

ЗА ТЕАТРОГЕНИЧНАТА ПРИРОДА НА МУЗИКАТА

РУМЕН ЦОНЕВ

Признавам, винаги съм смятал термина музикален театър за очевидно необходимо, но също и за лицемерен, двусмислен и преходен.

Лицемерен – защото въпреки общите тенденции „музикалният театър“ преди всичко е белязан от известна пренаселеност на средствата. Лицемерен е още защото заедно с едната привидна борба на ценности се крие истинско преклонение пред традицията.

Лицемерността идва също и от факта, че използваните средства, които на пръв поглед шокират зрителя и го навеждат на мисълта за модерното и невижданото, са само привидни. Същност заедно с блестящия екран от новостите, които се предлагат на публиката, скрито надничат традицията.

Двусмислен – защото двусмислеността (музика и театър) си съществува така или иначе, тя е подразбираща се, що се отнася до близките отношения, които поддържат сценичните изкуства. Това двусмислие дезориентира зрителите, особено ако те са привърженици на спектакли, чийто централен елемент е музиката: опера, оперета, мюзикъл, поставен на сцената концерт, балет и т. н., често събрани под наименованието „музикален театър“.

Преходен – защото въпреки че оперираме с термина „музикален театър“, който като обобщаващо понятие за свързаните с музиката театрални форми на изразяване изглежда най-мал-

ко проблематичен, трябва да осъзнаем напълно неговия преходен характер. Оттук идва, според мен, както опасността от несъгласие и дори неприемане от страна на зрителите, така и постоянно съществуващата възможност за по-точното му назоваване.

Заради всичко това тук ще предложим нова гледна точка към едното от най-ярките, но и най-изпълзващите се явления в изкуството през втората половина на XX век.

Наистина бурният старт на музикалния театър на авангарда през шейсетте години събуди много надежди за усвояване на нови територии, предизвика оживление в изследователските среди (наистина предимно сред музиколозите, в резултат се появиха и значителни теоретични изследвания. Това създаде лъжливи впечатление като че ли всичко е наред. В края на 70-те и началото на 80-те години, обаче, се появиха и първите пукнатини във вратата в напредъка, предизвикани от всеобщата тенденция към детрадиционализиране, съпътстваща откровеното неоконсервативно развитие на обществото.

Какво е положението в наши дни, погледнато от дистанцията на около 30 години?

Редица от най-важните въпроси, като тези за изясняване на термина и трудностите, възникващи от нюансите на наименованието „музикален театър“ в различните езици; за намиране

на единен класификационен критерий за систематизиране и групиране на явленията; за убедително тълкуване на двойственния му (музикален и театрален) характер и др., все още не са намерили задоволително обяснение. От друга страна, у едни от най-значителните фигури в тази област се усеща известна умора, други многозначително се оттеглят, а музикалният театър изживява болезнена вътрешна трансформация като институция и форма на комуникация и (трябва да признаем със съжаление този факт) вече се забелязват и първите абстрактни послания за изчерпване на възможностите му, стигащи на моменти до открито разочарование от неизпълнената мисия. Прегизвикани от отиващото си време и като по правило с тотална постановка и напрегат стил, подобни писания са свигетелство повече за убежище, отколкото за излаз на своите автори и въпреки безспорните си интелектуални и стилистични качества не разсейват, а по-скоро затвърждават емоционалната монотонност, която днес владее музикалният театър и която, струва ми се, е една от основните пречки да встъпи той леко в полето на XXI Век. Наистина повечето теоретични трудове досега (с редки щастливи изключения) в похвалния си стремеж да отразят максимално обективно и добросъвестно едно съществуващо явление, всъщност са се ограничили в анализ само на музикалния материал и така са ни внушили едностранчивата представа за някакъв еволюционистичен „собствен ход“ на процесите в музикалния театър, без да ги прегизвикват. Като резултат от всичко това в музикознанието, както и в театрознанието днес се чувства очеви-

ната необходимост от промяна на подхода, от намиране на друг исторически ключ към явлението. Според мен би трябвало да се погледне от един по-различен ъгъл в бъдещето на музикалния театър и да се предложи да се проверят възможностите за прилагане на идеалния исторически принцип за отвореността към усвояване на другото в контекста на най-разпространената европейска идея в края на XX Век – идеята за общността.

