

ГАЛИН СТОЕВ:

ЗА „ARCADIA“ — ФРАГМЕНТАРНИ БЕЛЕЖКИ НА РЕЖИСЬОРА

ЕДИН МЕСЕЦ, СЛЕД ПРЕМИЕРАТА

*„Окото следва пътищата, прокарани за него в процеса на предварителна работа.“*

*Паул Клее*

Едно занимание с „Аркадия“ се концентрира преди всичко върху двойствеността на пиесата и – ако, разбира се, остане време – върху качествата на съответната постановка, които се изразяват най-вече в способността ѝ да придобие триизмерно изображение на линейния текст. Така винаги започваме и завършваме със самата пиеса, а не с често изгровото ѝ артикулиране. С други думи – тоталността на текста изпреварва всеки опит за постановка като неминуемо поставя театралния практик в позицията на догонвач. Такъв вид нагласа е склонна да измества леко фокусния център от живата акция към интелектуалното спекулиране. В това няма нищо лошо, напротив – то по-скоро демонстрира възможността на театъра да дава начален тласък на „случване“ в чисто нетеатрални пространства. Все още се водят спорове дали „Аркадия“ трябва да се чете, или да се гледа. Това не е тема на настоящия текст, както не ни занимава и схоластичният дебат кое е първостепенно – пиесата или постановката. По-скоро ме интересуват някои аспекти на тяхната симбиоза. Ще ми се да говоря за една свежа и неочаквана за мен самия конвенция на театрално общу-

ване, която интуитивно усетих в процеса на работа над пиесата.

След първия прочит бях убеден, че една постановка би била по-скоро проблематична, отколкото в услуга на текста, защото би „профанизирила“, или най-малкото ограничила, потенциала му. От друга страна обаче, прецизният тон на диалога се нуждеше от визуализация, от разыгране на ситуацията и споделянето ѝ в общност.

Впоследствие се оказа, че при театралното представление се постига повече от базисната яснота на наратива, но за сметка на това се губи част от интелектуалната комбинативност и множеството препратки. От чисто практическа гледна точка проблемът стоеше на няколко нива. Едно от тях е обемът на материала. Математическата му цялост неминуемо би пострадала от грастични съкращения. Другото е поддържането на непрекъснатата будност по отношение на различните пластове в текста и невъзможността те да бъдат театрално представени поради неигровия им характер. След това идва ред на въпроса кои изпълнители биха се заели да произнасят всички този текст и кои са механизмите за възбуждане на актьорската им природа. Това са все не-

ща, водещи към въпроса за методологията.

Изправен пред този лабиринт, единственото за което се сещаш, е принципът на редуциране. Когато отивал на пазар, Сократ си задавал въпроса: без какво мога да мина? Тук по същия начин практикът започва да намалява обхвата от идеи и желания, за да открие фокусната си точка, от която да започне. В нашия случай това беше наративът. Свеждането му до прост сюжет не оказва добра възможност за навлиза-

дерният звук е възможно единствено чрез коментара върху този подход. Съвсем целенасочено започнах да търся млади и не съвсем опитни актьори, защото в сблъсъка на тяхната свежа енергия със силния интелектуален заряд на текста би трябвало да се открие онзи деликатен баланс, който би осъществил театралната вечер. Оттук нататък ни предстоеше да формулираме генералната нагласа, с която всеки един би трябвало да присъства/да бъде в историята. Т. е. за да направим текста



*Рагост Костова и Валентин Танев в „Аркадия“ от Том Стопар*

не в дълбочина. Убеден съм, че подобна пиеса печели повече от един добросъвестен прочит, отколкото от една амбициозна авторска атака от страна на режисьора. В този смисъл текстът изисква госта класически подход. Мо-

възможен за възприемане, ти би трябвало да поддържаш един госта висок интензитет на горене. Задачата да подредиш отделните части в едно цяло не е просто въпрос на механични умения, а по-скоро се свързва с идеята за изкуст-



Сцени от „Аркадия“ от Том Стопард

Вото да подреждаш пъзел. Режисьорът и актьорите разполагат със своите раздробени на сцени и откъси екземпляри, като отделят специално внимание на всяко парче. Но това не е достатъчно или по-скоро не е основното. Ще си послужи с един цитат: „В крайна сметка тук не става дума за сбор от елементи, които трябва да се разчленият и да се анализират поотделно, а по-скоро за съзнанието за структура, за път. Съществуването на отделния детайл само по себе си не предполага съществуването на цялото, то не е нито преди, нито след него, тъй като частите не детерминират пътя, а по-скоро пътят е този, който детерминира частите. Знанието за пътя и неговите закони не би могло да се извлече от дискретното познаване на елементите, които го композират. Единствено важна е способността да свързваш от-

