

Отношението към приказката в съвременния куклен театър

Ливия Крофлин (Хърватска)

Животът, може би, не е приказка, но приказката със сигурност ни помага да се научим да живеем. В далечните ери, много преди да се роди науката, в самото тяхно зараждане – митове, легенди, приказки и подобни форми – те са били само начин на моделиране и възприемане на реалността¹. Както и да е, днес, приказката предлага много по-дълбоки психологически и духовни истини, които остават непроменяеми.

Бруно Бетелхайм, представител на Фройдистката школа, казва: „Във всички тези и много други отношения, в цялата „детска литература“ – с редки изключения – нищо не може да бъде толкова обогатяващо и удовлетворяващо за деца и възрастни, така както народната приказка. (...) много може да се научи от тях за проблемния вътрешен свят на човешките същества, за взимането на правилни решения във всяко общество, отколкото от всеки друг тип история, която касае детското възприятие.“²

Мари-Луиз фон Франц, представител на школата на Юнг, посочва следните предимства на приказката: „Приказките са най-чистият и прост израз на колективните, подсъзнателни психически процеси. Те представят архетипите в тяхната най-проста, гола и сбита форма. (...) В митовете и легендите, или всеки друг по-сложен митологичен материал, ние гостиме до най-базисните модели на човешката психика, благодарение на културни натрупвания.“³

Но в приказките има много по-малко специфичен съзнателен културен материал, и следователно те отразяват базисните модели на психиката много по-чисто.

Приказката има универсално значение: „За нас изучаването на приказките е много важно, защото те изобразяват общочовешки основни качества. Те са особено важни, ако човек анализира хората от другия край на света, ако един хинди или австралиеца влезе в лекарски кабинет на европейски психоаналитик, който е проучил единствено родните си митове, той не ще успее да спусне мост към анализирания обект. Ако обаче психоаналитикът има познания за основните човешки структури, той ще бъде в състояние да постигне контакт с него.“

Четох за мисионер на един остров в Южно море, който казва, че най-простият начин да се свържете с тамошните хора е да им се разказват приказки. Това е езикът, на който всеки разбира другия. Ако разказвачът използва големи митове, това няма да даде добър резултат. Той трябва да използва базисен материал с неговите прости форми, защото това е израз на общовалидни, но и в същото време основополагащи човешки структури. Приказката е над всякакви културни и расови предубеждения, затова нейната миграция е толкова лесна. Езикът на приказката из-



глежда е универсалния език на цялото човечество – на всички възрасти, раси и култури.“⁴

Със своята античност, универсален характер и отвореност към детето, приказката се доближава до кукления театър.

Така както тя присъства в ранното детство на човешката раса, така куклата присъства в самото начало на живота ни като самостоятелни индивиди.

Детето расте с куклата и се учи от нея. Взаимоотношенията на детето с куклата в театъра приличат на тези с най-добрия му приятел.

Куклата е подходяща за драматизирането на най-разнообразни идеи, като в същото време, театърът е едно важно място за разказване на приказки. Освен, че и двете са близки и скъпи на детето, те имат и други допирни точки:

- „персонажите не са психологически скицирани символи, а по-скоро типове – недвусмислени, фиксирани, константни;

- мотивацията е семпла и еднозначна, базисна и архетипна;

- и приказката, и кукленият театър прибавят го употребата на символи и стилизация;

- и двете използват епичния принцип;

- свръхестествени явления са показани като напълно естествени.“⁵

Кукленият театър е театър на метафората и символите, докато „приказките ни говорят на езика на символите, представящи ни подсъзнателни съвръжания“⁶, казва Бруно Бетелхайм и добавя: „Въпреки че събитията, които се случват в приказките, често са необичайни и най-невероятни, те винаги са представени като обикновени, нещо, което може да се случи с вас или мен, или съседа, когато сме навън на разходка в гората. Дори най-забележителните срещи са свързани по случаен, ежедневен начин в приказките.“⁷

Този вид представяне има успех само в кукления театър и анимационните филми.

