

**БЕРТОЛТ БРЕХТ**  
**МАЛЪК ОРГАНОН ЗА**  
**ТЕАТЪРА**

Превод от немски: Венцеслав Константинов, 1985

[chitanka.info](http://chitanka.info)

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В следващите страници се проучва въпросът как би изглеждала една естетика, изградена върху вече определен метод за театрални постановки, който се развива на практика от няколко десетилетия. В отделни теоретични изказвания, полемики и технически указания, публикувани във вид на бележки към някои пиеси на автора на тези редове, естетическите проблеми се засягаха само между другото, без да им се придава особено значение. Този определен вид сценично изкуство разширяваше или стесняваше своята обществена функция, усъвършенстваше или отсяваше художествените си средства и се установяваше или утвърждаваше в естетиката, когато ставаше дума за него, било като отхвърляше предписанията на господстващия морал и на господстващите вкусове, било като ги използваше за свои цели — в зависимост от боевата ситуация. Това изкуство например защитаваше склонността си към обществени тенденции, като разкриваше такива тенденции в общопризнати произведения на изкуството — те се оказваха незабележими само защото бяха именно общопризнатите тенденции. Ние отбелязахме като признак на упадък в съвременната художествена продукция опразването ѝ от всичко, достойно за познание, и обвинявахме тези предприятия за продажба на вечерни развлечения, че са слезли до равнището на буржоазната търговия с наркотици. Лъжливото изобразяване на обществения живот върху театралните сцени, в това число и там, където властваше така нареченият натурализъм, изтръгваше от нас повика към научно точни изображения, а безвкусният кулинаризъм на лишените от дух „лакомства за очите и душата“ — повика към красивата логика на таблицата за умножение. Нашият театър с презрение отхвърли култа към прекрасното, който бе подхранван от ненавистта към учението и пренебрежението към ползата, още повече, че този култ не раждаше вече нищо прекрасно. Стремежът ни бе да създадем театър на научната епоха и когато на неговите инициатори им ставаше прекалено трудно да се отбраняват от вестникарските естети с помощта на понятия, заимствани или откраднати от арсенала на естетиката, те просто заплашваха „да превърнат средствата за удоволствие в средства за обучение и да преустроят известни учреждения от места за развлечения в агитационни трибуни“ („Бележки за операта“), т.е. да

напуснат царството на насадата. Естетиката — наследство от една покварена и паразитна класа — се намираше в такава жалко състояние, че за да си спечели уважение и свобода на действие, театърът би трябвало да се откаже от името си и по-добре да се нарече „таетър“. И все пак онова, което ние изграждахме като театър на една научна епоха, не бе наука, а театър. Обстоятелството, че натрупването на нововъведения се извършваше без практическата възможност те да бъдат показани — в годините на нацизма и по време на войната, — ни кара сега да се опитаме да проверим какво място заема този вид сценично изкуство в естетиката или във всеки случай да набележим очертанията на една допустима за това изкуство естетика. Би било твърде трудно например да изложим теорията на сценичното отчуждаване извън определена естетика.

Днес би могло да се напише дори естетика на точните науки. Още Галилей говори за изяществото на определени формули и за остроумието на опитите. Айнщайн приписва на чувството за прекрасното откривателска функция. А пък атомният физик Р. Опенхаймер възхвалява позицията на учения, която „притежава своя красота и е съобразена с мястото, отредено на човека върху Земята“.

И така ние се отказваме — навярно за всеобщо съжаление — от намерението си да напуснем царството на насадата и обявяваме — за още по-голямо съжаление — сега вече намерението си да се настаним в това царство. Ще разглеждаме театъра като място за развлечение, както подобава в една естетика, и ще изследваме какъв вид развлечение ни се нрави!

1

„Театърът“ е възсъздаване в живи изображения на действителни или измислени събития и отношения между хора, и то с цел развлечение. Във всеки случай това ще разбираме по-нататък, когато говорим за театър — както за древния, така и за новия.

2

За да се разпрострем още по-нашироко, бихме могли да добавим и отношенията между хора и богове, но тъй като целта ни е да определим само най-важното, боговете може да отпаднат. Дори да

3

бихме предприели подобно разширяване, все пак определението на най-общата функция на учреждението „театър“ — доставяне на удоволствие — би запазило силата си. Това е най-благородната функция, която установихме за „театъра“.

3

Открай време задачата на театъра, както и на всички други изкуства, е да развлича хората. Това винаги му придава особено достойнство. От него не се искат други удостоверения за самоличността му освен доставянето на удоволствие, но то вече е задължително. Ако превърнем театъра например в пазар за разпродажба на морал, това в никакъв случай не би го издигнало в по-висок ранг. Напротив, тогава би трябвало по-скоро да се безпокоим да не би тъкмо по този начин да го принизим. А то би станало веднага, ако от морала не извлечем удоволствие, и то удоволствие за сетивата — от което впрочем самият морал само би спечелил. От театъра дори не бива да се изисква да поучава, във всеки случай не трябва да се очаква нищо по-полезно от насладата на движението — телесно или духовно. Театърът трябва да си остане нещо излишно, което впрочем означава, че живеем именно за излишеството. Удоволствието изисква по-малко от всичко друго нашата защита.

4

По този начин задачата, която древните според Аристотел възлагали на своите трагедии, не трябва да се смята нито за по-възвишена, нито за по-ниска от това да се развличат хората. Когато се твърди: театърът е произлязъл от култовите обреди, това означава само, че той е станал театър именно чрез излизането си от обреда. От мистериите той е наследил не тяхната култова задача, а удоволствието от зрелището и нищо повече. Онова пречистване посредством страх и състрадание или от страх и състрадание, което Аристотел нарича катарзис, представлява промивка, не само извършвана по забавен начин, но именно с цел да се предизвика удоволствие. Да се изисква от театъра повече или да му се признават по-големи права значи само да се принизи неговата същинска задача.

