

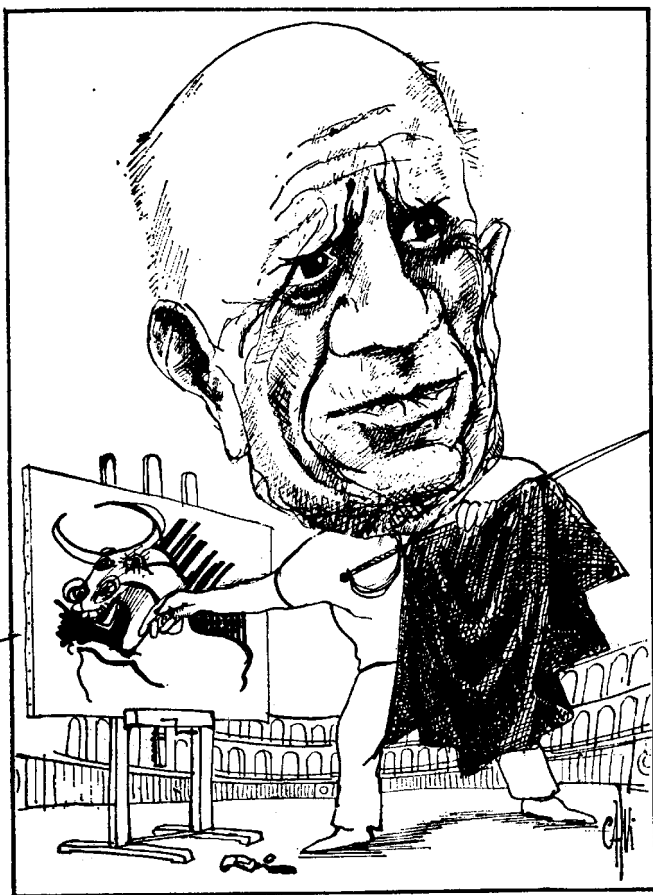
## ТЕАТЪРЪТ НА ПИКАСО

### СНЕЖИНА ПАНОВА

През 1967 г. в Сан-Троне на Фестивала „Свободна експресия“ се разиграва един нечуван скандал. Кметът на града забранява постановката на „Желание, хванато за опашката“ от Пабло Пикасо. Причината, която той изтъква, е, че „пиесата е порнографска“ и че той няма никакво желание да води „театрална битка в стил Ернани“. Разбира се, спектакълът все пак се играе, защото в съседното градче – Гасен, проявили повече разбиране към първата пиеса на Пикасо. Освен това се надявали, че огромната публика, посетила Сан-Троне, ще посети Гасен и той ще стане, макар и за една вечер, център на изяви на звезди.

Трябва да подчертаем, че пиесата е написана още през 1941 г. Интересното е, че тя за пръв път се е играла (по-точно е била прочетена) от интелектуален елит, където личат имената на Албер Камю (режисура), Жан-Пол Сартр, Симон дьо Бувуар, Раймон Кьоно. Това се е случило в апартамента на директора на Музея на Човека – Мишел Лейрис – приятел на Пикасо, който предложил една „затворена“ сбирка.

Съвсем естествено е, че произведението на Пикасо, при това пиеса, ще предизвика огромен интерес. По-важното



обаче е, че след написването ѝ и това рецитално представяне, за което става дума, той не се съгласява тя да бъде поставена заради изискването на Малро Тортата да бъде облечена. Пикасо твърдял, че той я е замислил така и че единственото, което може да гопусне, е тя да бъде с черни чорапи. Вярно е, че това е условие, което личи и в текста на пиесата, от друга страна,

не бива да се изненадваме, че един художник може да гържи на голото тяло. Както е известно, тази мода гоиде в театъра много късно, а в изобразителното изкуство и скулптурата, жанрът „голо тяло“ съществува, от както те съществува.

Режисьорът на прословутото представление в Гасен – Жан-Жак Лебел, обяснява в програмата към представлението, че произведението на Пикасо е „една гениална скица за тотален театър“. (L'Avant-Scène, 1972, P., X 500, p. 7.) И добавя, че Великият Пикасо плува във водите на сюрреализма.