В този театър, хора, животни, растения и предмети са изработени от един и същ материал и всички принадлежат на един и същ свят. Принцеса или гракон, котка или гърво, или къща – в кукления театър всички имат еднакви способности в словото, движението, чувствата и в комуникацията помежду им. Точно както правят в приказката. Свръхестествени събития могат да се представят като съвсем естествени в кукления театър. Туква може да се промени без никакви проблеми в карета, огледало може да отговоря на въпроси, седем левги ботуши могат да преодоляват големи разстояния, бобени стъбла могат да растат до небето, а едно малко момиченце и неговата баба могат да излязат невредими от корема на вълк.

¹ Жоле, Андре, "Прости форми", Студентски център, Загреб, 1978.

² Бетелхайм, Бруно, "Употребата на магията. Смишълът и значението на приказката", Vintage Books, Ню Йорк, 2010.

³ Франц, Мари-Луиз фон, "Тълкуването на приказки", Шамбала, Бостън и Лондон, 1996.

⁴ Пак там, с. 27-28.

⁵ Рихтер, Лудек, "За театъра (не само) за деца", Прага, 2006; също така Рихтер, Лудек, "Приказката... и театърът", Прага, 2004.

⁶ Бетелхайм, Бруно, пак там, с. 36.

⁷ Пак там, с. 37.

Кукленият театър е специфична форма на театър. Куклата е лишена от мимикрия, а жестовете ѝ са в ограничен диапазон.

От началото до края на спектакъла, куклата не променя външния си вид, който запазва през цялото време. Нейното неподвижно лице не носи много нагumi: фабулата е серия от движения и действия, а не от диалози или монолози. Тя не ще представи морални дилеми, или покаже чувства и реакции, присъщи на всички човешки същества.

„Ако вземете една класическа приказка, като тази на братя Грим „Златната птица“, както във всяка приказка и там героият няма такива чувства. Ако лъв тръгне към него, той взема меч с и го убива. Нищо не се споменава за уплаха или треперене от страх, той просто пробожда с меч с гърлото на лъва, почесва се по главата и се пита какво е направил. Защото той е герой, за него е естествено да убие лъва. Така например Люти казва, че героият в приказката е абстрактна фигура, и в никакъв случай – човешка. Той е напълно черен или напълно бял, със стереотипни реакции; той спасява дама, убива лъв, не се страхува от старицата в гората. Той е съвсем схематичен“⁸.

Един актьор не би могъл да изиграе такъв персонаж. Един актьор се нуждае от психологическа мотивация, за да изгради характер. И това не може да му бъде предложено от приказката. Принциплът на Станиславски, че когато се играе добър човек, актьорът трябва да търси дявола в себе си, а когато играе ролята на злодей, той трябва да търси доброто в него, просто не важи за приказката.

„Фигурите в приказките не са амбивалентни – добри и лоши едновременно, тъй както са хората в действителността. Поляризацията доминира както в съзнанието на детето, така също и в приказките. Организираният човек е или само добър или само лош, нищо по средата. Единият брат е глупав, а другият е умен. Едната сестра е добродетелна и трудолюбива, другите са подли и мързеливи. Едната от тях е красива, другите са грозни. Единият родител е много добър, другият – направо зъл“⁹.

Вещицата е зла, просто защото е такава, а не, защото е била малтретирана в детството. Няма нужда да се търси оправдание или психологическа мотивация при приказните герои. Те са такива, каквито са. Обеднял гървар е просто беден гървар с две деца, и няма значение дали той е загубил всичко заради хазарт или пиянство, няма значение дали той е губещ, който никога не е бил в състояние така или иначе да задели каквото и да било богатство, или дали пък някой цар му има зъб, само защото кралицата е погледнала с добро око на него.

