

Становище

за дисертацията на Петя Димитрова Йосифова

„Драмата и драматизацията в театъра на Йежи Гротовски“

от доц. дфн Маргрета Григорова

Дисертацията на Петя Йосифова презентира театъра на Гротовски с помощта на няколко несъмнени оръжия, които са и нейни видими предимства. Първото и най-обаятелното от тях това е говоренето „отвътре“, говорене на практик, съпреживял вътрешната вселена на театъра като свое личностно посвещение, стремление и градиво. То е хармонична подплата на говоренето „отвън“, на историзирането, описването и анализа, което не би било същото без тази подплата. Бих казала, че дисертационният труд, освен че разказва живо и дискутира революционното новаторство на Гротовски в необходимите контексти, в същото време споделя опита и веруюто на дисертантката-режисьор, актьор и хореограф. Виждаме нейното посвещение в театъра и познаването на конкретните постановки, нейното вдъхновение от „случването“ на срещата между актьор и зрител, от „сетивността“ и експресията на спектакъла и неговите иновативни форми, от живителните му връзки с родната полска, с руската и европейската драматургични линии. Писането свети отвътре с творческия огън, както на Гротовски, така и автора на изследването за него – постигната е адекватната симбиоза, която помага за познавателното уплътняване и успеха на дисертацията.

„Практическият“ подход е очертан още в уводната част на труда и намира една от опорните си точки в казаното на с. 35 за „специфичния емпиризъм“ на Гротовски, който за разлика от своя учител Станиславски извежда принципите си не от предварително заложената доктрина, а от „хода на дейността“, „процеса“ и „работенето“ – „практиката води до схващания, вместо да бъде продукт на схващания“. Други опорни точка на тази „практическа“ страна са: акцентът на Гротовски върху тренинга и репетициите (или някои от формите на т.н. „паратеатър“), за които полският режисьор казва, че са по-важни от спектакъла (представени основно в подглава 4.3, но и не само там), върху практическата работа с актьора и на актьора върху самия себе си, върху взаимодействието със зрителя. Най-силно осъществяване на този подход наблюдаваме в пета глава, където Петя е в стихията си.

Петя Йосифова показва, че владее научния език на театроведа, с който описва и структурира темата си. Дисертационният труд има стройна и балансирана композиция от пет глави, която ни води крачка по крачка от понятието „лаборатория“ и театралните предшественици на Гротовски в първите десетилетия на XX век (Остерва, Станиславски) през диалогичните конструкти на „драмата и участниците в нея“ (в диалог с Бубер, Тишнер и Ебнер във втора глава) към институционалния феномен и работата на „лабораторията“. Ходът на така отмерената композиция достига до изпълнените със заряд анализи на осемте постановки в пета глава, в които дисертантката защитава най-плътно основната си хипотеза. Тази глава е най-илюстративна и аналитична, опряна на конкретиката на режисьорските и спектаклови решения и необходимия за целта дозиран жив преразказ, който помага на четящия да визуализира протичането на постановките.

Петя показва как театърът на Гротовски представлява извайване на актьора чрез идеята за себенамирането на личността, как се преосмисля категорията „актьор“ в неделимата и свещена връзка със зрителя, как варира играта на сливане и дистанциране (чрез нея актьорът и зрителят постигат единството и същинския ефект на театралния акт), как се осъществява превъплъщението на театралното пространство, в което има дифузия между местата на актьора и зрителя. Докосването до „оголения болезнен нерв на живота“, разгърсването, провокирането, събуждането – това са някои от основните измерения и Гротовски, който има свой арсенал от средства, за да го постигне.

Един от основните концепти на Гротовски, **концептът за тялото-изказ и за жертвеността, даряването на това тяло чрез спектакъла** е въведен и презентирал пълнокръвно още в първа глава и развит в представянето на тренинга. Както правилно отбелязва Петя, тренингът включва „сериите от пластични и вокални упражнения, които подготвят тялото за граничната ситуация, наречена сцена“ (по Ясперс). Целта на изживяването на граничната ситуация е екзистенциално-феноменологична, тя се идентифицира със съзнаването на екзистенцията.

Както показва Петя в трета глава, театралното пространство на полския режисьор е изключително психологизирано и ритуализирано (както знаем в „Театъра на изворите“ 1976-1982 той разширява ритуалната тъкан на своите представления и събира обредно-ритуални традиции от цял свят). Гротовски възражда в модерен вид катарзисно-ритуалната първооснова на театъра, като черпи сила от прозренията на

полската романтична драматургия, чиято идеална илюстрация, израстваща до ранга на генерален образец е „Задушница“ на Мицкевич. Акцентът при интерпретацията на Гротовски пада върху амбивалентния конструкт на апотеоза-осмиване (гротесково-сатиричен като поетика и подготвен генетично в поетиката на неоромантика и модерниста Виспянски).

