

Дейвид Мамет

ТЕАТЪРЪТ

София, 2014

Преводът е направен по изданието:

David Mamet

THEATRE

Actes Sud, Arles, 2012

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

All rights reserved © 2010, David Mamet

© Милена Попова, превод, 2014

© Издателство „Изток-Запад“, 2014

ISBN 978-619-152-451-8

ДЕЙВИД МАМЕТ ТЕАТЪРЪТ

Превод от английски
Милена Попова



Посвещава се на Линда Кимбро

Съдържание

Въведение	9
Зелената стая	13
Ловецът и дивечът	17
Ловни инстинкти	21
Стълбът на лампата и уличката	27
Фаталният свредел	31
Проблемът с „обучението“, или „робите на бога-мравка Троог“	33
Емоцията	39
Картата и територията	41
Театралните форми	45
Тоталитарните тенденции	49
Репресията	55
Политическата коректност	59
Големите американски пиеси и голямата американска поезия	65
Машината за морски бани	69
Сценичната техника	75

Нахалство	81
Краят на юношеството	83
Субсидирането	87
Двамата учители	93
Култура на изповедта	97
Театралната култура	103
Третите страни	107
За принципната безполезност на репетиционния процес	113
Заблудата за режисьора	119
Режисиране на пространството	127
Времето	133
Благодарности	137

*Арена, сцена, филмов екран, съдебна зала,
игрална маса, омагьосан кръг, храм – всички те са
място на игрово действие. Примерно свещената
земя представлява изключителна, заградена, свята
територия, за която са валидни специални вътрешни
правила. Това са временни светове вътре в реалния,
предназначени за изпълнение на специални действия.*

„Homo ludens“, Йохан Хьойзинха¹

¹ Изд. „Захарий Стоянов“, 2000. Превод от холандски Злата Техова.

Въведение

Като млад четях доста специализирани текстове за театър.

През 1967 г. „Нейбърхуд Плейхауз“ раздаде на студентите списък с книги и до започването на учебните занятия трябваше да прочетем четирийсет-петдесет заглавия.

Доколкото си спомням, книгите бяха предимно руски – трилогията на Станиславски („Работа на актьора върху ролята“, „Работа на актьора над себе си в творческия процес на преживяването“ и „Работата на актьора над себе си в творческия процес на възплъщението“) и „Моят живот в изкуството“; текстовете за Станиславски на Немирович-Данченко (ръководил заедно с него Московския художествен театър¹); „Режисьорските уроци на Станиславски“ и „Режисьорските уроци на Вахтангов“ на Николай Горчаков.

Списъкът беше пълен с книги от и за представители на второто поколение на Московския художествен театър – студентите. Запознахме се с размислите не само на Вахтангов, но и на Майерхолд (неговият съперник, претендентът за престола).

След поколението на студиите (Майерхолд и Вахтангов) центърът на приемственост се беше преместил при нийорските ученици на московската школа и тяхната работа. Четяхме Сте-

¹ Московския драматичен театър е създаден през 1898 г. от К. С. Станиславски и Вл. И. Немирович-Данченко. Първоначално се нарича Художествено-общодостъпен театър. От 1901 г. – Московски художествен театър (МХТ), от 1919 г. – Московски художествен академичен театър (МХАТ), от 1932 г. – МХАТ на СССР „М. Горки“. През 1987 г. се разделя на два театъра: Московски художествен академичен театър „М. Горки“ и Московски художествен академичен театър „А. П. Чехов“. – Б.изд.

ла Адлер, Харолд Клърман, Робърт Луис („Метод или лудост“) и т.н.

Аз направо поглъщах всичко това. Бях калпав актьор и безнадежден студент, но обичах театъра, а също обичах теорията и с най-голямо удоволствие проследявах жилката на московската мисъл през поредицата апостоли.

Защото тази поредица стигаше до мен.

Ръководителят на моята школа, моят учител беше Станфорд Майснер, рожба на „Груп Тийтър“. Той се беше изграждал заедно с Адлер, Морис Карновски, Лий Страсбърг, Харолд Клърман и групата на технофилите.

(През трийсетте години Клърман и Стела Адлер бяха ходили на един вид поклонение в Париж, за да се срещнат със Станиславски и да получат благословията му. Нима аз не бях студент на техния колега? Да, бях. И се гордея с това, че познавах господин Майснер и бях негов ученик, че съм общувал с Харолд Клърман, Стела Адлер и Боби Луис.)

