



Ян Кот

Ян Кот (1914–2001) – един от най-изтъкнатите полски театрални критици и теоретици. Първоначална известност добива като съосновател и редактор на сп. „Кужница“ – най-агресивното марксистическо списание за литература и култура в следвоенна Полша, като налага уникален възглед за полския път към социализма, който да извират от родната самобитна традиция. Впоследствие негов доклад постулира десталинизацията на полското изкуство (публ. под загл. „Митология и истина“ в „Przegląd Kulturalny“, 14/1956), в който твърди, че естетиката на социалистическия реализъм се е оказала фалишива и заключава: „Изкуството послужи за оправдаване не на строя, а на системата.“ Това става причина в България Тодор Павлов да изкове термините янко-товци и янко-товщина, с които громи

всички подмолни рушители на социалистическата култура (вж. „Още веднъж за социалистическия реализъм и за някои други неща“ – „Лит. фронт“, 11/1957; подробно върху тези проблеми вж. Е. Можейко. „Социалистическия реализъм“. С., 2009, 246–254). През 1957 г. напуска партията, от 1966 живее в САЩ, преподава в Йейл, Бъркли и Университета Стоуни Брук (Ню Йорк). Автор на над 30 книги, сред които се откроява „Съвременникът Шекспир“ (1965) – една от най-авторитетните позиции на шекспирологията, изложена в контекста на XX век и автентизма на личния опит. Популяризатор на Тадеуш Кантор и Йежи Гротовски, изтъкнат преводач на полски и английски, в последните години от живота си публикува активно в полския специализиран печат.

Гръцката трагедия и абсурдът

1

МОЖЕ БИ КАФКА Е ПЪРВИЯТ, посочил проблематиката на абсурда в гръцката трагедия. Свидетелство е неговата притча за Прометей, която представя четири версии за мита или – както той ги нарича – „четири легенди“*. При Есхил трагедията започва с приковаването на Прометей към една самотна скала в планините на Кавказ и завършва с пропадането му в пропастта на самия Тартар. Наказването на Прометей се извършва между небето и земята, горе са боговете, долу – хората. В *Прикованият Прометей* е описана историята на космоса с изначалното разделяне на висше и низше. Това е историята на боговете и хората. В божествен план Зевс низверзва своя баща в Тартар, както и баща му сторил със своя баща. В земен план, хората – преди Прометей да открадне за ради тях огъня от боговете – са подобни на пълзящи червеи, крещещи се в скални пещери. Те не са способни да мислят и не умеят дори да се разграничават от онова, което е във тях. *На глупавите* – казва Прометей – *разум дадох*** . Но освен разум, Прометей определя за хората още един, много по-смущаващ и тревожен дар: *Надежди слепи аз в душата им вселих**** .

Но космосът, в който има само жестоки богове и пълзящи червеи, не е нито трагичен, нито абсурден. Абсурдността в него начева с даровете на Прометей за хората: разума и сля-

* За Прометей говорят четири легенди: според първата, боговете – понеже Прометей ги предал на хората – го вързали в планината Кавказ и пращали орли да ядат черния му дроб, който колкото и да изяждали, отново се възпроизвеждал. Според втората легенда, от болката, която му причинявали орлите с клоновете си, Прометей все по-дълбоко и по-дълбоко се вливал в скалата, докато напълно се слял с нея. Според третата, с течение на времето предателството му било забравено – забравили боговете, забравили и орлите, и той самият забравил. Според четвъртата, всички се уморили от безсмислицата на нещата. Боговете се уморили, орлите се уморили, раната бавно се затваряла. Остава необяснимата скала. Легендата се опитва да обясни необяснимото. Но тъй като легендата започва от една реална причина, би трябвало да завърши пак в необяснимото. (Франц Кафка. *Царят и пощальонът*, прев. Оля Николова, подбор: Панос Стамаянис. С.: „Архетип“, 1993, с. 10.)

** Есхил. *Прикованият Прометей*, прев. Николай Вранчев. С.: Библиотека „Ралица“, 1946, с. 27 (с. 443–444).

*** Пак там, с. 21 (с. 250).

пата надежда. Абсурдът – писа Камю – се ражда в това съпоставяне между човешкия повик и безсмисленото мълчание на света. Именно това не бива да се забравя. Ето за какво трябва да се хванем, защото оттук могат да се породят последиците на цял един живот. Ирационалното, човешкият стремеж и абсурдът, който изплува от тяхната среща, ето трите действащи лица на драмата, която по необходимост трябва да завършим с цялата логика, притежавана от съществуването.*

Прометей е първият абсурден герой, първият, оспорил разделението на низше и висше, той приравнява хората към боговете, вселява у човека сяпата надежда, че на свой ред би могъл да равнява боговете със себе си. Светът не е разумен сам за себе си, това е всичко, което може да се каже. Абсурдното се състои в сблъсък между ирационалното и безумната жажда за яснота, чийто зов отеква дълбоко в душата на човек. Абсурдът зависи толкова от човека, колкото и от света.**

Макар и прикован към скала в Кавказ, Прометей постоянно е в състояние на избор. Той знае бъдещето, може да предпази Зевс и да му издаде името на жената, която ще роди по-силен от баща му син***. Но Прометей мълчи и отхвърля компромиса с космоса. Той е абсурден герой. Абсурдът има смисъл само тогава, когато не се примиряваме с него.****

В Прикованият Прометей настоящето е време на страдания и слепота. За човечеството изглежда това е най-добрият час. Според втората интерпретация на Кафка (първата е традиционна) Прометей все по-силно се притиска към скалата, докато сам се превръща в скала. Но времето на човешките страдания също е ограничено. Според третата и четвъртата интерпретация на Кафка, за Прометей забравят и орлите, и боговете. Страданието му е омръзнало на всички, дори на него самия. Човешкото време, захвърлено в безчовечната вечност, губи всякакъв смисъл. В абсурдния свят – писа Камю – стойността на една идея или на един живот се измерва по нейното безплодие.***** От историята за Прометей остават само планините.

В цялата история на драмата има само две творби, в които героят от началото до края на действието не може да напусне своето място и остава неподвижен. Първата е Прикованият

* Албер Камю. *Митът за Сизиф*. В: *Лято* – избр. есета, прев. Пенка и Венелин Пройкови. Варна: „Г. Бакалов“, 1979, с. 175.

** Пак там, с. 170–171.

*** Прикованият Прометей..., с. 37 (ст. 768).

**** Албер Камю. *Митът за Сизиф*..., с. 178.

***** Пак там, с. 205.

Прометей, във втората – отначало героинята е заровена до пояса, после пропада до шията. Хорът липсва, има само един парализиран мъж, който не е в състояние да приближи до неподвижната героиня. „Горното“ и „долното“ присъстват непрекъснато, но небето е пусто (няма дори облаче), а земята е само купчина пясък. И в този пясък Уини* пропада все по-дълбоко. Ръцете ѝ вече са заровени и тя не може дори да се пресегне към чантичката си за червилото, за да си намаже устните. Но и тогава Уини не престава да се усмихва. Усмихва се като Сизиф на Камю, когато дотъркаваният камък му се изплъзва и отново пропада в пропастта. Този свят, останал завинаги без господар, не му се вижда нито безплоден, нито жалък. Всяко зрънце от този камък, всяко парче материя от тази планина, изпълнена с мрак, представлява само по себе си един свят. Самата борба на порива към върховете е достатъчна, за да изпълни човешкото сърце. Трябва да си представим Сизиф щастлив.** При Есхил трилогията за Прометей завършва, както и *Орестия*, с решаване на всички противоречия. Есхил се опитва да преодолее абсурда и подчинява човешкото време на космогонията и теогонията.*** *Прометей* и *Орестия* започват с началото на космоса; край на теогонията и историята, според Есхил, е Атина, както за Хегел е пруската държава. Но абсурдът, преодолян в неслучайно теологичната конструкция, присъства във всяко от звената на трагедията.

