

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

ЗА МОРАЛА И АКРОБАТИКАТА

След първата премиера на професионална сцена на дебютната пиеса на Том Стопард „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“, състояла се в театър „Олд Вук“ на 11 април 1967 г.¹, известният лондонски театрален критик Харолд Хобсън обявява, че тя е „най-важното събитие в британския професионален театър за последните девет години“². Тази констатация, резюмирала в себе си разнообразните, но преобладаващо положителни оценки за новопоявилия се автор, трайно определя мястото на Стопард в развитието на съвременната британска грама. Споменатият от Хобсън период от девет години, когото според него делят текста от предхождащата го значима пиеса, ясно посочва, че той го вижда като важна нова посока в драматургичното писане на Острова след „Обърни се с гняв назад“ на Джон Оз-

¹ Дебютната пиеса на Том Стопард „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“ е представена за първи път от аматьорската театрална компания „Оксфордска театрална трупа“ на 24 август 1966 г. във фриндж-програмата на Единбургския фестивал, след което постановката е показана от драматурга на Националния театър в Лондон Кенет Тайнън и е показана като част от репертоара му през следващата пролет.

² Cum. no Unwin, Stephen, Woddis, Carole, A pocket guide to 20th century drama. Faber and Faber. London. 2001, p. 185.

бърн (1956 г.) и „Рожден ден“ на Харолд Пинтър, поставена през 1958 г., които по това време вече са единодушно приети за първите две най-категорични стъпки на обновление в английската драматургия след края на Втората световна война. Така още с дебюта си Том Стопард се нарежда сред силното, по-късно наречено „старше“ поколение (*senior generation*)³ драматурзи, което очертава повечето от емблематичните тенденции в писането за театър във Великобритания през втората половина на XX век, включващо освен Озбърн и Пинтър също и Едуард Бонг и Джон Макграм.

Изброените драматурзи силно се различават помежду си; всеки от тях има ярка собствена физиономия. Като цяло обаче те си приличат по това, че безспорно са повлияни от социалните и политическите идеи и движения от края на 50-те и 60-те години, които ревизират твърдата консервативно-оздравителна политика на възстановяване и стабилизиране на британското общество след кризисния военен период. Том Стопард остава извън тази тенденция. Той, според определението на С. Бигсби, един от многобройните изследователи на

³ Wandor, Michelene, Drama Today. Longman. London and NY. 1993; David Ian Rabey. English Drama Since 1940. Longman. London. 2003 и др.

творчеството му, „не се интересува от звуците на политическите барабани, а избира друг път – философски и стилистичен“⁴, който го нарежда сред създателите на постмодерната европейска драма.

Всички пиеси на Стопард, независимо дали тръгват от реални събития и обществени фигури⁵, или се занимават с чисто философски въпроси, винаги се разгръщат като изобретателни и увлекателни логически упражнения, търсещи общите – дълбоки и многостранни – смисли и принципи на нещата. Привърженик на постструктуралистичния възглед, че „извън езика няма нищо“, той ги изгражда изцяло в полето на лингвистичното. Две са посоките, по които това изграждане протича. От една страна, Стопард доставя „материала“ за драмите си единствено от вече съществуващи словесни текстове или речеви практики – пиеси, философски студии, романи, вестникарски съобщения, телевизионни предавания, исторически документи, научни описания, дебати, конференции, утвърдени ритуали на общуване и т. н. Представителен пример в това отношение е още дебютната му пиеса „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“, където главни персонажи са двете епизодични действащи лица от „Хамлет“ на Шекспир, а действието кръжи около въпросите на съществуването им, предопределено от написаността (фиксираността) на тяхната история.

⁴ Bigsby, C. W. E., Tom Stoppard. (Writers and their Work). Longman. London. 1976.

⁵ Персонажите в пиесата му „Травести“ например са Ленин, Тристан Цара и пр.

От друга страна, самото преработване (рециклиране) на избрания „материал“ от литературни и речеви отломки като нов писмен текст Стопард осъществява под формата на безкрайно изследване на функциите и клишетата на езика. Композицията на драматургичните текстове, вътрешното движение на събитията и логиката и организацията на диалога авторът структурира на принципа на „езиковите игри“ в смисъла, вложен в понятието от Лиотар⁶.