Възхищавах се на техните постижения и четях задълбочено книгите им, но – като се замисля – тогава (а и сега) почти нямах представа за какво говорят.

От това число изключвам Харолд Клърман, който (тогава на осемдесетгодишна възраст) заведе жена ми на театър. По средата на първото действие тя усетила как ръката му се отпуска върху коляното ѝ и плъзга полата ѝ нагоре. „Моля ти се, Харолд – каза тя, – какво правиш?“ А той отвърнал: „Дошъл съм на театър, за да се забавлявам.“

Е, и аз затова ходя на театър, както и всички останали; и това е единствената причина да ходим или да не ходим на театър.

Не бива обаче да влизаме в театър – било като театрали, или като публика, – за да практикуваме или да споделяме някаква „техника“. Не съществува „актьор на Станиславски“, „актьор на Майснер“ или „актьор по Метода“. Има актьори (едни по-талантливи, други по-малко талантливи) и неактьори.

Работата на актьора е да представя пиесата така, че неговото изпълнение да носи по-голямо удоволствие – на публиката – от простото четене на текста.

В същия дух работата на костюмографите, сценографите и осветителите е да правят така, че зрителите да се наслаждават на пиесата повече, отколкото ако актьорите бяха с обичайните си дрехи и играеха на гола сцена при нормално осветление.

Всъщност това е изключително трудна задача, тъй като повечето пиеси носят по-голямо наслаждение именно при такива условия – нещо, за което може да свидетелства всеки, който е гледал страхотна репетиция в репетиционна зала.

Защо една страхотна репетиция носи по-голямо удоволствие от безброй постановки с декори, костюми и осветление? Тя дава на зрителите възможност да използват въображението си – а те са дошли в театъра именно затова.

Нужен е истински творец, за да може публиката да хареса пиесата с декори и осветление повече, отколкото ако се играе на гола сцена, защото първият закон на сценографа, подобно на първия закон на лекаря е: не вреди. И също като в лекарската професия този закон често се нарушава.

Ами режисьорът?

Ако бъдат оставени да решават сами, актьорите обикновено биха поставили пиесата по-добре, отколкото биха я поставили повечето режисьори.

Защо?

Актьорите никога не забравят нещо, което повечето режисьори така и не осъзнават: целта на поставянето е вниманието на публиката да се насочи към онзи, който говори.

Всеки актьор в лишената от режисьор пиеса ще настоява (поради свои причини) да бъде виждан, чуван и показван в рамките на разумното през онази част от пиесата, в която според намеренията на драматурга той трябва да е в центъра на вниманието.

Освен това актьорите, мислейки – както си му е редът, – че най-интересните части от пиесата са онези, в които участват самите те, ще гласуват вкупом да се работи без забавяне и пиесата бързо да стигне до сцената¹. А именно това интересува публиката.

И така, задачата на добрия режисьор е да насочва вниманието на зрителите посредством разполагането на актьорите на сцената и посредством темпото и ритъма на изпълнението.

И това е всичко. Актьори, сценографи и костюмографи, режисьор. Преди всичко тяхната работа е да направят така, че пиесата да стигне до публиката. Ето защо всяка една истинска техника би представлявала – единствено – привично прилагане на онези идеи, които ще способстват за това.

Но някой може да каже: „Но нима всички в Московския художествен театър, в студиите, в „Груп“ и така нататък, нима всички те – независимо колко са били прехласнати по теорията – не са създали добри, та дори и велики постановки? И нали самият автор е дал на света – доста дебели – теоретични трактати?“ Всичко това е вярно; и аз съветвам подобни трактати и теории да се приемат не като ръководства, а като неизразим по друг начин знак на любов към една все по-голяма мистерия – и именно в този дух аз предлагам на вниманието ви тези есета.

¹ Ако се замислите, ще установите, че публиката не може да разграничи желанието на актьора да стигне до онази част, в която *той* говори, и желанието на героя му за същото; ако кажем – както ще сторим по-късно, – че не съществува герой, тогава тези две стремления са не само неразличими едно от друго, но и направо еднакви.

Зелената стая¹

Това е обикновено помещение между улицата и сцената. Именно там попадаш най-напред, когато влизаш зад кулисите. През годините съм чувал няколко версии за произхода на името – първата такава стая била боядисана в зелено, или пък била направена от човек на име Грийн. Никоя от тях не е убедителна.

