

АКТЬОРИ, ИГРАЕЩИ АКТЬОРИ

МАРТИН ЕСЛИН

I.

В своята последна книга¹ Лорънс Оливие дава едно чудесно описание на своя подход при изграждането на ролята на Арчи Райс от пиесата на Джон Осбърн „Шутът“. Като един от основните проблеми пред тази роля – която изисква брилянтна техника от актьора, необходима, за да играе в мюзикхол – той посочва трудността да се направят интересни за публиката баналните вицове на един слаб актьор: „Това наистина е голям проблем – да бъдеш неудачник, но забавен“². И действително, как един добър актьор да изиграе един слаб актьор? Ако просто лошо разказва някакви тъпи шеги, тогава той би бил неразпознаваем от слабия актьор. Явно, че това не е достатъчно – какво тогава би следвало да добави, за да направи от слабия актьор, разказващ банални вицове, една добра роля, забавна за публиката? Оливие, като превъзходен прагматик, познаващ тънкостите на занаята, дава следния отговор: „В това изпълнение всичко би следвало да бъде не както трябва, но през цялото време актьорът вътре в мен е необходимо да владее публиката... За да може да правиш нещата на сцената лошо, първо трябва да умееш да ги правиш много добре...“³. Най-важно в това заключение е необходимостта актьорът да задържи своята „власт“ над публиката. Публиката

трябва да разбере, че актьорът *знае*, че шегите, които разказва са банални и че той *преднамерено и нарочно* ги разказва лошо. Защото, ако зрителите помислят, че гледат един слаб актьор, който им казва баналности, те ще загубят интерес, ще се разсеят или ще се настроят срещу актьора. Затова актьорът трябва да покаже, че всичко, което се случва е под пълен негов контрол. Всъщност той трябва да накара публиката да разбере, че това, което сега прави лошо на сцената, би могъл да го направи много добре. Актьорът постига това чрез избора си на темпоритъм, чрез преднамереното забавяне преди да стигне кулминацията на вица, чрез сигурността, с която той греша стъпките на стъпа, чрез лекото потрепване на очите от ужас, когато разбере, че греша – една демонстрирана преднамереност на грешките, която всъщност изисква дори по-голямо актьорско майсторство. В този случай актьорът следва тактиката на въжеиграча, преструващ се, че ще падне, или тази на жонгльора, който сякаш изпуска бухалката, но в следващия момент я хваща – преднамерено, само за да покаже колко е трудно неговото изкуство.

Способността да се показват на сцената слаби актьори се превръща в отличителен знак за голямо майсторство. Шекспир използва много умело

този мотив в „Сън в лятна нощ“ – в сцените със занаятчиите. Ролята на Кросното е идеален пример за роля, изискваща виртуозно изпълнение – Кросното не само трябва да изиграе сложната любовна сцена с Титания, приел образа на магаре (една от най-предизвикателните и ефектни сцени на „разпознаване“ в драматическата литература), но да покаже и едно гротесково „лошо“ изпълнение на Пирам в представлението на занаятчиите.

Актьорът, който, играейки Кросното, играе Пирам (подобно на актьора, играещ Арчи Райс), следва да покаже пред публиката изключително сложни умения – той не само трябва да представи един слаб и неталантлив актьор, неговия страх и вътрешната му несигурност при появата на сцената, но и да пресъздаде подтекстово мъчителния мисловен процес по време на „лошото“ изпълнение, което в крайна сметка се дължи на непознаването на законите на сцената от персонажа, като в същото време, дори промушвайки се, той не бива да забравя да следи зрителските реакции (една традиция при изпълнението тази роля, която сигурно идва още от Шекспировата епоха).

Удоволствието за публиката в случая трябва да дойде от нейното разбиране, че актьорът знае какво би чувствал и мислил един слаб актьор в подобна ситуация и че актьорът, играейки Кросното, постоянно иронизира подобно изпълнение. В това се крие и удоволствието на актьора – да почувства собственото си превъзходство над един слаб актьор като Кросното и виртуозно да се превъплъти в образа на този слаб актьор. Това от своя страна подхранва и усещането на зри-

теля за превъзходство, което идва от внушението му от актьора презрение към слабите и неталантливи занаятчици в изкуството на театъра. Усещането за превъзходство гоставя на зрителя изключително удоволствие.