5

Дори когато говорим за висши и низши видове удоволствия, изкуството стои пред нас с каменно лице, защото то иска да се движи и във висшето, и в низшето и желае да не му се пречи, щом успява с това да доставя удоволствие на хората.

6

Затова пък съществуват слаби (прости) и силни (сложни) удоволствия, които театърът доставя. Последните, с които имаме работа в голямата драматургия, постигат своята градация, както това става при половия акт в любовта; те са по-разнообразни, по-богати на внушения, по-противоречиви и с повече последици.

7

Различните исторически епохи, естествено, са притежавали различни по вид удоволствия в зависимост от начина, по който хората са живеели съвместно. Управлението от тирани дотам в елинския цирк е трябвало да бъде развличан по-другояче, отколкото феодалният двор на Луи XIV. Театърът е трябвало да създава други изображения на съвместния живот на хората, не само изображения на един друг живот, но и изображения от друг вид.

8

В зависимост от развлечението, което е било възможно и нужно при съответния начин на съвместен живот на хората, образите е трябвало да променят пропорциите си, а ситуацията да бъдат изградени в различна перспектива. Историите трябва да бъдат разказвани по различен начин, за да се забавляват например елините с неизбежността на божествените закони, непознаването на които не освобождава от наказание, или пък французите — с грациозното самообладание, което дворцовият кодекс на дълга изисква от силните на този свят, или пък англичаните от елизабетинската епоха — със себенаслаждението на разгърналия свободно силите си нов индивид.

9

И трябва да се има предвид, че удоволствието, доставено от толкова различни по вид изображения, едва ли някога е зависело от степента на сходство между изобразяваното и изобразеното. Неточността и дори явното неправдоподобие почти или съвсем не са пречили, щом неточността е притежавала известна смислова плътност, а неправдоподобие то е било еднородно. Достатъчна е била само илюзията за неопровержимо развитие на представяния сюжет, създавана с помощта на всевъзможни поетични и театрални средства. Самите ние с охота не забелязваме такива несъответствия, когато, любувайки се на душевните пречиствания при Софокъл или на самопожертвованията при Расин, или на безумните страсти при Шекспир, се стараем да усвоим прекрасните или велики чувства на главните герои в тези истории.

10

Защото измежду множеството най-различни по вид изображения на значителни събития и отношения между хора, създадени в театъра от древността насам и развличали зрителите въпреки своите неточности и неправдоподобия, и досега се е запазил твърде голям брой изображения, които развличат и нас.

11

Откривайки в себе си способността да се наслаждаваме на изображения, създадени в най-различни епохи, което едва ли е било възможно за рожбите на тия могъщи епохи, не следва ли у нас да се появи подозрението, че ние все още не сме открили специфичните удоволствия, същинските развлечения на нашата собствена епоха?

12

А и ние сигурно изпитваме по-слаба наслада от театъра в сравнение с древните, макар че нашият начин на живот все още достатъчно прилича на техния, за да може изобщо да възникне подобна наслада. Ние усвояваме древните произведения с помощта на сравнително нов вид възприятие, а именно вживяването, на което те не предлагат богата храна. Така че ние черпим по-голямата част от нашата наслада от други източници, не като ония, които така щедро са

се разкривали пред нашите предходници. И затова търсим обезщетение в красотата на езика, в изящното развитие на фабулата, в места, които подбуждат у нас самостоятелни представи, с една дума: в допълнителните елементи на древните творби. А това са тъкмо ония поетични и театрални средства, които прикриват несъответствията в представяните сюжети. Нашите театри вече не умеят или не желаят да разказват ясно тези сюжети, дори не чак толкова старите истории на великия Шекспир, т.е. да правят връзките между събитията правдоподобни. А фабулата според Аристотел — пък и ние сме на същото мнение — е душата на драмата. Все повече и повече ни смущава примитивността и безгрижието при изобразяването на човешкия съвместен живот, и то не само в древните творби, но и в съвременните, когато са създадени по стари рецепти. Целият ни начин да се наслаждаваме започва да става несъвременен.

13

Тъкмо несъответствията в изображенията на събитията и отношенията между хората понижават нашата наслада от театъра. Причината е, че ние се отнасяме към изобразяването по-различно, отколкото нашите предходници.

14

И ако търсим някакво непосредствено развлечение, някакво всеобхватно, всеобщо удоволствие, което нашият театър може да ни достави с изображенията на човешкия съвместен живот, ние трябва да мислим за себе си като за рожби на една научна епоха. Науката по съвсем нов начин определя съвместния ни живот като хора, а това ще рече: нашия живот изобщо.

15

Преди няколко столетия отделни хора, живели в различни страни, но все пак съгласувано, направили редица опити, с помощта на които се надявали да разкрият тайните на природата. Тези хора принадлежали към класата на занаятчиите в достигналите вече могъщество градове и предавали изобретенията си на хора, които пък ги използвали практически, без да очакват от новите науки нещо

повече от лична облага. Занаяти, чиито методи били останали почти непроменени в продължение на хилядолетия, започнали да се развиват необикновено бързо и едновременно на много места, свързани помежду си чрез конкуренцията. Големите маси хора, събрани в тези места и организирани по нов начин, започнали да създават огромно производство. Скоро човечеството открило в себе си сили, за чиито размери по-рано не смеело дори да мечтае.

16

Като че ли човечеството едва сега съзнателно и единодушно се заловило да направи планетата, на която живеело, наистина обитаема. Много от съставните части на тази планета — въглища, вода, нефт — се превърнали в съкровища. Водната пара получила назначението да движи превозни средства; няколко слаби искри и потрепването на жабешки крачета разкрили оная природна сила, която създава светлина, пренася звука през континентите и т.н. Човекът се вглеждал навсякъде с нов поглед, като се стараел да употреби за свое удобство онова, което отдавна виждал, но никога преди не бил използвал. Заобикалящата го среда се преобразявала все повече с всяко изминало десетилетие, след това с всяка година, а сега вече почти с всеки изминал ден. Аз пиша тия редове на пишещата машина, каквато още не е съществувала, когато съм се раждал. Благодарение на новите транспортни средства пътувам с бързина, каквато моят дядо не е могъл да си представи — в ония времена нищо не се е движело с такава скорост. Аз се издигам във въздуха, а подобно нещо не бе достъпно за баща ми. С баща си аз вече говорих от друг континент, но едва заедно със сина си видях, заснет на филм, взрива над Хирошима.