В английски романи от началото на деветнайсети век се говори за зелена стая в провинциално имение. С това име се обозначава преходното помещение, познато в Ню Ингленд като „калната стая“. В тази стая в старите фермерски къщи (включително и моята собствена) фермерът, ловецът, любителят на разходките на открито може да остави онези части на облеклото, които са нужни навън, но не е редно да се влиза с тях въщи. В нашата къща във Върмонт това помещение беше пълно според сезона с въдици, апрески, кални ботуши, пушки, лъкове, ски, кънки, лопата за ринене на сняг, дървен чук, по стените ѝ бяха закачени всякакви палта и шапки, а на пода имаше дървена сушилня, покрита с ръкавици, гамаш и пуловери. Във Върмонт е „кална стая“, а в Англия – „зелена стая“, в която изстъргваш от обувките си тревата и калта от полето. Във фермата зелената стая беше пространството между стопанството и къщата; а в театъра то се намира между сакралното и профанното.

Много от наблюденията и идеите в тази книга биха могли да бъдат сметнати за еретични.

¹ Наименование на стаята за чакащи артисти в англоезичния театър. – Б.пр.

Биха могли – ако театърът беше религия. Но – при все че корените му са свързани с религията – театърът като изкуство е професия, а в проявата си като шоубизнес е един вид източник на препитание.

В тази книга са събрани в сбит вид онези мисли и свързани с тях практики, които съм прилагал през своите четиридесет години в професионалния театър. Те са правилата, според които аз работя като творец и според които успявах да си изкарвам прехраната.

Когато сме изправени пред трудно решение по отношение на здравето, най-голяма утеха ни носи това да чуем, че лекарят препоръчва единият вариант с думите: „Именно това бих направил, ако ставаше дума за *собственото* ми дете.“

В същия дух – идеите, изложени тук, са това, което аз бих казал (и казвам) на своите деца и студенти. На драго сърце бих сравнил тяхната практичност и приложимост с тази на всеки, който желае да подложи своята философия на проверка.

Какво би представлявала подобна проверка? Способността да мотивираш актьора да извърши дадено действие просто и естествено; да ангажираш публиката; и – на едно до известна степен по-абстрактно равнище – да предадеш режисьорската или литературната визия на сценографа или костюмографа така, че неговата работа да е от полза за представлението.

И накрая, аз предлагам и описвам един начин на *мислене* за драмата (анализ) и за *споделяне* на следващите от него заключения с помощта на езика и речника (насоки).

Неприложимата на практика теория не помага нито на изкуството, нито на прехраната и е безполезна за всички, с изключение на интелектуалеца, за когото театралната мисъл е абстрактно и приятно упражнение. Но смисълът на театъра е да доставя на *публиката* удоволствие, а моят опит говори, че за да го направи, онзи, който работи в театъра, трябва да се научи на дисциплина.

Преди всичко това е дисциплина на *мисълта* и *речта*. Върховният принцип е никога да не се обмисля или предлага онова, което не може да се постигне.

Като млад студент аз не понасях насоките и инструкциите, които нямаше как да се осъществят. И досега е така. Това водеше до сблъсък между студента и преподавателя-режисьор: „Аз ще се престоря, че правя нещо подобно на онова, което си мисля, че искаш, ако ти не ме критикуваш.“

Театърът не се нуждае от повече преподаватели или повече режисьори; трябва му повече драматурзи и актьори, а и едните, и другите идват от една и съща група кандидати: онези, които са оскърбени, развеселени, очаровани или натъжени от безкрайно разнообразното общуване между хората, което винаги започва така обещаващо и обикновено свършва толкова зле.

Хората в тази група се интересуват от истината и обичат да играят и да пишат.

Ето някои мисли за тези хора и за публиката, която жадува за създаденото от тях.

Ловецът и дивечът

Дивечът изчезва не заради прекомерно ловуване, а защото хабитатът му е унищожен. За да оцелее една мечка-грзли, са необходими стотина квадратни мили, за стадо елени – стотици акри.

В театъра хабитатът, в който трябва да вирее артистът, е публиката.

През 1967 г., по времето, когато бях в актьорската школа в Ню Йорк, на Бродуей се поставиха седемдесет и две нови пиеси. През 2009 г. премиерите бяха четиридесет и две, половината от които възстановени стари представления.