Вярно е, че Пикасо в началото на века и по-точно в 20-те години е бил много увлечен от сюрреализма. Заедно с Брак те дори измислят системата на колажите като творчество, дори Андре Бретон в своя Манифест пише: „Колажите на Пикасо и Брак имат същата стойност, като използването на шаблона от някой разточителен и изгладен стилист. Позволено е да наречеш ПОЕМА полученото от безплатното групиране на заглавия и части от заглавия, изрязани от вестници.“ (сп. ГЕСТУС, 1996, С., бр. 1, с. 102)

Основното, което би трябвало да се има предвид, е не толкова школата или направлението, към което принадлежи пиесата, а това, че я пише художник, който, най-общо казано, прилага към сцената вижданията си на живописец. Това се отразява както на сюжета, така и на развитието на действието.

Само няколко години делят творбата на Пикасо от прословутото начало на абсурдния театър. Освен това била е вече разпространена една по-свободна форма на театрално представление, която по-късно ще бъде наречена – вече в 60-те години – хепънинг.

Явно е, че Пикасо се е опитал да напише пиеса, за да удовлетвори своето убеждение, че „може да се напише кар-

тина с думи и да се нарисуват чувствата в една поема“. (L'Avant-Scène, 1972, P., X 500, p. 7)

В творбата има един главен герой, това е Големият крак, който е писател и в момента на започване на действието го заварваме на 380 хилядната страница от своя роман. Единствено то реално или, по-точно казано, реалистично обстоятелство е, че героите – всички подчинени на Големият крак, са се нанесли в хотел, за да могат да живеят по-спокойно. Оттук насетне напразно ще търсим мотивация в постъпките, логика в поведението и подобие на драматическо действие. Не бихме имали успех, ако се опитваме да определяме жанра, макар че той клони повече към фарс, и то абсурден. И все пак, ако трябва да разкажем нещо, това е необикновената смесица от думи, свързани с ежедневието битие на взаимоотношенията между хората и техните нужди, и избухванията на сравнения и представи, които носят един своеобразен лиричен характер. Най-реалистичният човек в произведението е Братовчедката, която не може да прояви никакво въображение и непрекъснато разказва за един господин, който я е канел да „събеседват“ и след като я е научил „как правилно да разрязва калкан“, си отишъл завинаги.

Можем да говорим условно и за събития – например участието в лотария, където всички, които си записват цифрите, се оказва, че са победители. Освен това действието се премества веднъж в студиото на Големият крак, във вилата на Дебелата тревога и Слабата тревога, където героите излизат от канализационните шахти и правят едно парти, в което става дума за супата, която „ще ти нашепне хиляди истории тайно на ухото, ако искаш да направяш букет виолетки от скелета“. (Пак там, с. 10.)

Критиката се забавлява много с герора, който е предвидил Пикасо. Той държи на сцената да се изнася огромна вана, пълна с вода и пяна, от която да се показват един след друг всички участници. Освен това, там има и легло с гигантски размери. Достатъчно е да кажем, че то е предвидено за десет двойки. И може би най-условната от всички сцени е тази, в която от героите се виждат само крака, които зънат пред различни хотелски стаи.

Макар че казахме, че няма финал, това се отнася по-скоро до традиционните представи за понятието. Финал има: „Всички герои остават неподвижни от едната страна на сцената и от другата. От прозореца, в дъното на стаята, влиза златна топка с големината на човек и осветява цялата сцена, заслепява персонажите, които вадят от джобовете си по една кърпа и си завързват очите. Всички сочат с пръст и викат: „ти, ти, ти“. В това време върху голямата златна топка се появяват буквите на думата НИКОИ. (Пак там, с. 12) Този финал пряко ни напомня за любимия лозунг на сюрреалистите – „Нищо, нищо, нищо“ или „Нека бъдем хаотични“. Пиесата обаче, според критиците трябва да бъде разглеждана и в контекста на времето, в което е писана – Франция в 1941 г. е под немска окупация и хората са усещали и страдали под властта на „една голяма Сила“. Както пише Жан Лебел (в 1967 г.): „Вярно е, че днес ситуацията се е променила, но усещането за една голяма сила дори се е увеличило. Това е въпросът за човека, поставен в културата на индустриалната цивилизация“. Той счита, че Големият крак – това е символ и олицетворение на властта и че това се вижда и в произведенията на Пикасо от този период, а именно: „Жена на морския бряг“, което според него е повлияло върху създаването на образа