Определящите за драмата на Стопард увлекателно игрово колажиране и цитиране и иронично снижаване и преобръщане на базисни философски тези и авторитетни литературни образци, чрез което те се „придърпват“ до възприятието на съвременния човек, без с това да се намалява тяхната значимост и дълбочина, и осигуряват специално място в съвременната британска драматургия. Едновременно провокативен, труден и привлекателен автор, днес 67-годишният Том Стопард, заедно с Пинтър и Ейкборн, оформя групата на най-влиятелните, утвърдени и поставяни драматурзи във Великобритания.

Започнах текста си с това госта обширно представяне на Том Стопард не само защото той е твърде малко

⁶ Много често драматургията на Том Стопард е разглеждана в пряка връзка с идеите на Лиотар. Едно от последните и особено задълбочени изследвания в тази посока е студията на Питър Бюз „Hamlet games – Stoppard with Lyotard“, публикувана в книгата му „Drama + Theory. Critical approaches to modern British drama“. Manchester & New York. 2001.

познат у нас⁷, но и за да ситуирам спектакъла, който ще коментирам, и неговата поява през миналия сезон на сцената на Националния театър в Лондон в цялостния контекст на днешния британски театър. В същото време то ми помага да обясня както собствения си избор точно на този спектакъл от богатия лондонски театрален афиш, така и необичайно големия (дори за изключително благородарната театрална публика от гости и граждани на британската столица) интерес на зрителите към него.

„Акробату“ е Втората многоактна пиеса на Стопард след забележителния му дебют с „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“. Премиерата ѝ се състои през 1972 г. на сцената на Националния театър. Въпреки съмненията и трудностите на автора и изпълнителите по време на репетициите, постановката отново получава шумно одобрение. Този текст на Стопард (заедно с много по-късната „Аркадия“ (1993) е най-интелектуално-философският и труден за поставяне сред неговите над двадесет драматургични творби. Независимо от това, след успешната му премиера в Националния театър, той многократно е реализиран от

други трупи. Повторното поставяне на пиесата на сцената, където преди тридесет години тя убедително потвърждава качествата на Стопард като драматург, заявени интригуващо с първия му драматургичен опит, безспорно е основната причина за пълния салон на всички представления и търпеливата опашка от чакащи за освободени или допълнителни билети преди началото на спектакъла. Още повече, че рекламните материали умело подчертават нейното успешно минало. Онова, което тази твърде тяснотеатрална предистория обаче не може да обясни, е съсредоточеното и интензивно присъствие на зрителите по време на представлението, точните им реакции и искреното удоволствие от един труден за следене, философски и съставен от дълги словесни потоци и сложни езикови фигури текст, поднасян спокойно и прецизно от актьорите в продължение на два часа и половина. Именно начинът, по който публиката възприемаше новата постановка на „Акробату“, беше нейното най-голямо постижение.

„Акробату“ е пиеса, която се занимава с философията на морала. В буквалния смисъл на думата. В нея Стопард поставя базисния за тази философска област въпрос дали наборът от морални критерии и нагласи на хората в съвременния свят е продукт на определено историческо развитие и добит в него поведенчески и комуникационен опит, или е интуитивен рефлекс на човека с неподдаваща се на рационализиране божествена същност. Въпросът е загаден веднъж директно чрез главния персонаж Джордж Мур, който е университетски преподавател по фи-

⁷ През последните няколко години се появиха две постановки на „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“ на режисьорите Александър Димитров и Елена Цикова и забележителната реализация на Галин Стоев на „Аркадия“ на сцената на Народния театър, както и изследването на Мирослава Тодорова „Драматургичните адаптации – смислови и сюжетни метаморфози в изкуството на постмодернизма“ (под печат), отделящо значително място на драматургията на Том Стопард.