Подобно предложение, разбира се, няма абсолютен смисъл и неговата условност, естествено, може да пороги въпроси и възражения от най-различна гледна точка. Нашите основания, обаче, могат да бъдат открити именно в историчността, защото, преди да бъде всичко друго, историята е процес на реално интегриране към сферата на променящото се на все повече индивиди.

Веднага се налага въпросът необходимо и възможно ли е едно отделно специфично явление в изкуството да се съпоставя с такива глобални и динамични тенденции. На този въпрос по принцип трябва да отговорим утвърдително, ако приемем, че призванието на науката е да създава порядък и възможност за сравнения. В нашия случай, обаче, съзнателно се налага да си поставим ограничения. Съпоставянето на частния проблем за музикалния театър с глобалните европейски процеси би било твърде претенциозно занимание. В този смисъл не е възможно всички съвременни европейски тенденции (политически, стопански, икономически, пък дори и само културни) по коректен начин да бъдат включени в обхвата на една частна цел, нито подхо-

дът, който ще използваме, приложен към тях, би бил адекватен.

Според мен за аргументиране на необходимостта музикалният театър да излезе от затворения си свят и да се отвори навън, към нови духовни зони, за да погледне и навътре, към собствени неувоени региони, най-адекватен би се оказал стиловият подход.

Тук не става въпрос за постигане на някакви идеални исторически цели с цената на включването на музикалния театър във външни спрямо същността му методологически принципи, а обратното – тъкмо собствената му изразна система е мотивът за историчната представа за него, т. е. самият исторически подход се извлича от своя обект (в определени културно-духовни ситуации). Това би ни позволило да погледнем исторически на категорията „стил“, което значи тя да бъде представена като израз на духовни стремежи в определен времеви отрязък. Тъкмо в израза обаче – в специфичния начин, по който тези духовни съдържания се проявяват в природата на музикалния театър – е целият смисъл на историзма на тази категория. Този израз е собствен, той не може да съществува извън присъщия на самия музикален театър като самостоятелна художествена дейност „начин на работа“ (Arbeitsart). Защото каквито и да са теченията на духа и чувството, те се превръщат в стил само изразени чрез съответни за времето исторически развили се техники и средства, т. е. чрез системата от изразни средства, изработена от съответното изкуство, която всеки художник (творец) заварва. По такъв начин се придига исторически смисъл на идеята за

стила, стиловите параметри тогава са исторически определени, те са една вътрешно постигната даденост, общо благо, от което всеки майстор може да черпи и само чрез което може да се изрази. Не всичко е възможно във всички времена. И при най-силната творческа индивидуалност не би могло да се надхвърли твърде далеч онова, което този исторически етап, този вътрешен стил в период предгостава като възможности. Ако в една история искаме да запазим собствена територия за музикалния театър, да го видим в неговата автономия и суверенност, произтичаща от собствения му начин на работа, от собствената му изразна система, трябва да се простим със съблазнителната идея това органично вътрешно самостоятелно развитие да се представи като резултат от синтез, симбиоза или просто съчетание на различни изкуства, както обикновено се разглежда продуктът на музикалния театър. Идеята за „синтеза“ е толкова разпространена, че дори композитори, активно работещи в жанра, я споделят чистосърдечно, нагряваме се, повече автоматично, отколкото съзнателно. Това не бива да ни поставя бариери към по-точен анализ на продукта на музикалния театър, който възниква не чрез споменатия механичен сбор на отделни изкуства, а чрез преплитане на техните изразни системи. Така тезата за „синтеза“ не звучи убедително тъкмо защото в своето развитие отделните изкуства не регистрират точни съвпадения поради това, че духовните течения на времето са изразени по различен начин във всяко едно от тях. Така почти никога едно течение на времето не може

да получи адекватен израз едновременно в различни изкуства.

