

## **Рецепция на античната драма на българска театрална сцена**

**(Семинар в рамките на проекта на СУ и ПУ „Арион: документиране, архивиране и изследване на рецепцията на античната драма в България 2010-2012”, с подкрепата на НФНИ; представяме ви откъси от изказванията на Виолета Дечева, Искра Николова, Иван Добчев, Явор Гърдев; в дискусиата участваха още Георги Тенев, Доротея Табакова, Ваня Лозанова...)**

**19 април 2011 г.**

**Виолета Дечева:** Аз не мисля рецепцията в най-класическия режим на предаване и възприемане, т.е. има една пасивна страна, която възприема вече трайно съществуващи културни феномени, които идват на празно място, а по-скоро обратното. За мен това е процес, в който рецепцията на различен тип феномени в една култура, различна от българската, има конститутивен за българската култура характер – за модерната българска култура, културата на модерното време от Възраждането насам, а не от Аспарух до наши дни. В този смисъл българският театър за мен е изцяло инженерен конструкт. Той е плод на един малък елит, който смята, че в България трябва да има театър като част от неговия, днес бихме казали – европейски, проект. В този смисъл драмата има абсолютно основополагащо значение, но модерната драма, възрожденската драма. Тук е ходът на моята теза по отношение на античната драма. Първо, от тази гледна точка българският театър (трудно ми е да кажа българската театрална култура – ние нямаме такъв тип култура) в самия си изход е конституиран през възприемане на различни драматургични образци, но това са модерни образци. Между тях не присъства античната драма. Второ, в тази традиция ние нямаме типичното за едно по-метатеатрално европейско ниво положение, в което основната авторска фигура е драматургът. В българската литература, в българската култура като цяло, ние нямаме чисти драматурзи. Те също са един по-късен феномен – феномен от втората половина на ХХ в. Тогава вече можем да говорим собствено за фигури, които пишат само пиеси, които са чисти драматурзи. Както е известно, европейската драматургия още от римската античност се мисли през Аристотел и през античния модел за драма. В този смисъл различните фази на развитие на драматургията в Европа във всяка национална култура имат, разбира се, своите пречупвания, които са

абсолютно различни. Различно е във Франция и класицистичния модел, съвсем друго е в немската култура, а още по-друг е типът развитие на драматургията, да кажем, в руската култура. Така или иначе обаче във всяка една от тези стабилни култури има задължителни преосмисляния на фундаменталните за драмата положения, които идват от Аристотел и въобще от античната драма. Българската култура няма тези филтри. Поне на мен не са ми познати от изследванията, които съм правила в исторически план. Освен това, в българския театър по-сериозно присъствие има античната култура, а не конкретно античната драматургия. Защото българският театър рецепира тази проблематика, най-общо казано, през различни модерни образци, през различни вече съществуващи в драмата филтри на театралния модернизъм. Масалитинов поставя “Електра”. Тази “Електра” обаче е на Хуго фон Хофманстал. Гео Милев също има интерес към антични сюжети, но и те са вече преработени от авангарда и от различни структури на модернизма. За мен най-интересният елемент в тази рецепция е усиленото навлизане на античните културни модели именно по времето на социализма, и то в късния социализъм. Те отново навлизат през автори, които имат изолиран опит в преосмислянето на античната проблематика и на античната сюжетика въобще. Конкретният пример, който ще дам тук, е “Филоктет” на Димитър Гочев – представлението през 1983 г., което той прави в театър “София” по пиесата на Хайнер Мюлер. Античността на българска сцена, в един от най-добрите си варианти, влиза през една много солидна преработка на сюжета “Филоктет” не толкова по отношение на Софокъл, колкото въобще по отношение на мисленето на този мит в перспективата на утопията. С други думи, Х. Мюлер мисли цялата модерност през античния мит, сюжет и собствената си култура. В България той влиза именно по този опосредстван начин. Това обяснява защо, поне за мен, българската театрална сцена изключително трудно реагира и въобще усвоява било директно античната драма, било различни видове драматургични традиции, които преработват античната драматургия. Бих казала, че след “Филоктет” на Димитър Гочев, който е в някакъв смисъл спорадичен случай, първата сериозна рецепция на антична култура въобще, не просто на драматургия, беше именно на Иван Добчев и Маргарита Младенова в Сфумато и на Явор Гърдев. Трябва да споменем като част от този проект също Георги Тенев и Кирил Мерджански. Това е група, която, струва ми се, за пръв път направи масирано пробив в