Както и Прометей, прикован към скалата навръх Кавказ, така и Стражът от първия епизод на *Агамемнон*, наблюдаващ от покрива на Атреевия дворец за светлинни сигнали, се намира между небето и земята. От близката планина проблясва огън. Троянската война е свършила, но не и времето на терор и вражди. Заради престъпленията на Тантал клетва е надвиснала на Атреевия дом. *Орестия* е абсурдна: от една страна е историко-философската и божествената, а от другата – човешката. За да се превърне Зевс от жесток в справедлив бог, с живота си трябва да заплатят Ифигения и Касандра. Много по-голяма цена в мярката за справедливост плаща Орест – с убийството на собствената си майка. Но *dike* и *hybris***** в този жесток цикъл е невъзможно да се разделят, както не биха могли да се различат лице от опак в дългите овчи наметки, които обличали гръцките воини, за да не мръзнат в зимните нощи край стените на Троя.

* Вж. Самуел Бекет. *Щастливи дни*, прев. Антония Парчева – сп. *Панорама*, № 6 / 1988, 185–206.

** Албер Камю. *Митът за Сизиф*..., с. 243.

*** Старогръцките понятия за сътворението на света (космогония) и раждането на боговете (теогония).

**** От ст. гр.: *dike* (справедливост) и *hybris* (горделивост).

Агамемнон проявява послушание пред боговете, като застава начело на гръцката войска при похода срещу Троя заради отвлечената от Парис Елена. Но за да успее да отплува от Авлида, Агамемнон е принуден да принесе в жертва Ифигения, за да омилостиви Артемидата. Троя е изцяло опожарена, избити са мъже и деца, осквернени са светини. Сега пък боговете ще отмъщават на гръците. Ще бъдат всяко престъпление да бъде наказано. Историята винаги е кървава, но жестоката справедливост в *Орестия* е абсурдният порядък, наложен от боговете сред хората. Послушанието пред закона е жестокост, превърната в церемония. Пръв, очевидно, го е проумял Арто. Церемонията се извършва с участието на боговете или, в крайна сметка, за тяхна прослава. Всяка Ифигения трябва да загине на жертвеника. Клитемнестра убива Агамемнон, защото се е съгласил да жертва Ифигения и е довел от Троя Касандра като своя наложница. Клитемнестра желае нейният любовник Егист да стане цар. В човешки план подобна мотивация изглежда достатъчна. Но не и за боговете. Преди да загине, на Агамемнон предстои да мине по пурпурния килим, който Клитемнестра поставила на стълбищата, водещи към двореца. Преминалият през море от кръв Агамемнон трепва, преди да стъпи върху червения килим – той знае, че така предизвиква боговете. Но пръв крачката и в този миг палачът се превръща в жертва. Абсурдно е преминаването по един килим да е предизвикателство към боговете или към съдбата. Абсурд е, че на космоса, който на всичко сговорено от нас отвърща с мълчание, ние желаем да наложим свой възглед за смисъла; но не по-малко абсурдно е и това, че космосът иска да ни внуши своята разумност. Абсурд е дворецът на Атрей да се превръща в лаборатория за божествена справедливост.

Когато Есхилевият Орест убива майка си, него го преследват и жият Ериниите. В *Хоефорите* те са видими само за Орест. Те не са просто призрци, мираж, плод на въображение, както по-късно ще бъдат в Орест на Еврипид. Това са действителните Еринии. *Не ме измъчват никакви видения! Това са гневни майчини кучета!*^{*} В *Евменидите* те вече тялом са на сцената и донесат мирис на кръв.

Щом ние днес се показваме толкова неспособни да дадем една достойна представа за Есхил, Софокъл, Шекспир – писа Арто, –

* *Хоефорите* (ст. 1053–1054), в: Есхил. *Трагедии*, прев. Александър Ничев. С.: „Народна култура“, II изд., 1983.

значи много вероятно е да сме загубили чувството за физиката на техния театър.*

При Есхил метафизиката е театрална и материална. *Че бедното сърце се храни с вечен плач* – възкликва Хорът в *Хоефорите*^{**}. Прометей се проваля в пропастта под съпровода на небесен фойерверк: сред гръмотевични трясъци и блясък на мъгливи. Преследваната от Зевс Ио се втурва на сцената в маска с кравешки рога. Тя не може да спре нито за миг, бранеику се от невидимия стършел, който жли тялото до кръв и я принуждава да бяга. В реалистичната и сюрреалистичната гръцка представа съединяването с бога винаги е телесно. Нашето тяло е тяло на животно. За да успее богът да се съедини с нас, той е принуден да приеме образ на животно, но и нас превръща в животни. Преследван от бесове означава облаган от бог. Есхиловата драма е театрална, свръхчовешкото присъства на сцената. Когато преди убийството на майка си Орест се колебае, глас придобива мълчаливият дотогава пратеник на Аполон Пилад – той припомня на Орест, че трябва да се вслуша във волята на „небесните“. А в *Електра* на Софокъл Пилад ще мълчи до края, само Електра истерично ще извика: *Удари я втори път!*^{***}. След убийството Ериниите не се появяват, предстои съд, но не и пречистване. Хорът произнася банална проповед и се оттегля. Орест и Електра остават насаме с двата трупа, насаме със своите престъпления. Пред света те са чужденци, чужденци са в града, чужди са сега дори един на друг. Вече няма да си кажат нито дума. Живели са, за да отмъстят за баща си, живели са, за да запомнят минутата, когато е бил убит Агамемнон, и мига, когато на свой ред ще убият Клитемнестра и Егист. В това се е състоял смисълът на живота им. Сега пред тях са само два трупа. Кръвта бавно изтича от телата и веднага се превръща в минало, което вече нищо не ще промени.

2

В *АНТИГОНА* ИМА ТРИ самоубийства. Според класическата интерпретация на Хегел, Антигона прави трагическия си избор между абсолютно противоречиви ценности: между семей-

* Антонен Арто. *Театърът и неговият двойник*, прев. Христо Буцев. С.: „Наука и изкуство“, 1985, с. 117.

** Есхил. *Хоефорите*..., 26–27.

*** *Електра* (с. 419), в: Софокъл. *Трагедии*, прев. Александър Ничев. С.: „Наука и изкуство“, II изд., 1982.

ството и държавата, между закона на боговете и закона на хората. Но истинската Антигона на Софокъл не се колебае нито миг, тъй като за нея не съществува нищо, което да е временно. Избира само Креон, неистов в своя прагматизъм, абсурден в упорството си да спаси онова, което е непосилно за спасяване. Креон вярва, че властта е неограничена, че може да се властва не само над хората, но и над времето. Спорът за предела на свободата и силата, спорът между закона на боговете – изначалния – и човешкия закон се поражда единствено между Креон и Хемон, между Креон и Тирезий:

Хемон:

Не може град да бъде на един човек!

Креон:

Какво, нима градът не е на вожда си?

