

ET IN ARCADIA EGO!

НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ

„Аркадия“ на Том Стопард е може би „идеалният“ текст за театър – една сценична утопия, оставаща свършена в пространството на своя текст, препращаща към Театъра като към мястото на своето случване, но изплъзващата се от всяка театрална конкретизация. Постановката на Галин Стоев в Народния театър интерпретира текста тъкмо със съзнанието, че той е „непредставлям“ на сцена – на сцената, и по-точно върху нейния въртящ се кръг, той качва самата публика, като по този начин разделя мита за Аркадия, който инсценира чрез фрагментарни образи в опразненото прос-

транство на зрителната зала, от събитията на фабулата, „оживели“ в дъното на сцената и разказващи паралелно две Истории от началото на XIX и края на XX век.

Това пространствено решение, в което е трудно да отделим режисьорската концептуалност от сценографската изобретателност, е основната сценична метафора, чрез която спектакълът отключва текста на Стопард. Публиката се завърта в интермедиите между всяка сцена – едно кръгово движение, аналог на движението на планетите, което идва метафорично да замести усещането за самото



Сцена от „Аркадия“ от Том Стопард

протичащо Време; В пиесата на Стопард Времето също има космически измерения. Въртящите се зрители стават свидетели на съдбите на персонажите, живеещи в романтическа и/или постмодерна епоха, успяват да зърнат мита-утопия Аркадия като мигновение, както и да осъзнаят относителността на собствената си История.

По този начин постановката ни представя един свят, състоящ се от множество „малки“ пространства, в които протичат различни времена. Това е може би по-адекватният прочит на разбирането за „битие и време“, което носи самата пиеса, отколкото ако се следват стриктно авторовите указания за мястото на действието (една от встъпителните ремарки допуска, че: *Изяществото тук е архитектурно и нищо друго не е внушително, освен мащабите*). Тъкмо обратното, в постановката „мащабите“ са преднамерено смалени. Подобно на костенурката Плавт/Светкавица, живееща в полусферата на своята черупка, „световете“, в които съществуват персонажите са сфери, оградени от собствени им представи за „геометрия“. Времето е мислимо спрямо началото и края на един човешки живот, но същевременно се движи в кръг, а множествеността от времена описва безкрайна сфера. (Да си припомним Борхесовото есе за Паскал, който редактира античната метафора за Бога като безкрайна сфера в дефиницията за природата като „безкрайна сфера, чийто център е навсякъде, а окръжността – никъде“¹. Впрочем, нищо не ни пречи да допуснем, че в пиесата на Стопард историята на Септимъс Ходж е припозната от Хана Джарвис

именно чрез един скрит паралел с живота на Блез Паскал, който след занимания с геометрия, физика и теория на вероятностите, се оттегля като отшелник, за да пише своите философски съчинения, но това ще бъде само една **Вероятна** интерпретация, подобно на несигурните опити на персонажите да обяснят протичането на Историята.)

Разбира се, текстът на Стопард избилства от философски и литературни паралели, но режисьорът е устоял на изкушението да превърне спектакъла в ерудирана реконструкция на школи и възгледи. Математиката на хаоса, пленяваща въображението със своята умопостижимост на тайнственото, както и историята на английските паркове, предлагаща възможността да се семиотизира култивираната природа, остават като предмет на диалога между персонажите, като „изговорени думи“; те не са превърнати в част от съставна на събитията на сценичния разказ. Мотивите, движещи действието на сцената, се строят около „романтичката“ страст – това е онова състояние на екзалтация или меланхолия, което романтизмът завещава на следващите поколения. Както и в други свои спектакли, Галин Стоев се интересува по-скоро от интимните пориви на персонажите – например от бруталността на Бърнарда, с която той минава през текстовете и хората, от внезапно събудената женска чувственост на Томасина, от плахите жестове на любовни обяснения на Гюс... В този смисъл можем да кажем, че спектакълът предлага един по-скоро „романтичен“, отколкото „просветителски“ прочит на текста (доколкото пиесата визуира конфликта между просвещението и романтизма). Но това не означава, че постановката се отказва от „сложните“ обяснения за

¹ Борхес, Хорхе Луис „Сферата на Паскал“ Във „Вавилонската библиотека“, С., 1989, с. 286–289

света. Те просто са пренесени от физиката на природата към метафизиката на душата.