тази рецепция. Съвсем отделен предмет на анализ е начинът, по който те въведоха античността, античната проблематика, когато въвеждаха тези автори в България. Но при всички случаи това е първият много сериозен пробив. Онова, което виждаме тук като рецепция на античната драма по времето на социализма, ми се струва тема, която заслужава отделно изследване. На едно първо четене обаче ми се иска поне от собствения опит, който имам, да направя един-единствен извод: социалистическата култура много орнаментално чете античността и това е изключително видимо в нейната иконография. Много силната идеологическа парадигма е трудно да се разлепи от начина, по който социализмът и социалистическата сцена си изгражда цялата визия за античната драма. Хитоните, вазата – всичко това, което ние виждаме като иконография, е типът театралност на социализма, която има своите трансформации в различните периоди. Особено в късния социализъм тази орнаменталност е много силна. Има даже и една абстрактна зрелищност в това, която демонстрира една автореференциалност на самия орнамент и нищо повече от това. Но това е част от начина на мисленето на тази култура въобще. По същия начин тя стилизира и националните елементи и образи; по един много категоричен начин си изработва иконография, в която има ключови символики и тази иконография се развива. Античната драма е част от нея. И тя трябва да се мисли в цялостната логика на този дискурс... Така бих резюмирала двата проблематични пункта на рецепцията на античната драматургия в България, пак казвам – от гледна точка на театъра, а не от гледна точка на литературата. Те са, първо, отсъствието на драматургия, на драматургичен фонд, на стабилна култура на автора и на драматургичния автор, който да развие собствена гледна точка на българската драма върху античната драма и античната култура въобще. И второ, това е конструирането на българския театър изобщо, който реципира античните митове, сюжети, теми, идеи в европейката култура опосредствано, през вече налични преработки в драматургията на ХХ в. Оттук е и цялата проблематичност при работата на сцената с антична драматургия. Сцената ни няма памет, няма културен опит за работа с антична драматургия...

**Искра Николова:** Аз бих искала да обърна гледната точка и да се спра по-скоро върху аудиторната рецепция, а не върху продуктивната рецепция, т.е. върху рецепцията от гледна точка на гледащите, а не на правещите. Бележките ми са върху

един проблем, който ме занимава доста напоследък. Това е проблемът за връзката между жанр и аудитория или по-специално за връзката между трагедията, усета за трагичното и публиката в даден социокултурен момент. Като опорни точки на моята подтема ще резюмирам три възгледа за природата на трагедията и за усета към трагичното. Роланд Барт, в статия в "Theatre Populaire" от 1953 г., казва: "След античността не сме в състояние, не се осмеляваме вече да плачем. Днешната лъжегероична идея, че болката трябва да се крие, е в пълно противоречие с духа на античния театър, в който често и от сърце се плаче. Днес ние си пазим сълзите – за кого, за какво? Съвременността разрешава на страстта само два начина на проявление – или сухата и тържествена сдържаност на псевдостойка, или сантименталната разчувстваност, която повече или по-малко завладява средностатистическата тълпа... Античната трагедия, напротив, предизвиква споделени от всички сълзи. Чрез тях цялата общност физически откликва на ударите на съдбата, право на които по онова време има само висшият човешки род – царе, герои, богове. Съвременното вълнение, ако случайно се появи, има интроспективен произход. Публиката плаче само над един вид драма – тази, която е свързана със собствените ѝ интимни хоризонти. Задачата на театъра се състои единствено в това да предложи на тази публика уморено отражение на собствените ѝ несполуки." Нататък Барт прави интересен паралел между съвременната театрална и спортна публика: "Публиката на един голям футболен мач наистина не плаче, но без престорен срам достига до състояние на освободена колективна възбуда. Тя приема да участва със собственото си тяло в наблюдаваната борба за разлика от хладната и резервирана театрална публика, която често наблюдава играта или с критичен, или с апатичен поглед". Според него това състояние на колективна възбуда, дори физическа, е по-близо до античния начин на преживяване на трагедията. Разбира се, той говори за потопеността на античната трагедия в полисното и политическото съзнание, което при спорта, според него, липсва.

