

90 години от рождението на Роже Планшон: една от емблемите на театралния неоавангард



Роже Планшон, 1973 г.

В началото на септември тази година се навършват 90 години от рождението на Роже Планшон (1931-2009) – един от най-ярките режисьори в европейския театър от втората половина на XX век.

Периодът от 1956 до 1968 г. е време на бурни исторически, политически и културни промени, сложили своя отпечатък особено силно върху изкуството на режисьора в театъра. Ако предходното десетилетие в областта на режисурата (както и в останалите сфери на живота и изкуството) е преди всичко време на възстановяване и развитие на предвоенните театрални стандарти (и в материален, и в естетически план), то годините след Унгарското въстание и Суецката криза през 1956 г. до края на 60-те са години на обновление и естетически революции¹. През този особено определящ за по-нататъшното развитие на театъра период на европейската сцена работят основно три режисьорски поколения – поколението на Жан-Луи Баро, Джоан Литълууд и Тадеуш Кантор, започнало театралната си кариера преди Втората световна война; следващото поколение, дебютирало след нея, с основните си имена Питър Брук, Питър Хол, Джорджо Стрелер и Жан Вилар, и най-младото, появило се около средата на 50-те години, чиито емблематични фигури са Йежи Гротовски и Роже Планшон.

1956-1968 г. е периодът на апогея и завършека на „златния век“ на режисьора, време на бум от ярки и оригинални представления, залели европейските сцени и от двете страни на Желязната завеса. Откъде се появява изненадващата креативност и жизненост на театъра в подобен сложен исторически период? Отговорът включва няколко важни политически, социални и естетически източника, но определящият сред тях е променената стратегия на режисьора спрямо драматургичния текст. От средата на 50-те години на XX в. започва интензивен процес на отхвърляне на първенството на драматургичния текст от режисьора, който протича в две противоположни посоки². Едната от тях е режисьорската свръхинтерпретация на класически и съвременни пиеси, т.е. субективното им свободно препрочитане на сцената от страна на режисьора, при което текстът остава формално ненакърнен, но в него са подчертани или привнесени нови значения и послания, най-често с политически или психоаналитичен характер. Втората посока е лабораторният театър и като цяло експерименталният или неоавангардният театър, съживил и креативно продължил основно театъра на Антонен Арто (но едновременно с него и други движения от исторически театрален авангард на 20-те и 30-те) и превърнал се в същинската театрална емблема на 60-те. Третият основен вид театрална естетика, утвърдила се през периода, е естетиката на театъра на абсурда и съответно откритите се в нея няколко отчетливи индивидуални режисьорски стила. Това е и времето на установяването и развитието на документалния театър, започнало в Западна Германия, и неговите режисьори.

В Източна Европа като цяло е наложен социалистическият реализъм, в който след 1956 г. започва движение за „разширяване на границите“ му. В Полша и Чехословакия желанието за социални и политически промени води и до създаване в края на 50-те и през 60-те

години на представления, призоваващи към по-хуманен и по-добър свят и развиващи нов, оригинален и силно въздействащ театрален език, продължил и надградил естетиката на историческия театрален авангард, както и до появата на специфичен вариант на театъра на абсурда – алегорична драма в абсурдистки маниер. Витолд Гомбрович (1904-1969) е основен представител на полската абсурдистка драматургия в условията на официално поддържаната, както и в останалите страни от Източния блок естетика на социалистическия реализъм с разширени граници. Неговият ярко гротесков, специфичен абсурдистки театър намира своите корени освен в цялостното движение на екзистенциализма и абсурдизма след войната в (Западна) Европа, така и преди всичко в наследството на полските представители на историческия авангард от 20-те и 30-те години Виспянски и Виткевич. През 60-те, 70-те и 80-те в източноевропейските страни има трайно развитие на абсурдистката (и постабсурдистката) алегорична драматургия.

Театралният профил на бурната, обновителна и революционна декада на апогея на режисьора, както беше посочено, е очертан от три режисьорски поколения. От *третото* поколение (ако започнем изброяването от появата на режисьора през 70-те години на XIX в.) преживяват нов, определящ за цялостното им развитие период Жан-Луи Баро (1910-1994), Джоан Литълууд (1914-2002), Ервин Пискатор (1893-1966) и Тадеуш Кантор (1915-1990), това е времето, в което същински заявяват и налагат себе си и водещите фигури от *четвъртото* поколение Питър Брук (1925), Питър Хол (1930-2017), Жан Вилар (1912-1971) и Джорджо Стрелер (1921-1997), както и гръцко нахлуват на европейската театрална сцена режисьорите от *новото, пето поколение* французите Роже Планшон (1931-2009), Антоан Борселие (1930-2013) и Морис Бежар (1927-2007), чехът Отмар Крейча (1921-2008), както и неоавангардистите – полякът Йежи Гротовски (1933-1999) и италианецът Еуженио Барба (1937).

Театралните прояви на сериозната промяна в обществените нагласи около 1956 г. (годината на Унгарското въстание и Суецката криза) имат различни гати, форми и варианти, но сходни в основата си идеини и естетически източници и характеристики. Във Франция те започват още през 1953 г. с постановката на Роже Блин на „В очакване на Годо“ на Бекет, във Великобритания – през 1956 г. с „Обърни се с гняв назад“ на Джон Озбърн, в Германия – около 1963 с Петер Вайс и развитието на документалния театър, в САЩ – през 1959 г. с постановката на Джудит Малайна и Джулиън Бек в „Ливинг Тиътър“ на „Връзката“ („The Connection“) от Жак Жилбер.

