

Смисловите послания и техният визуален еквивалент

Доц. Петър Пашов

В продължителната си и последователна постановъчна работа над куклени спектакли за възрастни, създадени по класически текстове от световната драматургия и литература, заедно с дългогодишните си сътрудници и съмишленици сценографите Силва Бъчварова и Васил Рокоманов, композиторът Петър Цанков и актьорските трупи на ДКТ-Пловдив и по-късно на Театър „Ателие 313“–София, открих някои принципи и закономерности, приложението на които успешно решаваше сложните постановъчни проблеми.

Най-важният от тези принципи бе задължителното откриване и създаване на здрава, органична връзка между смислово-идейните послания на драматургията и техния действено-визуален еквивалент.

Второто и не по-малко важно узнаване бе, че основната предпоставка за тази органична връзка, основната причина за появата на куклената образност като цяло трябва да се търси в основната драматическа ситуация, извлечена от драматургията¹.

Според гореизложените принципи ние не просто представяме един куклен персонаж и убеждавайки зрителя в органичността на живота му, търсим съпричастие с неговите болки и радости, а тъкмо обратното: представяме жив човек, герой в остро драматична ситуация, която го тласка да действа, да се бори, да трансформира и преобразява в нещо ново заобикалящата го материална среда. И вече чрез отношението на героя към създадения нов сценичен субект, чрез неговите преживявания и съпреживяване на куклата провокираме зрителската съпричастност.

Зрителят е приканен да вярва не в това, че куклата е жива, а в това, че живият герой, създава куклата пред очите му, има огромната нужда именно чрез нея, заедно с нея, въпреки нея понякога да решава свои жизненоважни проблеми.

Разбира се, съществуват и куклени жанрове за възрастни, като: куклено шоу, куклена опера, балет, кабаре, пародия и т.н., където съвсем не е задължително прилагането на горепосочените принципи. При тях желанието на актьорите да забавляват зрителя и майсторството, с което владеят феномена на оживялата кукла, създават органична връзка от само себе си. Но когато става дума за куклени спектакли и герои, докосващи се до дълбоко драматични и дори трагични пластове на човешката душевност и битие, тогава...?

Наблюдавал съм много пъти реакциите на възрастни зрители и съм виждал как те се радват и умиляват на малката кукла. Но за въпросните спектак-

ли и във времето, в което ги създавахме, на нас ни бе необходимо не умиление, а потресение. Бе необходимо да извлечем от драматургията и да конструираме такива драстични и даже екстремни драматически ситуации, които са в състояние да убедят възрастния зрител в потребността на героя да пресътвори и оживи материалния свят. Както в мюзикъла, когато словото е изчерпало възможностите си, актьорът запява, така и в спектаклите, за които говорях, героят посяга към куклата, към оживяването на предмета или материала тогава, когато не е достатъчен сам на себе си, когато позицията или идеята му са толкова на пръв поглед нереални и влизащи в конфликт с обкръжаващата го действителност, че той е принуден да създаде нещо ново, по богоподобен начин да сътвори ново живо съществуване, за да се изрази и защити.

Още в първия спектакъл за възрастни, който създадох – „Дон Кихот“, ние драстично засилихме

краските в изходната ситуация, превръщайки я категорично в ситуация на живот и смърт. В нея Инквизицията хвърляше Автора и неговата творба в ръцете на изгубилите човешкия си облик дегенерати, в пастта на техните долни страсти, желания и решения. В неистовия стремеж да спаси книгата, а и самия себе си, да отсрочи макар и за миг ужасяващата присъда, Поетът започваше своя лудешки танц между живота и смъртта, започваше наивния спектакъл за умопобъркания идалго, сътворявайки от книгата си импровизираната, но визуално-атрактивна кукла на Дон Кихот.

И този акт на сътворение се превърна в най-силното оръжие и средство на героя, в ключ не само за решението на неговия образ, но и в причина за появата на всички останали куклени персонажи.