Съвършено различен случай имаме в „Хамлет“, когато Актьорът–Крал казва монолога на Еней за убийството на Приам и успява истински да развълнува Принца – вълнение, което той обяснява като „измислица в съня от страсти“. Тук имаме случай с добър актьор, който играе друг изключително добър актьор. И в този случай актьорът, който играе актьор, трябва да демонстрира по-голяма театралност и да преувеличи своя емоционален живот спрямо самата ситуация, в която се намира (сама по себе си гостатъчно театрална). Актьорът–Крал трябва не само да пресъздаде автентично емоционалния живот, който предизвиква у него съдбата на Приам и Хекуба, но също така трябва да изобрази „майсторството“, с което изгражда този живот. По същия начин, и дори в по-голяма степен, в последвалото представление „Убийството на Гонзаго“ пред Клавдий актьорите трябва да бъдат по-театрални спрямо драматическата „реалност“ в двора на Елсинор.

Какво е общото между играта на актьорите, представящи Пирам или Актьорът–Крал, с това, което Брехт нарича „Gestus des Zeigens“ („гестус на показването“) или, ако използваме семантичния израз, с „принципа на остения“? – защото актьорът в тези случаи сякаш съвсем нарочно казва: „Аз ви показвам един слаб актьор, който играе лошо“ или „Аз ви показвам един много талантлив актьор, който демонс-

трира цялата палитра от изразните си средства“.

Всички тези примери включват ситуации, в които публиката има съзнание, че гледа актьори, които играят актьори и преценява майсторството, с което се представят таланта или бездарията на тези фикционални фигури на сцената. Можем да приведем още много подобни примери от световната драма. Ще се позова само на някои от тях: неадекватната патетичност на групата монаси, които се опитват да развеселят умиращите по време на Черната смърт в „Червените носове“ на Питър Барнис (1985); знаменитият актьор, който се преоблича, за да съблазни собствената си жена в „Пазачът“ на Молнар (1910); актьорите, които са принудени да импровизират, за да заблудят любовника за измяната на неговата любима, за която той е научил, но която сега се представя като репетиция за бъдещо представление в „Това е представление“ на П. Уудхауз (1925); или в „Грубо смесване“ в адаптацията на Том Стопард; представлението от смесената трупа в Пиранделовата „I Giganti della Montagna“ (1936)...

По-различна е ситуацията, в която едно представление, което публиката взема за „истина“, е прекъснато внезапно с разкритието, че това е само „игра“. Най-добрият пример в случая е „Илюзията“ на Корней (1636). Загриженият баща, който отива при магьосника, за да научи за съдбата на своя отдавна изгубен син, е удостоен с магическата възможност да разбере какво прави синът му в момента и той с ужас вижда, как синът му бива убит. Но в крайна сметка той разбира, че синът му е станал актьор и че това, което е

видял, е било само представление. Тъй като в цялата пиеса всички сцени – както „реалните“, така и тези, които са „театър в театъра“ – са дадени в александрински стих, това е един добър пример за условността на театъра. Видяното от бащата лесно може да бъде разпознато като представление на пиеса, тъй като е в стих, но това обстоятелство е прикрито от факта, че сцените, които би трябвало да бъдат „реални“, също са в стих! При все това въздействието на този приём, използван от Корней, зависи в значителна степен от изпълнението на актьора във „Визията“ (подобно на телевизионно предаване „на живо“), което изисква от актьора да бъде по-ярък, отколкото в „реалните“ сцени, за да може зрителят, виждайки по-голямата театралност и преувеличена емоционалност, да различи в крайна сметка „изиграните“ от „реалните“ сцени.

В „Ulysses von Ithacia“ на Холберг (1724) – една пародия на стила на „театъра на плаща и шпагата“, в която се играе подчертано „героическу“ – патетичното представяне на историята на Троянската война внезапно е прекъснато във финала от появата на евреина-лихвар, на когото трупата дължи пари и който прекратява представлението, конфискувайки костюмите на актьорите. Тук нахлуването на „реалността“ е означено чрез разговорния език и акцента в речта на евреина в противовес на бомбастичния и надут изказ на „фикционалните“ герои; натуралистичният стил на игра на евреина, чужд на какъвто и да било романтизъм, усилва пародийния характер на пиесата, атакуваща стила на патетичното възхваляване.

И В този случай разликите в литературните жанрове и стилове на актьорска игра идват да означат разграничаването между „видимост“ и „действителност“ (или по-добре да го кажем с немските понятия „Schein“ и „Sein“), разграничение, което започва да има все по-важно значение за драматургията от епохата на романтизма и постромантизма, достигайки своя апогей при Пирандело, който поставя проблема за „театралността“ като основно питане за природата както на театъра, така и на действителността.