Втората теза за природата на трагичното донякъде също е носталгична: някъде там в античността се е случило нещо, което вече в съвременната публика е изгубено. Хауърд Баркър е британски драматург от поколението на 1970-те год., поколение, което е и брехтианското поколение. Той в много отношения пренася на английска сцена някои от по-скоро театралните (отколкото политическите) възгледи, техники и

теории на Брехт. Баркър се води за нещо като гуру или духовен родител на това поколение, което ние сега знаем като новите бруталисти или новите нихилисти: Марк Рейвънхил, Мартин Макдона, Дейвид Хароуър, Джеф Бътъруърт. Баркър, който е и драматург, и режисьор, има и теоретични текстове за театър. В "Arguments for a Theatre" (вече с няколко издания) той определя своя театър като театър на катастрофата. От една страна Баркър, подобно на Барт, смята, че в съвременното ни се усеща необходимост да се възроди трагичното и усета към трагичното. В противовес на тезата на Барт за колективния характер на катарзиса обаче, Баркър има отрицателна позиция, говори за „колективен его-масаж“ и се обявява против „задушавания Аристотелов катарзис“. Прокламира не пречистване, което е целта на катарзиса при Аристотел, а някакъв вид всеприсъствие, богоявление на болката и на ужаса, абсолютното им присъствие и оголване. Обратно на възгледа за колективното обединяващо преживяване при катарзиса, Баркър смята, че всеки зрител поотделно и сам трябва да преживее някакъв катастрофичен член сблъсък с ужаса, където да замръзне за един момент, т.е. да няма излизане, достигане на някакво катарзисно състояние, а по-скоро всеприсъствие на ужаса за всеки отделен член на аудиторията.

И третата теза е на Стивън Оргъл, професор от Станфордския университет, специалист по ренесансова литература и култура. Той формулирай тезата си вече не толкова по отношение на античната трагедия, колкото в контекста на културата на Ренесанса. В статия, която се нарича „Комедиантът като персонажа К“ (в смисъла, в който според него още във Франция и в Италия „комедиант“ се използва като синоним на „актьор“), неговата теза е, че за зрителя от времето на ренесанса комедията включва трагедията: „Трагедията е тази, която прави възможна комедията, или с други думи комедията е краят на трагедията.“ Ренесансът обичал да подчертава тази взаимосвързаност, като завършвал своите трагедии, с танцово изпълнение. След финала на трагедията трупата изпълнявала модния по онова време фолклорен танц, известен като жига... Коментарът на Оргъл е: „Това е нещо непостижимо за съвременната публика и когато критиците анализират емоционалното въздействие на пиеси като „Крал Лир“ или „Макбет“, те неизменно забравят за жигата.“ Според Оргъл за ренесансовия зрител комедията и трагедията не са дихотомична опозиция. И аз бих искала да чуя гледните точки на хората, които имат богат опит с театрални постановки

на трагедии: Какво е тяхното усещане за връзката между трагедия и съвременна аудитория, тук сега, у нас. Мъртва ли е трагедията, както обявява Джордж Стайнър през 1961 г. в „Смъртта на трагедията“? Възможен ли е, желателен ли е катарзисът като колективно преживяване, как да се постига той и действително ли за съвременната публика и критиците е толкова непостижима връзката между комедията и жигата, условно казано?

**Иван Добчев:** Предполагам, че от мен се очаква да говоря за чисто моите режисьорски практически предпочитания и срещи с антични текстове, които са ме предизвиквали да любопитствам около това, как една антична драма би могла днес да ме заинтригува мен, но да заинтригува и някакъв зрител. Допускам, че липсите, за които се говори тук, няма как да бъдат наваксани дори и с нашата амбициозна програма „Митове“, която имаше за цел да опитаме чрез антични митове, и антични текстове да преведем на езика на съвременния театър, такъв, какъвто ние го разбирахме, тази проблематика, тази културна „непозната земя“. Това, което мен винаги ме е смущавало и ме е отблъсквало като режисьор, са били преводите. Като съм чувал как звучи това на гръцки и после, когато започна да го чета, разбирам, че преводът е нещо абсолютно друго. Мога да проследя някакъв сюжет, мога да разбера за какво става дума, но явно там нещо се губи, нещо съществено. Аз си спомням, че съм гледал още като студент гръцки спектакли, макар и не знам дали езикът е бил древногръцки и новогръцки (макар че усещам, че има голяма разлика), които са се опитвали да реконструират античния тип говорене, античния тип спектакъл и в които е имало наистина някаква особена магия, магия на музиката на говоренето, на ритъма на говоренето. Това наистина е поразяващо, ти нищо да не разбираш от този език, но той магнетично да те хваща. Когато липсва това, изведнъж античната пиеса става една осакатена... Разказан е някакъв сюжет по едни несполосан начин и не е възможно със средствата, които имаме, с представите, които имаме, с възпитанието, което имаме, ние да тръгнем към него... Аз не мога да импровизирам просто и така се наложи присъствието на Кирил Мерджански, с когото започнахме да трупаме (докато търсим нишата на Тирезий) всичко онова, което има отношение към голямата трагедия на Софокъл. Не съм сигурен колко се получи, какво се получи. За нас лично беше много вълнуващо, много мъчително, но мисля, че и като текст работата беше много