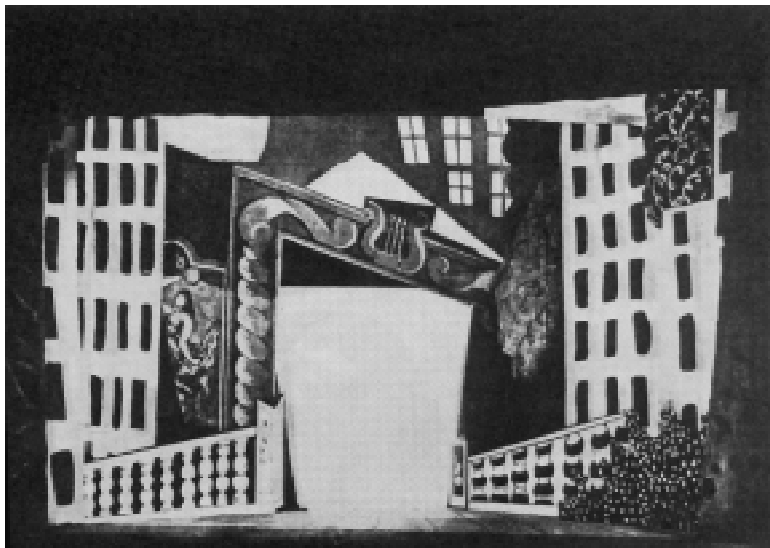
на Тортата, и особено „Минотавър“, което разкрива „спазмите на любовта и омразата и е една гениална живописна сублимация на драматичните негра на желанието. Пиесата поставя въпроса за трансгресията, характерна и за проблематиката на Жорж Батай“. (Пак там, с. 11)

Струва ми се, че тези паралели, които изглеждат правомерни, усложняват проблематиката на пиесата, която, както отбелязахме в началото, е свързана по-скоро със създаването на серия от картини чрез думи, в които могат да намерят място редица от произведенията на Пикасо, обединени от изключителното му въображение. Нежеланието да сложи ред и последователност в тези картини е обяснимо само с генералната му цел – да даде простор на въображението и да ни убеди колко по-оригинално и екстравагантно протичат процесите в нашия живот, за които е смешно и излишно да се търси обяснение.

И така с „Желание, хванато за опашката“ Пикасо успява да изненада всички – само защото са минали толкова години от увлечението му по кубизма и сюрреализма – всички разпознават в пиесата приложение на „автоматичното писане“ или както казва Андре Бретон – „мисълта тече, но без да участва корекцията на разума“. Но това са все пак двадесетте години, четридесетте във Франция имат други хоризонти, пък и само ако човек прегледа бегло един албум на Пикасо, ще разбере, че тук не става дума за скок от един стил към друг, за някакви опити или, по-точно казано, отнася се до личност, която акумулира, променя, съчетава, връща се, пак продължава, за да поднесе нещо (определение, което винаги употребяваме за Пикасо) – уникално. Вярно е, че не остава пленник на една школа или течение, но в един момент, специално в театрал-

ните му оформления проблясва споменът и веселите колажи за декора на „Пулчинела“ от 1920 г. се свързват със завесата и декора на „Икар“ (балет на Серж Лифар) от 1962 г. Поначало за Пикасо театърът е свързан с комедия дел ‘арте, със знаменития Арлекин, за който той има цяла серия, сцената е мястото, където стават най-различни чудновати, приказни и фантастични неща, които си имат някакви свои тайнствени закони, над които тържествува играта.

Именно играта. Съвсем очевидно е, че той не пише пиеси за да покаже, че е добър и като драматург и че ще тържествува на френската сцена. Самочувствието му е много по-голямо. Театърът неугържимо го предизвиква и интригува с думите. Думите – извикани, изкрещяни или прошепнати, нареждени в изречения, отнесени към някого, който трябва да бъде убеден да направи нещо и непременно да се бори за нещо. Но какво ще стане, ако те бъдат подредени така случайно и хаотично както го изисква свободната игра на въображението, когато човек произнася всичко, което му хрумне и не чувства никаква необходимост от диалог, особено от такъв, в който се разменят мнения или се водят борби. В този план на разсъждения постепенно се приближаваме до Втората пиеса на Пикасо – „Четири малки момичета“ (1948), но тя в никакъв случай не се характеризира само с това, което наричаме



*Сценографско решение на Пикасо за балета „Парад“ от Жан Кокто и Леонид Мазин, музика Ерик Сати, 1917 г.*