Всъщност спектакълът е сложна сплав от културни кодове. Преди всичко, в духа на Стопард, в постановката има постмодерна ирония, която, цитирайки фигурите на романтичeskата ирония, успява да извърши и тяхната деконструкция. Как е представена Аркадия? – преоткрита античност (руини с колони), екзотичност (южни плодове), мистериозност (пушек), театралност (хепънинг в зрителната зала); и всичко това е пародирано като инсценировка. Точно по същия начин са представени и персонажите – иронизирани са техните романтически **поз**и. Ричард Ноукс на Валентин Танев например е именно „живописен“, подобно на парковете, които създава – „живописни“ (в конкретния смисъл на понятието, което включва грубост, примитивност, причудливост, неправилните форми и т. н.) са костюмът му и неговата физическа характеристика. Иронията продължава в пластическите решения на всички останали актьори-персонажи. В поднасянето на словото има също преднамерена ирония, много наподобява маниера, по който в живота се разказват английски вицове – интонацията, която изисква възходяща градация към края на изречението, внезапната пауза, пренареждаща акцентите на смисъла, склонността към играта с думи при всяка ситуация и т. н. Така българските актьори внасят иронична дистанция към своите персонажи – „истински“ англичани, нещо като „истинските“ английски градини... Трябва да отбележим, че понякога този принцип на игра стеснява възможностите на актьорите за изграждането на техните образи. Изобщо иронията в спектакъла често идва да за-

мести и другите фигури на смешното, които съжителстват при Стопард – всеки отделен диалог в пиесата обрмчва в себе си вицове, пародии, оксимерони, афоризми и т. н., които (поради страха спектакълът да не надхвърли стереотипите на българския зрител за времетраене на театрално представление) или не са доразвити, или просто са игнорирани. (При второто гледане на постановката установих, че в някаква степен това е овладяно и диалогът намира по-богатите нюанси на смешното.)

Играта на актьорите се определя от стила на епохите и това не е само въпрос на „костюм“, а е изразено в жестукулациите, позите и движението на тялото, маниера на говорене. В „романтичeskите“ сцени доминират женските образи – може би това в най-голяма степен се дължи на Радост Костова в ролята на Лейди Круъм, която с изискана светска поза успява да покаже дискретния чар на английския консерватизъм. След нервността на предприемачното представление Ива Тодорова като Томасина е намерила по-сложното решение за своя образ – нейният персонаж, безспорно най-трудната роля в този спектакъл, не е просто разглежено и своенравно дете, а свръхинтелигентно младо момиче, което често се **преструва** на разглежено и своенравно дете. Във върховните моменти на събудената ѝ женска чувственост, когато интуицията ѝ подсказва да улови последните мигове живот, на нея ѝ липсва предизвикателство от страна на нейния основен партньор – може би самото постановъчно решение е поценило образа на Ходж, но така или иначе Александър Митрев свежда поведението на своя персонаж единствено до позата на авантюриста и ироника. А в този образ има още потенциал – в не-

го Хана Джарвис ще види „символът на романтическата епоха“. Останалите персонажи от „романтическите“ сцени са представени във фарсов план. Със средствата на карикатурата актьорите успяват да представят фарсови двойници на емблематични романтически типажу – поетът Чейтър, който винаги предлага дуел (Димитър Рачков), архитектът-градинар Ноукс (Валентин Танев), капитанът-пътешественик Брайс (Мариус Донкин). Специално трябва да се отбележи изпълнението на Сава Хъшъмов в ролята на Желъби, в която той пародира всички клишета, познати ни от литературата и киното за „английския“ иконом, слуга и т. н., за да пресъздаде един запомнящ се образ-цитат на този стереотип.

В сцените от „съвременността“ изцяло доминира изпълнението на Камен Донеv в ролята на Бърнард Найтингейл. В нагменното и арогантно поведение на неговия персонаж виждаме не „славеи“ (буквалното значение на името му), а по-скоро нагуд „паун“ – сякаш образът му е възникнал от хиперболизирането на един детайл, с който персонажът е представен в авторова-та ремарка: *Само една декоративна кърпа в крециящи цветове на паунова опашка прелива от горния джоб на сакото му.* (Склонността на Г. Стоев да подтиква актьорите към „анимализъм“ видяхме в спектакъла му „Игра на любов и случайност“ от Мариво в ДТ-Варна, а в случая и в самата пиеса на Стопард има склонност към „животинска“ антономазия – когато трябва да прикрие името на Найтингейл, Хлое възкликва: „Може би някой друг гейл... например Гейлкок“, а „сок“ означава „пел“, въобще „мъжка птица“...) Ако трябва да направя сравнение между двете мои гледания на спектакъла, ще

