

РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Калина Стефанова

за дисертационния труд на Михаил Байков
„Съвременни аспекти на куклено-театралната изразност”

за присъждане на образователната и научна степен „Доктор” към НАТФИЗ
„Кр. Сарафов”, Факултет „Сценични изкуства”, Катедра „Театрознание”

Думата, която най-точно определя изследването на Михаил Байков, е *необходимо*. Следващата е *навременно*.

Фразата *куклено-театралната изразност* – не *куклен театър!* – в заглавието дава първия отговор на въпроса „Защо е така?” Тази фраза безпогрешно центрира изследването и осигурява яснота на неговия фокус: то може да предлага в началото преглед на видовете кукли и куклен театър, но негова цел са новите територии, където жанрове и изкуства се преливат, за да се обогатят взаимно.

И ако преди около две десетилетия това беше само част от почерка на някои от новите тогава „големи”, като канадеца Робер Лъопаж, американката Джули Теймър и южноафриканеца Уилям Кентридж, то днес е цялостна тенденция, която изисква специално внимание от страна на театрознанието – търсене на корените ѝ и анализ на съответно последвалите промени в природата на съвременния световен театър. Защото докато кино-елементите на сцената (т.н. мултимедия) са по-скоро „нов гардероб” на театъра, прилагането на куклеността като прием означава нещо много по-дълбоко и същностно: така да се каже, „развитие на характера”, осезаема крачка напред, на сценичното изкуство.

По-важната причина, обаче, поради която дисертационният труд на Михаил Байков е много необходим и навременен е с наш, български адрес. Не толкова заради спектаклите на Катя Петрова и Веселка Кунчева, които той разглежда в изследването, и които, както той подчертава, не идват от нищото, а се градят на

богатата българска традиция на кукления театър, включително кукления театър за възрастни. А заради нещо друго, отново свързано с – по-точно *оттласкващо* се от – същата тази световноизвестна наша куклена школа.

А именно: ако има нова театрална реалност създадена у нас през последните три десетилетия, то е тъкмо една уникална симбиоза между драматичният театър и някои аспекти на т.н. „кукленост” донесени/превнесени и, още по-точно казано, *втъкани* в спецификата на голямата сцена от онези випускници на куклените специалности в НАТФИЗ, които се вляха в „драмата” след 1989. Те, така да се каже, узакониха правата на зрелищното като равни с тези на сериозното не чрез външните сценични ефекти, а обогатявайки самата природа на театъра ни; т.е. разширявайки територията му отвътре, а не отвън. Както актрисата и режисьорка Нина Димитрова, завършила куклена специалност в НАТФИЗ, обяснява: „Ние имаме различно отношение към материалния свят. Куклата не може да говори прекалено дълго. Ето защо ние сме по-свободни в отношението си към и в третирането на текста. Ние се занимаваме повече с игровата природа на театъра. В образоването за куклен театър има няколко основни неща, върху които се акцентира: въображение, експресивност, чувство за хумор, лаконичност.” Тъй като в този нов обогатен отвътре театър, трамплинът не са само думите, той напуска ограниченията на текста и съответно на рацията, което обикновено върви с текста. Ако се сравнят спектаклите, в които може да се наблюдава тази нова театрална реалност с традиционния текстови театър, става кристално ясно защо китайците наричат Западния театър „говорящ театър”. Важно е да се отбележи също и, че въпросната тенденция се роди у нас преди куклата да стане равноправно действащо лице на Бродуей (с „Кралят Лъв” на Джули Теймър в края на 1990-те) и впоследствие широко да навлезе в тъкънта на „драмата” в Западния театър.