Хемон:

*Прекрасно би царувал над пустинята!**

А между Креон и Антигона не се получава диалог, защото това е диалог между глухи. Още от първата сцена ни се повтаря упорито, че всички ще умрем и живеем само миг в сравнение с вечността, в която не живеем и която е извън нас. На отсрещния бряг няма нищо и никакъв Харон не ще ни пренесе отвъд. Ако си представим Антигона на Софокъл в нашия свят на юдео-християнските понятия, би могло да се каже, че тя е набожна, но не и вярваща. Антигона дори не погребва брат си, тя само хвърля бучка пръст върху оскверненото му тяло. Прави символичен жест. Този жест не променя нищо, макар да е забранен под страх от смъртно наказание. Антигона е абсурдна героиня, както го разбира и Камю – живеем, за да умрем. Всичко, което можем да сторим, е жест в пустотата. За да придаде смисъл на пустотата, Антигона избира символичния жест, забранен под страх от смъртно наказание.

Антигона е осъдена на смърт чрез глад и жажда. Когато я побеждат през града, всички свеждат очи или се отдръпват. И едва в този момент Антигона разбира, че е „чужда“ не само в безмълвния космос, но „чужда“ и в своя град. Преди това смъртта е била нейният собствен избор, сега смъртта идва по заповед отвън. Тя е избрала смъртта, за да придаде смисъл на

живота; но сега разбира, че не бива да се придава смисъл на нещо, което има предел. Клетата Антигона бързо развързва пояса на хитона си. Самоубийството престава да бъде избор – то се превръща в акт на отчаяние. Антигона е победена от абсурда.

Креон променя позицията си – той бърза да погребва Полиник и да освободи Антигона. Ако в началото бе тръгнал към Антигона, може би щеше да я завари жива. Неизбежността е възприет принцип в трагедията. Но Софокъл сякаш съзнателно и с нескрита ирония лишава самоубийството на Антигона от последното му достойнство – необходимостта. Нейното самоубийство се оказва ненужно. Вече всички са заразени от смъртта – с меч се пронизва Хемон, след него Евридика, изпадналият в паника Креон вдига на ръце трупа на сина си.

Трагедията обаче всякога е неизбежна. Унищожението на Тива е предопределено. Механизмът се спуска отгоре. Никакъв героичен или негероичен жест на Антигона не би могъл да промени нещо. Действието на механизма може да бъде само ускорявано. Камю има право: не е абсурдно, че Егип спи със собствената си майка или че убива своя баща – абсурдът е в това, че то е било неизбежно.

Капанът е заложен, но мишката е предупредена. Предупреден е Лай, сетне и Егип. Интересното е, че Софокъл заобикаля с мълчание възможната мотивация за вината на Лай, която вероятно е присъствала в първичната версия на мита. Кокто озаглавява своята версия за Егип *Агската машина** – един от най-съвършените механизми, сътворен сякаш от боговете на пъкала за математическото унищожаване на човека. Но при Софокъл механизмът се привежда в действие не от богове, нито от демони. И тъкмо затова този механизъм е абсурден. Капанът е да очаква мишката, но такъв просто никога не е поставял.

Егип, разбира се, притежава свободна воля. Мишката също има свободна воля. Заложеният капан не се меси в живота на мишката. И ние притежаваме свободна воля, но сме длъжни да умрем. Традиционната проблематика на детерминизма и свободната воля се разминава с *Егип цар* на Софокъл. Явно, тук са необходими по-прецизни инструменти. Играта ще бъде справедлива, тоест играчите ще имат равни шансове. Егип обаче трябва да загуби. Това е игра с автомат. И на рулетка играчът

винаги губи, ако не успее навреме да се отдалечи от масата. Капанът разполага с безкрайно много време, може спокойно да изчака, докато мишката допусне грешка. Егип е спрял на кръстопът. Откъм Тува се задава колесница, но тъй като не иска да се отбива встрани, той вдига ръка. Извършва грешка. И попада в капана.

Когато в *Егип цар* на Софокъл в един момент изглежда, че делфийското предсказание може и да не се сбъдне и Лай да не загине от ръката на собствения си син, Хорът се разбунтува и не желае да участва повече в церемонията. *Щом с такова дело се добива чест, защо да се моля аз?*^{*} – крещи Корифейт. Ако човекът се окаже по-силен от проклятието на боговете, трагическият свят престава да съществува. Тук Хорът, в противоположност на *Антигона*, вярва, но не е набожен. Щом има богове, кому е нужна литургия? В *Егип цар* Хорът приема абсурдния свят, в който е предречено син да убие баща си и да спи с майка си. Но Егип не се примирява с абсурда. Той си избожда очите, защото не може повече да гледа абсурдния свят. Но продължава да живее.

В *Егип цар* всичко е извършено в началото на действието. За Егип остава единствено последният избор: да признае или не своята вина. Да признае, означава да поеме върху себе си отговорността за „онзи“ другия и чужд Егип, спал със собствената си майка и убил своя баща. Всъщност има двама различни Египовци, Егип на собствените разумни решения, принесен в жертва на неизбежното и случайното; Егип, който представлява „само себе си“, и Егип, „завърнал се“ в лоно на майката. Онзи другият е бил „натрапен“ на първия Егип. Егип не признава вината. Живее, за да бъде свидетелство за Абсурда. Едва в края на своя житейски опит той ще произнесе поразителната фраза: *Въпреки всички страшни изпитания, преклонната ми възраст и благородството на сърцето ми повеляват да призная, че всичко е наред.*^{**} Да, но това вече е старият Егип в *Колон* на стария Софокъл. Както някога Есхил, така и Софокъл в своята последна трагедия с отчаяние се опитва да включи човешкото в нечовешкото време на боговете. Но дори този Егип, застанал пред осветеното място на гроба си, не е склонен да се смири пред абсурда: *Най-добре – да не се родиш.*^{***}

* *Егип цар* (с. 61), в: Софокъл. *Трагедии...*

** Буквално от текста на Кот. В бълг. превод на *Егип в Колон* реплика с подобен смисъл не бе открита.

*** *Егип в Колон* (с. 154), в: Софокъл. *Трагедии...* Думите са на Хора, а не на Егип.

Поражението на героя е доказателство за величието на човешкия век. Понякога може да се придаде смисъл и на поражението. Това е отчаянието, изпълнено с надежда, за което пише Камю. Но във *Филоклет*, *Трахинянките* и *Аякс* поражението на героя вече нищо не спасява. Човешки или божествен, абсурдът звучи иронично и издевателски. Жертвата все още предизвиква ужас, но вече не буди съчувствие; напротив, дори понякога предизвиква сартрианска погнуса. Ние се приближаваме към Еврипид.

Есхиловият Орест е преследван от Ериниите. При Софокъл, докато кръвта изтича от телата на Клитемнестра и Егист, всичко става безсмислено минало. Майцеубийството е посрещнато с мълчание от боговете и света. Орест и Електра попадат в пустиня. В *Електра* на Еврипид мястото на Ериниите заемат божествените близнаци Кастор и Полукс. Те са спокойни, иронични, усмихнати. И в самото начало заявяват: всичко, което се е случило, е недоразумение. Недоразумение е Троянската война, защото Елена никога не е стъпвала в Троя – боговете благоразумно са я укрили в Египет. Недоразумение е и пророчеството, защото Аполон нямам право да подстрекава към майцеубийство.