На какво се дължи това намаление? Изчезнал е хабитатът – публиката, – тоест изчезнала е средната класа.

Това бяха арбитражите в американския театър, защото той стигаше до провинцията само през Бродуей, а пиесата на Бродуей беше успех или провал в зависимост от това дали успяваше да се хареса на средната класа. Някой може да каже, че истинските арбитражи бяха критиците, но това само премества верния отговор с една степен по-нататък, понеже критиците, както тогава, така и сега – независимо дали го съзнават, или не – са на подчинение на рекламоделите във вестниците, тоест на подчинение на потребителите, или с други думи – на публиката.

Бродуейската публика, която подкрепяше пиесите на О'Нийл, Одетс, Сароян, Уайлдър, Милър и Уилямс, беше образувана, или поне културна, принадлежаща към средната класа и най-вече с еврейски произход. Тези зрители обичаха разговорите и онези пиеси, които подхранват разговорите, понеже повечето хора в тяхната общност също гледаха тези пиеси.

Вече не е така. Днешната бродуейска публика се състои предимно от туристи и богаташи във ваканция, които, общо взето, са единствените, които могат да си позволят живота в Ню Йорк. Това може да са просто туристи или онзи род провинциалисти от Върмонт от младостта ми, които бяха наричани „летуващи целогодишно“ – тоест това са хора, които не могат пълноценно да участват в живота на една общност, тъй като не разчитат непременно едни на други.

Тези днешни нийоркчани не вземат участие във всекидневния живот на света, който обитават – или поне не в такава степен, както едновременно нийоркчани от средната класа; и поради тази причина социалното общуване, което подхранва както публиката, така и драматурзите, не се случва. Миналата година аз написах нова пиеса и попитах нийоркския си продуцент дали според него няма да донесе повече пари не на Бродуей, а на оф-Бродуей, а той се усмихна тъжно и каза: „Оф-Бродуей вече *не съществува*“, а после добави, че е така от двайсет години.

Има само Бродуей. Има по-малко театри. Само през последните пет години са били закрити над 25 процента от театрите на оф-Бродуей, най-вече в Мидтаун и Уест Вилидж.

Стойността на недвижимите имоти в Мидтаун повиши наемите на бродуейските театри и, за да може една средностатистическа пиеса да излезе на печалба, тя трябва да се играе петнадесет седмици с почти пълни салони. Тоест трябва да се заемат 12 000 места при средна цена на билета 77 долара.

И в такъв случай на кого трябва да се хареса тази пиеса? За да може разумният инвеститор да рискува 11 милиона долара, трябва да се гарантира с огромна сигурност, че пиесата ще се хареса на туриста.

Туристът не помни пиесите и актьорите от миналата година, той не идва, за да види новата постановка на определен режисьор, драматург или сценограф. Той идва, за да види *зрелище*, което нито ще го предизвика, нито ще го смуги, зрелище, чиято стойност не може да се оспорва. Той не идва с театралната

любознателност на местния зрител, а с желание да го забавляват, както отива в увеселителен парк, заради тръпката първо да изпита, а сетне – може би още по-важно – да може да разкаже, че *е изпитал* въпросната тръпка на онеправданите си роднини и приятели, които са останали вкъщи. Той иска да се хвали, че е гледал звездата X или звездата Y. Туристът ходи на театър общо взето така, както аз отидох да видя кралските скъпоценности в Лондон.

Никой пълнолетен лондончанин не би отишъл да види кралските скъпоценности, както и никой пълнолетен нюйоркчанин не би отишъл да гледа „Мама миа!“, защото такава нещo би било културно неадекватно, би го окачествовало като турист или глупак.

С вдигането на цените на имотите и с изчезването на производството, бизнеса и следователно на средната класа Ню Йорк се превърна в „Нюйоркленд“.

Ами критиците?

Читателят на „Ню Йорк Таймс“ е богаташът, *рентиерът*, тоест онзи, който *е стигнал* там, където е искал да стигне, и нашият авторитетен вестник, лишен от читатели, които са запалени театрали, се е превърнал в защитник на съмнителното, угаждайки на интелектуалните претенции на читателите си.