Ето защо, според мен, се налага да се надскочи „собственият хог“ на развитие, или – ако си послужим с терминологията на литературознанието – на „дорефлексивния традиционализъм“ и музикалният театър да се обърне навътре, към собствената си изразна система, за да се отвори и навън и да го гони ритъма на процесите в заобикалящия ни свят в края на столетието – свят, от една страна, старателно вгълбен в самоусъвършенстването си и, в същото време, свят на реализиращото се предхождане към другото, което е своеобразен гарант за надхвърляне на познатото. В хода на този двупосочен процес за усвояване на нови духовни територии очевидно и ние ще трябва да се разделим с някои от досегашните си представи за европейския музикален театър (например, че съществува едва ли не само в три страни на континента), но не бива да се страхуваме от изгубване на идентичността му, от „поглъщането“ му, защото всъщност и „поглъщащата“ страна също се нуждае от промяна, за да си осигури жизненост. Тогава привидно несъвместими, но иначе абсолютно коректни тези, като например, че музикалният театър, от една страна, трябва да се разглежда като предмет на театрознанието (което парадоксално и до днес не е предложило един по-задълбочен анализ по въпроса) и, от друга, че в преплитането на изразни средства от различни изкуства музиката играе основна синтактична и семантичноопределяща роля (без това ни най-малко да оправдава едностранния тясно музиковедски поглед

към явлението) биха намерили своето логично обяснение.

Несъмнено съвременният музикален театър боледува от несъответствието между големите демократични претенции и относително намалялото въздействие. Като една от основните причини за това можем да изтъкнем определената роля на настъпилите промени в културно-музикалните и театрални отношения, развиващи се под знака на медиите. Като че ли колкото по-явно демонстрира своите права нуждата от музикален театър, толкова по-малко се обосновава тази нужда от самия музикален театър, който, устремен към идеалното, често против волята си се превръща в чиста илюзия. Това обаче не го прави априори непродуктивен, доколкото той представлява лабораторията за творчески и политически спор със съвременността и отваря вратите към широкия свят. Наистина авторите не могат да държат вратите отворени само със собствени сили. Те обаче носят безпогрешен театрален инстинкт, нетърпимост към небрежността, погрешно смятана като традиционна, и критична настройка към онова, което се е наслоило в понятието „специфика на операта“ – отчасти като реален белег на жанра, отчасти като мерило, изведено от битието на жанра, отчасти като формула, лишена от съдържание.

Бих добавил също, че като специфично и усъвършенстващо се явление от особен род, музикалният театър предоставя широко поле за вплитане на различни неавтономни взаимоотношения, стимулира създаването на нови жанрове и въз основа на все нови и

нови връзки дава съществени импулси за развитието на музикалното и на театралното изкуство.

Целия този процес можем да определим като своеобразно отражение на аудиоизуалното естетическо поведение на човечеството, ориентиращо се към специфични, реализирани „на сцената“ подражателни изображения на действителността, представяни от участващи в драматични ситуации герои.

Тук ще си позволя да предложа едно възможно най-широко определение за музикалния театър като свързано с музиката изобразяващо изкуство, в което сценичното действие е композирано чрез прецизна организация на времето с неограничен брой от изразни средства, поддържащи структурни връзки едни с други, т. е. един движещ се образ на това, което животът би могъл да бъде, ако станеше музика.

В точките и осите на пресичане на изразните системи на отделните съчетаващи се изкуства кристализират по нов начин продукти, в които всепоглъщащият музикален вихър обединява сценично-театралното и абстрактно-композиционното, чиито повърхности и иманентни принципи се покриват, т. е. музиката заема позицията на определящия, организиращия фактор. По нов начин възникват и степенуваните преходи от тези продукти към полюса на драмата, на видимите действия на движещите се, танцуващи и говорещи, създаващи изкуство хора.

Странно, но музикалният театър въздейства точно там, където се „отдръпва“ – зад това би могло да стои някакво недоразумение или потвърждение на границите на жанра, които както че ли са извън времето.