В Еврипидовия *Орест* шест дена след убийството в Аргос пристига Менелай и Елена. Менелай е рогоносец и подлец; Елена – развратница с аристократични маниери; Тиндарей, бащата на Елена и Клитемнестра, е откъснат от консервативен политик, който се оплита в собствените си речи. За да опазят здрави своите кожи, Орест и Електра замислят коварни убийства. Молят се на Зевс и призовават на помощ духа на баща си. Еврипид повтаря литургическата сцена от *Хефестите*, но това вече е само подигравка с ритуала. Всички затъват до шия в блатото. Когато пламва старият дом на Атридите и Орест опира меч в гърлото на Хермиона, внезапно се появява Аполон. Той набързо жени Хермиона за Орест, а Електра – за Пилад. Малко преди това той е спасил и Елена, като я е превърнал в Зорницата – пътеводна звезда на мореплавателите. Както в *Посещението на старата дама* от Дюренмат^{*} след линчуването настъпва радостен народен празник, така и Орест на Еврипид завършва със сватбен танц на убийците с техните неслучили се жертви под благослова на боговете.

Когато поставях в Бъркли *Орест*, ми направи впечатление колко дълбоко в театъра на Еврипид са били заложени почти

* Вж. Фридрих Дюренмат. *Посещението на старата дама*, прев. София Тоцева (машиниписен екземпляр).

всички елементи на Брехтовата драматургия. Еврипид използва най-ортодоксалната версия на мита, за да компрометира съвременната действителност или обратното: отново zlepостта на мита, като го пренася в съвременността и приписва на героите реалистично-психологическа мотивация. Мисля, че използваните от Еврипид анахронизми са напълно сполучливи и абсолютно последователен театрален похват, който Брехт ще нарече „ефект на отчуждението“. Това, което ни се струва очевидно, всъщност е абсурд; а което изглежда абсурдно, е нашият делничен опит. Ифигения, както и Жана д'Арк, е готова да се жертва и да загине заради гърците. А *Гърция и ти* – казва Агамемнон на Менелай – *сте със замаяни от някое божество глави*^{*}. Не е достатъчно да се убие Ифигения; за да повярват гърците, е необходимо в последния миг Артемидата да я спаси и отнесе на Олимп. Самотното политическо убийство е малко, изисква се политическо убийство с чудо.

При никого от творците на трагедии боговете не използват машината тъй често, както при Еврипид. Но те са безсилни, защото мамят също като хората. *Дали бог говори истината* – пита Ион, – *или оракулите му са лъжовни?*^{**} За Аполона в *Орест* войната е само божествено лекарство срещу пренаселването. В *Таврида* Ифигения казва, че човекоядците приписват на боговете човекоядството.^{***} Фройд нарече подсъзнателните комплекси с имена на герои от гръцката трагедия. В колективното несъзнаване Юнг различа божествените архетипове: *animus* и *anima*^{****}. На абсурда в човешкото съществуване – на грубостта на разума и безнравствения ерос – Еврипид дава имена на богове. Неговите богове се спускат от небето посредством театрална машина. Но Еврипид не е повърхностен рационалист – според него сценичната машина с ирационалните богове е образ на човешка фигура в светлина.

В началото на най-великия от трагическите цикли Прометей е обречен на страдания от завистливите богове заради това, че е дарил човеците-червеи с разум и сънна надежда. Мъ-

ките на Прометей ще свършат след десет хиляди години, когато ще бъде освободен от син на бог и жена. Ще придобие човешки образ и ще донесе нова религия. Но той няма да е онзи син на бог, предречен от Есхил в *Прометей*. Ще призове жените да напуснат града, да се изкачат на планината и в свещен танц да вкусат от неговата плът и пият от неговата кръв. Обещава отмяна на всяко наказание, освобождава от страха и всички забрани. Обещава завръщане в изгубения рай. От този миг човеците ще станат невинни като зверовете. Но когато в развихрения танц и в екстаза майка разкъсва на части тялото на сина си, Дионис само се усмихва и изчезва.

Гръцката трагедия започва с Дионисовите обряди. Но самият Дионис се появява едва в последната от запазените трагедии. Носи златна маска с горчиво-весела усмивка. Тази двузначна и загадъчна усмивка на маската е последният знак за абсурд в гръцката трагедия.

(1970)

Преводът е по изданието в тома: Jan Kott. Zjádanie bogów: szkice o tragedii greckiej. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.

* Еврипид. *Ифигения в Авлида*, прев. Ас. Младенов. С.: Книгоиздателство „Живот“, 1914, с. 23.

** Еврипид. *Ион*, прев. Р. Г. Леваков. Шумен: Книгоиздателство на П. Кънчев (Популярна библиотека), 1914, с. 84.

*** Еврипид. *Ифигения в Таврида*, прев. Александър Балабанов. С.: Книгоиздателство „Издател“ (IV изд., „Библиотека за всички“ № 44), [1937], с. 19: *Човеците от тази страна сами са човекоубийци, но искат своята грозота да предадат на богинята* (т. е. Артемидата – б. пр.).

**** Вж. К. Г. Юнг. *Архетипове и колективно несъзнавано*, прев. Лиляна Атанасова и Марина Бояджиева. Плевен: „ЕА“, 1999; *Animus* (лат.) – дух; *Anima* (лат.) – душа.

Просперо или Режисьорът

Откъм „невидимата“ за актьорите зала, точно пред рампата, с гръб към зрителите Просперо дирижираше изчезването на вълшебната трапеза под сянката на огромните криле на Ариел-Харпия. Когато Алонзо и неговите незрели цареубийци панически напуснаха сцената, на нея остана Ариел. В ръката му бе облеклото на Харпия. Поклати, вдигна глава, усмихна се и зачака похвала. „Беше отличен“ – извика му откъм залата Просперо и се качи на сцената, за да поздравя лично актьорите.

Вечерта преди премиерата*, на последната репетиция, Стрелер** върна тази сцена седем пъти. Отстраняваше Просперо, неговите жестове до един му се струваха недотам изразителни и гва пъти сам скочи на сцената, за да подгаде ръка на Ариел. В Шекспировия текст целият епизод се развива едновременно и щом Стрелер го повтореше толкова пъти, значи той имаше по-особено значение за него. Вечерта преди премиерата видях две *Бури* – едната на сцената, където Просперо загиваше всички чудеса и ужаси чрез силата на своята театрална магия, и друга *Буря* – в залата, където последният театрален принц на Милано беше поел ролята на Просперо. Тази *Буря* Стрелер режисираше гърбом към сцената и своите актьори; играеше Просперо в огромния и все още празен театър пред своите първи зрители – сътрудниците и шепа приятели. „*Impossible* – викаше той, – ако успея да покажа поне половината от *Бурята*, ще бъде истинско чудо!“ Но коя половина? Магията на Просперо или отказа от нея? Надменността и всемогъществото на режисьора, комуто са подчинени всички стихии, или тъжното отричане на Изкуството, което съумява да повтори цялата световна история, но няма сили да я промени?

На една стара английска илюстрация към Шекспировата *Буря* от самото начало на XVIII век високи вълни заливат три-

* Премиерата на *Бурята* бе в миланския „Пиколо Театро“ на 28 юни 1978 г. После Стрелер поне два пъти извърши промени в постановката си; в окончателната версия при финала цялата сцена потъваше показно сякаш в несвѣст, а сетне отново издвигаше на себе си. В света и практиката на Стрелер сцената може да се провали, но само за миг. – Бел. авт.

** За Джорджо Стрелер вж. бележките на преводача след края на статията.



Литография по Х. К. Селоус в полското издание на „Бурята“ („*Dzieła dramatyczne W. Shakespeare*“, vol. XI. Kraków, 1895).

