

САМЮЕЛ БЕКЕТ НА СЦЕНАТА ДНЕС

ГРИША ОСТРОВСКИ

Ако трябва да определя какво ме е занимавало, преследвало и учувало по време на работа над „Краят на играта“, а преди години и над пиесата „Щастливи дни“, това е без съмнение *ф е н о м е н ъ т* Б е к е т, който не само че не допуска, но и задължава да не се откъсват и разглеждат сами за себе си творческите му търсения от жизненото битие. Те са така здраво вплетени, вкопчени, взаимно така се определят, че човек тръпне пред тази истинност и цялост. Това се напраща от всеки ред, от всяка ситуация в пиесите му и ги превръща в едно откритие на неповторимата му личност. Затова този автор е толкова труден за поставяне.

Търсенето на истината на нашето съществуване отвъд границите на земното и смъртното, смиреността на Бекет пред собственото аз, изключват всяка преднамереност, артистична поза, самоизтъкване, без които като че театърът е немислим. Срещата с този писател може да се постигне само ако партньорите му от театъра са равностойни в искреността, неподправеността и желанието да се борят с инерцията в себе си.

Човечеството като че не съзнава и не оценява личната си вина за състоянието на света днес, което предвещава неговата гибел. Как да се обяснят бедствията и разрушенията в последно време, тайфуните, земетресенията, сушите, проливните дъждове, пет-

ролните петна из моретата... и с какво може да се обуздае растящата неприемливост, злоба, расова нетърпимост сред хората? Могат ли тези заплахи да се приемат като неизбежни спътници на ежедневието?... Хората се правят, че това чак толкова не ги засяга, че все някак си ще се справи, че царят не е гол, и в трагикомичен план, съвсем по бекетовски, доиграват енгшипла, края на играта на собствено то си съществуване, края на човешката цивилизация.

Далечни и неприемливи за нашия автор са егоизмът, суетата, безогледната надпревара за лично утвърждаване, несъответствието на гумите с делата, безотговорното отношение към собствените си задължения. Неговият поглед е насочен в обратна посока, навътре, към себе си, с единствената задача да разбере и изясни отговорностите и мястото на собственото си АЗ. Това събиране на Бекет, съсредоточаване в себе си, все повече го отделя от света, за да заживее като един самотник. Дългогодишният приятел и издател на писателя Джон Калгер го оприличава, със скромността, аскетичността и неприемливостта към себе си, на свети Франциск от Асизи. Близко до ума е, че да се контактува с такава сложна, безкомпромисна личност не е лесно и работата над текстовете му няма и не може да е безпроблемна. Още повече, че със същата взискателност и точност се характе-

ризира и неговият театър: малък брой действащи лица, липса на външно действие, аскетична обстановка, прикрит и остър диалог, недоизказаност в отношенията... Разказът му не се занимава и не разкрива истории от ежедневието, а си е поставил задачата да покаже неуловимите и неразрешими конфликти в човека. Но тази вътрешна непримиримост не е извадена на показ, тя се подсказва в противоречивото поведение на действащото лице, тя се движи в недоизреченото, в полутоновете. Тя трябва, в буквален и преносен смисъл, да се търси между реговете. И може би тъкмо затова героите предпочитат да мълчат. И речта им да бъде непрестанно прекъсвана от безкрайно много паузи.

При Бекет мълчанието играе първостепенна роля. То е важна част от общуването му със зрителите и може да се оприличи на трудните му контакти с приятелите. Докато с Джеймс Джойс се разбира много добре, въпреки че са прекарвали срещите си в дълго мълчание. Бекет го е считал за своя учител. Явно, че са си допадали по ум, нрав и разговорливост.

Мълчанието в драмите на Бекет може да се сравни с генерал-паузата в една симфония. Неизбежното мълчание като резултат, като кулминация на възбуденията и страховете на действащите лица на сцената. Като емоционално продължение на достигнатото напрежение. Смисълът на мълчанието се е подготвял от току-що разразилото се словесно стълкновение, за да се превърне в обобщение, в отношение към току-що заглъхнал или прекъснат конфликт. Театърът трябва да се научи да живее с паузата, като я направи

по-красива от речта. В продължителната си работа над текста, Бекет се е старал да превъзмогне опасенията си глумите да не са носители на информация. Много от редакциите обясняват стремежа му да се домогне до многозначността на неизразимото. Така цяла една сцена, на финала на „Краят на играта“, при втората редакция на английски, сцената с момчето, една от кулминациите в пиесата, диалогът е съкратен и се свежда до няколко реплики. По този начин авторът търси съпричастие на зрителите си, които трябва сами да се оправят и всеки за себе си да достигне до своите заключения.