Вестникът, де факто културен цензор, се обръща (да не кажа „сводничи“) към интелектуално претенциозните – „Трябва да изживеете *смисъла* на тази пиеса“ – и в същото време котка приходящите: „Смразяващи кръвта емоции и декор, който става на парчета. Струва си да убиеш, за да се докопаш до билет!!!“

Разпространението на всяка нова пиеса зависи от това как я приемат в Ню Йорк. Ако не е поставена в Ню Йорк, няма да я публикуват и да привлече интереса на сезонните или любителските театри, от които драматургът може да получава постоянен приход. Ако не се приеме добре в Ню Йорк, няма да е на печалба. И ето я новината: хабитатът е изчезнал.

Но желанието да гледаш драма не е изчезнало и човек може да го удовлетвори на различни нови места – електронни и, както е открай време, местни и импровизирани. Макар че вероятността тези местни постижения да се пренесат в Готам¹ и така по света, е много по-малка, става все по-голяма възможността те да намерят по-широка публика в интернет. Такъв е животът.²

¹ Прякор на Ню Йорк. – Б.пр.

² Да осъждаме днес изчезването на нюйоркската сцена би било също толкова безсмислено, както за едно предишно поколение е било да оплаква гибелта на радиотеатъра. Днешните млади ще имат своето „добро старо време“.

ЛОВНИ ИНСТИНКТИ

*Човекът никога не е толкова щастлив, както
когато отива на лов.
Хосе Ортега-и-Гасет*

Човекът е хищник. Знаем го, защото очите ни са разположени отпред на главата. До същия извод може да се стигне и като се четат вестници.

Като хищници надвечер ние се събираме около огъня и разказваме за лова.

Също като преследването, самите разкази възбуждат най-примитивния ни инстинкт на преследвачи¹ героя на разказа преследва своята цел – скривалището на елена, причината за чумата в Тива, въпросът за добродетелността на Дездемона или къде е Годо.

В историята за лова публиката е поставена в същото положение, в което е протагонистът: на зрителя се казва каква е целта и също като героя той се опитва да реши какъв е най-добрият по-нататъшен ход – той се пита какво ще стане после. А как може да реши каква е най-добрата следваща крачка към целта? Посредством наблюдение. Той, зрителят, наблюдава поведението на героя и неговите антагонисти и гадае какво ще стане по-нататък.

¹ Именно затова очите ни са отпред – за да можем да преследваме. Очите на животните-плячка се намират отстрани, за да могат да се оглеждат за хищници.

Това е същината на разказа край огъня: „И никога няма да отгатнете какво стана след това...“

В това предвиждане участва същата част от мозъка, която използваме при лова: способността спонтанно да обработваме информацията и да действваме според това, без да подлагаме този процес на вербален (съзнателен) преглед.

Това е явният парадокс на театралния текст. Въпреки привидността това не е изразяването на идеи, а събуждане у зрителите на ловните инстинкти. Тези инстинкти предхождат, а в моменти на стрес заместват вербалното; те са спонтанни и по-силни от възприемането на една идея.

Простото представяне на една идея се нарича лекция. Лекцията предизвиква у слушателя състоянието на размисъл, необходимо, за да се сравняват и оценяват идеите. Това е обичайното състояние на цивилизования човек – потъпкване на хищническите инстинкти, за да се направи възможно сътрудничеството в общността.

Всичко това е чудесно, но не е същността на драмата, която, удовлетворявайки една по-фундаментална потребност – да се упражняват най-първичните инстинкти – има силата не само да се харесва, но и – колкото и да е странно – да обединява. Защото, когато се вълнува, публиката се вълнува на предвербално равнище. Това не е част от споделянето на *идеи* в драмата, а по-скоро е изпитването на тръпката от общия лов. Това временно прекратяване на способността за анализ се изпитва и при влюбването като част от намирането на партньор, при играта на хазарт, в боя и в спорта.

Когато станем след драмата, ние си връщаме интелектуалните претенции и приписваме изпитаното удоволствие на способността си да оценяваме завладяващите теми и идеи. Това (също като назначаването от обществото на критика като цензор) е опит да си върнем автономията.

Но всъщност това, което ни вълнува, не са идеите в пиесата, нито – преди всичко – дори поезията в нея. Та нали се наслажда-

даваме на преведени пиеси – а какво разбираме от руския на Чехов? И четиристотин години спорим за „смисъла“ на „Хамлет“.