убедителна и възможна за изговаряне, възможна за говорене, възможна за въздействие със самия език... Ние сме заквасени от Руския театър, от психологическия театър и откъсването от него е трудно; такава беше липсата на всякакъв модел, на база, на която да се стъпи, за да тръгнеш да правиш античен текст, антична трагедия. Моята надежда или моите домогвания бяха по-скоро, колкото и парадоксално да ви звучи, през абсурдния театър. Античната трагедия може да бъде четена през театъра на абсурда. Да намерим такава една ситуация, в която героят или героите на тази трагедия се намират в някакво такова особено допускане, че има някаква криза на боговете, има криза на всичко онова, което по някакъв начин е направлявало или управлявало живота, живеенето... Има криза и в тази криза се случва и трагедията на Едип, но по-важното за нас беше именно това преобръщане, тази смяна на боговете, тази смяна на Олимп, преминаването от антично към появяването на християнство, появяването на някакъв единен Бог. Това беше нашият интерес, нашето допускане, че можем през това да прочетем „Едип“ като последна, като последен такт на античната епоха. Това, което мога да споделя като опит, беше именно опитът пластиката и говоренето в целия спектакъл да излязат от психологическия ред, да излязат от психологическия канон и да бъдат подчинени на някакво „сомнамбулно говорене“, говорене, което не е психологически мотивирано, а някак е водено от нещо, което е извън теб, което е извън героя, извън актьора. То има някаква невидима пронизваща ос, по която той протяга, развива говоренето си, домогва се до някакви отговори... Гледал съм опити, дори на големи режисьори, които цитират сцени от древногръцки вази, неща, които са запазени като образ, но ми се струва, че не това е пътят. Това е наистина по-скоро екзотично. Все едно да направиш спектакъл за турското робство просто с шалвари, пояси, калпаци, фесове...

Много често съм опитвал с актьори да подвеждам някакво говорене към високото говорене, към говоренето, което предполага високата, античната трагедия – „говоренето на котурни“, което при всички положения не е естествено говорене. И непрекъснато, когато подвеждам актьора към това, започвам да давам някакви примери. Например как поет като Бродски чете собствените си стихове, не знам дали сте слушали, или големи руски поети как четат стиховете си. Ето това примерно много ми напомня едно изпълнение на Бродски на неговата поема за Джон Дън, това е

антично говорене, той влиза в някакъв такъв ред, този Джон Дън заспива, спи, цяла Англия спи и всичко спи и това започва да става антично, митично, някакъв страхотен пейзаж, в някакъв висок ред попада лирическият герой. Това е единият ход, а другото, за което също си мисля, е, че пак, разбира се, през Шекспир сме го усвоили и сме го превели, това е наистина тази възможност високото да бъде с една жига накрая, с някакъв танц или с някакъв жест приземено по някакъв начин, приведено, сложено тук, в ниския ред – долницата и горницата стоят почти едновременно.

**Явор Гърдев:** Понеже в дискусиата прозвуча думата *автентично*, то ако трябва да бъдем според мен докрай последователни в логиката, автентично потъване в антична драма, преведена антична драма, не е възможно, тъй като самият превод прави античната драма неавтентична. Тоест там има първа интерпретация, след което следва втора, театрална интерпретация. И независимо от това дали преводът е академичен и се старее да бъде максимално коректен към смисъла на оригинала и референтното поле на оригинала, или пък ги игнорира, за да постигне на български съвършено друг текст, който би могъл да звучи, така или иначе, и в двата случая, това са различни интерпретации, между които може да се избере. След което да се наложи втора интерпретация, на театралното представление. Въпросът с превода и с възможността за осъществяването на театрално представление стои със същата сила не само за античната драма, а и за класическите образци на ренесанса. Същото е положението с Шекспир, макар че там все пак нещата на български добиват значително по-голяма яснота, не за друго, а защото самата понятийна база е различна от тази на античността. И това само по себе си вече е проблем, тъй като античната драма не може да бъде постигната освен по интерпретативен път, и то най-малко през две интерпретации... Винаги си задавам въпроса за какво му е на театъра да я постигне античната драма, тоест ако театърът беше индиферентен към тази загадка, която е античната драма, той би приключил с нея, като я оставя в академичните библиотеки и тя добива статут единствено на исторически паметник и толкова. Обаче театърът винаги се връща към нея под различна форма и тази форма има много по-успешни варианти на постигане на духа на античната драма в модерността, според мен, отколкото в самата антична драма. Например смятам, че моето представление „Сънят на Одисей“ от 1997 г., макар че е свързано повече с античната драма, като движение е