отбележа, че в изпълнението на К. Донеv също има развитие – от едно силно, но все пак еднопланово изпълнение на ролята по линия на агресивността и високомерието (на предпремиерното представление), актьорът е успял да намери повече нюанси в характера и поведението на своя персонаж. Та в Бърнард Найтингейл има и очарование, заради което Хана и Хлое не са безразлични към него – той е блестящ ерудит, има силно развито чувство за хумор, прелива от енергия... Навярно тъкмо поради това ярко решение на неговия образ, превърнал се в централен за цялостния постановъчен замисъл, Хана Джарвис (Рагена Вълканова) е представена като негов контрапункт – интровертен характер, склонност към скепсис и меланхолия. Актрисата търси и нюансите на „романтическата“ страст, с която тръзва да демитологизира цялата тази „романтическа шамалогия“ на XIX в. – такава е заложената от Стопард ирония към нейния образ. Подобни „романтически“ изблици определят решението и за Валънтайн Кавърли, изпълнен от Николай Мутафчиев, макар че при него задачата е по-трудна (навярно следващият по трудност образ след Томасина), защото неговият персонаж трябва да се движи на границата между гениалност и налудничавост, говорейки за яребици, уравнения и компютърни графики. И накрая, образите на Хлое (Ана Пападопулу) и Гюс (Огнян Голев), въпреки че изглеждат по-второстепенни, се оказват важни за този спектакъл. Дватама млади актьори успяват да привнесат в сцените от „съвременността“ интуитивния усет за живота – техните персонажи, загадени чрез крайностите на прекаленото говорене или мълчание за любовта, са

може би най-близо до страната, наречена „Аркадия“.

Като цяло работата с актьорите в този спектакъл доказва, че Г. Стоев, както и в предишни свои постановки, тръзва от задълбочения прочит на образите в драматургичния текст, но винаги открива в персонажите неочаквана енергия, която в повечето случаи има либидна природа. Дали тя ще се трансформира в екстатични движения на тялото („Войцек“, „Игра на любов и случайност“...) или в модуляции на гласа („Антигона в Техноленд“, „Монолози за вагината“...), въпросът е, че тази привнесена енергия налага ритъма, определяш сценното битие на персонажите. В „Аркадия“ режисьорът проявява засилен интерес и към „образа“ във всички негови конотации – „форма“, „картина“, „портрет“, „характер“... Подобно на романтичните мечтания на персонажите на Стопард, при които либидната енергия е трансформирана във „Визи“ за миналото и бъдещето, този спектакъл е изграден от отделни „образи“, сред които се движи неговата публика – Аркадия е показана именно като „видение“ в празното пространство на зрителната зала.

Затова се оказва толкова важна съвместната работата не само със сценографа (Вечеслав Парпанов), но и с костюмографа на постановката – Мария Райчинова. Сами по себе си костюмите са цитати-клишета от романтичната и съвременната епохи – в тях личи въображението и иронията на костюмографа. В хода на спектакъла костюмите „оживяват“ и тогава виждаме, че те са свързани не само с епохата, но най-вече с характера на персонажите, дори с тяхното пласти-

ческо решение – преди Всичко с **поза** на актьора. Цялата тази игра на цветовете и форми изпъква благодарение на работата на художника по осветлението – Емил Христов. Но освен визуалната среда, постановката търси и „романтичните“ акустични образи. Спектакълът започва с чуруликането на славеи – гали това е песента на птичка от градината на Лейди Круъм, част от игулията на Аркадия или иронична закачка към Бърнард **Найтингейл**; може би всичко това едновременно. Музиката на Гаро Ашикян продължава този принцип на асоциативна акустична образност.

„Аркадия“ на сцената на Народния театър е първата постановка на пиесата на Том Стопард в България. Тя приема предизвикателството да реализира този текст, който от премиерата си през 1993 г. в Royal National Theatre, Лондон, продължава да търси своя Режисьор. През 1994 г. имах възможността да гледам тази премиерна постановка и (не от патриотични чувства) съм склонен да отдам предпочитанията си на спектакъла в Народен театър „Ив. Вазов“. Може би причината е във факта, че създателите на българския спектакъл търсят по-универсалния прочит на текста. Най-хубавото е, че постановката на Г. Стоев се отказва от подхода на режисьорската свръхинтерпретация – спектакълът запазва поливариантността на значенията в авторовия текст и остава „отворен“ за различни прочити от зрителите. Защото освен всичко друго в „Аркадия“ Стопард се занимава с парадокса на всяка интерпретация, която узнава за събитията си провал.