на радикално и безцеремонно деконструиране на класическите текстове и рециклирането им като микс от произволно попаднали цитати и сюжетни отломки. В „репетиция. Хамлет“ Енрике Дуас и труппата му продължават да използват същата стратегия, но вънасяйки в нея две съществени допълнения. Те изграждат своя сценичен

разказ от цитати от Шекспировия „Хамлет“, но при организирането им следват (до голяма степен) последователността на сцените и събитията в пиесата, които тези цитати иконично представят. Това придава на обичайния принцип на представлението като постмодерен колаж неочаквана свързаност и сдобреност с избрания авторски текст. В същото време масивът от цитати е пронизан от една (свърх)организираща го интерпретация, което пък го примирява с модернизистката парадигма на режисьорския театър.

Ето един следващ вид представление, завръщащ се към проверените ценности на големите разкази с игровата и нетърпеливо-повърхностната ерудираност и забързаност на човека в света на новите технологии.