За ситуация, в която баща и майка (дори мащеха) водят децата в гората и ги изоставят на сигурна смърт, е трудно да се намери реалистична мотивация. Въпреки това „...приказката изразява в гumi и действия неща, които протичат в съзнанието на децата. С типичното за децата доминиращо безпокойство, Хензел и Гретел вярват, че родителите им правят заговор, за да ги изоставят. Малко дете, събуждащо се гладно в тъмнината на нощта, се чувства из-

⁸ Франц, Мари-Луиз фон, с. 17.

⁹ Пак там, с. 8-9.

¹⁰ Бетелхайм, Бруно, пак там, с. 150.

¹¹ Палийетак, Луко, "Разговор със Сергей Образцов (кукли за театър и душата)", МСУК, Загреб, 2007, с. 93.

плашено от пълно отричане и самота, когото то преживява под формата на страх от гладна смърт. След като проектират своята вътрешна тревожност върху онези, от които се страхуват, че може да ги изоставят, Хензел и Гретел са убедени, че техните родители планират да ги оставят да умрат от гладна смърт!“¹⁰

Следователно защо да търсим реалистична мотивация там, където не трябва да има такава? По същата логика, защо трябва човек да иска куклата да изразява нещо, когато не става въпрос, дали е в състояние, а просто защото не желае.

Човек не може да говори за ограничения на куклата и нейните недостатъци (защото има недостатъци и предимства), а просто за нейните различия, за специфичните особености на кукления театър. Образцов, който бе сред малкото, които познаваха наистина кукловодството, и които навлязоха в неговата същина, обобщил това кратко и ясно: „Ако има драма, която може да се играе от хора, това не означава непременно да се играе с кукла.“¹¹

Въпреки това, куклата може да представи перфектно приказката. Ние не може да очакваме куклата да има име и фамилия, дата и място на раждане, родители, приятели или агресна регистрация. Но тъй като приказката не предлага реалистичен фон или психологически нюанси, от които актьорът да изгражда характер, куклата е изключително подходяща за този жанр като изразно средство, защото тя е знак, стилизация, архетип, който намалява някои характеристики като същевременно подобрява други. Ето защо, като даваме реалистична интерпретация на персонажите в куклената театрална приказка, ние пропускаме нейния отличителен признак напълно. Когато човек вземе под внимание привлекателността на приказката и куклата за детето, и прибавим адекватността, с която кукленият театър поставя на сцената приказката, не е изненадващо, че дори днес тя продължава да се играе от толкова много професионални и любителски куклени театри.

Статистиката показва, че петте постоянни гържавни куклени театри и деветнадесетте неформални, частни и любителски компании дават общо 150 премиери в продължение на пет сезона – 47 са на базата на традиционни автори на приказки, което съставлява почти една трета от репертоара. Показателно е, че в един конкретен частен театър първите четири премиери в един сезон са приказки! И това не е чудно, защото частните театри трябва да се борят, за да спечелят публика и самото приказно заглавие привлича публиката в салона.

Времето, когато приказките са били забранявани, е минало, защото „нови“ педагози се опасяваха, че децата ще загубят чувството си за реалност и ще очакват някоя добра фея да решава техните проблеми. Въпреки че необходимостта приказката да се модернизират не е отминала, това често се извършва по грешен начин.

„Повечето деца днес срещат приказките само в разкрасена или опростена версия, която подчинява тяхното значение и ги ограбва от всички по-дълбоки

значения – (...) версии, където приказките са превърнати в празноглаво развлечение.¹²

Разказаната или написаната приказка, разбира се, се различава от драматизираната приказка. Транспортирането на една медия към друга изисква някои промени.