Въпреки че Михаил Байков не се занимава с този феномен, важното е, че неговият труд поставя сериозна основа, върху която може да се стъпи при бъдещи изследвания в тази насока. За мен работата му е необходимият подстъп към предстоящото търсене на кода на тази уникална българска театрална реалност – нещо, което няма да бъде изобщо лесно, тъй като тя не се създаде стриктно следвайки предварителна система или правила, а се роди съвсем спонтанно и

органично при „натурализирането“ на куклениците в дома на драмата. Независимо дали самият Байков ще се заеме с това или не, този потенциал увеличава коефициента на полезност на настоящия му труд.

Знам, че при оценка на дисертация често се взема пред вид колко обемна е цитираната и използвана литература. В случая тя е наистина впечатляваща. Отбелязвам го формално, както се казва „за протокола“ – Михаил Байков се е постарал да прочете всичко налично по темата на ползваните от него езици.

Много по-важно за мен, обаче, е дали самото му изследване може да се ползва отгук нататък като литература за цитиране, т.е. дали в него се излагат оригинални идеи и тълкувания. И, да, изследването на Михаил Байков е точно такова. Той отказва да се впише – т.е. да се ограничи – в тенденцията за събиране на всичко казано от други в едно и представянето на това за научен труд – тенденция - отражение на характерната за времето ни подмяна на същностното с фалшиви привидности. Тъкмо оригиналният авторски дух и подход Байков придава дълбочина на изследването му и превръща онова, което на пръв поглед може да изглежда широко хоризонтално „сърфиране“ по цялата възможна информация от и за кукления театър, куклеността и куклено-театралната изразност в същностно преосмислане на темата по вертикал. В това отношение основният принос на дисертационния труд, според мен, е предлаганият нов ъгъл, под който да се погледне на развитието на понятието „кукленост“, а оттам и на развитието и приложението на куклено-театралната изразност в различните сценични жанрове днес.

Въпреки наличието на огромен фактологически материал, човек не се изгубва в изследването на Байков и защото то е прецизно подредено и изградено в една толкова стабилна структура, че от нейните основни елементи не може нито да се маха, нито да се прибавя нещо. Два са принципите, които се открояват в тази структура. Първо: Байков неотклонно и методично съблюдава причинно-следствената връзка при вграждането на всеки нов елемент и надграждането на всяка следваща теза. Второ: много точно е спазен балансът между теория и практика, както в исторически план, така и от съвременна гледна точка.

След като обстойно разглежда понятията „кукла” и „кукленост” и идеите за марионетния театър на Хенрих фон Клайст и за свръхмарионетката на Гордън Крейг, и след като предлага класификация на видовете кукли и видовете театър спрямо социалната функция (в първа и втора глава на първа част), Байков се обръща към конкретната специфика на театъра на Филип Жанти и Ив Жоли, театърът на „Муменшанс” и куклата в системата на Хенрик Юрковски, за да очертае параметрите на предметът-кукла и човекът-кукла, както озаглавява и третата глава в тази част. Като изгражда по този начин една солидна теоретико-историческа основа, в следващата, втора част, Байков насочва вниманието си основно към практиката. Първо разглежда основните характеристики в работата на големите реформатори на кукленото изкуство, като се спира подробно на театъра на Тадеуш Кантор, Албрехт Розер, Оскар Шлемер, Сергей Образцов и отново, този път много по-подробно, на театъра на Гордън Крейг. После се фокусира върху генералната раздяла на европейския куклен театър с основните, знакови елементи на традицията и отварянето му към нов вид изразност, като поставя специален акцент на чешката школа (по-конкретно на Петер Матасек и Театър „Драк”) и на много съществения български принос в това отношение. Кулминацията на втората част и всъщност на целия дисертационен труд е третата глава, посветена на драматичния театър с кукли. В нея Байков предлага интерпретация на 7 изключително показателни в това отношение спектакъла – 5 български (един на Катя Петрова, три на Веселка Кунчева и един на Елжбиета Ейсимонт) и 2 чуждестранни (емблематичната постановка на Джули Теймър на операта „Вълшебната флейта” в Метрополитън Опера и международният хит „Боев кон” на Кралския Национален Театър в Лондон, дело на режисьорите Мариане Елиът и Том Морис и южноафриканската куклена компания „Хендспринг”). В тях Байков проследява детайлно тъкмо съвременните аспекти на куклено-театралната изразност – т.е. използва ги като доказателствен материал за различните проявления на основния предмет на своето изследване. Последната, трета част на дисертационния труд, следвайки рамковия принцип на „змията захапва опашката си”, отново обръща обектива към теорията, този път през призмата на семиотиката.