много по-малко приближено към нея, отколкото друго мое представление, което няма нищо общо с античната драма, „Марат/Сад“ – като тип търсене на катарзис чрез страх и състрадание. Дори „Пухеният“ на Мартин Макдона или бруталистите, за които стана дума, доставят всъщност някакво съдържание, което ни се иска античната драма да би могла да достави. Или, съдейки по Аристотел, сме сигурни, че тя го е доставяла. На мен ми се струва, че тук лакмусът за театралната интерпретация лежи по-скоро в една проверка на дефиницията на Аристотел за постигане на „имунизационния ефект“: чрез страх и състрадание до очистване от подобни чувства. В този смисъл за мен критерият за приближаване към античната драма в съвременното по-скоро преминава през такова усещане за ангажиран, възбуден страх, ангажирано състрадание до очистване, т.е. до някаква проекция на това, което Аристотел нарича „катарзис“... Според мен дори и предполагаемо съборните аудитории вече реагират индивидуалистично. Просто самата модерност е заляла културите по такъв начин, че вече не е възможен такъв тип съборна реакция, защото тя предполага известна наивност на участието в сюжета. А участието в сюжета предполага да можеш да разбираш референциите на този сюжет. Античните драми не подават такава възможност, те я отрязват направо. Например, когато се гледа комедия на Аристофан, публиката не стои с подсрочник, за да ѝ се обяснява за какво е тази шега или за какво е онази шега, които са съвършено конкретни, тя няма по дефиниция задълбочени познания за точно тези няколко години на класическата епоха, в които лицата еди кои си и еди кои си са били на власт и в които става дума за нещо конкретно, което те са извършили. Следователно тя няма референтно поле и не разбира защо трябва да се смее на едно или друго нещо. А го прави на съвсем битово ниво, когато разбира, примерно, нещо, което е свързано контекстуално с Бойко Борисов, и това го разбира. Т.е. комедията в този ѝ вид по дефиниция не е постижима. А трагедията е постижима винаги през интерпретация, обикновено дори си мисля, че това, което правят големите театрални култури, които превеждат много театрални текстове, добрите преводи, които се смятат за театрите, те така се и поръчват, задължително се поръчват на преводач и драматург едновременно. Тоест на преводач и валиден автор-стилист, който има свои собствени произведения, обикновено е драматург и работи заедно с преводача, за да няма никакви пропуски в това, което точно се казва, но винаги има една адаптация на пиесата, която, така да се

каже, да постигне съвременното ниво на съвременния език, на който се превежда. Това е практиката в театрите, това е, което се случва в момента... В крайна сметка всичко се редуцира до нещо, което ти дава възможност за реална тяга на сцената и което прави възможен един контакт отвъд сюжета, защото ако не се случи такъв контакт, тогава се случва това, което обикновено се случва с трагедията и комедията. Обикновено трагедията в модерните интерпретации се редуцира до мелодрама. Става дума за някакво страдание и състрадание, но то добива сантиментален оттенък през сюжетна перипетия, както редукионистки и по някакъв начин вулгарно се мисли и катарзисът, който се мисли като квазиоргазъм, който се постига чрез множество контракции на сюжета преди това. Това в театъра е възможно да се направи: сюжетът се напруга максимално, драматизмът се напруга максимално, за да може чрез множество перипетийни контракции да се достигне до освобождаващ ефект, който по някакъв начин да имитира това, което си мислим, че може да бъде катарзисът. Важният аспект, според мен, остава Аристотеловият, и то именно на страх и състрадание и тук имаме един проблем със съвременността изобщо, че тя гледа на тях като на ентъртейнмент индъстри, тоест част от времето, в която ние се забавляваме. Тогава по дефиниция сработва пазарната логика, която е логиката на удоволствието, тя е хедонистична в своето основание. Когато публиката бива атакувана с емоциите на страх и състрадание, тогава пиесите отиват в една зона, която по дефиниция не е комерсиална, тъй като се противопоставя на принципа на удоволствието, а залага на принципа на имунизацията: че трябва да преминеш през някакви мъки, за да се освободиш от тези мъки.