

**ПЛАМЕН МАРКОВ:**

## **ОБРЕЧЕН ЛИ Е ТЕАТЪРЪТ ДА БЪДЕ СТАТИЧНО СКУЧЕН?**

**(ТЕЗИСИ ЗА РАЗВИТИЕТО НА ЖАНРА В ТЕАТЪРА  
НА РЪБА МЕЖДУ ХИЛЯДОЛЕТИЯТА)**

Нека погледнем какво означава според литературните енциклопедии тази труднопроизносима и неблагозвучна дума „жанр“. Справката в една от тях ще ни даде следното: „исторически обособил се тип литературни произведения, обобщаващи черти, свойствени за повече или по-малко обширна група“ и по-нататък ще открием признанието: „Понятието „жанр“ често се отъждествява с понятието „литературен вид“, но първото понятие непрекъснато се усложнява и изменя и засега теорията на жанра като цяло е недостатъчно разработена“. Тук приключвам с литературното понятие „жанр“ и ще говоря за жанра само като основно и, както ми се струва, все по-важно режисьорско оръдие на труда. Естествено, че преформулирам и узурпирам понятието, за да си изясня една важна тенденция в съвременната режисура.

### **ЖАНРЪТ – ОСНОВНО РЕЖИСЬОРСКО ОРЪДИЕ НА ТРУДА**

Когато казват „Режисьорът променя жанра“, явно имат предвид, че режисьорът сменя гледната точка на автора, който е написал текста за театър. Няма кой да ни гарантира каква точно е гледната точка на Чехов или Шекспир, няма кой да ни гарантира, че собствената гледна точка на тези автори не се е изменяла с годините, през

които те са имали възможност да се връщат в мислите си към собствената си творба, че гледната им точка би останала константна и неподвижна във времето величина. Под въпрос е дали изобщо е възможно режисьорът, при цялата си добросъвестност, да запази стопроцентово авторската гледна точка, която сама по себе си е хипотетична, защото се формулира субективно. Разликата между добрата публицистика и добрата драматургия е, че при втората посланията и авторската гледна точка са прикрити, подмолни, като подводно течение. За това и най-често някой авторитет си е извоювал правото той да се произнася, какво точно е искал да каже авторът и неговото тълкуване понякога е заело мястото на обективната истина по въпроса.

Убедено считам, че ако в литературата за театър драматургът е този, който определя „жанра“, то в живия театър това може да бъде само режисьорът. Това е негово право и негова отговорност. Защото „жанр“ в практическия театрален смисъл би трябвало да означава гледна точка към проблема, предложен от текста за театър, а ако режисьорът няма своя уникална гледна точка към проблема, той не може да се нарече режисьор. Даже бих обобщил, че режисьор, това е гледна точка плюс професионални умения

тази гледна точка да придобие законодателна сила в новосъздаващия се материален свят на представлението. Затова и първото нещо, което режисьорът трябва да си изясни преди да почне работа върху привлеклия вниманието му текст, е собствената си гледна точка и произтичащия от нея „жанр“. Отправната точка на неговите сътворци – художник, композитор, актьори – не може да не произтича от тази изходна база за осъществяването на цялата експедиция – авантюрата, наречена правене на представление.

## **ЖАНРЪТ – КАМЕРАТА НА ТЕАТЪРА – ВЪВ ВРЕМЕТО НА ТОТАЛНОТО ПРИСЪСТВИЕ НА ВИЗУАЛНО-МЕДИЙНОТО**

Да си представим една случка: човек скача или пада от прозореца на втория етаж и да си представим, че имаме само една статична камера без варио-обектив, за да заснемем тази случка. Изборът на мястото на камерата, за да разкажем тази случка, е всъщност изборът на жанр. Ако поставим камерата в стаята, ще видим само как гърбът на неизвестен за нас герой, изчезва в неизвестното или небитието. Ако я поставим на отсрещното гърво и я насочим в прозореца, ще разпознаем по лицето на героя последната му емоция преди решителната стъпка. Ако се отдалечим и видим чрез нея цялата сграда, ще запазим документалния хладен репортажен запис на случката. Ако камерата е ниско долу, бихме могли да проследим с натуралистично-физиологически ужас как краката се приземяват и примерно се строшават и как след това героят изпълзва от кадъра, влачейки се. Ако сложим камерата