17

Ако новите науки направиха възможни това страхотно преобразяване на заобикалящата ни среда, и преди всичко нейната променимост, то съвсем не може да се каже, че техният дух решаващо е изпълнил всички нас. Причината е, че новият начин на мислене и светоусещане все още не се е наложил истински сред широките маси; трябва да я дирим в обстоятелството, че макар науките да засвидетелстват успехи в експлоатирането и покоряването на



природата, класата, която дължи на тях своето господство — буржоазията, — пречи те да разработват друга една област, тънеща все още в мрак, а именно областта на човешките взаимоотношения при експлоатирането и покоряването на природата. Това дело, от което са зависели всички, се е извършвало, без обаче новите методи на мислене, направили го възможно, да изясняват взаимоотношенията на ония, които са го извършвали. Новият поглед към природата не се е отправял и към обществото.

18

Всъщност взаимоотношенията на хората са станали днес по-непроницаеми от когато и да било. Гигантското общо начинание, в което те са включени, изглежда, все повече и повече ги разединява, увеличаването на производството предизвиква увеличаване на нищетата, а експлоатирането на природата носи облаги само на малцина, и то поради това, че експлоатират хора. Онова, което би могло да означава напредък за всички, се превръща в предимство за единици и все по-голяма част от производството се използва за създаването на разрушителни средства, предназначени за големи войни. И в дните на тези войни майките от всички народи притискат рожбите си и с ужас се взират в небето, очаквайки смъртоносните изобретения на науката.

19

Днес хората са безсилни да се противопоставят на собствените си творения, тъй както в древността са били безсилни пред стихийните бедствия. Буржоазната класа, задължена на науката за своя възход, който тя превърна в господство, защото използваше облагите ѝ единствено за себе си, съзнава много добре, че ако научният поглед се отправи към нейните начинания, това би означавало краят на господството. Ето защо новата наука, която изследва същността на човешкото общество и бе създадена преди около сто години, получи своята обосновка в борбата на поробените срещу поробителите. Оттогава елементи на научния дух започнаха да проникват в низините, сред новата класа на работниците, чийто живот е свързан с огромното

производство, оттам големите катастрофи на съвременното се виждат като дело на господстващата класа.

20

Науката и изкуството обаче си приличат по това, че и двете са призвани да облекчават живота на хората: науката се занимава с тяхната прехрана, а изкуството — с тяхното развлечение. В епохата, която идва, изкуството ще намира източници за развлечение в новия производителен труд, който може толкова много да подобри условията на нашето съществуване и, станал най-сетне свободен, самият той да се превърне в най-голямото от всички удоволствия.

21

Но ако искаме да се отдадем на тази могъща страст, на производителния труд, как тогава трябва да изглеждат нашите изображения на човешкия съвместен живот? Кое е онова плодотворно отношение към природата и към обществото, което ние, рожби на една научна епоха, ще усвоим с удоволствие в нашия театър?

22

Такова отношение може да бъде само критично. Критичното отношение към една река се изразява в корекцията на нейното корито, към едно овощно дърво — в облагородяването му, към придвижването в пространството — в конструирането на средства за земен и въздушен транспорт, към обществото — в неговото преустройство. Така ние създаваме нашите изображения на човешкия съвместен живот за инженерите по корекцията на реките, за овощарите, за конструкторите на транспортни средства и за преобразователите на обществото, които каним в нашите театри и молим да не забравят своите отрадни интереси, когато разкриваме пред техните умове и сърца света, за да го променят, както намерят за добре.

23

Театърът обаче може да усвои такова свободно отношение единствено в случай, че сам се проникне от най-буйните потоци на

обществения живот и се присъедини към ония, които с най-голямо нетърпение се стремят да постигнат значителни преобразования. Ако не друго, то самото желание да развиваме нашето изкуство съобразно с времето веднага праща нашия театър на научната епоха в покрайнините, където той ще разтвори вратите си за широките маси, за ония, които много създават, а трудно живеят, за да могат там те да се развличат ползотворно със своите големи проблеми. За тях може да се окаже трудно да заплащат нашето изкуство и да разберат веднага този нов вид развлечение; ще се наложи много да учим, за да установим от какво точно се нуждаят и в какъв вид, но можем да бъдем уверени в техния интерес. Именно ония, които сякаш стоят твърде настрана от естествените науки, са далеч от тях само защото изкуствено ги държат настрана. И за да усвоят естествените науки, те трябва най-напред сами да развият и приложат на дело една нова наука за обществото. Затова те са истинските рожби на научната епоха и театърът на тази епоха не може да се движи напред, ако самите те не го подтикнат. Театър, който намира основния източник за развлечение в производителния труд, трябва да превърне този труд в своя тема и особено ревностно да се стреми към това тъкмо днес, когато навсякъде човекът е възпрепятстван от човека да се осъществява, т.е. да си осигурява препитанието, да се развлича и да развлича другите. Театърът трябва активно да се включи в действителността, за да има право и възможност да създава действени изображения на тази действителност.

24

Това обаче улеснява театъра да се приближи, колкото се може повече, до местата за обучение и агитация. Защото, ако театърът не може да се обремени с научен материал, който е непригоден за развлечение, той е свободен да се развлича с поучения или изследвания. Театърът поднася, изцяло във вид на игра, изображения на обществото с практическа стойност, които са в състояние да повлияят на това общество. Така пред строителите на обществото той излага съвместните преживявания на хората от миналото и настоящето, и то по такъв начин, че ония чувства, прозрения и подтици, които най-пламенните, най-мъдрите и най-дейните от нас извличат от съвременните и от историческите събития, да предизвикат

„наслада“. Строителите на обществото трябва да бъдат развличани с мъдростта, придобита от разрешаването на проблемите, с гнева, в какъвто ползотворно може да се превръща състраданието към потиснатите, с уважението към проявите на човечност, т.е. на човеколюбие, накратко: с всичко онова, което доставя наслада на хората на производителния труд.