В същото време това бе и неговата най-голяма слабост, защото изискваше от актьора изключително ниво на съпричастност, концентрация и владеене на средствата. И най-малката деконцентрация или липса на достатъчна психо-физическа енергия извикваше неправдата и фалша, дискредитираше драматическата ситуация, унищожаваше вярата и на героите антагонисти, и на зрителя в правдивата магия на кукленотеатралното действие. Тоест това е един много „опасен“ вид театър. С откритата си претенция за авторство и импровизация, за неповторимост на произтичащото „тук и сега“ той става много лесноразрушим. В него драматичните ситуации са често пъти така конструирани, че без пълноценното им и органично сценично изчерпване е невъзможно да бъдат продължени



¹ Трябва да се прави разлика между понятието „драматическа ситуация“ и работния термин „отключваща ситуация“, чието изопачаване доведе до появата на много куклени представления, в които всевъзможни „сладкари“, „железничари“ и т.н. разказват приказки с кукли.

по-нататък сценичният разказ и действие.

Това наложи създаването на нов подход и метод на работа с артистите. Съгласно този подход актьорът трябва наистина да е приел проблемите и съдбата на героя си като нещо много лично и съкровено, като нещо заслужаващо, ако не саможертва, то поне жертвата на огромни усилия, енергия и време. Той трябва да е възпитан с помощта на режисьора, да е натренирал и овладял в себе си такива психо-физически умения и виртуозности, че всеки път да убеждава зрителя в неповторимостта на сътворението. Това означава актьорът да бъде не само съмишленик, но в известна степен и съавтор, взел равноправно участие в решаването и конструирането на граматическите ситуации, в изнамирането на адекватни визуални решения и средства и тяхното майсторско експониране и манипулиране.

Този начин на работа разкрива в същото време пред авторите на представлението неизчерпаеми възможности за изненадващи и смели сценични решения, за достигането до изключителни дълбочини на образите и характеристиките и тяхното оригинално и невъзможно в никои друг вид театър представяне.

Например в невъзможността да обясни своята абсурдна вяра в силата на любовта, Дон Кихот създава нежната и благородна кукла на Дулцинея, използвайки сексуално предизвикателните хартиени групи на проститутката Алдонза. И отново създаването на куклата пред очите на останалите герои и зрители и нейната визуална действеност се превръщат във взето в момента решение на сложния образ Алдонза-Дулцинея в негова форма и съдържание. Това решение дава възможност да бъде изграден целият диапазон от противоречиви чувства на героинята, да бъде показан яркият контраст в действията и простиращ се от вулгарната гавра до обожанието, да бъде проследен целият процес на преобразяването на Алдонза в Дулцинея.

Зрителят е провокиран не към съпреживяване проблемите на хартиената кукла Дулцинея, независимо от нейната живост и изящност, а към съчувствие на нещо доста по-човешко – борбата на Алдонза с куклата, т.е. с идеализирания образ на самата себе си, с дълбоко потиснатата си мечта за обич и възхищение. Получава се един сложен, двойствен образ на човек и кукла, немислими един без друг не заради принципа на анимирането, а защото и двете са действено, смислово и визуално неразделими лица на новия сценичен образ.

И когато се стига до момента, в който гегенератите изнасилват Алдонза – въпреки че не виждаме самото изнасилване, а разкъсването и раздирането на хартиената кукла, ефектът на потресение от

² Нямам нищо против театралната илюстрация като художествен похват и съм я използвал в множество детски спектакли.

произтичащото е налице. Зрителят се покъртва не толкова от това, което е видял, а от онова, което не е видял, което гуалистичната същност на образа и неговото – на зрителя, съпричастие и възображение са довели до емоциите и съзнанието му.

Тук е мястото да подчертая разликата между театрална илюстрация и визуален еквивалент на смисловите послания и действие².

Илюстрацията онагледява сценичния разказ по възможно най-достъпен начин, докато визуалният еквивалент е по-скоро ключ за сложното и многоплатово, образно и емоционално възприемане и разбиране на произтичащото.