на улука на къщата, бихме могли да видим как героят всъщност пада върху нещо като батут и многократно подскача нагоре-надолу, прескамбичвайки се. Бихме могли да инсталираме камерата точно пред лицето на актьора и тя да пада заедно с него, така че, без да знаем какво точно става с него, само по лицето му да проследим на забавен каданс как се изменя то на различните етапи от случващото се и по това да се опитаме да възстановим какво евентуално се случва. Или просто пред камерата да мине неясното очертание на нещо, движещо се отнякъде нанякъде, може би отгоре надолу, ако сме сигурни, че имаме някаква гаранция, че камерата е поставена по нормалния начин. На мен ми хрумват поне още петдесет възможности къде да е камерата, на Вас сигурен съм – сто. Важното е, че всяка от тези възможности определя кое е най-важното за този, който разказва случката и дали тя е смешна, трагична, нелепа, ужасяващо-натуралистична, метафорична, гротескна, документална, незначителна, метафизична, сюрреална и т. н., и т. н. Това, което искам да кажа, е, че според мен, жанрът е камерата на театъра.

Във времето, когато киното, а сега окончателно и безвъзвратно телевизията, привикнаха всички да гледат бързо сменящите се кадри, разполагайки едно до друго несъпоставими обекти, да считат за нещо естествено бързо и объркващо променящите се близък и далечен план, абсолютно отсъстваща възможност в обективната природа, изобщо, откакто се откри великото изкуство на монтажа, театърът се превърна в изкуство ужасно старомодно, статично и скучно със

своята единствена гледна точка. Зрителят, който е открил в стихията на динамичната форма на водене на разказа едва ли не неговата истинска природа, откровено полага свръхусилия да се съсредоточи върху протяжния театрален изказ. И при цялата му уважителност към древното изкуство, така му липсва близкият план на очите на актьора, например, или възможността за паралелно водене на разказа. Визията в театъра толкова бързо изчерпва своята единствена или неколкократно-сменяща се форма, че най-често, напълнил кошницата на възприятията си, учтиво доизчакваш края, колкото и интересна да е художническата и режисьорската гледна точка. Обречен ли е театърът да бъде скучен и статичен? Убеден съм, че не. Според мен има противоотрова и това е развитието и раздробяването на понятието „жанр“ като режисьорско оръдие на труда. Струва ми се, това е една от най-перспективните възможности, театърът да отвърне на удара на Империята на визуално-медийното, която го постави в ъгъла като модерно изкуство.

### **РАЗДРОБЯВАНЕТО НА ЖАНРА НА СИТНИ ОРГАНИЧНИ ПАРЧЕНЦА, ПЛУВАЦИ В МЕЖДУЖАНРОВИЯ КОСМОС**

Струва ми се отмина времето на единствената режисьорска гледна точка, колкото и тя да е интересна. Даже като че ли колкото тя е по-категорична, толкова представлението е по-самозадоволяващо се. Колегите, които по инерция от успешните си представления от преди десетина –

петнайсет години, продължават да считат, че ярката визия и категоричното им решение ще продължават да им осигуряват интереса на публиката, днес изглеждат безнадеждно остарели. Всички продължават да им отдават дължимото като към достолепни архаични старци, но почтителният респект се различава от любопитството на реално заинтригувания. Но може пък и тези представления да са си самотатъчни според техните създатели и те да са доволни от направеното, с удоволствие прехвърляйки вината за липсата на контакт с публиката на самата публика.