25

По този начин театърът ще дава възможност на зрителите да се насладят на особения морал на тяхната епоха, който произлиза от производителния труд. Като превръща критиката — този велик метод на творческата дейност — в удоволствие, театърът няма да има никакви задължителни морални задачи, но затова пък ще получи твърде много възможности. Дори от асоциалните сили, ако са жизнени и представени внушително на сцената, обществото може да извлече наслада. Тези сили често проявяват и разум, и различни способности с особена стойност, действащи обаче разрушително. Та нали дори катастрофалното наводнение може да достави удоволствие, като гледаш свободната му величествена стихия, стига обществото да съумее да се справи с нея, да я покори.

26

Но за да осъществим тези замисли, ние наистина не можем да оставим театъра такъв, какъвто го заварваме. Нека влезем в една от тези сгради и видим какво е въздействието, упражнявано върху зрителите. Където и да погледнем наоколо, ще открием фигури, застинали почти неподвижно в доста странно състояние: сякаш мускулите им са напрегнати в необикновено усилие или пък са отпуснати в пълно изтощение. Те почти не общуват една с друга, събрали са се заедно, но като че ли спят и при това сънуват кошмари. А става така, защото, както казва народът при подобни случаи, те лежат по гръб. Наистина очите им са отворени, ала те не гледат, а се кокорят и не слушат, а слухтят. Те се взират в сцената като омагьосани. Този израз датира от средновековието, от епохата на вещиците и свещенослужителите. Да гледаш и да слушаш, е дейност, понякога доста приятна, но тези хора имат вид на необвързани с никаква

дейност и изглеждат така, сякаш други вършат нещо с тях. Състоянието на унесеност, в което зрителите изглеждат отдадени на неопределени, но силни чувства, е толкова по-дълбоко, колкото по-добре работят актьорите. И тъй като това състояние не ни харесва, иска ни се актьорите да играят колкото се може по-зле.

27

Що се отнася до изобразявания на сцената свят, откъси от който са взети с цел да възбудят тези настроения и изблици на чувства, той се пресъздава с такива оскъдни и жалки средства — малко декор, малко мимика, малко текст, — че трябва само да се възхищаваме от дейците на театъра, които съумяват с едно толкова мизерно копие на действителността да въздействат върху чувствата на своите зрители много по-силно, отколкото би могла да стори това самата действителност.

28

Във всеки случай би трябвало да извиним дейците на театъра, защото развлеченията, за създаването на които те получават пари и слава, не могат да бъдат постигнати с помощта на по-точни изображения на действителността. А своите неточни изображения те не биха могли да поднасят по друг, по-малко магически начин. Ние виждаме тяхната способност да изобразяват хора навсякъде в работата им; особено мошениците и второстепенните персонажи издават тяхното познаване на човешката природа и се различават един от друг. Но главните герои трябва да бъдат изобразявани по-общо, за да може зрителят по-лесно да се идентифицира с тях. Във всеки случай неговите черти трябва да бъдат взети от ограничена област, та в тези предели всеки да може веднага да каже: да, точно така е. Защото зрителят иска да изпита съвсем определени чувства, подобно на дете, което, възседнало дървения кон на въртележката, желае да изпитва гордост, че има конче и го язди; удоволствие, че се носи покрай останалите деца; приключенски възторг, че го преследват или то преследва другите и т.н. За да изживее детето всичко това, за него няма голямо значение доколко дървеният кон прилича на истинския, нито пък го смуцава, че през цялото време язди в ограничен тесен кръг.

Така и зрителите в тези театри се интересуват само от възможността да заменят една противоречива действителност с хармонична и един свят, който те малко познават — със свят, в който може да се помечтае.

29

Такъв заварваме днес театъра, където искаме да осъществим своите замисли. Досега този театър е съумявал да превръща нашите изпълнени с надежда приятели, които ние наричаме рожби на научната епоха, в напласена, доверчива, „омагьосана“ тълпа.

30

Наистина от близо петдесет години започнаха да показват на хората малко по-верни изображения на човешкия съвместен живот, а също и герои, които въстават срещу някои обществени недъзи или дори срещу цялата обществена структура. Интересът на зрителите беше толкова голям, че те известно време търпеливо приемаха необикновеното обедняване на езика, на фабулата и на духовния кръгзор — свежият полъх на научната мисъл ги накара почти да забравят обичайните прелести. Но тези жертви не се оправдаха. Префинеността на изображенията навреди на едно удоволствие, без да засити друго. Полесражението на човешките отношения стана видимо, ала неясно. Чувствата, предизвикани по стария (магически) начин, си оставаха пак старите.

31

Както и преди театрите продължаваха да бъдат места за развлечение на една класа, която приковаваше научната мисъл към областта на природата, като не рискуваше да я допусне в областта на човешките отношения. Но и онази нищожна част от театралната публика, която съставяше пролетариатът, незначително и неуверено подкрепяна от някои интелегенти — отцепници от своята класа, също се нуждаеше все още от стария вид развлечение, което облекчаваше установения ѝ начин на живот.

32

Въпреки това ще вървим напред! Жребият е хвърлен! Ние очевидно влязохме в борба. Значи ще се борим! Нима не видяхме как неверието премества планини? Нима не е достатъчно, че вече знаем от какво ни лишават? Пред някои неща е спусната завеса: нека я вдигнем!