Говорейки за „реструктурирането на приказката-модел в сръбската драматургична литература за деца“, като подзаглавие на книгата му, Миливоје Младенович установява обща характеристика на пиеси за деца, които са се появили при пренаписването на приказките. Почти всички от тях са с пролог, разказвач или водещ, чиято функция е да бъде преводач на процеса на транспортиране на приказката в пиеса и за установяване на комуникация с публиката, обикновено с хумористичен, комичен маниер, с иронични и пародийни отклонения. Приказката-пиеса често е написана в стихове. Главните герои запазват първоначалните си имена, докато на нововъведените персонажи са дадени имена с пародиен и ироничен смисъл, който предизвиква комедийен ефект. Като цяло, въвеждането на комични елементи в структурата на приказката е основна черта на тези продукции. Авторите много често изискват директен контакт с публиката, която подчертава „тази реалност, различна от реалността, която се третира в драмата за деца“¹³.

„В допълнение, една от характеристиките на адаптираната за сцена приказка е изразът на морал – ако е възможно, съчетан с естетически ценности – и идеята за смекчаване на злото.“¹⁴

В преувеличения копнеж по модерност, одобрение на публиката и авторски почерк, често се случва приказките да се показват в адаптации, в които се губи истинското им значение и всички по-дълбоки смисли. Те често са подложени на насилствена актуализация и привиден „урдате“, пренебрегвайки факта, че законите на психиката са вечни и непроменими. Неумели драматурзи и директори произволно играят с приказните мотиви, пропускат да вземат предвид възрастта на своята аудитория, липсата ѝ на опит в живота и нейните нужди.

Те подхвърлят на своята младежка публика бедни, скалъпени набързо версии на приказки, хвърлят ги в събития и персонажи от съвременния живот, ежедневната политика, и сценични, и телевизионни програми. Злото не е само понякога модифицирано, но вместо това имаме много проблематично представяне на релацията Добро/Зло.

Въпреки това, наистина истински съвременното представяне на приказката не затормозява промяната на това, което е вечно, и е в помощ на съвременните израз-

¹² Бетелхайм, Бруно, пак там, с. 24.

¹³ Младенович, Миливоје, „Характеристика на драматургичната приказка“, Нови Сад, 2009.

¹⁴ Младенович, Миливоје, пак там.

ни средства. Чрез използването на нови визуализации и нови технологии, приемане ритъма на съвременния живот, и в същото време, запазване на правилния, най-дълбок смисъл на едно произведение, е възможно да се предложи на детето приказка с богатството на своята същност, която детето ще бъде в състояние да разчита, като от приказка, от която се нуждае.

Тенденцията в кукления театър да се отхвърли куклата и да се замени с живи актьори, както и съвременни адаптации на приказката в „събития от живота“ и духовити закачки, показват неадекватността на театралните творци да отговорят на съкровените нужди на цялата детска аудитория (аудитория, между другото, която ги изхранва). Детето има право на своите кукли и на своята приказка! И, наистина, има право да ги иска в унисон: приказка в кукления театър!

От английски Силвия Христова

Библиография

Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Vintage Books, New York, 2010.

Franz, Marie-Louise von, *The Interpretation of Fairy Tales*, Shambhala, Boston & London, 1996.

Jolles, André, *Jednostavni oblici (Simple forms)*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1978.

Mladenović, Milivoje, *Odlike dramske bajke (Characteristic of the Fairy Tale Play)*, Sterijino pozorje, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2009.

Paljetak, Luko, „Razgovor sa Sergejem V. Obrazcovim“ (A Conversation with Sergei V. Obraztsov), in: *Lutke za kazalište i dušu (Puppets for the Theatre and the Soul)*, MČUK, Zagreb, 2007.

Richter, Luděk, *O divadle (nejen) pro děti (About the Theatre (not only) for Children)*, Společensví pro pěstování divadlo pro děti a mládež DOBRÉ DIVADLO DĚTEM, Praha, 2006.

Richter, Luděk, *Pobádka... a divadlo (The Fairy Tale... and the Theatre)*, Společensví pro pěstování divadlo pro děti a mládež DOBRÉ DIVADLO DĚTEM, Praha, 2004.