мачтова фрегата с прибрани платна. Черни облаци закриват небосвода, раздиран от блясъка на светкавици. Над кораба, чиято носова част почти се гмурва в морето, се вижда малка фигурка с разперени крила и светлинка в ръка. Ако се доверим на гравюрата, балетистът Ариел се понасял над потъващия кораб посредством въжета. В английските театри от периода на Реставрацията чак до средата на XVIII век *Бурята* била поставяна като опера с танци. Островът на Просперо, където се разиграва драмата на Стария и Новия свят, се превръща в омагьосан остров. В поредните адаптации на Драйдън, Шагуел и Кембъл* изцяло липсвали трагичните теми на Шекспировата

* Джон Драйдън (1631–1700) – поет, драматург и критик; отхвърлил „грубостта“ на Шекспир и съвременниците му, но все пак признал и достоинства при изобразяването на големи страсти и създаването на ярки динамични сюжети; Томас Шагуел (1642?–1692) – продължител на „теорията за хуморите“ на Бен Джонсън, автор на комедии; Чарлз Кембъл (1775–1854) – театрален мениджър, използвал за първи път подходящи исторически реквизити и костюми на английска сцена, и актьор, вписал няколко знаменити роли в Шекспирови пиеси (*Ромео* и др.), но по-добър в комедията.

Буря, но пък за първи път демонстрирали спектакъл с ураган и чудеса, в който Просперо с помощта на Ариел вълшебствал върху своята сцена-остров, което Шекспир не можел да покаже върху пустото „О“ на театър *Глобус*, нито дори на придворната сцена в Блекфрайърс*. В Бурята има два театъра: елизабетински – с емблемите и обстановката, създавани чрез жест и слово, и новият театър на илюзиите, който Айниго Джоунс** пренася от италианските интермедии и придворните митологически пасторали в маската по време на Стюартите.

Бурята е най-италианската от всички пиеси на Шекспир. И не само по сюжет, имена на персонажите, споменавания на Милано и Неапол. *Бурята* е латинска и италианска с удивителните повторения на *Енеида*: островът на Просперо в Новия свят край Бермудите е разположен в морския път от Картаген-Тунис до Куме-Неапол в *Mare Nostrum****. Но най-италиански е театралният материал, от *recitativo* на Ариел, през *lazzi***** на Стефано и Тринкуло, повтарящ сценариите на *dell'arte*, до римските богини с „маските“ на обричане. Джорджо Стрелер реши да върне на английската *Буря* нейния италиански корен – Просперо трябваше да се върне в Милано за втори път.

В пролога се спускаше и раздуляше огромно платно. В него се очертаваше контур на фрегата с издути платна. Огромни сини вълни заливаха носа на кораба от двете му страни. Моряците се катереха по въжетата. Мачтата се пречупи. Палубата изчезна сред вълните. Беше най-ефектната от всички театрални бури, които съм виждал. Но в театъра откритието е избор на традиция и съвестното ѝ повтаряне. Сценично *Бурята* на Стрелер беше изпълнена почти точно според рецептата, описана в средата на XVI век от Себастиано Серлио в трактата му по архитектура на театъра. Оркестрината бе разделена на три галерии с горни и долни нива. Скрити в галериите „оператори“ влизаха и излизаха от нишите и нивата, за да опъват сините ленти, които се издигаха и падаха като вълни на бушуващо море. Човешки ръце задвижваха бароков механизъм.

* Блекфрайърс – бивш манастир на доминикански монаси, използван от 1608 г. като „филиал“ поради закритото си помещение от „служите на Лорда-Камерхер“ (групата на Шекспир). Посещаван и от кралица Ана.

** Айниго Джоунс (1573–1652) – архитект при Джеймс I, използвал различни механизми за създаването на всякакви нововъведения по сцената.

*** *Mare Nostrum* (лат.) – Нашето море, така римляните наричали Средиземно море.

**** *recitativo* (ит.) – букв. „декламация“, твърде ефектно средство за откъсване при промяна в постройката на театралния разказ; *lazzi* (ит.) – шегички, буфонада (често използвано средство за визуална опора специално при Стрелер в пародийните му интерпретации).

Първоначалното намерение в постановката беше механизмите на бароковия театър да останат открити. Накрая Стрелер се отказа от демонстрирането. Само при една репетиция, и това беше един от най-красивите „театрални мигове“, зърнах за момент как младежи и девойки изнасят с вдигнати ръце светлосиньото море.

Режисьорът на *Бурята* не разкри своите похвати, но показва могъщество. Когато във втората сцена разтревожената Миранда изтичва, за да оплаче участието на потъналите, Просперо я привлича към себе си и прегръща с лявата ръка. В ясната държи палката, с която бавно спира вълнението. Палката на Просперо – жезъл на Меркурий – е прикрепен оперен диригент, а книгата със заклинания и магичи от ренесансовата библиотека на Миланския княз е режисьорски екземпляр от театрална библиотека.

Сцената е остров, а островът – сцена. Заобиколен от двете страни с море, островът на Просперо бе скована от гъски платформа. Сценографията на Лучано Дамиани бе възхитителна със своята простота, бедност на материала и богатство на знака. Дъсченият подиум с ромб, метнат по средата, се превръщаше в „друго място“ на острова, ставаше сал в морето или платформа за площадния народен театър. В центъра беше посипан пясък. Върху него бе очертан зодиакален кръг с магически заклинания. Върху бялата си, сякаш от корабно платно, дреха Просперо беше метнал и везана кърпа. Когато свършиха с диригентските заклинания, баща и гъщеря я сгънаха на осем като набързо изнесените от дома чаршафи, каквито Гонерила и Регана сгъваха на осем и хвърляха в кошове в *Крал Лир* на Стрелер. Сцената сал е и театрална реквизитна. Миранда отваряше дървен капак и в скрит в платформата сандък поставяше кърпата за заклинания. От друг сандък на този остров реквизитна Просперо измъкваше преобразения Ариел.

Върху оперната сцена Ариел ще бъде спуснат с въже от „небето“. Пада на пясъка, превърта се през рамо и се влачи по земята. После отново излита, понася се из въздуха като цирков акробат и изчезва, изпод рампата на авансцената мърдат само краката му. Отново се появява и сяда върху раменете на Просперо. Ариел не е дух, в театъра на Просперо духове са актьорите. „Реалността“ на Ариел, едно от постиженията в миланската *Буря*, е в неговата театрална материалност. „Отзивчивостта“ на Ариел е неговата театрална професия. В бяла туника и бели веещи се панталони, ни момиче, ни момче, теле-

сен само театрално, Ариел е Пиеро, пленен на Просперовия остров. Джулия Ладзарини притежава печалното му, понякога непокорно, изморено лице.

Ариел е послушен, изиграва всяка роля и се гордее със сръчността си в преобразяването. Но същевременно е уморен от актьорстване. Стремеше се към свобода и когато Стрелер-Просперо отсрочваше времето на освобождаването, Ариел разклащаше театралната чига, към която беше вързан с верига. Реквизитът се превръщаше в метафора и знак. В тази неочаквана театрална психомеханика* връзката господар-роб премина в отношение между режисьор и актьор. В него присъстваха взаимна двупосочна fascinations** и завист. Но има и нежност. Стрелер също е пленник на своята фантазия, своя театър и всички изкуства, които използва. В тази *Буря* Ариел понякога се превъплъщава в Шута от *Крал Лир*. Една и съща актриса бе изгала Шута и Корделия в спектакъла на Стрелер. В неговата *Буря* Ариел бе „театрална“ дъщеря на Просперо. Той беше поласкал към нея, отколкото към Миранда.