Несъмнено една пиеса, която е не само прослава на лова, но и сама по себе си лов, ще спечели много от поетическия гений на автора – Шекспир е най-великият поет, писал на английски. Но следващият по величина е бил Йейтс, а той не е можел да напише пиеса, ако ще животът му да е зависел от това. Поезията не е достатъчна; красотата на езика сама по себе си (пак казвам, вижте Чехов в превод) не е определяща. А кое е определящо? Сюжетът.

Любовта на критиците и литературоведите към проблемните пиеси разкрива погрешно разбиране на драмата. Това е неразбирането на цивилизования човек, тоест погрешно ценене на силата на собствения разум. „Всички сме се събрали в този театър; затова нека използваме времето си умно и да чуем една лекция, чийто смисъл можем да затворим в буркан и така да си го вземем вкъщи.“

Но тази лекция няма силата да обединява. Защото колкото и да акламираме прогласяването на очевидната истина, ние, зрителите, не преживяваме нищо заедно. Ние, зрителите, просто седим затворени и слушаме лекция.

Но по същината си драмата е случващото се с хора, заседнали в асансьор.

Онези от нас, които са изпитали подобно крайно изживяване, пазят и ценят спомена до края на живота си, защото колкото и да е било тежко и неудобно в онзи момент, ние си спомняме единството на общите усилия и ценността на внезапното изчезване на делничните грижи. Било е пречистващо усещането, че можем да отхвърлим настране неотложните задачи и да установим, че въпреки това светът не е спрял, докато нашето ново малко племе е търсело решение за общия си проблем.

Часовете, прекарани в асансьора, часовете, прекарани в театъра, са общия лов в търсене на решения. И преживяното е неизлично, защото то ангажира не съзнанието, а е един друг порядък и една по-ефективна част от мозъка.

На войника, комарджията, боеца е достатъчно нещо да се покаже само веднъж. Няма нужда да ги убеждават с обяснения. Щом видят веднъж нещо, което може да им струва живота или да го спаси, те го запомнят завинаги. Действителните им мозъчни вълни са се променили, защото животът им зависи от това. В този случай те са животното-хищник.

Но пасивността по време на лекцията и проблемната пиеса е забавление за животното-плячка: седи мирно, слушай да ти говорят нещо, което вече знаеш, и си плащай за това. Не се страхувай, защото нищо няма да те развълнува.

Но ние използваме различна част от мозъка си, за да оценяваме драмата. Ние, цивилизованите хора, я използваме рядко, но обичаме да го правим. Влезте в театъра и почувствайте как зрителите са погълнати от пиесата. Усеща се дори зад кулисите, и то със затворени очи – осъществява се психологическа промяна посредством общата увлеченост в лова.¹

Именно възбуждането на ловния инстинкт е причина за особената наслада, която изпитваме от драмата. (Разказвачът край огъня ни подтиква да вземам косвено участие в смъртно-опасната среща с мечката, но зрителят не е изложен на опасността да пострада.)

Нека отбележим, че временният отказ от недоверието не значи, че приемаме недостоверното, а по-скоро, че изключваме рационалния процес на интелектуализиране, тоест на сравнява-

¹ Сравнете с това казиното. То ще вземе, тоест ще задържи за себе си, 18 процента от всеки заложен долар. Ето защо единственото логично нещо, което можем да предположим, е, че онзи, който залага, ще изгуби 18 процента от залога си. Но е толкова приятно да се изправиш срещу съдбата, което е самата същност на залагането – и именно затова залага комарджията. Забележете също, че повечето бракове завършват с развод, но когато си влюбен, не може да усещаш друго освен увереността, че именно твоят брак ще бъде изключение. Въпреки че знаеш какви са шансовете, ти пак си щастлив, че си влюбен, защото това е дар божи.

не на явлението с дадени идеи – твърде бавен процес, за да свърши работа в лова.

Отказът от недоверието може по-добре да се опише като изключване на разума и като такова може да се разгледа като религиозно по същността си действие – да се предадеш пред боговете или съдбата и да признаеш, че нашият скъпоценен разум – и оттам цялото ни човечество – е фундаментално погрешен и че всички сме грешни, разкъсвани между доброто и злото, между съзнанието и страстта, и се заблуждаваме, оценявайки собствените си способности и сили.

В този лов нашата самоувереност накрая бива разобличена като арогантност, разумът ни – като лудост и като ни смъкват долу, ни пречистват – също както в изповедалнята, на Йом Кипур или като при всяко искрено извинение.