На мен обаче ми се струва, че тази самотатъчност на единствената гледна точка умъртвява театъра. Аз мисля, че след като режисьорът определи ясно своята гледна точка в началото, той е длъжен да я покрие за много други възможни гледни точки. Гледните точки на различните герои стават все по-важни и, струва ми се, че те могат да дадат необходимата енергия, не ако камерата-жанр е разположена обективно, за да сблъсква позициите им, според досегашното понятие за конфликт, а ако камерата-жанр субективно се опитва да се идентифицира със субективната гледна точка на всеки от участниците. Също така ми се струва, че периодично камерата-жанр неочаквано трябва да изоставя тази гледна точка, за да нагене кожата на друг персонаж и се подчини на неговата субективност. Старото понятие „*драматична ситуация*“ също търпи неизбежни промени. Тъй като драматичната ситуация е онази батерия, която съдържа в себе си скрития енерги-

ен потенциал за развитието на конфликта, тя неизбежно при интензивността и динамиката на съвременното, госта по-бързо изчерпва този енергичен потенциал и трябва да бъде презареждана или подменяна на много по-кратки интервали.

Практически погледнато, в един кратък откъс вече има много по-интензивен вътрешен процес на преформулиране на драматичната ситуация и конфликта, като много често кулминацията или развързката се подменя с промяна на гледната точка, а тя от своя страна води до промяна на жанра. Това би могло, разбира се, да бъде извършвано с груби външни театрални средства, но би могло и да бъде фино, почти незабележимо за публиката, която ще се забавлява от непрекъснато подменящите се правила на играта, ще се разсмива спонтанно или ще се смълчава съпреживяващо, без да е наясно какво я води натам, защо става така. Това, разбира се, би могло да бъде и хватка от занаята на режисьора, но би могло да бъде и отражение на поливалентността на човешкото съществуване, на неизразимостта и изменчивостта на човешката природа, на малките видими островчета от огромните айсберги на човешката скритост, на неопределимата посока на движение и размиване в космическото пространство на проблясващите метеоритни следи на съвременния човек. И тогава това средство би могло да отразява по особено адекватен начин объркания свят на преинформирания, прекомпликсирания, препрегназливия в общуването си, на капсулирания в собственото си его homo sapiens, който на ръба на хи-



Сцени от „Арт“ от Ясмина Реза

лядолетията, поради неизбежната си многоликост и многовариантността на окръжаващите го ситуации се е превърнал в homo ludens.

Това би могло да бъде поема на нов емоционален агностицизъм и няма да скрия, че приключението в лабиринта на трудноуловимото и трудноформулируемото е много по-вълнуващо за мен от старомогното решение-послание на твореца-режисьор, което схващаш още на петата минута и след това учтиво и уважително доглеждаш. Интересните театрални факти в последните години малко или повече се отъркват в този казус. Плоските драматични или игрови спектакли, изостанали във вчерашния ген, пак се характеризират с пренебрегването му. Парадоксално е, но сега киното, заради безкрайните си възможни гледни точки и монтажни средства, е в състояние, което трябва да дисциплинира средствата си и е в много по-изгодна ситуация за постигане на чист жанр. Макар че и там, Тарантино направи много тънка границата на скритото и разкриващото се на етапи, без никога да се стига до обективна реалност. Така че можем да очакваме, че Империята на визуално-медийното отново ще отвърне на удара. Въпреки това засега театърът със своята условност има много повече възможности за игра с въображаемото и реалността, отколкото киното с неговата безусловност на изображението или опасността от прекалено и формално техничарство. Във всеки случай взаимното обогатяване на тези две изкуства продължава и слава богу, че те взаимно си отправят все нови предизвикателства.

## „ПРИРОДАТА НА ЧУВСТВАТА“ – СКРИТОТО ОРЪЖИЕ НА ТЕАТЪРА В СЪЗТЕЗАНИЕТО МУ С КИНОТО

Понякога страшно съжалявам театралите, яростно борещи се срещу системата на Станиславски като срещу някаква идеология. Те се борят отчаяно срещу някаква догма, която сами са измислили или която е съществувала в тълкуването на тази система през 30-те или 50-те години. Тази система е неизбежна като природен закон и следващите големи в областта на педагогиката за актьорското изкуство правят своите уникални открития, обогатявайки я и разширявайки границите ѝ, а не опровергавайки я. Едно от най-големите открития, които я правят почти универсална, е твърде малко известното у нас нейно допълнение за „природата на чувствата“, което принадлежи на Великия Товстоногов. Той съчетава несъчетаемото: органиката от ортодоксалната система, основана върху битовата реалистична достоверност, с гениалното откритие, че различните жанрове изискват различни типове органика у актьора и тези органики не се базират задължително на реалистичната природа на чувствата. Това откритие изисква актьорът да търси различната природа на чувствата на героя си в различния жанр, в който героят му съществува, като съответно и органиката му, и физическите характеристики, и вътрешните действия да бъдат подчинени на уникалната органика на точно този жанр.