Роже Планшон е режисьорът от поколението, появило се във Франция след средата на 50-те и в началото на 60-те години на XX в., който има най-голямо влияние. През този период в страната продължава субсидирането на успешни драматурзи и млади трупни и се разширява процесът на децентрализация на театъра, започнал през втората половина на 40-те. Към драматичните центрове, основани тогава, се прибавя и идеята да бъдат открити общински културни центрове и през 60-те се откриват няколко. Много от тях, наред с функциите им на пространство за публични лекции, представяне и упражняване на изкуства и показване на отделни театрални продукции, служат и като сгради за драматичните центрове, а някои дори имат свои собствени театрални трупи. Тази идея се разраства и в средата на 60-те обхваща и покрайнините на Париж, защото хората тук много трудно достигат до центъра на културния живот в столицата. Тук, в предградията, започват да се появяват и несубсидирани „театри на периферията“ – до 1968 г. те са вече около 20. Така децентрализацията на френския театър по времето на Де Гол практически е осъществена изцяло.

Планшон започва кариерата си през 50-те в Лион като

режисьор в малък авангарден театър със 100 места. През 1957 г. основава „Театър де ла Сите“ в индустриалния град Вилербан, предградие на Лион. Театърът има над 1300 места и Планшон решава да изгради компания, която да бъде привлекателна за публика от работническата класа, която няма никакъв театрален опит. Прави предварителни проучвания чрез различни индустриални и работнически организации какви пиеси биха били интересни за тази публика. Най-много предпочитания получава при тези проучвания „Тримата мускетари“ на Дюма и Планшон прави адаптация на романа. Тази постановка не само става много популярна във Вилербан, но и трупата я играе много пъти и на многобройните си турнета. Така Планшон започва от 1957 г. да прави репертоар, който изцяло да отговаря на желанията на конкретна публика. Но той не е през цялото време зависим от нейния вкус – напротив: започва да представя пред същата аудитория и работи на Молиер, Мариво, Шекспир, Клайст, Марлоу, Расин и Брехт. Дори успява да превърне известния автор на абсурдистки пиеси Артур Адамов в постоянен драматург на трупата. Планшон свързва театъра с футбола, с който неговата публика е много добре запозната, като се старее да ѝ предлага ясни за нея правила и ситуации. В тези си опити той се опира на откритията на киното в тази посока – киното също е по-позната медия за неговата публика, и на Бертолт Брехт. Планшон често използва конструкции от въртящи се плоскости, които подобно на ситуацията при заснемане с камера позволяват на публиката да види действието от различни гледни точки. Използва също прожектирането на коментари, за да осигури необходимия контекст на показваното действие и винаги дава ясна индикация за мястото, където то се случва (почти винаги по-скоро с означение отколкото с цялостното изграждане на декора). Така работите му си осигуряват широк достъп до публиката. В постановъчната си дейност той работи заедно със сценографа Рене Алио (1921-2001), също горещ привърженик на Брехт.

Спектаклите на Планшон имат голям успех във Вилербан, но когато се играят в Париж (по правило веднъж по време на един театрален сезон) – не се възприемат добре. Причината за това неприемане според самия режисьор е новата, неочаквана интерпретация на класическите драматургични текстове, характерна за неговия стил на работа. Вещност става дума за гръзка и изобретателна *режисьорска свръхинтерпретация* на класически текстове. Например в „Жорж Данген“ главният герой вече не е традиционният измамник от фарса, а богат селянин, който е предал своята класа. За да покаже нагледно това, Планшон разделя сцената на две части, като в едната през цялото време пред очите на зрителя е елегантният дом на Данген, докато в другата действието е изпълнено с реалистични детайли от живота в една ферма през 17. век. Може би неговият най-спорен спектакъл е „Тартюф“ (1962), където той интерпретира връзката между Орзон и Тартюф като хомосексуална. При това Тартюф е по-скоро млад и красив, отколкото на средна възраст и неприятен (както е при Молиер). Няколко от най-добрите постановки на Планшон са върху пиеси на Брехт. Именно той е основният режисьор, който внася и популяризира Брехт във Франция (подобно на Джоан Литълууд във Великобритания).

Жизнеността, богатството, яснотата и новостта, неочакваността на постановките на Планшон са качества, които оказват голямо влияние както във Франция, така и зад граница. Спектаклите му се радват неизменно на огромен зрителски успех. Това го кара да остане при своята публика във Вилербан, независимо от многото престижни оферти, които започва да получава от Париж в края на 60-те. Планшон успява да увеличи за първите десет години публиката за всяко представление на трупата си от 5000 на 50 000 души. Заради огромното въздействие и голямата посещаемост „Театър де ла Сите“ е превърнат в драматичен център и му е дадена държавна субсидия, а през 1972 г. става Национален популярен театър. Освен едно от големите режисьорски имена на 60-те и 70-те години на XX в. Роже Планшон е и оригинален филмов режисьор („Жорж Данген“, 1988, „Луи, гетето крак“, 1993 и др.).

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА



„Тартюф“ от Молиер, режисьор Роже Планшон, 1962 г.

¹ Виж по-подробно например забележителното изследване *Rebellato, D. 1956 and All That: The Making of Modern British Drama*. London and NY, 1999.

² Виж също: *Bradby, David, D. Williams. The Rise of the Director. In: Director's Theatre. Modern Dramatists*. London: Palgrave, 1988, 1-8; *Lehmann, H.-Th. Postdramatic Theatre*. (Transl. Karen Jürs-Munby.) London and New York: Routledge, 2006.