Ранен представител на този усложнен философски възглед е Лудвиг Тук, който в „Der gestiefelte Kater“ („Котаракът в чизми“, 1797) представя актьори, които играят зрители, имащи претенции към изпълнението на персонажите и драматизацията на приказката, а след това играят и „истинските“ актьори – те се опитват да спорят с публиката или да се съобразят с нейните изисквания. Лесно можем да отгатнем, че ситуацията включва и други актьори, играещи автора и организиращия представлението. Пиесата е тържествено на романтичeskата ирония, която произлиза от сблъсъка на различните стилове на актьорска игра.

Дали Пирандело е попаднал на текста на Тук, докато е следвал в Университета в Бон (което е много вероятно) или не, но така или иначе неговите пиеси „Шест лица търсят автор“ (1921), „Всеки си има мнение“ (1924) и „Тази вечер импровизиране“ (1930) използват същите принципи. В „Шест лица...“ не само се показват актьори, играещи актьори по време на репетиция на сцената, но и авторската фикция влиза в противоре-

чие с това, което играят актьорите, представящи тези фикционални персонажи и ситуации – всичко това трябва да бъде представено от реални актьори, играещи както „реалните“ актьори, така и недовършените „фикции“ на авторското въображение. В „Тази вечер импровизиране“ са показани „реални“ актьори, които спорят и се опълчват срещу „режисьора“ (самият той игран от актьор) и „импровизират“ ситуации напук на неговите решения. А във „Всеки си има мнение“ актьорите, представящи персонажи, които подражават на „живи хора“, контрастират на другите актьори, които играят същите тези „живи хора“ – така фикционалната ситуация, представена като театър в театъра, срещу чиято условност протестират възмутените „живи хора“, започва да включва техните емоции и реакции (нещо, за което те не се досещат) – по този начин иронията продължава до безкрайност.

Особената привлекателност за публиката във всички тези варианти с актьори, играещи актьори произтича от показването на различните нива на „театралност“ и „естественост“, които съществуват едно до друго и предпоставят възможност за сравнение и преценка. Играят ли се „реалните“ персонажи достатъчно естествено, за да бъдат убедителни? Разкриват ли „фикционалните“ персонажи природата на театралността и изкуството на актьора чрез тяхното преувеличение на „естествеността“? И дали въображаемият свят на автора не се сблъсква с изпълненията на актьори, които превръщат всичко само в клишета и шаблони? Дали пък „драматизираната“ реал-

ност не съдържа повече *истинска* реалност, отколкото „истинските“ ситуации, от които се е родила? И не е ли в крайна сметка цялото човешко общуване в реалния свят изградено върху „играта на роли“, едно условно поведение, подобно на играта на „актьора“?

Един друг пример за оригинално използване на подобен прием, и то двadesет години преди Пирандело, е едноактната пиеса на Артур Шницлер „Der grüne Kakadu“ („Зеленият какаду“, 1899), където драматическото напрежение произтича най-вече от несигурността на публиката дали изблиците на крайни емоции са „реалност“ или „игра“. Пиесата ни пренася в Париж, на 14 юли 1789 г. – денят на превземането на Бастилията, в една кръчма, чийто собственик е бивш театрален директор, който е решил, че може да използва гоходоносно своя предишен занаят като организира странни представления за аристократите-декаденти, които в тези размирни времена изпитват особено вълнение да бъдат сред социални отрепки и криминални престъпници. Затова той кара няколко актьори да играят подозрителни клиенти в неговото заведение: джебчици, проститутки, бунтовници. Звездата на трупата е Хенри, луго влюбен в Леокадиа, актриса от „Porte St. Martin“, за която той току-що се е оженил. Подобно на всички останали „актьори“, които играят аристократите в тази представяна история, Проспер – собственикът на кръчмата, който ги е наел – научава, че Леокадиа не се е отказала от старите си привички и въпреки че току-що се е омъжила, е станала любовница на Дука на Кадинян. Когато Хенри влиза и в един мелодраматичен стил (разпознат

от някои от посетителите в кръчмата като „изкуствен“) разказва историята за това как е убил Дука, защото го е хванал при жена си, Проспер мисли, че Хенри не *играе*, а разказва нещо, което наистина се е случило. Когато от улицата идва новината, че Бастилията е паднала и че е започнала революцията, тогава той уверява Хенри, че сега няма от какво да се страхува и че Дука си заслужава да бъде убит, след като е бил любовник на Леокадиа. Хенри разбира, че измислената история всъщност е „истинска“ и когато Дука влиза, той наистина го убива.