В театъра интерпретацията на текста е в откриването на знака. Когато пишех за *Бурята****, ми се струваше, че знак за магически удар са замръзналите във въздуха мечове. Но Стрелер по-вярно прочете текста:

*Металът
на тези мечове, които вие
търпите смехотворно махате, по-лесно
ще нарани невидимия вятър...,
отколкото да нахърни едничко
перце от мойта гръд! III. 3. 65–67*

Когато Фердинанд се нахвърли върху Просперо, Ариел само с едно помръдване на малкото си пръстче запрати меч на земята и засипа острието му с пясък. Ариел на Шекспир приспива пришълците, както Орфей – Харон в операта на Монтеверди. Но на Стрелер не му беше до пеене, той търсеше визуален знак. Неговият Ариел приспиваше с пясък, хвърлен поред в очите на Гонзало, на Алонзо и свитата му. Такива открития има още. Първата трансформация на Ариел беше морската Нимфа. Никога не съм разбирал за какво ли служи това преоб-

* психомеханика (гр.) – душевна борба; конфликт, сблъсък.

** fascinations (лат.) – вцепеняване, очарование, омайване, впечатляване.

*** Ян Кот публикува други две свои есета относно „Бурята“: *Палката на Просперо* през 1960 в сп. „Dialog“ (Вкл. в сб-ка *Съвременникът Шекспир*, 1965) и „Бурята“ или Повторението през 1985 в сп. *Twórczość* (Вкл. в сб-ка *Полът на Розалинда*, 1992).

личане, щом в такъв костюм той трябваше да е „невидим“. При Стрелер Ариел-Нимфата изтегляше с въжето-въдица Фердинанд из морските дълбини в отвора на оркестрината.

В средата на площадката остров скрият капак покриваше с гръски бърлогата на Калибан. Преди да го пусне Просперо от вътрешността, той сваляше широк ремък от раменете си. Този ремък е знак на колониалния плантатор от Новия свят. Отдолу най-първо се подават мръсни ръце и опипват ръба на отвора. Калибан с мъка се изтегля на площадката остров. Имаше препадка около беграта, косите му падаха над очите. Злобен роб, който, ако не го беше страх от ремъка, би се нахвърлил върху господаря си. Но когато Миранда се подаде иззад гърба на Просперо, Калибан внезапно притихна. За миг се превърна в тъжно, срамежливо и дори послушно момче. Отметна рошави коси – на фона на озарения хоризонт, върху светлия остров той бе един мрачен красавец.

Има и друг, кратък миг в миланската *Буря*, когато на сцената изведнъж рухна лиричният поток на голямата поезия, минаващ през фигурата на Калибан и изплъзващ се от всякаква доктринална интерпретация. Шекспир е дал на Калибан поразителните стихове:

*Островът гъмжи
от шумове, мелодии и звуци. III. 2. 133*

Музиката на Ариел се изпълнява на средновековни инструменти. Калибан слуша тези мелодии, чува и песента на Ариел. В пиянската сцена той внезапно повтаря неговата мелодия. Но това са двата единствени момента в представлението, когато Шекспировият Калибан, разбуден от сънищата си само за да ги заснува отново наяве – „добрият дивак“ на ренесансовите философи и разбунтуваният се роб от колониалната метафора, – няма да бъде профанизиран.

В *Бурята* е показан всеки познат на Шекспир вид театър, от комедията на Плавт за двамата роби – работливия и мързеливия – до бароковата сцена с мита и илюзията. Но тези театри са предизвикани в *Бурята* не поради нуждите на спектакъла. Те се използват винаги за драматизиране на темата в *Бурята*, която се повтаря като музикален контрапункт в лирична тоналност и в *buffo*. В двете сцени с напиването полувешкият „урод“, робът, изчадието на вещица и дявол, се превръща в комичен урод от *lazzi* в *dell'arte*. Но и тук в гротесковата трансформация се появяват трагични теми: за една бу-

тилка вино Калибан се кълне в послушание и вяност към пияния съчашиник, с подигравателен знак спрямо Библията и Книгата на Просперо. Шекспир никога не се плаши от недостовърното и голямата параболa. На остров от Новия свят двама пияници и някакъв черен роб замислят убийство на тиранин. Неочаквано за тази внезапна драматургичност един сценарий от *dell'arte* се преобръща в политическа трагикомедия. На безлюдния остров се разигра тържеството на пиянската революция.

Според театралната традиция Калибан почти винаги трябва да е получовек и зверориба. Стрелер приши на раменете му кожа от морско влечуго с добавен череп и хриле. Тази кожата трябва да е останала на Калибан от времената, когато бил крал на острова или вожд на племе. Стрелер не избягва съблезните на примитивизма или „отчуждението“, но в ново „антропологично“ издание. Чрез своя Калибан той дописа или по-скоро до-инсценира африканските или *voodoo** ритуали и му нареди да танцува с подскоци военни обреди. Тази стилизация бе художествена измислица и в нея се губи интелектуалната знакова система на Ренесанса.

Тринкуло е неаполитански Пулчинела**, а Стефано – капитанът от италианската маска. В миланската *Буря lazzi* прерастваше до безкрайна и досадна самодейна интермедия за глупавия дивак и двамата пияници, с които се подиграва шутът Ариел. В режисьорските записки на Шекспировия Просперо бунтът на Калибан не се предвиждаше и бе най-голямото поражение на вълшебника. Просперо не беше пращал Ариел да съпровожда пияните *lazzi*. „Невидимият“ Ариел, свирещ на барабанче и флейта, е само музика, която тревожи и предупреждава. Шекспировият Просперо е режисьор с ограничена власт и никъде не злоупотребява в представлението. Дори Ариел е използван само за най-важните поръчки. Стрелер е режисьор, за когото спектакълът всякога е недостатъчен.

В сцената с появата на вълшебната трапеза с ястията Ариел се спуска от небесата като прилеп с нокти и огромни

черни крила. Високи вълни отново заливат сценичната платформа. Закривана от крилата, трапезата изчезва. В проблясванията на спектроскопични светлинки, на фона на голямо издупто платнище черният прилеп обвинява Алонзо и двамината грешници в предателство спрямо Просперо и вещае гибел, от която би могло да се оцелее само чрез покаяние. И макар че Просперо хвали Ариел за рецитацията, предсказанията са заглушени от гръмотевичен тътен. В това голямо *show* Стрелер отново пренебрегва знаците, които режисьорът Просперо е заел от бароквия театър и хуманистичната традиция. В бароквия театър се появяват вергилиевски митове, антични образи и символичният знак на Пиршеството. Чудесата и ужасите в този театър все още са антични и християнски. Шекспировата Харпия изрича вергилиевското предсказание от *Енеида*. Отрупаната с ястия и напитки трапеза е ренесансов Пир и християнска Вечеря, от която са изгонени грешниците. На нея трябва да има кани с вода и вино, също – самуни хляб. На безлюдния остров Шекспировите узурпатори са измъчвани от глад и жажда.

Бягайки в уплах, тримата грешници изоставят прекрасните си одежди, Алонзо губи короната си. Ариел сбира тези милански великолепия и ги слага в реквизитната на острова подиум. Вади ги отново, когато Калибан и двамата италиански смешници се връщат, за да заговорничат срещу Просперо. Пулчинела-Тринкуло намята кралския плащ. Капитанът-Стефано слага короната. Стрелер пожела да преобърне в *buffo* символите на узурпация и цареубийство. Но в драмите на Шекспир, дори в комедиите, никога кралска корона не е окичвала глава на шут. Според Шекспировия сценарий Ариел провесва на въженце само лъскави парцали. Прекалилите пияници се спускат към тях и тогава Калибан разбира, че има работа с глупаци. Знае, че могъществото на Просперо е в неговата Книга. Но в тази *Буря* Книгата на Просперо съдържа режисьорски записки. В театъра на Стрелер тези записки са по-важни от кралската корона.