33

Театърът, такъв, какъвто го заварваме, показва структурата на обществото (изобразявано на сцената) като нещо неподдаващо се на влияние от страна на обществото (в зрителната зала). Едип, който е прегрешил спрямо някои принципи, служили за опора на обществото по онова време, бива наказан — за това се грижат боговете, а те не подлежат на критика. Самотните герои на Шекспир, които носят в гърдите си звездите на своята съдба, се отдават неудържимо на безплодните си, смъртоносно-безумни страсти. Те сами се довеждат до гибел, така че в тяхното сгромолясване не смъртта, а животът става непристоен — катастрофата не подлежи на критика. Навсякъде и винаги човешки жертви! Варварски забавления! Ние знаем, че варварите си имат изкуство. Нека създадем друго изкуство!

34

Докога под прикритието на тъмнината нашите души ще напускат „грубите“ тела и ще се вселяват в ония призрачни герои там горе на сцената, за да участват в техните пориви, които „иначе“ са недостъпни за нас? Що за освобождение е това, когато в края на всички тези пиеси, благополучен само за духа на епохата (подобавашото провидение, общественото спокойствие), ние се подлагаме на призрачното наказание, отредено за нашите пориви като за безпътства! Ние се вмъкваме в Едип, защото все още съществуват „свещени табута“, а непознаването им не освобождава от наказание. Настаняваме се в Отело, защото ревността все още ни създава главоболия, а всичко зависи от имуществото. Уподобяваме се с Валенщайн, защото трябва да сме свободни за конкурентната борба и лоялни, иначе ще я напуснем. Тези навици да се общува със зли духове насън се насърчават и в пиеси като „Призраци“ и „Тъкачите“, макар че в тях обществото като „социална среда“ се появява в по-проблематична светлина. Но тъй като ни се натрапват чувствата, възгледите и

подбудите на главните герои, за обществото не научаваме повече, отколкото ни казва тази „социална среда“.

35

Нужен ни е театър, който не само предоставя възможност да се усвояват чувства, възгледи и подбуди, допустими за съответното историческо полесражение на човешките отношения, изобразявано на сцената, а театър, който използва и поражда мисли и чувства, необходими за променянето на това полесражение.

36

Полесражението трябва да бъде охарактеризирано в цялата му историческа относителност. Това означава да скъсаме с навика си да лишаваме различните обществени структури на миналото от техните отлики, така че всички те повече или по-малко заприличват на нашата обществена форма, която в резултат на тази операция придобива черти на нещо съществувало винаги, направо вечно. Ние обаче ще им оставим различията и ще имаме постоянно пред очи тяхната преходност, та да може и нашата обществена структура да бъде осъзната като преходна. (На тази цел, естествено, не може да служи националният колорит или фолклорът, които се използват в нашите театри, за да се подчертае още по-силно сходството в поведението на хората от различните епохи. Въпроса за сценичните средства ще засегнем по-късно.)

37

Ако накараме нашите персонажи да действат на сцената под напора на обществени движещи сили, и то различни съобразно с епохата, ще затрудним зрителя да се вживява в тях. Той не ще може просто да почувства: „И аз бих постъпил така“, а най-много би казал: „Ако живеех при подобни обстоятелства...“ И ако играем пиеси от нашата собствена епоха като исторически, на зрителя може да му се стори, че обстоятелствата, при които той живее и действа, са също тъй страни, а това е вече началото на критиката.

38



Не бива обаче да си представяме (и съответно да изобразяваме) „историческите условия“ като някакви тъмни сили (скрити причини), тъй като те се създават и поддържат от хора (и пак хора ги променят). Именно човешките действия създават „историческите условия“.

39

Но ако едно действащо лице отговаря историзирано в съответствие с епохата, а в други епохи би отговаряло по друг начин, не е ли тогава то „човек изобщо“? Да, съобразно с времето или с класовата принадлежност репликите ще бъдат различни; ако човекът е живял в друга епоха или пък не съвсем отдавна, или пък е бил онеправдан, той всеки път неминуемо би отвърщал различно, но пак също тъй несъмнено е, че би отвърщал и като всеки друг човек в неговото положение и в неговата епоха — тогава не трябва ли да се запитаме дали не биха съществували и други отлики в репликите? Та къде остава той самият, живият, неповторим човек, който не прилича на никого от себеподобните си? Ясно е, че изображението трябва да го направи видим, а то ще стане, когато това противоречие се възпроизведе в изображението. Историзиращото изображение ще съдържа в себе си нещо от скиците, които още издават следите на други движения и щрихи около разработената фигура. Или нека си представим човек, произнасящ в някаква долина реч, в която постоянно променя възгледите си или пък изказва само твърдения, които си противоречат, така че ехото, звучащо едновременно, ще изобличава несъответствието.

40

Такива изображения изискват обаче особен метод на актьорска игра, която не пречи на свободното и живо мислене на зрителя. Той трябва да бъде в състояние, така да се каже, непрекъснато да извършва във въображението си преустройства в нашата конструкция, като изключва мислено обществените движещи сили или ги заменя с други. Така на едно съвременно поведение се придава нещо „неестествено“, в резултат на което съвременните движещи сили загубват пък своята естественост и стават достъпни за въздействие.

41

По подобен начин инженерът, който ще коригира една река, е способен да я види едновременно в нейното първоначално корито и в онова въображаемо, по което тя би могла да тече, ако наклонът на платото или равнището на водата са други. И докато той мислено вижда новото течение, социалистът мислено чува новия вид разговори сред ратаите, работещи покрай реката. Ето така и нашият зрител би трябвало да види на сцената събития от живота на тези ратаи, пресъздадени с всички характерни за скицата щрихи и звуци на ехо.

42

Методът на актьорска игра, който между Първата и Втората световна война бе изпробван в театъра „Ам Шифбауердам“ в Берлин за създаване на такива образи, се основава върху „ефекта на отчуждаването“. Едно отчуждаващо изображение е такова изображение, което макар и да позволява на зрителя да опознае предмета, същевременно му го представя и като нещо чуждо. Античният и средновековният театър са отчуждавали своите персонажи посредством маски на хора и животни; азиатският театър и днес още си служи с музикални и пантомимични ефекти на отчуждаване. Тези ефекти несъмнено пречат на вживяването и все пак техниката им, по-скоро повече, отколкото по-малко от методите, с които се постига вживяване, се основава върху хипнотичното внушение. Обществените цели на тези древни ефекти на отчуждаване са били напълно различни от нашите.