„поток от думи“. В нея дори няма този загатнат сюжет, фарсова фриволност и влияние на Булевардите, каквито намираме в „Желание, хванато за опашката“. В нея плътно усещаме Пикасо художника, който с един квартет от малки момичета (близо до тийнейджърската възраст) ни показва не само как с „думи може да се нарисуват картина“, но нещо много повече – непознатото досега – как може да се изтръгнат цветовете от думите. Това са любимите цветовете на Пикасо – синьото във всичките му нюанси, розовото до пурпурночервено и лилавото, Впрочем – той обича тези непостижими нюанси в един и същи цвят, в които четката му мигновено ни убеждава. В пиесата се налага да бъде конкретен и ако иска да постигне такова внушение, той се притеснява да намери всички тонове на зеленото, което открива и в горчивия портокал, във фъстъците, различно е то в бадемите, в лимона, тревата, както да кажем за ябълковозеленото, за мечтата на всички художници – зеленото на Веронезе и т. н. И не слу-

чайно Четирите момичета в хубавите летни дни на ваканцията си играят в зеленчуковата градина, тук природата поднася цветовете, вълнуващи със своята свежест. Но това все още нищо не значи – въпросът е в това, че Пикасо е успял да постигне емоционално-психологически ефект, лирична атмосфера, наслада от непостижимата и изненадваща нюансировка, защото тук цветът е главно действащо лице. И, разбира се, защото Пикасо знае, че постигането на един нюанс е като сложния и дълъг път, който извървява авторът на психологическия монолог, за да стигне до дъното на една душа и да даде израз на нейното настроение. От тази пиеса на Пикасо разбираме, че в цвят може да се изрази всяко човешко съществуване. В смисъл, че това е показано и доказано. И тук се докосваме до въпроса за синтеза, който е бил обект на теоретически блестящи съчинения (става дума за синтез на изкуствата, а не за вътрешния синтез на средствата) и се е стигнало до убеждението, че синтезът е напълно необходим. Но винаги едно от изкуствата се налага, заема основното място – това, към което принадлежи авторът на творбата. Разбира се, това не ни изненадва. Естествено е Вагнер да основополага музиката, а Пикасо – изобразителното изкуство, така че този въпрос е перфектно решен в „Четири малки момичета“ при положение, че той дори не надниква в арсенала на традиционните театрални средства, защото не търси опора в сюжет, конфликт и т. н. Вярно е, че използва похватите на сюрреализма, но тук има нещо много важно.

Това е един от редките случаи, където сюрреализмът стои органично, в смисъл, че изборът на персонажи малки момичета веднага предполага и допуска, че те могат да бърборят и без да разбират всичко, че ще комбинират не-

съединими думи и фрази и че както и в пиесата ще се надпреварват да се изказват, да разказват случки и картини от различни отломъци. Именно да се изказват, защото не ги интересува диалог, който може да бъде също част от играта, нито дори се преструват, че се изслушват. Те все още не правят разлика между ръце, протегнати за молитва и ръце, протегнати за наказание. Или както казва Чарлз Маровиц, поставил пиесата в Лондон през 1971 г.: „Щом излезете на сцената, ще забравите думите смисъл, цел и няма да ме питате какво иска да каже авторът.“

И той измисля „ходът на Алиса“, която попада в друг свят – къщата, градината построява като за игра на кукли и актрисите влизат през една малка врата на сцената, пълна с репризирани розови дървета, и като попадат в друг свят, приемат неговите условия. Но Пикасо умее да наложи тези условия. В първата пиеса героите говорят объркани и смешни баналности, а тук – говорят сякаш имат прозрения – пълни с детска наивност и претрупаност, но с една дълбока, разтърсваща поетичност и гениалност на художника, който „оцветява“ звездите, зорите по мраморите, осветените полета и който тапицира небето в ябълково-зелено, мостовете в живачносиво въздишат по своите кавалкади и всичко това сред репи, зеле, грах, сметки, писане на писма и спомени за хронологично бръмчене на уроците в училище. И толкова много крилати съществува! Фантазии, фантазми, знаци – за тях говорят дори децата. Не можех да си представя, че една модерна пиеса, загърбена всичко, което може да напомня за класика, може да бъде толкова барокова, да сменя като в транс картина след картина, цвят след цвят и че настроението може да има толкова багри. Но, това е театърът на Пикасо.