Така тази пиеса, която Шницлер определя в подзаглавието като „гротеска“ (гротескова комедия), ни разкрива три различни нива на презентация: „реалната“ ситуация на кръчмата и нейните посетители; „лошата“ игра на актьорите, представящи персонажите от подземния свят; и „добрата“ игра на Хенри, който тъкмо защото преиграва своята ревност, успява да убеди Проспер, че това, което разказва, наистина се е случило. Предполага се, че Хенри е най-добрият актьор в трупата и самият факт, че той преиграва разказваната история (в случая той не показва своя типичен, напълно овладян и „естествен“ маниер на актьорска игра), точно това успява да заблуди един такъв професионалист като Проспер, че Хенри *не* играе. Така се натрупват една върху друга различни фигури на иронията в този превъзходен материал за виртуозно актьорско изпълнение. (Това е била една от любимите пиеси на големия австро-италиански актьор Александър Моуси.)

Нахлуването на актьорите в „реалния“ свят е и основна тема за чудесна-

та пиеса на Евгени Евреинов „Самое главное“ („Най-важното“, 1920). Тук, по време на тежките години след большевишката революция в Русия, един мистериозен благодетел – „Параклит“ (едно от названията на Спасителя в гръцката православна традиция) – ангажира трупа актьори, които трябва да развеселяват угнетените обитатели в един приют като играят случки и личности от техните спомени или ситуации, стимулиращи волята им за живот. В кулминацията на пиесата актьорите разкриват, че са безсмъртните персонажи от италианската commedia dell'arte и пиесата се възприема като метафора за социалната функция на театъра като компенсаторно изживяване. Ану използва подобен приют в „Le Rendez-vous de Senlis“ (1937), където един богат младеж, искащ да прикрие произхода си от своята приятелка, наема двама стари актьори, които трябва да изиграят неговите бедни и възрастни „родители“.

По много оригинален начин гениалният австрийски драматург Томас Бернхард използва този ход с обратен знак, именувайки (много показателно!) своята пиеса „Минети“ (1977) по името на истинския актьор, за когото е написана. Пиесата представя един възрастен актьор, който е поканен от някакъв режисьор да играе Лир, или поне актьорът така си мисли. Но, подобно на Годо от Бекетовата пиеса, режисьорът никога не се появява в бара на хотела, където го чака старият „Минети“. Във финала на пиесата, когато старецът е изхвърлен от хотела, сам във Виелицата, сигнал на една пейка, той постепенно се превръща в „истинския“ Лир – един стар човек, пона-

сящ несгодите на природните стихии. Така „действителността“ дава на възрастния актьор ролята, която му е отказана от театъра.

II.

Във всички тези случаи – независимо дали публиката от самото начало разбира, че гледа актьори играещи фикционални персонажи, разграничавайки ги от „живите хора“, или неочаквано осъзнава, че това, което е мислила за „реалност“, е само една „игра“ – театралният успех на използваните прийоми, за които говорим, зависи от изкуството и сложно разграничаване на различните нива на „актьорска игра“. Актьорите, играещи актьори, които „играят“, следва да **покажат** именно че играят, за разлика от тези, които, представяйки „живи хора“, трябва да ни демонстрират „естественост“. Всъщност публиката знае, че се намира в театър – тъй както знае, че е отишла на кино или че стои пред телевизионния екран – и че гледа актьори. Арчи Райс на Оливие в „Шутът“, когато е извън сцената, вкъщи, е по-посредствен дори от „лошото“ си актьорско изпълнение в мюзикхола. Тези моменти изискват по-голямо актьорско майсторство в сравнение с представянето на един слаб актьор на сцената.

Ако превръщането на „лошото актьорско изпълнение“ в атракция за публиката чрез умението на актьора да изтръгне смях или състрадание от сценичните провали на един мюзикхолен комедиант е трудна задача, то сигурно е не по-малко трудно да превърнеш посредствения, неинтересен и безличен чо-

Век в основен персонаж, при това в драматически характер. Защото един безличен човек в живота не буди интерес, той дори остава незабелязан.

Така проблемът как да се играят актьори – добри или лоши – хвърля светлина върху проблема за природата на самото актьорско изкуство. Персонажът, чийто образ на „малък“ човек, безличен и безинтересен, се превръща на сцената в проекция на Човека изобщо, е метафора за човешкото съществуване. Той става „означаемо“ и има **значение** във всеки един смисъл на тази дума. Персонажът на сцената (или на екрана) е „изложен на показ“ и актьорът, играещ този персонаж, не може да не **покаже**, че той знае това обстоятелство. Т. нар. „Gestus des Zeigens“, който сякаш подсказва: „Гледай към мен, защото аз имам значение“, не може да отсъства от **никой** театрален спектакъл.