Аз твърдя, че самото понятие жанр сега се раздробява все повече на отделни органични парчета в едно огромно междужанрово пространство. Аз,

разбира се, схващам, че това може да стане нова изразна театрална система само чрез огромна осъзната вътрешна пластичност на актьора, който да може органично да слаломира в безкрайно бързо променящите се жанрови ситуации, без да загуби цялото. Това единство и разнородност на неговия органичен живот на сцената всъщност замества монтажа при киното и осигурява незабележимото или неочаквано рязкото изместване на гледната точка. То осигурява и прилива на нова информация, нови емоции, неочаквани съпоставки и открития за публиката, които поддържат жив интереса към сценичното действие.

Тази партитура, разбира се, трябва да е написана и закодирана от режисьора, но ако актьорът не съумее виртуозно да прикрие нейната технология, тогава режисьорската партитура става демонстративно видима и удоволствието на публиката от съучастието става много по-малка. Тоест от актьора днес се иска толкова виртуозност, та да може да прикрие своята виртуозност и да остане до голяма органика на конкретното малко жанрово парче, изиграно искрено и до край с прочутата вяра и наивност, изисквана от Станиславски. Без такава вътрешна техника, която го прави монтажист на представлението по време на самото му създаване, съвременният актьор няма как да бъде гемуург на съвременния театър. Ако той има тази вътрешна пластичност, удоволствието на зрителя от последното останало живо изкуство, театъра, става несравнимо с което и да е опосредствано от техниката друго изкуство. Разбира се, тук ми се иска да въведа и ново понятие: „режисьорска

органика“. Ако режисьорът не изгражда партитурата „органично“, тя се превръща в някаква самоцел с белези на вторична модерност и архаичен авангардизъм. Но за това друг път.

Логичен е въпросът: дали богатата вътрешна пластика и способността на актьора да преминава органично през жанровете, без да губи цялото, ще му е излишна в киното? Не, разбира се, но подобен вид игра в киното изглежда като маниерничене, театралничене, преизграване. Подобен род филми са набеждавани за маниерно-театрални и само на гении като Фелини е разрешено, по изключение, да не съблюдават това, което е табу за човека на киното. Струва ми се, че точно посредничеството на камерата създава недоверието на кинозрителя към този начин на актьорска игра и водене на разказа. А между актьора и театралния зрител няма посредник. Най-много да се появи като бариера преднамерената самоизтъкваща се показност, към която театралните режисьори са склонни. Но ако режисьорът не е влюбен само в себе си и мечтае не само да увеличи стократно собствената си изключителна значителност, а се съсредоточи върху призванието си да бъде жрец на театъра, тогава театърът има шансове да бъде празник на общуването, да остане жив. Защото наистина театърът остана последното място, където изкуството се създава на живо, на място и техниката има третостепенно значение. И ако театралите осъзнаят, че в това е шансът на театъра да бъде самият себе си, има още много време до отдавна предричаната му смърт. Гаранция тя да се отдалечи биха могли да бъдат сложната режисьорска многожанрова

партитура, скрила се зад актьора, виртуозната Вътрешна и Външна актьорска техника и нещо, което е също толкова важно: Възможността публиката да открива и създава театралното пространство и театралното преживяване равностойно с другите два кута на театъра, които вече споменах.