С режисьорските записки Стрелеровият Просперо не иска да се раздели чак до края на спектакъла. В *Бурята* на Шекспир Просперо хвърля Книгата в морето и счупва своята палка-жезъл след изричането на страшните заклинания на Медея от *Метаморфози* на Овидий в последната сцена с разпознаването. В Епилога на миланската *Буря* Просперо счупи диригентската палка и запрати режисьорския си екземпляр в отвора на оркестрината.

Последният дъг на Ариел е да поднесе на Просперо скритите преди дванайсет години на острова регалии на Княза на

* *voodoo* (мест.-афр.) – ритуал на злите сили, разпространен сред тъмнокожите главно в Карибския басейн.

** Пулчинела – персонаж от италианската комедия *del'arte* (от средата на XVI в.), най-саркастичният сред Дзани (слугите, момците, хитреците, уж-„глупците“). Любимец на неаполитанската публика (черна полумаска с голям крив нос и гънлив глас), той се превърнал в герой на т. нар. пулчинелати – специални злободневни представления, където изпълнявал разнообразни задачи (от слуга-хитрец до комичен старец). Предвестник е на френския Полишинел и английския Пънч в театъра на марионетките.

Милано – плаща, шапката и шпагата. В *Бурята* на моето въображение княжеският плащ е изгнил от морската сол, а шпагата е почервеняла от ръжда. С тези групи законният княз на Милано се изправя пред недокоснатите от вълните узурпатори в брокат и хермелин. Развързката при Стрелер е традиционна, но ведно с целия прочит и развързката в V действие това не е завръщане към традицията на ренесансовия и дори бароковия театър, а към мелодраматичния, банален и плитък Шекспир на XIX век.

В четиричасовия спектакъл Стрелер се отказва от злобещо препоръчаната „маска“ и от най-жестоката сцена в цялата Шекспирова *Буря*, когато актьорите, играещи римски богов според представите за Златния век и Рая, се преобразяват в ловните кучета Тиран и Фурия, а Просперо ги насъсква срещу разбунтувалите се роб и шутове, забравили кой е господарят тук. Във финала на Стрелеровата *Буря* шутът Тринкуло присяда в нозете на краля на Неапол и посраменият Калибан пред очите на всички мерзавци, на които е простено в *щастливия нов свят*, се прибира обратно в своята пещера.

Бурята на Шекспир завършва с връщане към своето начало, за да може още веднъж всичко да започне отново. Но това не е повторение на първата сцена в театъра, когато пуснатият Калибан излиза от своята бърлога. То е повторение на историята, започнала дванайсет години по-рано, когато законният княз на Милано е изгонен от своето княжество и достига безлюден остров, чийто законен владетел е Калибан. От всички възможни финали на *Бурята* обратното завръщане на Калибан в неговата кръчма-затвор ми изглежда най-фалшив. Когато Просперо и пришълците от Стария свят напускат острова, Калибан остава сам на сцената – дважди измамен и обогатен само с опита си.

В последната сцена на спектакъла, преди Епилога, Просперо освободи верижката на Ариел от чигата, но от това не произлезе нечовешка волност. Освободеният Ариел се прехвърли през рампата и отиде при зрителите. А когато накрая Просперо слезе от сцената и също отиде в залата, Ариел се върна и приседна в нозете му. В най-загълбочения от всички прочити на Шекспировата *Буря* животът и театърът, двата спектакъла и двете илюзии излъчиха и повториха своите отражения като две огледала. Просперо от миланската *Буря* издирижира спектакъла два пъти откъм залата и завръщането му накрая отново там губи своята драматична ценност. Но много по-

важно бе, че Шекспировата опозиция и Шекспировата парадигма за театъра и живота Стрелер замени с опозицията и единството между сцена и зала. В Епилога Шекспировият Просперо отива при зрителите не само да помоли за одобрение, а за да потърси оправдание, милост и освобождение от театъра. Връща се не при хората, не в залата, оттегля се самотен в Милано, където всяка своя прета мисъл ще посвети на смъртта. Стрелеровият Просперо се връщаше в Милано, който сам бе театър – сцена и зала.

Това странно, обезпокоително и същевременно покъртително припознаване на Лице от драмата в режисьора, на Просперо в Стрелер, произлизаше в еднаква степен от откритието и озарението на миланската *Буря*, както и всичките ограничения. Шекспировият Просперо знае, че когато изключи проекторите, актьорите ще се стопят във въздуха като духове и Възвърнатия Рай ще се превърне в празна сцена, но Просперо-Стрелер знае също, че когато отново ги включи, гръсчената сцена пак ще стане златист пясък, откъдето Миранда и Фердинанд ще се любват на изгряващото слънце. Тези два театрални знака съдържат отделни послания – превръщането на Златния век в пуста платформа е оголване на театралната и митологичната илюзия; превръщането на дървената палуба в Изгубения Рай е потвърждаване на театралната магия, която създава митове. Просперо-Стрелер чуи магическата си пръчица и я захвърля на морското дъно, сигурен, че след миг откъм оркестрината театралният инспектор ще му подаде нова диригентска палка. В тази миланска *Буря* при всичките ѝ прелести нямаше Шекспирова печал, нито нещо от Шекспировите самоотричания.

Вернаца – Каменни Поток, юли 1978

Бележки на преводача:

Есето *Prospero albo Reżyser* е публикувано за първи път в лондонското полскоезично издание *Wiadomości* (3.IX.1978) и после във Варшавското *Dialog* (№ 5 (312) / 1982, 119–123 – броят на „месечника“ излиза не през май, а през септември заради обявеното от ген. Ярузелски военно положение). Цитатите са по превода на Валери Петров: Уилям Шекспир. *Трагикомедии и романи*. С.: „Народна култура“, 1976, с. 915 и 910.

Джорджо Стрелер (14.VIII.1921–25.XII.1997) се дипломира през 1940 в *Accademia dei Filodrammatici*, става актьор в пътуващи трупи, там през 1943 прави и първата си постановка. За да не го мобилизират, бяга в Швейцария, където поставя *Убийство в катедралата* на Т. С. Елиът и *Калигула* (1945) на Камю. Заедно с Паоло Граси (1919–1981) през май 1947 основават в Милано *Пиколо Театро* – първия „общодостъпен“ и стационарен театър. Преставя да играе, но прави до 10 постановки годишно – желае да върне на публиката репертоара, забраняван по времето на Мусолини. Невероятният успех на *Слуга на двама господари* от Карло Голдони (1947; спектакъл, игран повече от 40 години) осигурява доброто име на този театър. *Следват Ричард II* (1948), *Бурята* (1948), *Макбет* (1952), *Юлий Цезар* (1952) и *Ричард III* (1952) от Шекспир, *Шест лица търсят Автора* (1952) на Пирандело.

След 1955, когато става и един от директорите, Стрелер показва по-малко спектакли, но затова пък са по-грандиозни, обмислени и бележат етапи в развитието на съвременния театър – *Вишнева градина* и *Чайка* от Чехов (все през 1955) и *Опера за три гроша* от Брехт (1956), *Кьоджински караници* (*Le baruffe chiozzotte*) от Голдони (1964) и *Великаните от планината* на Пирандело (1966).

Сътрудничи с отлични сценографи като Лучано Дамиани (р. 1923) и Ецио Фриджеруо. Не се отказва от голямата естетическа традиция на европейската хуманистична култура, но я отвежда на по-високо ниво. Не може да бъде обвинен в дегуманизиран реализъм.