43

Древните ефекти на отчуждаване лишават зрителя от всяка възможност за посегателство върху изобразяваното, превръщайки го в нещо неизменно. На новите ефекти не е свойствена никаква преднамерена чудноватост; само ненаучният поглед заклеймява чуждото като чудновато. Новите ефекти на отчуждаване трябва само да премахнат от поддаващите се на въздействие обществени процеси клеймото на познатото, което днес ги предпазва от посегателство.

44

Онова, което дълго време не се е променяло, изглежда непроменимо. На всяка крачка се натъкваме на неща, които смятаме за толкова самопонятни, че не си даваме труд да ги разберем. Всичко, което хората придобиват като жизнен опит в общуването помежду си, те възприемат като жизнен опит на човечеството. Детето, което живее в един свят на старци, опознава неговите порядки. То схваща явленията така, както те му се представят. Ако пък някой се осмели да пожелае нещо повече, той се стреми към него само като към изключение. Дори и да прозре, че предопределената от „провидението“ участ му е предопределена от обществото, това могъщо сборище от същества като него, той би го възприел като неделимо цяло, по-голямо от сбора на съставните му части, което не се поддава на никакво въздействие. И все пак тази недостъпна за въздействие сила той смята за позната, а кой не се доверява на онова, което му е познато? За да може този жизнен опит на човечеството да му се види също толкова съмнителен, човек би трябвало да развие у себе си оня отчуждаващ поглед, с който великият Галилей е наблюдавал люлеещия се като махало полилей. Това движение го е учудило като нещо съвсем неочаквано и необяснимо, в резултат на което сетне е стигнал до закономерностите му. Именно такъв, колкото труден, толкова и плодотворен, поглед театърът трябва да развива у зрителя със своите изображения на човешкия съвместен живот. Нужно е да накара своята публика да се учудва, а това се постига посредством техниката на отчуждаване на познатото.

45

Такава техника позволява на театъра да приложи при своите изображения метода на новата наука за обществото — материалистическата диалектика. Този метод, за да обхване обществото в неговата изменчивост, разглежда обществените порядки като процеси и ги изследва в тяхната противоречивост. За него всичко съществува само докато се променя, следователно, докато е в несъгласие със себе си. Това се отнася също за чувствата, мислите и постъпките на хората, където се проявява съответната форма на техния обществен съвместен живот.

46

Едно от удоволствията на нашата епоха, в която се осъществяват толкова много и разнообразни промени в природата, е да се разбере всичко по такъв начин, че да сме в състояние да се намесим. В човека, казваме ние, е вложено много нещо, следователно от него може много да са направи. Човекът не трябва да остане такъв, какъвто е; и трябва да го разглеждаме не само такъв, какъвто е, но и такъв, какъвто би могъл да стане. Не трябва да изхождаме от него, а да вървим към него. Това обаче означава, че аз не бива просто да се поставям на негово място, а е нужно да заставам пред него, като представям всички нас. Затова театърът следва да отчуждава онова, което показва.

47

За да постигне ефект на отчуждаване, актьорът трябва да се откаже от всичко, което е научил в стремежа си да предизвика у публиката вживяване в създаваните от него образи. И като не възнамерява да довежда публиката си до състояние на транс, самият той не бива да изпада в транс. Мускулите му не трябва да са напрегнати. Ако например извърща глава с обтегнати мускули на врата си, това движение „магически“ повлича със себе си погледите, а понякога дори и главите на зрителите и вече се омаломощава всяко разсъждение или душевно вълнение, породени от този жест. Говорът на актьора трябва да бъде освободен от всякаква попска напевност и от ония каденци, които приспиват зрителите, тъй че смисълът на думите се загубва. Дори когато изобразява безумци, сам актьорът не бива да се превръща в безумец; как в противен случай зрителите биха могли да разберат от какво точно са обладани безумците?

48

Нито за миг той не бива да допуска да се превъплъти докрай в изобразявания персонаж. Отзивът: „Той не играеше Лир, той беше самият Лир“ — би трябвало да бъде унищожителен за актьора. Той има за задача само да показва своя герой, или, по-точно формулирано, задачата му е не само да го изживява; това не означава, че когато изобразява страстен човек, самият той следва да остане хладен. Само че собствените му чувства не бива по принцип да се покриват с чувствата на неговия герой, така че и чувствата на публиката по

принцип да не съвпадат с тези на героя. Публиката трябва да има пълна свобода.

49

И понеже актьорът се явява на сцената в двоен образ — и като Лоутън, и като Галилей, — при което показващият Лоутън не се претопява в показвания Галилей, този метод на актьорска игра получи наименованието „епически“. Това в последна сметка означава само, че действителният, несакрален процес на изпълнението вече не се забулва — на сцената стои именно Лоутън и показва какъв си представя Галилей. Възхищавайки се от неговата игра, публиката, естествено, и без това не би забравила Лоутън, дори ако той се стремеше да се превъплъти докрай в героя си, но тогава до зрителите не биха стигнали собствените му мисли и чувства, тъй като те напълно биха се претопили в персонажа. Образът би завладял мислите и чувствата му така, че фактически би възникнал само един-единствен техен модел: актьорът ще натрапи този модел и на нас. За да предотврати това увреждане, той трябва да превърне в изкуство и самия акт на показването. Нека използваме един спомагателен пример: за да придадем самостоятелност на едната половина от изпълнението на актьора — показването, можем да го придружим с особен „гестус“. Ако актьорът пуши на сцената, нека си представим как той всеки път слага пурата си настрана, за да ни демонстрира следващата постъпка на измисления герой. Ако при това той не бърза и непринуденото му държане не изглежда като небрежност, пред себе си ще имаме един актьор, който ни предоставя свободата да мислим самостоятелно или пък да възприемаме неговите мисли.