Преднамерената статика, неподвижността на действащите лица се определя от изключителната ситуация, в която са се озовали. Никой не е в състояние да се движи, с изключение на Клов. Той не може да сяде. Всички са като парализирани, тялото е мъртво. За сметка на това, или тъкмо поради това, движението се е прехвърлило в ума, в трескавата мисъл, която търси да си обясни състоянията, мъчи се да се пребори с миналото, иска да долови бъдещето... и всичко в един крайно съкратен лимит от време. За шепя време сцената се изпълва с интензивността на преживявания, равни на сблъсъците в една антична трагедия. Непрестанната словесна престрелка между Хам и Клов, с нейните приливи и отливи, острите, язвителни подмятания, които чоплят стари и откриват нови рани, са преди всичко качество на ума, сила на духа, защото въпреки безнадеждната ситуация и пълната неизвестност и двамата продължават да се ровят в себе си като в бунище, за да се

доберат до някакъв отговор на поне един от безкрайните въпроси, застанали неумолимо пред тях. При Хам, както при Бекет, последното, което ще угасне, е мисълта. Тя го мъчи и ще продължава да го държи буден, за да го изтезава до последния му дъх. В този смисъл през каквито и промени да преминават взаимоотношенията между двамата, каквато и да е степенята на непримиримостта, скандалността на епитетите, диалогът е и си остава високоинтелектуален, израз на едно сложно и задълбочено мислене на един необичаен ум. Не съм предполагал, преди да навляза в репетициите на пиесата, че текстът е пълен с толкова хумор и ирония, с толкова сарказъм и язвителност, присъщи на високоинтелигентната личност. И ако твърдим, че действащите лица в пиесата са на ръба между живота и смъртта, към това безусловно трябва да прибавим, че взаимоотношенията им се държат, или продължават да се държат, единствено на неугасващия им ум. Само той, единствено той, може в това състояние да продължи живота им. Или въпреки т о в а с ъ с т о я н и е.

Когато се докосваме до темата за състоянията на сцената, припомням си табуто, което властваше в работата ни навремето. Забраната се определяше от максимата: „състояния не се играят!“ Те са р е з у л т а т от противодействието между действащите лица и се достигат в стълкновенията им. Изпуснат ли се конфликтите на сцената, борбата, почне ли да се мисли и гони състоянието, актьорите неминуемо тръгват да показват, „играят“ и да се преструват. При Бекет действащото лице е на предела на

своите възможности. Мястото на действието не е само ничието пространство, но и опустошената му душа. Човекът е захвърлен някъде, някъде си, оставен сам на себе си, със своите мисли, съображения, догадки. Това е степен на вълнения, преживявания, извън обичайните, ежедневни конфликти. Но е конфликт. Толкова голям, силен, всеобхватен, че на актьора няма да му остане време да показва и мисли за състояния. Но точно това състояние на конфликта в човека се превръща при Бекет в театър. И на интерпретаторите не им остава нищо друго да разкриват освен „грамата на състоянията при това състояние“.

Изключителните обстоятелства определят не само високия градус на вълненията, но и увеличават значението на всеки, дори на пръв поглед незначителен факт. И най-малката промяна се оказва важна, съществена, в състояние да предизвика обрат в по-нататъшното развитие на действието. Нещо подобно се забелязва при тежко болния. Прикованият към леглото губи ориентация за времето, обърква реалността със собствените си кошмари, губи памет и няма реална оценка за нещата. От друга страна, и най-незначителната промяна в състоянието му може да се окаже важен симптом за по-нататъшното развитие на болестта. Точната реакция и поемането на промените на сцената от страна на актьорите се оказва решаваща за истината в отношенията им. При тази липса на каквото и да е събитие, при това спиране на живота, най-малкото различие в отношенията се превръща в крупен факт. Движението на сцената като че се следи и оценява под мик-