В това е основната грешка на всички теории за изкуството на актьора, които изискват пълна естественост на изпълнението, пълно припокриване на личността на актьора с тази на персонажа. Самата театрална ситуация изключва това: сцената, осветлението, разделянето между игрално и зрителско пространство. А и в случаите, когато разделянето между актьори и публика е несигурно или напълно заличено в представления, търсещи „нова среда“ (във всекидневното или градското пространство), където изпълнителите се смесват със зрителите, този „Gestus des Zeigens“ остава, дори придобива още по-голямо значение. Когато зрителите влязат в пряк контакт с актьорите – както например в някои представления на „Ливинг Тиъ-

тър“, където изпълнителите се смесват със зрителите – тогава става от първостепенна важност разбирането им, че тези сред тях са актьори и че те „играят“ актьори, които се представят за обикновени зрители, подхванали някакъв разговор. В противен случай те биха били сбъркани просто с обикновени зрители, на които може да не се обърне внимание или да бъдат смърени. С други думи: Всеки актьор във всяко представление, колкото и то да иска да бъде като живота, трябва да играе един „актьор, който играе“. Само от подобна изходна позиция към този първичен „гестус на показването“ се прибавя и един вторичен гестус, който сякаш казва: „А сега ще покажа и Някой, който „играе“, т. е. който използва „гестус на показването“.

От гледна точка на публиката грешката на всяка теория, изискваща пълна естественост от актьора, произлиза от обстоятелството, че удоволствието на зрителя при драматическото преживяване има двойна обусловеност. От една страна, публиката иска да наблюдава интересни събития, в които има напрежение и емоции; тези събития трябва да бъдат колкото е възможно по-„реалистични“ и публиката да има усещане, че е въввлечена в житейски ситуации – привлекателни и завладяващи както истински драматичните неща от „действителния“ живот. Но, от друга страна, публиката иска също да се възхищава на **маисторството**, с което един артефакт е произведен – изкуството на художника, композитора, режисьора, но най-вече и в по-голяма степен от останалите, на изкуството на актьора. Дори в най-натуралистичното представле-

ние най-„естественото“ изображение на едно поведение или една емоция въздействат само защото зрителят си казва: „По какъв превъзходен естествен начин актьорът пресъздава това посредствено човешко същество – Арчи Райс!“

Следователно в същността си знаменитият „paradoxe du comédien“ на Дигро въобще не е парадоксален – без преднамереността на този гестус на показването не би съществувало въобще актьорското изкуство. Това изкуство всъщност се състои точно в поддържането на раздвоено съзнание у актьора. От една страна, съществува емоционално припокриване между актьора и персонажа, а от друга страна и в същото време – съществува постоянното съзнание, че тези чувства и действия биват само „показани“, „демонстрирани“ в един добре репетиран, технически прецизиран процес на осъзнаване. Брехтовото изискване актьорът да запази своето личностно присъствие и да даде своя „коментар“ за това какво той мисли за персонажа, винаги, имплицитно, се съдържа във **всеки** момент на всяко актьорско изпълнение. Ако един силно „натуралистичен“ актьор представя персонаж, с който той показва, че изцяло се идентифицира – например, Марлон Брандо като Стенли Ковалски – неговият коментар е в това, че той изцяло и безрезервно одобрява този персонаж. Но това също е една силна позиция – ясно изразена и „показана“.

„Интуитивните“ актьори, които създават своите изключителни роли

без да изследват начина, по който изобразяват възплащаваните от тях персонажи, всъщност притежават вроден усет тъкмо за този „гестус на показването“. В противен случай на сцената биха били винаги само самите те и това не би било, в крайна сметка, никакво актьорско изкуство. И наистина всички знаменити актьори от този тип, с които съм имал лични контакти и съм ги наблюдавал в процеса на репетиции и представления, са били винаги напълно различни от самите себе си, когато са изобразявали един или друг персонаж.

Затова актьорското изкуство започва от момента, в който някакъв хора приемат позата и нагласата да бъдат актьори; актьорската игра се състои от актьори, играещи актьори, които „показват“ своите персонажи, влизайки по този начин в процеса на „семиозис“. Те може да искат да бъдат напълно естествени, но поради самото естество на този процес в тази естественост трябва да има малко различие. Те трябва да покажат, да представят, **да изиграт** тази естественост. И точно това е мигът, в който животът се превръща в изкуство.

Да живее това малко различие!

БЕЛЕЖКИ

¹ Laurence Olivier “On acting”, London, 1986

² Пак там.

³ Пак там.

Превод Николай Йорганов

(cn. „Modern Drama“, 1987, XXX, 1)