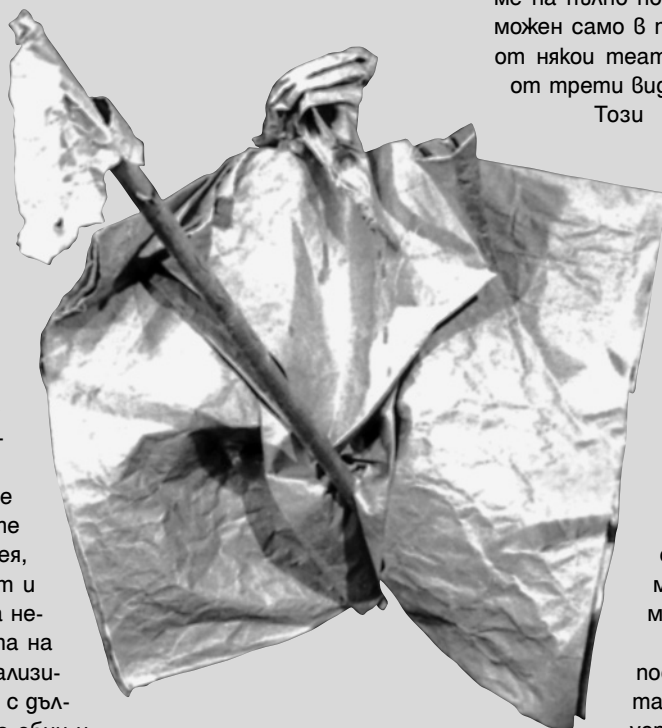
Ще си послужи с още един пример от спектакъла „Дон Кихот“. Самозапалването на главата на куклата на Дон Кихот, превръщането му във факла по време на светлинния бой с Инквизицията е не просто илюстрация на донкихотовската решимост да защити вярата и любовта си, а непреводим с думи психо-физически акт, визуален еквивалент на готовността на героя за саможертва. Поетът не се преструва, не използва театралния мрак, за да ни заблуди, че се е самозапалил, а чрез спонтанния акт на унищожение, на създадения от самия него образ, който е и в същото време най-свидната му творба – книгата, ни дава да разберем, че е достигнал до такава степен на ангажираност и сливане с творението си, че ние вярваме – той би могъл да извърши същото. Създава се феномен на откритата театралност и в същото време на пълно потапяне и вяра в произтичащото, възможен само в този вид театър, не случайно наречен от някои театрални критици и теоретици „Театър от трети вид“ (Елена Владова, Никола Вангов).

Този вид театрално представление се превърна в последното убежище на изчезващия романтичен театър. То не изключва дълбоките философски и социалнополитически прозрения за съвременното, но достига до тях по пътя на съпричастие, опирайки се на априорната емоционалност и обезоръжаващата вяра и наивност на кукленото изкуство.

Постепенно споменатите вече принципи и закономерности бяха оформени в методология за поставяне на спектакли за възрастни, осъществени в жанра на романтичната грама и мелодрама, трагедия и трагикомедия.

Като пример бих могъл да посоча последната си работата върху спектакъла „Честна мускетарска“ – първа успешна реализация на пиесата на Валери Петров на куклена сцена. Заедно с режисьора и творчески „брат“ Славчо Маленов бе наравен успешен опит за прилагане и развитие на обяснените вече принципи към българска съвременна драматургия.

Формирахме нова театрална труппа, получила театралното си образование в по-ново време, но възпитана благодарение на работата си в този спектакъл в дух на единоумислие и авторска отговорност.



Създадохме с участието на сценографите Силва Бъчварова и Васил Рокоманов материално аскетична и в същото време визуално богата образност. Тази куклена визуалност бе определена от идеята, че за лишените от всички придобивки старци-мускетари мечовете се явяват единствено оръжие в променящия се модерен свят и едновременно единствено средство да съхранят идеала на своята младост – *можете-шпаги*.