Това е историята за лова, историята за войната, историята край огъня. Тя е винаги признание за безпомощността на човека пред волята на боговете – по благоволенieto на съдбата ние се проваляме в най-лесните задачи и успяваме в най-невъзможните.

Като хищници ние разбираме живота си като цяло и всяка отделна част от него (денят, седмицата, младостта, зрелите години, възрастта, новата работа) като лов.

Ние преследваме сигурност, слава, щастие, отплата и т.н. Психиатрията е опит природата на преследването да се изведе до съзнателния ум и така да се аргументират наобратно фундаменталните потребности на пациента – да се доведат до съзнанието несъзнаваните постулати и цели, чиято несъвместимост с възможното прави анализираното лице нещастно.

С драмата драматургът се опитва не да изясни, а по-скоро да представи в неговата непречистена, обезпокоителна форма лова на индивида (протагониста), така че в нейната свършена форма (трагедията) на края на пиесата се разкрива лудостта на идеите на героя (а следователно и на публиката) за света и за себе си.

Стълбът на лампата и уличката

Полицай прави нощната си обиколка и открива пиян, който пълзи на четири крака до стълб на улична лампа.

– Какво правите? – пита полицаят.

– Търся си ключовете за колата – отговаря пияницата. – Изгубих ги ей там в уличката.

– Щом сте ги изгубили в уличката, защо ги търсите тук? – пита полицаят.

А пияният обяснява:

– Ами тук е по-светло.

Лесно е да се пишат проблемни пиеси, защото е лесно да дразниш хората. При последните няколко предизборни кампании страната буквално се раздели надве в озлобление, като според десните левите бяха глупаци, а според левите десните бяха чудовища.

Живеейки в демокрация, нас не само „ни е грижа“, но и се радваме на правото да „ни е грижа“. Не липсват неща, за които да ни е грижа – околната среда, расовият въпрос, бедността, религията, абортите, хомосексуалните, бракът, болестите, правителството и т.н. Колко прекрасно.

През годините, откакто се помня, театърът се политизира неимоверно. Навремето имаше „съзливни пиеси“, матинета, в които жените биваха изоставяни, оказваха се бременни, захвърляни на произвола на съдбата от своите деца или съпрузи и т.н. – отглас от викторианските сензационни романи, – а през шейсетте години пред очите ни тази любов към мелодрамата доби нова форма във вид на политика – давайки на подсмърчащата публика не само удо-

волствието хубавичко да си поплаче, но и потупвайки я одобрително по гърба, задето знае, че членовете на групата X също са хора.

Добре. Злодеят винаги е с напомадени мустаци или непременно има такова социално положение, каквото отдавна не съществува в тази страна, освен на сцената.

Стар стил:

– Трябва да си платите наема.

– *Не мога.*

Нов стил:

– Ах ти, слаба и нежелана жена, хомосексуален, афроамериканец, махай се. Не те искам.

– Нима никой не вижда, че *и* ние сме хора...

Същата работа.

Тази пиеса се пише лесно, тъй като ходът на събитията е известен и може квадратчетата просто да се оцветят според предварително изготвения модел. (Дали някой помни явлението „нарисувай по номерата“ от петдесетте? Дали още го има? Човек можеше да си купи платно с готова скица на картината, като цветовете във всяко квадратче бяха номерирани, а цифрите отговаряха на боите в тубички, влизаци в комплекта.)

Но светлината в уличката *е лоша*.

А уличката е тъмната, скритата, забранената човешка душа.

Светлината там не е по-добра. Там няма светлина и когато върви по тази уличка, писателят или за актьорът може да се разстрои, да му стане противно, да се уплаши, защото именно там живее чудовището на нашия аз и там може да намерим не само фалша на изфабрикуваната си личност, но и истината за трескаво потисканите си възприятия.

Тъмната уличка е отвъд рационалното и следователно – отвъд съзнаваното. Да се изправиш пред идеите в нея, да ги изпиташ е опасно. Защото как можем да ги оценим? Дали не са мислите на лудостта? Дали ще са приемливи за обществото? Приемливи ли са за твореца? Може би не е възможно да се нанесат върху вече съществуващата и общоприета графика на ценностите.

По това вървенето по уличката се различава от проблемната пиеса, защото когато пише пиеса, казваща, че Х също са хора, човек може да прогнозира или да предвиди някакво приемане – ако не за пиесата, поне за идеята. Но как да преценим стойността на факта, че Нора напуска дома си; или че на края на пиесата Естрагон и Владимир оставят в същото положение, в което сме ги заварили; или как да оценим, че майката в „Съмнение“ умолява монахинята да позволи на сина ѝ хомосексуална връзка с учителя му?