50

Освен това в начина, по който актьорът предава изображението, е нужно да се внесе още едно изменение, което също ще накърни с нещо „сакралния“ характер на изпълнението. Както актьорът не бива да мами публиката, че на сцената не стои той, а измисленият герой, също тъй не трябва да я заблуждава, че всичко, което се върши на сцената, не е разучено предварително, а става за пръв и последен път. Шилеровото разграничаване, според което рапсодът трябва да

разработва своето събитие като напълно минало [Писмо до Гьоте, 26.12.1797], а пък актьорът своето като напълно настоящо, вече не е толкова вярно. В играта на актьора трябва съвсем ясно да проличава, че „той знае края още в началото и в средата“ и затова следва да „запазва напълно спокойна свобода“. Чрез живо изобразяване той разказва историята на своя герой, при което знае повече от него и не представя „времето“ и „мястото“ като измислица, улеснен от правилата на сценичната игра, а ги откъсва от миналото и от въображаемото място, благодарение на което връзката между събитията става видима.

51

Това е особено важно при изобразяването на събития, в които участват народните маси, или пък при показването на значителни промени на околния свят, например войни и революции. Тогава зрителят може да си представи общото положение и общия ход на нещата. Той е в състояние например, докато слуша как говори една жена, мислено да чува и онова, което тя ще каже, да речем, след няколко седмици и което пък други жени в момента говорят другаде. Това би било възможно, ако актрисата играе така, сякаш тази жена вече е изживяла цялата епоха докрай и сега, черпейки от спомена и от познанието си за бъдещето, изрича онези свои думи, които са били важни за съответния момент, защото важно тук е оказалото се впоследствие важно. Подобно отчуждаване на едно действащо лице като „именно това лице“ и „именно това лице в именно този момент“ е възможно само, ако не се създават илюзиите, че актьорът и героят са едно, а представлението е идентично с изобразеното събитие.

52

Тук обаче трябва да се разсее още една илюзия: тази, че всеки на мястото на героя би постъпил като него. Вместо „аз върша това“, е ставало „аз извърших това“, а сега от „той извърши това“ трябва да се получи „той извърши това и нищо друго“. Нагаждането на постъпките към характера и на характера към постъпките представлява твърде голямо опростяване; така не могат да се покажат противоречията, проявяващи се в постъпките и характерите на действителните хора. Законите на общественото развитие не могат да се демонстрират с

„идеални случаи“, тъй като „нееднородното“ (т.е. противоречивото) е неотделимо от развитието и от развиващото се. Трябва само — но то е вече задължително — да бъдат създадени най-общо нещо като експериментални условия, т.е. всеки път да се допуска мислено и експеримент с противоположен резултат. Щом като цялото общество се разглежда изобщо така, сякаш всичко, което то върши, е един експеримент.

53

Ако на репетиции вживяването на актьора в образа може да се използва (макар че в представлението следва да се избягва), това трябва да бъде само един от многото методи на наблюдение. Вживяването е полезно при репетициите, доколкото прекомерната му употреба в съвременния театър е довела до по-тънка обрисовка на характерите. Най-примитивният начин на вживяване в образа обаче е оня, когато актьорът просто се запитва: „А как бих постъпил аз, ако ми се случеше това и това? Какво би станало, ако кажех това или постъпех така?“, вместо да се запита: „Как съм чувал някой човек да казва това или как съм виждал някой човек да извършва онова?“. И взимайки оттук-оттам различни елементи, той би изградил нов образ, с чиято помощ действието не само ще потръгне, но и нещо повече. Единството на образа се постига именно тогава, когато отделните му свойства са изобразени в тяхното противоречие.

54

Наблюдението е основен елемент на сценичното изкуство. Актьорът наблюдава ближния си с всичките си мускули и нерви в един акт на подражание, който едновременно е и мисловен процес. Защото при простото подражание ще бъде изобразено най-много онова, което се наблюдава. А то е недостатъчно, понеже всичко, което оригиналът казва за себе си, го казва твърде приглушено. За да премине от лошото копие към изображението, актьорът трябва да наблюдава хората така, сякаш те нарочно му показват какво вършат, накратко, като че му препоръчват да обмисли техните действия.

55

Без определени възгледи и намерения не може да се създават изображения. Без познания човек не е в състояние да покаже нищо; отде ще знае тогава кое заслужава да се знае? Ако актьорът не иска да бъде папагал или маймуна, трябва да усвои съвременното познание за човешкия съвместен живот, като вземе непосредствено участие в борбата на класите. За някои това може да изглежда унижение, тъй като за тях изкуството — стига хонорарът да е осигурен — е нещо възвишено. Съдбините на човешкия род обаче се решават в борбата, която се води на земята, а не в небесата, в „проявлението“, а не в умуването. Никой не може да стои над борещите се класи, защото никой не може да стои над човека. Обществото няма да притежава общ рупор, докато е разделено на класи, които се борят помежду си. Затова да си „безпартиен“, за изкуството означава само едно: принадлежност към „властващата партия“.

56

Ето защо изборът на позиция е друг основен елемент на сценичното изкуство и този избор трябва да бъде направен извън театъра. Както преобразуването на природата, така и преобразуването на обществото представлява акт на освобождение и именно театърът в научната епоха трябва да способства за изживяването на радостта от освобождението.