делните парчета. В този смисъл изкуството да подреждаш пъзел има нещо общо с изкуството да се придвижваш.“ (Georges Perec „Life a user’s manual“) Друг подобен пример е т. нар. „форма“ (поревица от движения) в тай-чи. Отделните елементи се осмислят чрез свързването им във „форма“ и поддържане на съзнанието, че въпросната форма е безкрайна, тъй като няма свършено изпълнение. С други думи то винаги предстои и практикуващият се намира в състояние на стремеж за осъществяването ѝ. Подобна „будност“ у актьорите е единственият им шанс да противостоят адекватно на текста и да не потънат в неговите лабиринти. В нашия случай осъзнаването на постъпателното движение е точно толкова важно, колкото е важно за агента да контролира жизнената си енергия. И още нещо: „Въпреки първоначалното впечатление, подреждането на пъзел не е соло игра. Всеки ход, предприет от играча, вече е бил предвиден от майстора на пъзели, всеки елемент, който играчът взема отново и отново, всяко вглеждане, всеки опит, всяка поредна комбинация, всяка надежда и разочарование вече са били създадени, изчислени и подбрани от някой друг.“ (Georges Perec) В този смисъл Аркадия не е фиктивно пространство, а по-скоро място/измерение, което може да се населява и споделя. И тук би било резонно да говорим за изкуството да обитаваш Аркадия. Това е нещо отвъд мащабите на професионалната конкретност. То би могло да се свърже с една духовна тенденция в стила на херметизма. То предполага приобщаване на доброволен принцип. Така или иначе Аркадия е ТЕСТ за автора на „Аркадия“, за герою-

те на „Аркадия“, за екипа на „Аркадия“ и за публиката на „Аркадия“. Единственото, което зависи от нас и в което е свободният ни избор, е решението да се подложим на подобно пътуване. Резултатите от него влизат в специфични отношения с проблема време.

В началото на VII сцена (Хана, Валантайн) научаваме, че момичето, живяло преди двеста години и прозряло природата на топлината не е имало възможност да развие това познание, тъй като е изгоряло в пожар. И сега ние, заедно със съвременните герои, трябва да поемем по неизвестна за нас пътека, за да разкрием вече разкритата и впоследствие изгубена тайна. Освен това отпук нататък ние ще гледаме Томасина по друг начин, защото знаем, че не ни остава дълго време заедно. Това поражда по-скоро драматизъм в ситуацията, отколкото драматизъм в развръзката. Подобен микромодел на боравене с времето се мултиплицира и във възприятията на публиката в реално време, като отваря възможности за лични интерпретации много след финала на спектакъла. Добър пример за това е трансформацията на Септимъс, за която говори Хана и на която ние не ставаме свидетели в рамките на разказаната история. Пътят на Септимъс от буйните флиртове в Кеймбридж до отшелническото убежище в Сидли Парк е като пътя на Оскар Уайлд от светския салон към тъмницата (според чудесната интерпретация на Николай Михайлов). За да усвоиш таланта да разбираш, трябва да усвоиш таланта да се придвижваш във времето. Така или иначе конкретната история се осъществява чрез мегита-

тивно проследяване на Времевата права и съпътстващата я крива на извървения път. Подобна нагласа отключва спотаеното удоволствие от съпреживяването и осмислянето в различни мащаби. Балната зала на Уайлд е хоризонтала. Тя предполага свобода на движението само в ляво и в дясно от центъра, но никога в дълбочина. Светското общество, което боготвори и едновременно с това ненавижда артиста, се пласира върху тази единствена плоскост. И когато това общество има последната дума, то не се поколебава да заключи своя саркастичен гений в затвор, като по този начин реабилитира усреднените си ценности. Така Уайлд напуска хоризонталата на салона, за да потъне във вертикалата на тъмницата. От мрачните дълбини на своето пагение той пише най-светлия си текст – „De Profundis“, и се преборва с правото на средния читател да се смее последен. Но накрая, когато няма сили за смях, Уайлд избира империята на плача и просветлението. Подобна структура работи и при Септимъс, но ние го научаваме на финала и разполагаме с остатък от вечерта, за да запълним внезапно отворилия се във възприятията ни процеп. Това е като бомба със закъснител или като бавнодействаща интелигентна бактерия. Зрителят е почти задължен да продължи играта със собствените си референции и асоциации. Подобно триизмерно усещане за време с неговата условност и плътност поставя въпроса за осъзнаването във всичките му проявления. Така Аркадия превръща способността да разбираш (ability to comprehend) в твое лично право и отговорност.