В уличката цари мрак, понеже ние сме отместили светлината от онези неща, които не ни се ще да разглеждаме отблизо. Но желанието да ги разглеждаме, да ги осветяваме, да организираме недобилите форма мисли в логично изложение е желанието да се твори изкуство. А репресивният механизъм, така, както потапя в мрак уличката, същевременно осветява некадърното. Вижте почти цялата модерна поезия в съвременните ни списания. Опитайте следното: цитирайте само един стих. Аз не мога.

Ала мога да цитирам доста от Йейтс и Шекспир, четени само веднъж и отдавна.

Кой е „пияният“? Вие и аз. Той е в променено състояние и е влязъл в него по своя воля. Това е значението на пиянството му. Той се е напил, защото разумът му е изневерил. Той *се противопоставя* на репресивния механизъм, неговият истински антагонист. Разбира се, репресивният механизъм е полицаят, който в своето опиянение той вижда като свой помощник и който иска и получава от него истината. На пръв поглед вицът е за пиян и ключове – но *драмата* е за пияния и полицая. Страхотен виц.

Фаталният свредел

Пилотите от зората на авиацията знаели, че влизането на самолета в свредел е фатално, понеже никой не е оцелял след него.

Но с широкото разпространение на парашутите често се случвало пилотът, който е катапултирал и благополучно се е приземил с парашута, да види как останалият без пилот самолет сам излиза от свредела – тоест, оставен на себе си, самолетът коригирал курса си и излизал от свредела. И така пилотската общност стигнала извода, че при свредел може да се оцелее, ако човекът се поучи от естествените реакции на самолета. Не самолетът бил причина за свредела, а *пилотът*.

След като веднъж били приели за библейска истина убеждението, че от свредел не може да се излезе, никой не си правил труда да разбере как се излиза. Но развенчаването на заблудата довело до простия верен отговор.

Ако приемем, че всички пиеси се нуждаят от интелектуален режисьор и претруфени декори, ние оставаме слепи как всъщност протича театралното общуване.

Ако приемем, че това не е нужно, че пиесата и актьорите „пилотират сами“, тъй да се каже, и наблюдаваме общуването с публиката, може да научим нещичко за това как всъщност действа механизмът (пиесата и театралното общуване). Нека приемем, че сме напълно невежи и че ние, хората с театрален порив в сърцата, ние, фукльовците, шутовете на класа, дървениите философи и т.н., накратко аз и вие, сме изоставили самолета. Но той продължава да лети. Виждаме как пиеси без режисьор, поставени от любителски, пътуващи, училищни, улични трупи

се получават съвсем добре. В такъв случай каква е ползата от театралите, каквото и да правят те: режисьорите, преподавателите, тълкувателите и интелектуалците, които искат чрез манипулиране на декорите, осветлението или текста да придадат „значение“ на нещо, както се опитват да ни накарат да вярваме, че е имало значение преди техните трикове? Ползата е малка или напълно липсва. Пиесата ще си лети сама.

Всички сме казвали: „Гледах една пиеса на Бродуей, а после и в местния театър, и знаеш ли – в местния театър беше по-добра!“ Какво означава това? Че сме се наслаждавали на пиесата и сме били щастливи да не ни мътят главите куп идеолози, които твърдят, че вършат тежката работа, но всъщност само се перчат начело с диригентска палка.

Всички ние режисираме пиеси.

Съблазняването, предложението за женитба, семейната кавга, отчаянието, молбата за повишение на заплатата – всичко това са драми с протагонисти (ние самите) и антагонисти (другият). Те имат начало, заключителна част, мизансцен и са пропити с нашата любов към комедията и трагедията, величествената, често погрешно разбрана, но въпреки това благородна драма на собствения ни величествен и трагичен живот.

Какво е необходимо, за да ги представим на сцената? Текст и няколко актьори.

Ще привлече ли успехът режисьори, продуценти, критици, драматурзи, професори, преподаватели и т.н.? Разбира се. През 1849 г. Калифорния привлече безброй златотърсачи. Но трябва да отбележим, че онези, които са стекли там, са търсили злато, а (за разлика от гореизброените наши съвременници) не са претендирали, че са алхимици.