Държа да отбележа и още две важни достойнства на текста на Михаил Байков.

Той не е сухо теоретичен не само поради споменатия вече точен баланс между разгледаната теория и практика, но и благодарение на осезаемо истинското емоционално обвързване на автора с обекта на неговото изследване.

Текстът не е и клаустрофобичен. Разбира се, самият обект на изследване предполага това. Но Байков не само привежда конкретни примери на великолепни прояви на куклено-театралната изразност в операта и „драмата”. Той свободно борави с препратки от и към териториите на изобразителното изкуство и анимацията, а чрез проследяване на обвързаността с куклата на големи творци от всякакви изкуства (като Санд, Бизе, Дега, Кандински, Малевич, Рьорих) показва как куклеността се е развила от допира си с другите изкуства преди да започне на свой ред да ги обогатява.

Пак във връзка с тази отвореност на изследването, не мога да не отбележа и докосването му до метафизичното – нещо, което, разбира се, може да се приеме като естествено, щом става дума за кукла и кукленост, заради априори съществуващата при тях необходимост от *оживяване* на материята. Във връзка със теорията за свръхмарионетката на Крейг, Байков прилага един много показателен цитат: „По-скоро животът би трябвало да отразява и наподобява духа, защото духът беше този, който пръв избра артиста да хроникира неговата красота.” Това ми напомня едно изказване на Петър Дънов направено съвсем малко по-късно, което много точно определя същността на духа по принцип: „Под думата реален, аз разбирам нещо неизменчиво, а нещо, което се изменява, то не е реално. Реалността е зад изменчивостта.” Мисля си, че тъкмо тази неизменчивост на реалността на духа е онова, което прави големият театър непреходен и го отличава от масата на посредствените постановки, която е наложила представата за театралното изкуство като по принцип преходно и ефимерно. Спектакълът „Боен кон”, на когото Байков отделя специална под-глава, е пример за такъв голям театър, а една от сцените му е христоматийна. Когато един от конете умира на фронта, тримата кукловоди излизат изпод грамадната кукла и тя, която до този момент е била за нас без съмнение живо същество, се превръща в празна черупка. Не мога да се сетя за

друга сцена в чисто драматичния театър, която толкова ясно да определява какво означава *оживотворяване* на материята от духа. Именно куклено-театралната изразност в спектакъла дава тази възможност.

В заключение искам да кажа, че изследването на Михаил Байков може да се използва като основа за лекции по една нова, много полезна дисциплина „Увод в куклено-театралната изразност“. А ако Байков предприеме допълнителна обработка на текста, той може да бъде издаден като учебник за тази дисциплина или просто като книга, която би била полезна за всички, които се интересуват от темата. Необходима е основна стилистична редакция, при която да се освободи от натрапчиво повтарящата се административна дума „следва“ и от използването на наукообразното множествено число, и също корекция на някои фактологически неточности (примерно, да се уточни, че компанията Хендспринг е южноафриканска и, че Том Морис не е неин директор; също така, през 1938 едва ли може да се говори за социалистически реализъм в Полша – в първата глава за Кантор). Разбира се, това е в бъдеще време.

В своя сегашен вид предложеното изследване, според мен, напълно покрива изискванията за дисертация и дава категорични основания да бъде присъдена образователната и научна степен „доктор“ на Михаил Байков.

Гласувам с ДА.

Проф. д-р Калина Стефанова