Заради събитията от 1968 напуска *Пиколо Театро*, но се връща през 1972, когато Паоло Граси се мести в *Ла Скала*. Стрелер запазва в *Пиколо* „художествения театър“, като не остава встрани от гражданския патос – театърът вече не об-

служва света, а е самият свят. Според него театърът е „най-възвишеното средство за познание и история“.

През пролетта на 1977 г. режисьорът два пъти провежда с Ян Кот дълги разговори на тема „интерпретация“.

Поставя Шекспир (*Крал Лир*, 1972, и *Бурята*, 1978 – с Тони Караро), опери в Миланската *Скала* и в Париж – *Фалстаф* на Верди, *Сватбата на Фигаро* от Моцарт и други. През 1978 поставя *Трилогия за Курортистите* (*Trilogie della Villeggiatura*, 1761) от Голдони в *Комеди Франсез*.

От 1983 до 1990 френският министър на културата Жак Ланг (р. 1939) му предоставя възможността да създаде и ръководи в отделната сграда на парижкия *Одеон Театър на Европа* – „първата по европейски театрална институция, която европейска страна предлага на обединена Европа“. През 1984 поставя *Илюзията* (*L'Illusion*) от Корней. В 1987 създава шестата си версия на *Слуга на двама господари* отново в *Пиколо Театро* и с нея прави световни гастрол.

Пиколо Театро е включен в Обединението на европейските театри. Стрелер издейства нова зала за своя театър, но след конфликт с Общината на Милано и забавяне на строежа *Il Nuovo Piccolo* е открит едва след внезапната смърт на основателя си.

Няколко седмици преди смъртта си Стрелер пише: *Смисълът от нов художествен театър е в щастието да се чувстваш човек. Изкуството е срещу нечовечността, срещу злото и всичко от този сорт за всички времена.*

Сенатор, европейски депутат от независимата левица, Стрелер работеше за една „Европа на духа“. Театралната му концепция повлия върху мнозина режисьори от следващото поколение, като Ариан Мнушкин, Патрис Шеро, Луис Паскуал, Роже Планшон и Петер Щайн. За него Патрис Шеро споделя: *Той целият беше театър. Твърдеше, че театърът е отговорен пред света и обществото. От него научих всичко за театралното пространство, за работата върху чувствата и как се разказва една история чрез поезията на театъра, как се обединява лекотата със сериозното.*

Bottom или Дъно

Може би Станислав Кожмян* е първият, нарекъл Шекспировия Bottom от *Сън в лятна нощ* Дъно. Това било възприето в театралната практика и преводите, след Кожмян дошъл ред на Галчински** и доколкото си спомням, на Милош. Едва Мачей Сломчински*** го превръща в Задник. Като обръщение в диалогите Дъно звучи добре и нашето въображение го усвоява, ама за ячък тъкач името е май доста порцеланово. Всякога са го играли зрели актьори. В картините на Фюсли****, чието въображение е сравнимо с Шекспировото, той има мускулестите и масивни крака на грубиян. Докато Дъно е деликатно и разнежващо за Bottom, Задник на Сломчински е малко повече от едно вулгарно преуначаване на Bottom.

Bottom не само е част от тялото, както в съвременния английски *bottomless* е реклама за голота на долницата, той има и друга конотация: *bottomline* е критичната черта на затъване при корабите, все по-често е и обяснената „под линия“ направена равнометка.

Bottom има и библийска конотация в посланието на св. ап. Павел до коринтяни: *Защото Духът прониква във всичко, дори и в дълбините Божи*****. В Библията, която Шекспир е чел, това за „дълбините“ звучи по следния начин: *the botome of Goddess secrettes*. А Bottom (отдавна забелязано) като се буги от магарешкия си сън, пародира посланието на св. Павел. Монологът на събудения Bottom е една от драматическите кулминации в *Съня*, съществена за интерпретацията на пиесата, но най-вече може би за изпълнителя на тази отговорна роля.

* Станислав Кожмян (1836–1922) – геец на Великата емиграция, участник в Януарското въстание, по-късно депутат в австрийския Райхсрат; театрален критик и режисьор с изключителен принос за развитието на Краковския театър, на който става и директор (1871–1885).

** Константи И. Галчински (вж. стр. 84), автор на свободен превод на *Сън в лятна нощ* (1952).

*** Мачей Сломчински (1920–1998) – преводач на цялостното творчество на Шекспир на полски език, макар да е критикуван в неточности и липса на художествена стойност на превода. Автор на криминални романи под псевдонима Джо Алекс, преведен и на български.

**** Йохан Хайнрих Фюсли (1741–1825) – британски художник от швейцарски произход; автор на редица картини по Шекспирови произведения.

***** 1 Кор. 2:10.



Литография по Х. К. Селоус в полското издание на „Сън в лятна нощ“ („*Dziela dramatyczne W. Shakespeare*“, vol. XII. Kraków, 1895: *tytuł Bottom figuruje jako Denko* – „Дънце“).

За съня си Bottom казва: *it shall be called „Bottom’s Dream“, because it hath no bottom*. Доста трудно място за тълкуване. Кожмян превежда: *Тя ще има заглавие „Сънят на Дъно“, понеже за нея никак дъно не е достатъчно*. Сломчински отива по-далеч от текста и подтекстовете и не разрешава мъчнотиите: *Ще я нарека сънят на Задника, щото наяве никой задник не е зъркал подобно нещо*. Единствено Галчински в удивителния си превод успява да пригадае на шекспировското *no bottom* бездънност: *Названа ще е тя Балада за Дупцето, тъй като няма си дупе за грънце*.

В сцената с магарешката глава има друга красива, възхитителна и важна реплика: *Bless thee, Bottom, bless! Thou art translated*. Кожмян превежда: *Я, Дъно, колко си се променил!*, а Сломчински: *Бог да те пази, Задник! Да пази! Омаили са те!* „Омаиването“ е превръщане на отвлеченото дете в русалка

или циганка. За „омайването“ на подхвърлените от самогиви пише Владислав Копалински в своя известен *Речник на митовите*. Галчински и тул намира решение за създаването чаровно с магарешка глава. Бен Джонсън, съвременник на Шекспир, нарича метафорите *translation* – превеждане. И тъй, Галчински предлага: *На кой ли език са те превели?*

Но продължавам да се колебая относно „Дъно“. Bottom е тъкач и ако сам превеждах, щях да го нарека Дъно. Това „дъно“ прикрива многообразни конотации – и телесни, и метафизически. И чудесно би звучал стихът: *Дънчо, Дънчо, ама как те изработиха!*. Този Дъно пасва към имената на останалите „атински“ занаятчии, взети до един от Сломчински: Клин, Свирчо и Мутра, или към пияния медникар Слай от *Укротяване на опърничавата*. И същият Дъно, превърнат на магаре, много ми допада като любовник на царствената Титания: *Дваж мъдър си и трижди духовит*.

По телефона Станислав Баранчак* веднъж шеговито предложи да наречем пустия му Дъно „Хастарът“. Сетне се заинаати за несполучливото прозвище. Дотам чак: *Мама му стара, Хастар! Нещо са те обърнали!* Включи се и собственият ми син: Вместо Дъно да е „Дупчо“. Е, тогава пък г-н майсторът Клин, първоделец и режисьор на забавата в гората, би възкликнал: *Дупчо, Дупчо, ама че са те изпонапреконали!*

Каменни Поток, септември 1990

Преводът е по изданието в тома: Jan Kott. Pleć Rozalindy. Interpretacje. Marlowe, Szekspir, Webster, Buechner, Gautier. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.

Превод и бележки: Богдан Глишев