В четвърта глава авторката изяснява т.н. „институционална“ страна на лабораторията и „бедния театър“, с допирни точки в политиката, културата, религията, социума. Петя има верен усет към релациите между явлението и контекста - неслучайно още от самото начало тя ситуира и прокарва последователно „взаимовръзките с контекста“, за да видим как Гротовски го преобразява и подчинява в театралното си новаторство. Когато ни настанява в контекстуализациите на Гротовски, Петя ни води към магмата на театъра му и на театъра въобще. Т.е контекстът при нея не е само историчен, генезисен, идейно-философски, но и претопен в явлението, всмукан и избликнат от него.

Един от най-добре ситуираните, неизбежни и прозряни контексти е полският генетичен и духовен контекст, в който са разположени и театралните парафрази на върховата полска романтична и неоромантична драма (триадата „Задушница“, „Кордиан“, „Акропол“, както и елементи от останалите драми) и театралното новаторство на Виспянски, Виткевич, Кантор. Този контекст Петя прокарва с прецизна аргументираност и дефинитивност. Още в първа глава задава въпроса защо именно новаторството на Гротовски се осъществява в полската традиция и открива неговите корени в полския романтизъм, който не е като другите романтизми, а представлява национално съзнание, надделяло над историческата ситуация чрез културата. Тя очертава много ясно осененията на новатора Виспянски, определяйки го като създател на модерната поетична драма и художник в театъра. Петя визира ролята на театъра „Редута“ и това, което Гротовски взема и продължава от него. Триумфът на полската линия е ясно видим в конкретните анализи на постановките от шеста глава.

Представянето на „Задушница“ (творба-парафраза на обред) Петя свързва с етапа на търсене на театъра като общо ритуално пространство, увеличащо зрителя и подлагащо го на докосването на духовете. За целта драмата на Мицкевич е идеалната материя, защото тя носи зародища на сценичната идея на Гротовски в себе си, вдъхновена от обреда (идеална първооснова за романтичния двусвят) и показва

неговата инсценизация. Както подчертава Петя, Готовски разглобява и сглобява драмата, като подрежда първо пряко свързаните с обряда по-ранни части втора и четвърта, добавя трета и ги преплита рефрено с мотива на привидението и на черния ловец. Особено важен е разкритият от Петя огледален ефект, разположен между зрителя и актьора, както и поредицата гротесково-пародийни ефекти, като например карнавалното преобръщане на идентификацията Конрад-Христос. Режисьорската версия на „Кордиан“ е още по-гротескова и гротеската в нея е основана на истеричното пространство на лудницата, в която най-тежко болният е Кордиан, болен от своето благородство и лекуван от лекаря, който е „неизлично здрав“. Гротеската се поражда от сблъсъка на здравомислието с романтичността и както подчертава Петя, „въвлича зрителите в един много сложен експеримент, който атакува най-общите човешки ценности“. С тази своя поетика спектакълът напомня за „Лудият и монахинята“ на Виткаци. Петя отново проследява въвличането на зрителя - „поканен“ да седне на болничните кревати, вмъкнат в болничното пространство на спектакъла. Неслучайно спектакълът предизвиква показаните от авторката конфронтации и бива възприет като светотатство.

Във връзка със „Студио за Хамлет“ Петя развива фрагментарността като принцип на театралната работа на Готовски, базирана на неговите деконструкции и следовничеството на Виспянски, който търси полските измерения на Хамлет. Дисертантката представя този спектакъл като предизвестие към интерпретацията на „Акропол“, също на Виспянски, където страдалческият опит от апокалиптичните събития, прорязали средата на века, хвърля своето ласо върху посланията на драмата. Неслучайно неговият Вавел се идентифицира с пространството на концентрационния лагер. В анализа си на този спектакъл, Петя много точно представя модела на темпоритъма, "чрез думи, срички, звуци, песнопения, вой, вопли, страдалчески стенания“, изграждащи „стереофонична среда“.

Последна е разгледана може би най-предизвикателната постановка на Готовски „APOCALIPSIS CUM FIGURIS“. Петя я определя и като една от най-емблематичните. В нея също има елемент на отгласване от романтичната полска традиция – чрез драмата на Словацки „Самуел Зборовски“, има и препратка към Легендата за Великия инквизитор на Достоевски. Основният мотив, както визира докторантката, е мотивът за повторното завръщане на Христос, неразбран, отхвърлен месия.

В хода на своите анализи Петя обгръща с внимание актьорите и съратниците – литературния съветник Лудвиг Флашен, актьорите Рена Мирецка, Ришард Чешлак, Антоний Яхловски и др. Дисертантката показва тяхната важност и роля за осъществеността на феномена Гротовски, на неговата споделеност.

Приносните моменти, очертани в автореферата добавят към очертаната дотук българска рецепция на Гротовски, паралела с Гео Милев, който наистина е едно от интересните предимства на разработката. Научните приноси са внимателно поднесени, с акцент върху интерпретативния момент и авторското виждане.

Тук-там се забелязват дребни технически (например „Кордиан“ вм. „Конрад“ при представянето на двете имена на героя на „Задъшница“ на с.89) и правописно-пунктуационни грешки.

Авторката е доказала в себе си в множеството спечелени награди, международната и националната оценка на направеното от нея е на голяма висота.

Тя напълно заслужава да ѝ бъде призната научната степен „доктор“, чиито изисквания надхвърля с цялостта на направеното.