роскоп, за да не отбягнат и най-незабележимите с просто око промени. А те, сами по себе си, не се оказват чак толкова незначителни. Застиналото море, изчезването на светлината, свършването на лекарствата, блъхата в гащите на Клов, неочакваната поява на момчето далеч зад прозореца... този нюанс на промяната в отношението, който подгласява Клов, е много точно разкрит от Бекет в епизода след разходката. Хам иска количката да бъде поставена на точното ѝ място. И не спира с изискванията си. „Точно на мястото ли съм?“, „А сега не съм ли малко вляво?“, „Защо ми се струва, че съм малко вдясно?...“ Това разиграване на партньора заприличва на клоунска сцена, но, моля ви, кой в това състояние няма да е покъртително смешен? Тези сцени, не, тези роли, този живот трябва да се изграждат изключително искрено и непосредствено, с навиците на детето и с органиката на големия актьор, така както се тръгва още с първите уроци в театралното училище. Когато се тренира творческата природа на ученика, като се развиват рефлексите му да реагира точно и непосредствено на всяка промяна у партньора. Когато обучението се стреми да изгради в бъдещите актьори чувството за правда, истинност на сценичното поведение. За всеки малко по-опитен актьор драматургията на Бекет е едно сериозно изпитание, проверка на силата доколко е успял да съхрани в себе си първите уроци на ученическата скамейка. Рутината няма шансове при този автор. Тя не може физически да го разбере. И не ѝ остава нищо друго, освен да го обвинява в познатите и изтъркани несвършенства.

А Бекет?... Бекет е ужасен от автоматиката на ежедневието, от безотговорността да се приказва, приказва, като се прикрива личната безотговорност. А това води, според него, до освобождаването от задълженията, до липсата на придирчивост към собствените постъпки, за да бъдем свидетели на деграцията на съвременния свят.

След Втората световна война, когато театърът се мъчи да скъса с илюзиите на бащите си, като бяга от бутафорната театралност като част от лъжата, се налага стремежът – изчистване, събиране и опростяване на средствата и формата, за да се отвори място за проникването и разкриването на същностните стойности в поведението на действащите лица. В така наречения свой епичен театър Бертолт Брехт, в борба с илюзията и автоматиката, въвежда, станалият нарицателен за метода му на работа с актьорите, термин – о т ч у ж д е н и е т о. Това сам го обяснява по следния начин:

„Отчуждението от едно събитие или от един характер просто значи, че на събитието или на характера се отнемат познатото, погразбяващото се, понятното, за да се постигне учудването и любопитството към тях.“

По този начин актьорът започва да свиква с действащото лице като с човек видян от разстояние, като възможност за пресъздаване, не като типаж, който трябва да се имитира и „играе“.

При Йежу Гротовски тази линия е продължена с теорията му за б е д н и я т е а т ъ р, т. е. какво може на сцената, или по-добре казано, без какво не може сцената, за да се достигне до „т ъ р с е н е т о н а и с т и н а т а

с р е д х о р а т а“, както сам той го определя. Бекет от своя страна спира движението, откъсва човека от ежедневието, омаломощава го физически, за да му даде е д и н с т в е н и я ш а н с да види, осмисли истината, такава, каквато най-малкото би искал да открие. Теоретикът на абсурда Мартин Еслин, цитира едно есе на Бекет за Марсел Пруст, където като основно качество, като същност на творческия процес се определя, както той го нарича – п р о ц е с ъ т н а с ъ к р а щ а в а н е т о. Благодарение на тази концентрация, ситуациите при Бекет, след като съумява да се освободи от всички елементи на натуралистичния и социален декор, както и от конвенционалната интрига, постигат универсално значение. „Онова, което в началото се приема като неяснота и липса на дефинираност – продължава Еслин – по-късно се приема и признава за основен критерий при измерване на а с т е н о с т т а н а т е к с т а – огромната концентрация на една творба, рожба на истинско творческо въображение, намиращо се на светлинни години от подражателството.“

Човек не обича да се главоболи с истината и в повечето случаи не се съобразява с нея и я придърпва, според изгодата, към себе си. След като не му е лесно с горчивата истина, той просто я заобикаля. За какво тогава му е Бекет, с мрачните си и безнадеждни прогнози за хората и света? За какво му е това негово хакари и песимизъм? Питър Брук в едни свои бележки за Бекет казва следното: „Какво значи – Бекет песимист? Песимист? Защото не се залъзва или маме с лъжливи утешения? Защото гледа на реалностите без

страх и ги приема каквито са, а не каквито искаме да бъдат!... Никой не може да ме убеди, че доброжелателният оптимизъм на страха може да се измерва с този премислен и изстрадан песимизъм!“ Мисълта на Брук е перифразирана от мен, след като не намерих този текст, прочетен преди години в една от книжките на немското списание „Театър хойте“. Но многократно повтарян и цитиран от мен по всевъзможни поводи, стане ли дума за този писател, аз го запомних така. И ако някой ме укори за волната ми интерпретация, нека приеме казаното за мое. Но тези разсъждения на Брук ми помогнаха навремето да се доближа до този автор, да проумея неговата драматургия, да разбере мотивацията му защо пише така, как трябва да подхожда към текста, как да работя с актьорите, за да измъкнат от дълбокия кладенец на човешкото страдание силата на духа му.