Така шпагите от действителността се превърнаха в кукли на младите мускетари, а групите им знамена – в кралски одежди, дворци и кръчми, кораби и коне – фон на бурната им младост. И когато на финала неумолимата действителност изтрива и тези визуални илюзии, остава само тя – любовта, подкрепена от „ръка на приятел със шпага на края“.

Спектакълът бе отличен със седем наши и меж-

дународни награди и представен на редица фестивали у нас и в чужбина.

Така методологията за поставяне на спектакли за възрастни, осъществени в жанра на романтичната грама и мелодрама, трагедия и трагикомедия, се превърна в основен фактор при формирането и творческото израстване на трупите на ДКТ–Пловдив (в миналото) и Театър „Ателие 313“–София (днес) като трупи от единомишленици, съавтори и експериментатори, творчески колективи със своя художествена физиономия и естетическа платформа.

Тя бе приложена и при обучението на някои класове по актьорско майсторство и режисура в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, както и на редица квалификационни семинари и образователни курсове извън Академията.

Deeper Meanings And Their Visual Equivalent

Petar Pashov

In my ongoing and consistent work on puppet productions for adults based on classic works of world drama and literature, along with years of experience with collaborators and like-minded colleagues such as scenographers Silva Buchvarova and Vasil Rokomanov, composers Petar Tsankov and the actors from the Plovdiv Puppet Theater and later Atelier 313 in Sofia, I have discovered certain principles and objective laws, whose application successfully resolve difficult production problems.

The most important of these principles is the mandatory discovery and creation of a healthy, organic connection between the logical and ideological messages of a dramatic work and their behavioral-visual equivalents.

The second and no less important realization was that the primary prerequisite for this organic connection, and the fundamental reason for puppet imagery as a whole, has to be sought in the basic dramatic situation abstracted from the dramatic work itself.¹

It follows from the above principles that we do not simply introduce a puppet personage and seek empathy for his joys and sorrows in order to convince the viewer of the organic-ness of his life, but rather the opposite: we present a living person, a

character in an intensely dramatic situation, which forces him to act, struggle, transform and create something new out of the material environment around him. And we provoke the viewer's empathy mainly through his relationship to this newly created dramatic subject, through his experiences and his experiencing along with the puppet.

The viewer is not expected to believe that the puppet is alive, but to believe that the living hero creates the puppet before his eyes because he desperately needs through the puppet and with the puppet – and sometimes even despite the puppet – to solve his life-and-death problems.

Of course, there are puppet genres for adults such as the puppet show, puppet opera, ballet, cabaret, parody, and so forth, where the application of the above-mentioned principles is entirely unnecessary. In such genres, the actors' intent is to entertain the viewer, thus the mastery with which they bring the puppets to life creates an organic connection in and of itself. But when it comes to puppet performances and characters that touch deeply dramatic and even tragic layers of the human soul and existence, what then?

I have often observed the reactions of adult viewers and have seen how they are delighted and moved by

the small puppet. But for the performances in question and given the time period in which we staged them, it was crucial for us that they shock, rather than delight, the audience. We had to extract from the dramatic works and construct drastic and even extreme dramatic situations which would be able to convince the adult viewer of the hero's need to transform and bring to life the material world. Just as in the musical, when speech exhausts its possibilities, forcing the actor to sing, in the performances discussed above the hero reaches toward the puppet, bringing to life an object or material when the hero alone is not sufficient, or when his position or ideas seem so unreal and at odds with the surrounding reality at first glance that he is forced create something new, like a god creating a new being, in order to express and defend himself.

Even in the first production we created for adults, Don Quixote, we drastically enhanced the hues of the exit situation, making it into a situation of life or death. In it, the Inquisition threw the author and his work into the hands of degenerates who had lost their human appearance and were given over entirely to their basest passions, desires and impulses. In his frantic attempt to save the book and himself as well, and to escape if only

¹ A distinction should be made between the concept "dramatic situation" and the working term "opening situation", whose misinterpretation has led to the appearance of many puppet performances in which all sorts of random characters such as "bakers", "railroad men" and so on act out fairytales with puppets.