### **КОЙ СЪЗДАВА ТЕАТЪРА: РЕЖИСЬОРЪТ ИЛИ АКТЬОРЪТ? КОКОШКАТА ИЛИ ЯЙЦЕТО? НЕ! ПЕТЕЛЪТ!**

Все повече се убеждавам, че ако театърът е подчинен на три кута, третият – публиката – фатално е подценяван. И не говоря за бройката зрители и даже не за прословутото високомерие на част от театралите към публиката, говоря за самата същност на театъра. По-горе споменах, за това, че театърът остана последното изкуство, в което техниката играе трепостепенна роля. Първостепенна според мен играе общуването. Общуването между режисьор и актьор, между актьор и актьор, и най-вече между публика и актьор. И ако иска да не попадне на прашния рафт в музея на изкуствата, театърът трябва да брани със зъби и нокти тази си изключителна привилегия – общуването. Заложено в самата същност на театъра е, че за разлика от простата игра, трябва задължително да има зрител, за да има театър. Просто театърът не се състоява в пространството при липсващия компонент – зрителя. Затова и театърът се случва само днес. Тук и сега, както твърдят класиците, колкото и превратно да ги тълкуват.

За театъра днес времената са трудни. И като казвам трудни, нямам

предвид финансовите и организационни трудности, които наспорил господ. Имам предвид пазарната конкурентна среда на многобройните други нови и стари предложения за контакт, които другите изкуства предлагат, улеснени от Възможностите на техниката. Те практически могат да ти осигурят на госта ниска цена всяко нещо в областта на културата, което се случва на планетата. Или в оригинал, или негово висококачествено копие. Зрителите, които днес отиват на стадиона, се чувстват ограбени от липсата на многото камери, които им предлагат да видят спортното събитие от безкрайно много и безкрайно интересни възможни ъгли и, даже ако са присъствали на стадиона, често след това гледат и записа по телевизията, защото агреналина на емоциите при едното и при другото са различни.

В безбоята на кино, телевизионни, видео възможности е все по-трудно постижимо да се избере театърът. И затова днешният театър, според мен, е задължен да бъде емоционален връх, да използва всичките си възможности да бъде възприеман и едновременно от общност на хора, и заедно с това индивидуално от всеки член на тази общност – публиката. Ако той не е изключително събитие, той вече не е театър. Минаха времената, когато хората ходеха на театър или на кино. Сега ходят на точно това представление, на точно този филм. И съответно изпитанието за театъра и театралите е огромно. Трябва да се работи на предела на силите и емоциите, трябва да се преодолее инерцията, че театъра е по презумпция нещо или претенциозно и маниерно, или пък комикуващо забавно.

В театъра трябва да се върнат талантливите зрители – чувствителни



Валентин Ганев в „Контрабасът“ от Патрик Зюскинд

те, емоционално готовите за съпричастие, рефлексивните, оухотворените. Защото зрителят прави театъра! Той го превръща в събитие, той създава аура около него, той придава смисъл на нашите, иначе жалко-експи-

биционистични, усилия. Ако едно талантливо представление не си намери равностойно талантлива публика, то не се е случило. Театърът без публика си е онанизъм. Нищо лошо не искам да кажа за онанизма, но той си е заместител на истинското. На онова, което те е страх да предизвикаш или си неспособен да предизвикаш. Някакво учебно упражнение за празника, който никога няма да се състои. Онанизмът е най-голямата опасност за съвременния театър. В театъра няма безопасен секс или безопасно общуване. Искам да кажа не би трябвало да има. Самозадоволяването и театърът са несъвместими.

И сега отново за жанра. Каква е връзката между съвременния многожанров театър и съвременния зрител? В развитите по-горе тези за раздробяването на жанра като режисьорско средство в съвременния театър се открива безкрайна възможност за потентния и талантлив зрител да сътворява представлението заедно с режисьора и актьорите.

Вместо всичко да му е сдъвкано и ясно и той учтиво да доглежда посланието на гуруто-режисьор, зрителят би могъл да бъде въведен в постоянна напрегната творческа концентрация, ако не е наясно какво точно гледа като жанр. Разбира се, на всяка цена, би трябвало да бъде активно заинтригуван, за да е сигурен, че това не са някакви нескъпосани гатанки, а че това са части от един свят с не много ясни очертания, но свят, който е интригуващ за него и си заслужава да бъде разгадаван. Тогава той, както в живота, подрежда като пъзел, отделните съставни части и много често гледа своето собствено представление. То е



това, което са създали талантливият режисьор и талантливият актьор, но не е същото.