Всяка индивидуалност е едно различие, всеки голям автор, сам по себе си, е едно „а н т и“ на досегашното и обичайното. Личности като Брехт, Гротовски, Брук, Б е к е т остават с творчеството си трайно в тъканта на театъра, като въздействат и определят мисленето, теорията и практиката, начините на изграждането на сценичния живот. За да продължат да живеят във всеки опит, във всяко начинание на театъра да се обновява и развива.

Сам Бекет никъде не се експонира като умен или многознайко. Когато е репетирал собствените си пиеси, никога не е обяснявал, не е развивал концепции за собствените си послания. Той не позира и със сложния емоциона-

лен свят на действащите лица. Персонажите в повечето случаи се изразяват просто, непосредствено, не произнасят сентенции, не си служат с цитати. Това са хора на ежедневието. Бекет се интересува и занимава с онези дълбочини в човешката природа, където се съхраняват основните усещания за живота. Борбата на действащите лица със собственото неверие в угасващата природа, с постепенното напускане на живота, с примирението, се съпровожда от една безкрайна гама преживявания, които повтарят човека с неговите вълнения и страдания, за да приемем и Хам, и Клов, и Наг, и Нел като „п р е в ъ п л ъ щ е н и я н а о с н о в и т е ч у в с т в а у ч о в е к а“ (Мартин Еслин). Без това да ги превръща в абстракции, медуми или каквото и да е погодно. Напротив, те се възприемат като напълно реални, живи хора. Още повече, че колкото и скептично Бекет да се отнасял към словото и към това как и какво хората приказват, в диалозите му е концентриран изключителен човешки опит, а това говори за дълбоко познаване на хората и човека. Бекет е майстор на непосредствената реч, на точното и конкретно изразяване на мислите и чувствата на своите действащи лица, като виртуозно превключва от уличния език към кошмарите на бълнуванията, от баналностите, с които е пълна речта ни, към съкровенията излияния на сърцето.

Герт Фос, изпълнителят на Хам от наскоро поставената в Бургтеатър пиеса, споделя: „Бекет като автор се равнява по значение с Шекспир. При Шекспир се срещат подобни като при Бекет абсурдни сцени. При това човек

винаги може да се пита какво е това абсурд... Бекет не прави нищо друго, освен да приема на сериозно човешкия живот и езика му. Ако се заслушахме в разговорите на хората в едно кафене, ще констатираме колко конкретни са диалозите му. И най-малкото абсурдни или метафизични във философския смисъл на думата.

Ситуацията между действащите лица при Бекет е тайнствено реална като при Чехов. Ще отречете ли, че Чехов не е абсурден? Във всеки случай, не познавам извън Шекспир, Чехов, Бекет и Томас Бернхард друг автор, който така точно да пресъздава човека.“

Преди може би около три години във Виена, в Бургтеатър, известният писател и режисьор Георг Табори поставя „Краят на играта“ с едни от изтъкнатите актьори на немскоезичния театър – Герт Фос, току-що цитиран от мен, и Игнац Кирхнер. Необичайният и нестандартен Табори, известен с няколко сполучливи постановки на пиеси на Бекет, наново се връща към него. В едно свое интервю той подчертава колко е жив и нужен днес този автор и колко много има да се учи от него театърът. По линия на съкращаването Табори поставя пиесата на празна сцена, без никакви аксесоари, като изключим тежкия стол, на който е прикован Хам, и бояджийската стълба, по която се катери Клов. Той се отказва и от родителите Наг и Нел, като съсредоточава усилията си изключително върху двете действащи лица. Оказва се, че експериментът е успял. Фос и Кирхнер са интересни, самобитни, мислещи актьори и без съмнение, в стълковенията на двете действащи лица на сцената, са успели да разкрият от-

ношенията им докрай и да го превърнат в едно вълнуващо преживяване. Табори безспорно подсказва пътищата и начините, които доближават драматургията на Бекет до нашето съвременно мислене. Но в цялостното разкритие на пиесата, въпреки желанието си и стремежа към по-голяма концентрация на действието, аз не можах да се разделя с двете действащи лица, с бащата Наг и майката Нел. Обаче примерът на този австрийски режисьор ми помогна да потърся самостоятелността на всяка част, за да я противопоставя на следващите със своята изключителност и неповторимост. Да, трябва да отбележа, че това деление на части е мое и се наложи по време на работа. Тази яснота и последователност се превърна в качество, за да се стигне в отношенията между действащите лица до истинска зрелищност.