Ако направим преценка на явленията преди, след, паралелно с тази тенденция и в извъневропейски мащаби на проявлението ѝ, а също и на тези, които са далеч и независимо от нея, ще забележим създаването на музикализирани форми, на произведения, с които са се свързвали много пъти смелите форми в изкуството и надеждите за прогрес в съдържанието и въздействието му. Те потвърждават достойнството, т. е. незаменната мисия на музиката за създаване на хармония в живота и поведението на човечеството, в онова, което то твори. Да се разкрие адекватно този аспект от съществуването на музиката, е задача, от която науката не бива да се отказва.

Същевременно трябва да признаем, че решаването на тези проблеми е невъзможно само с досегашните средства, с които разполага музикознанието. От друга страна, поради динамичната поява на сценични продукти, принадлежащи вече на друга, по-широка сфера, се чувства необходимостта и от нови пообемни понятия, които все още не са разработени в театрознанието.

Както вече отбелязах, давам си сметка, че вариантът „стилов метод“, едва ли разполага с всички предимства и гаранции. В този смисъл съдбата на постоянно неготовия и в същото време ставащ музикален театър не е дотам определена, нито предречена. В плана на това ставане той е обект на желание и за самия себе си, стреми се към определени променящи се идеали, но преживява и кризи към запазване на статуса и страх от непроменимостта. Оттук и рефлексите към затваряне, поставяне на (само)ограничения, съмнения за изчерпване и дори за прова-

лена мисия. Въпреки че е осъден от самото си съществуване на отвореност, музикалният театър като че ли трудно се оставя да бъде убеден в своята лекота и променливост, в способността си да влиза в „работещи общности“ и да изпитва удоволствие от съпричастие то си към дискретни интелектуални дейности. С това се обяснява може би и впечатлението за посредственост, което понякога оставя. Но каквото и да прави, музикалният театър трудно ще противоречи на идеалния исторически принцип за усвояване на другото, което образува сърцевината на неговата същност. Ето защо на възможността за разрешаване на тези задачи трябва да се отговори по-скоро утвърдително и тя се крие преди всичко вътре в нас, в усилената работа в „лабораториите“ ни, на театралната сцена и в репетиционната зала, в стремежа ни към разширяване на мярката за знание за театрогеничната природа на музиката, както и в способността да различим изхабените стереотипи на съзнанието си от потенциите на други реагираня и поведения в самите нас. Това ще е знак, че сме престанали да разглеждаме музикалният театър само като предмет на музикознанието или само на театрознанието и сме го осмислили като художествена реалност от особен род, като собствен начин на работа.

Това би било възможно не чрез механично противопоставяне или отъждествяване на музиката и театъра, а, тъкмо обратното, чрез задълбочено изследване на театрогеничната природа на музиката. Защото само при това условие музиката може да възвърне реално централното си място в му-

зикалният спектакъл; в противен случай ще бъде както в миналите векове – мястото на музиката ще изглежда ту прекалено голямо, ту прекалено малко, споровете ще отстъпват място на реформи, а кризите – на генерализиращи доктрини. Тогава може би ще имаме и основания да променим тона на общото дефанзивно констатиране.

Запазвайки собствената си позиция за музикалният театър като явление от особен род със собствени вътрешни механизми, смятам за напълно естествено да има съгласие по едни оценки, докато други да изглеждат пресилени. Убеден съм обаче, че един композитор вече не може да си позволи да даде партитурата си на режисьора и да спре дотук. Нещо повече – необходими са „хиперспециалисти“, които да работят заедно, а не любители. Вместо това интелектуалните усилия и творческите енергии би могло да се пренасочат към наистина съществените неща, като, например, визираната тук комуникация на театъра с публиката – неслучайно тематичният фокус на настоящия брой на „Ното Ludens“ е посветен на този толкова важен въпрос. В противен случай рискуваме да вдигаме твърде много празен шум около рещими проблеми.

Мисля, че е напълно нормално един човек на театъра (както правещият, така и гледащият) да е комплексна личност, да познава отлично музиката, както и да бъде наясно с пластичните изкуства и в същото време да се интересува от съвременния свят. Тогава не би възникнал абсолютно никакъв проблем, освен въпросите на възпитанието и на образованието.



Венелин Шурелов. „НеВаляшка“ – Симпозиум „VIA PONTICA“, Ясна поляна, 2002