Тъжно е, когато зрителят се окаже по-талантлив от авторите на представлението. Също толкова нелепо е, когато зрителят се изживява като театрален рецензент и е сигурен, че представленията трябва да бъдат създавани единствено и само за него и високомерно обвинява онова, което няма такава цел, във всички смъртни грехове. Странна е този вид приватизация на единствено верните критерии, с които някои критици биха искали да бъдат Енвер Ходжа, единствен зрител на албанската телевизия, и говорителките всяка вечер да започват с „Добър вечер, Енвер Ходжа“, както гласи старият анекдот.

В сферата на общуването нормалният човек се намира в различна степен на готовност за пълноценно общуване с партньора си. Лично аз, например, съм имал следното преживяване. Гледах в Москва на престижен фестивал представлението на Некрошюс „Вуйчо Ваньо“. Никак не ми хареса. Маниерно, маниакално, претенциозно. Публиката го засипа с аплодисменти, а аз си мислех за това колко капризно нещо са театралните моди. Отидох една година по-късно във Вилнюс, за да търся представление за фестивала „Младежка сцена“. И попаднах отново на „Вуйчо Ваньо“ – нямаше как да откажа. Домакините толкова се гордееха, че имат шанса да ми покажат точно това представление тази вечер, че не си признах, че вече съм го гледал и не съм го харесал, така че стиснах зъби за поредната претенциозна порция „модерен“ театър. Представлението бе-

ше фантастично! Това беше едно от най-ярките ми театрални общувания. И разбрах колко е важно дали зрителят е готов да участва, когато става дума за истински стойностна театрална игра, дали е на нивото на тази игра. Разбрах, че аз не съм бил готов при предишната си среща с представлението и след това се готвех специално за всяка следваща среща с театъра на големия режисьор. Така постъпих и в Пловдив, когато гледах с огромно удоволствие „Хамлет“ на Некрошюс, и се отнесох спокойно към многото колеги, които бяха дошли да гледат някакво тяхно си представление, подписано от Некрошюс. Това, което видяха, не се оказа тяхното представление и те си излязоха. Не ги съдя, съжалявам ги – те просто не се оказаха талантлива публика. Тяхната самовлюбеност, прегубеност и неготовност за общуване ги лишиха от истински празник. Разбира се, трудно ми е да разбера, когато някои професионални критици (критички) се изживяват като истина от последна инстанция. С някакво необяснимо високомерие те назидават всички театрални практики. Те с лекотата на кавалеристи препускат през представлението, което не им е по мярка, без да се опитат да вникват в субективните и обективни основания то да бъде създадено, да съществува извън тях.

Да се върнем към по-интересното: какво да правят практиците театрални, когато и зрителят е съавтор? Сами разбирате колко се увеличава отговорността на режисьора и актьорите при тази открита форма на представление, колко те трябва да бъдат истинни, органични, съзидателни, да бъ-

дат съвсем наясно с това защо точно те правят точно този текст. За да можеш да водиш напред зрителя към преживелицата – отворено за съпричастие театрално представление, трябва да си сигурен, че имаш основания ти да го водиш натам и че няма да го изгубиш по пътя. Защото, както е казал Козма Прутков, ако не знаеш накъде си тръгнал, със сигурност ще попаднеш на съвсем друго място. Сложното жанрово преливане може да се осъществява само от театрали, които не просто пребивават в професията, защото не знаят с какво друго могат да си изкарват хляба или защото някога неизвестно защо са счели, че са

артисти и нищо друго, а театрали, които са в кондиция за сложно и изцеждащо всички сили общуване с равностоен партньор. Защото общуването е и продължава да бъде най-важното нещо в театъра и който не го умее или пък е толкова самовлюбен или високомерен, че не му отдава необходимото внимание и талант, по-добре да стане манекен, за да се показва в светското общество, а не да общува. Или да стане критик, за да назидва, а не да общува. Или пък да стане професор, за да чете лекции, а не да общува. Театърът на ръба на хилядолетията не е територия за него. Той е синоним на общуване.