В поредната среща на двамата старци, Нел се обръща към Наг с укора: „... нищо не е по-смешно от нещастията!“ Без сам да може да се смее над себе си и състоянието си, Бекет много добре го разбира и приема, за да го повтаря многократно. Отстрани погледнато, при изключителни състояния, когато сетивата се опънат до краен предел, когато човек губи контрол над себе си и не се владее, той сам се поставя в неизгодната позиция да реагира неадекватно, пресилено, извън рамките на допустимото, за да стане смешен.

Хам и Клов са двете страни на човека. На несъгласието му сам със себе си. Те непрестанно се отричат, опровергават, гразнят и предизвикват. Хам действа неспокойно, импулсивно,

В известен смисъл наивно, непосредствено, докато Клов е скептик, проумял и презрял и себе си, и Хам, и света. Тези две начала непрестанно се борят в човека. Стига да са налице. Но в нашите действащи лица те са в наличност, може би, малко повече от необходимото. И тъкмо това изостря конфликта помежду им и ги поставя в смешно положение. Името на Хам идва от ham actar, което на английски значи прост, кофти актьор, а за Клов няма съмнение, че името му е производно от клоун. Как му се ще на Бекет светът да е един фарс, една игра, ако само по себе си всичко не е толкова трагично, когато се отнася до отделната съдба, когато ни засегне. Но тази кавалкада, която се разиграва в нашата пиеса, редуването на тъжно със смешно, грубост с нежност, цинизъм с надежда, омраза с любов може да ни отблъсква, но при последна сметка и да ни приобщава към онова зрелище на чувствата и преживяванията, което в много случаи ни напомня с р е д н о в е к о в н и я ф а р с. И съвсем по бекетовски, да се огледаме и най-неочаквано да решим: я, че ние не сме се откъснали, не сме се отделили от средновековието и не живеем ли още с него?...

Хам има достатъчно основания да ненавижда родителите си Наг и Нел. Които се страхува от смъртта, се страхува и от старостта. В своите родители Хам вижда себе си, вижда се в бъдещето и това го ужасява. Но за съжаление не може да избяга от себе си и злобее. Държи се цинично, вулгарно. Но в края на пиесата, като в един кръговрат на живота, което пак ни напомня за средновековните моралитема, се сбъдват пророческите думи на

бащата, че той ще има нужда от него, ще го търси. И Хам, в някакъв невероятен смут започва безнадеждно, така както не вижда и не може да ходи, да го търси, вика, като все повече се приближава към неговото безнадеждно старческо безсилие. За да се окаже, че Наг и Нел са неразривна част, допълнение, завършек на човешката същност на Хам. И четиримата, Хам, Клов, Наг и Нел, не могат да се отделият един от друг, те са едно цяло, различните страни на човека.

Изправен пред края, пред своя край, човек се бори с всички сили да го отложи, да го избегне. И в тези мигове на отчаяние, против ужаса на отмирането, в борба със себе си, с неизвестността на неизбежното Бекет му дава възможност наново да преживее себе си като живо същество. За да се окаже, че **к р а я т н а т а з и и г р а**, колкото и да се разиграва на границите а смъртта, е един повик към **б е з с м ъ р т н и т е ф о р м и н а ж и в о т а**.

„Краят на играта“ е вик, стон, проблясък на мисълта, със силата и значението на един изживян и изстрадаан живот. Един крамф, разположен в пространството на сцената, с условности на сценичното време. Трудно някой ще може да определи реалното време на едно такова умирание. И гали това уми-

ране може да значи, може да се определи с **к р а ѝ**. Дори у Бекет прозира, колкото и слабо, надеждата. В противен случай нямаше да пише, нямаше чрез текстовете си да се слива с бъдещето и живота на хората. Последните думи на Хам са думи на Самюел Бекет: „Да не говорим повече за това! Да не говорим!“ Ами сега? За какво да не говорим? Да не говорим, защото не искаме да говорим, или защото нямаме повече нищо какво да кажем? И за кое да не говорим? За това, което сме преживели или за онова, което ни очаква. А за него не говорим, защото не го знаем, не го познаваме, въпреки че някъде дълбоко в нас е залегнало и винаги сме се стремили към него. За Мартин Еслин развитието на пиесата е: „един механизъм, който бавно се движи до пълното спиране“. Но Хам, след последното си изречение, покрива лицето си с кърпата си и ни връща към началото на пиесата, когато от неподвижното състояние тръгва да изживее последните си мигове. Хам е на **к р ъ с т о п ъ т я** между живота и смъртта. Но гали този кръстопът не го е разпъвал цял живот, за да се превърне в една Голгота за него. И гали тази непримиримост не е предизвикателството, **т р а м п л и н ъ т** към извънземното, а това **и з в ъ н** да е извън-ежедневното, пошлото и смъртното?...