лософия на морала и подготвя текст върху темата за участие в конференция „Човекът, лош или безразличен“. Действието е структурирано около етапите на писането на лекцията, като тя практически е прочетена цялата в хода на пиесата под формата на редактиране на предварителните бележки на професора по време на диктуването им на секретарката му. Джордж представя всички основни разсъждения и доводи по двата възгледа, като заявява своето предпочитание към междинно положение, при което доброто и злото не са имплицитно заложени (по изначален човешки инстинкт или вследствие на установен обществен консенсус) в един или друг факт на действие, а се проявяват в сравнението между тях⁸. Втори път поставеният философски въпрос е въведен за дискутиране индиректно чрез поведението и взаимоотношенията на Джордж с другите персонажи и най-вече със съпругата му Доти и с нейния психоаналитик, който е и заместник-ректор на Университета, от когото зависи развитието на професионалната му кариера като философ. Тук реторичното схващане на Джордж за различаването на доброто и злото единствено чрез сравнението между извършваните действия е погледнато на пронична житейска проверка и преобръщане, които достигат крайната си точка в епизода в спалнята, когато никои от тримата не може със сигурност да установи дали Доти му изневерява със заместник-ректора, или се лекува при него, доколко

то извършваните от тях действия могат да бъдат приети и като едно-то, и като другото.

В обичайната за Стопард разточителност от теми, препратки, асоциативни връзки и нюанси, особено изобретателно и ярко присъстваща в „Акробати“, е важно да бъдат отделени още две от линиите на непосредствена проверка на философското построение на Джордж. Става дума за линията на неговото неизменно „добро“ отношение към Доти, в което липсва желание и усилие за разбиране и тази липса го преобръща в „лошо“, и за линията на акробатите и различната степен на пристрастеност на персонажите към „гимнастиката“. Акробатите и акробатиката в пиесата са четлив символ на житейската гъвкавост, натренираност и способност на човека да се катери по пирамидата на успеха без емоционални и морални задръжки. Заместник-ректорът е блестящ акробат, Джордж осъжда безкрайната му „гъвкавост“, но също прави неумел опит за включване в пирамидата, а Доти се оттегля от успешната си кариера на актриса в музикални комедии, защото не владее „моралната гимнастика“ да пее шлагери за галечната и тайнствено непозната луна, когато по телевизията текат кадри с хора в скафандри, които прозаично стъпват по грапавата ѝ повърхност.

Постмодерните, флуидни и многопосочни, грами на Стопард не се погледват на режисьорска свръхинтерпретация. Те се нуждаят от интензивен толерантен прочит, който да прибави към словесния текст съпътстващите енергии на режисьора, художниците и изпълнителите. При повторното

⁸ Виж по-подробно Stoppard, Tom, „Jumpers“. Faber and Faber. London, Boston. 1986.



„Акробати“ – Том Стопарг, Национален театър – Лондон, Саймън Ръсел Бийл в ролята на Джордж Мур, 2003

си представяне в Националния театър „Акробати“ е имала шанса да намери точно тази адекватна за нея сценична реализация. Режисьорът Дейвид Лего и изпълнителите на главните роли Саймън Ръсел Бийл и Еси Дейвис с увлечение и професионална вещина следват философските и логическите лабиринти на Стопарг. Текстът е внимателно и детайлно поднесен, като отчетливо са разгърнати и акцентирани сложните смислови обрати в него. Изграждането на интонационните и поведенческите партитури на актьорите следва смяната на речевите практики, цитирани, иронизирани и преобръщани от Стопарг. Особено изобретателен и разнообразен е Саймън Ръсел Бийл, който едновременно с

лекота и стриктно, почти педантично внимание към детайла и нюансите, преминава от философския дискурс към напрегнатия прикриващо-разследващ разговор с полицейския инспектор или към сложните диалози на загрижен и в същото време безразличен и погълнат от своите занимания мъж със съпругата му. Еси Дейвис в ролята на Доти е избрала по-статичен принцип на интонационно присъствие, запазвайки във всички епизоди едно силно емоционално ядро, допълвано от един или два експресивни елемента, подходящи за цитираната речева ситуация.

Решението на мизансцена, декора и костюма също следва техните описания в пиесата, но с въображение, вкус и разточителност, които превръщат изговарянето на текста на Стопарг от сцената в магнетично, почти космическо преживяване. На финала, в логиката на цялостната философия на спектакъла, то е иронично преобрънато чрез рязкото спускане на един груб натрапчиво бутафорен лунен сърп, върху който е седнала в безвкусно-романтична поза облечената в бяла копринена рокля Доти.

Както самите текстове на Стопарг, така и описаният спектакъл на „Акробати“ дават ясен отговор на въпроса „какво трябва да притежава едно театрално представление, за да включи в себе си и своята публика, да я ангажира максимално“. И той е: майсторство, ерудиция, професионална всеотдайност и толерантност.