57

Но да продължим и разгледаме как например актьорът, изхождайки от това гледище, трябва да чете ролята си. Важно е тук той да не я „схваща“ твърде бързо. Дори и да намери веднага най-естествената интонация за своя текст и най-удобния начин да го произнася, все пак той не трябва да гледа на самото съдържание като на нещо съвсем естествено, а да го подложи на съмнение и да го съпостави със своите общи възгледи, да прецени какво друго може да изразява, накратко, той трябва да заеме положението на човек, който се учудва. Това е необходимо не само за да не определи прекалено рано образа, преди още да е установил всички значения в своя текст и особено в текста на останалите персонажи, та после да го попълва с едно или друго, а и за да може — и то е главното — в изграждането на



образа да внесе отношението „не така — а иначе“, от което зависи твърде много, щом публиката, представляваща обществото, трябва да схване изобразяваните процеси като поддаващи се на въздействие. Освен това всеки актьор, вместо да се ограничава само с онова, което му е присъщо, възприемайки го като „общочовешко“, трябва да се стреми най-вече към онова, което му е неприсъщо, към особеното. И тези свои първи впечатления, несъгласия, възражения, недоумения актьорът трябва да запамети заедно с текста, та при окончателното оформяне на образа да не се изгубят, като се „претопят“, а да се запазят и останат доловими; защото създаденият образ, пък и всичко друго, трябва да предизвика у публиката не толкова разбиране, колкото удивление.

58

Обучаването на актьора трябва да върви заедно с обучаването на другите актьори, а работата му върху образа — заедно с работата върху другите образи. Защото най-малката обществена единица е не човекът, а двама души. Също и в живота ние се изграждаме взаимно.

59

Тук може да се научи нещо от лошия обичай в нашите театри първият актьор, звездата, да „изпъква“ поради това, че кара всички останали актьори да го обслужват: той прави своя образ да изглежда страшен или мъдър, като принуждава партньорите си да правят своите герои уплашени или раболепни и т.н. За да бъде предоставено това предимство на всички и така да се подпомогне развитието на фабулата, актьорите би трябвало на репетиции понякога да си разменят ролите, та по този начин всеки от образите да получи от другите каквото му е нужно. Но и за актьорите е полезно да видят персонажите си като копие или пък в друго оформление. При изпълнението на женска роля от мъж или обратното половите белези на персонажа изпъкват по-ярко; трагедийната роля, изиграна от комедиен актьор, придобива нови аспекти. Като съучаства в разработката на противоположните образи или най-малкото като заменя техните изпълнители, актьорът преди всичко си осигурява онова така решаващо обществено гледище, от

което ще изхожда, представяйки своя персонаж. Господарят е само дотолкова господар, доколкото му позволява това неговият слуга и т.н.

60

Докато даден образ попадне в средата на другите образи от пиесата, той вече е претърпял, естествено, безброй обработки, а пък актьорът трябва да запамети своите догадки, породени от текста. Сега обаче той ще научи много повече за себе си от начина, по които се отнасят към него другите персонажи от пиесата.

61

Сферата на поведенията, които персонажите възприемат един спрямо друг, наричаме гестусова сфера. Позата на тялото, интонацията и мимиката се определят от някакъв общественозначим гестус. Персонажите се карат, възхваляват, поучават помежду си и т.н. Към поведенията, които хората възприемат един спрямо друг, спадат дори привидно съвсем личните постъпки, като изявите на физическо страдание при болест или пък изявите на религиозност. Тези гестусови изяви в повечето случаи са твърде сложни и противоречиви, така че вече не могат да се предадат с една-единствена дума и актьорът трябва да внимава да не изгуби нищо от тях при необходимото усилване на изображението, а напротив, да усилва целия комплекс.

62

Актьорът овладява представения от него образ, като следи критично различните му проявления, а също проявленията на противоположните му образи и на всички останали персонажи в пиесата.

63

За да навлезем в гестусовото съдържание, нека разгледаме началните сцени на една от моите по-нови пиеси — „Животът на Галилей“. Тъй като желаем да проверим и как различните проявления хвърлят светлина едно върху друго, нека приемем, че не става въпрос за първо запознаване с пиесата. Тя започва с утринното измиване на

четиридесет и шест годишния герой, прекъсвано от ровене в книгите и изнасяне на лекция пред момчето Андреа Сарти за новата слънчева система. Но нима ти, актьорът, който играеш тази сцена, не трябва да помниш, че пиесата ще завърши с вечерята на вече седемдесет и осем годишния Галилей, след което същият този ученик завинаги ще го напусне? За това време той ще се промени много по-ужасно, отколкото биха могли да сторят това изминалите години. Той лапа с неудържима лакомия, без да мисли вече за нищо друго; по най-срамен начин се е отказал от призванието си на учител като от тежко бреме, той, който някога небрежно е изпил утринното си мляко, изгарящ от желание да учи момчето. Но нима наистина изпива млякото си небрежно? Нима насладата, която изпитва от пиетето и от миенето, не съвпада с насладата от новите мисли? Не забравяй: мисленето е за него сладострастие! Това добро ли е или лошо? Тъй като в цялата пиеса не ще откриеш нищо, което да издава някаква вреда за обществото от подобно мислене, а преди всичко защото ти самият, надявам се, си смела рожба на научната епоха, съветвам те да го изобразиш като нещо добро. Но отбележи си ясно: в тази история ще се случат немалко ужасни неща. Заради такава една особеност на мислене този човек, който тук приветства новата епоха, накрая ще бъде принуден да се опълчи срещу нея, а тя ще го отхвърли с презрение, макар че ще изземе цялото му имущество. Що се отнася до лекцията, ти впрочем можеш да решиш дали той не съумява да си държи устата затворена просто защото сърцето му прелива, така че е готов да разкрие мислите си пред всекиго, дори пред едно дете, или именно детето трябва да изтръгне от него знанието и познавайки го добре, да покаже своята любознателност. А може и двамата да не умеят да се сдържат: единият с въпросите си, другият с отговорите си; такава едно братство би било интересно, защото по-късно ще бъде жестоко разбито. Впрочем ти ще поискаш да демонстрираш набързо обиколното движение на Земята, защото за тази работа не ти се плаща, а тъкмо тогава се появява непознатият, състоятелен ученик и времето на учения придобива стойност, измервана в злато. Наистина ученикът не проявява любознателност, но трябва да бъде обслужен — та Галилей е беден, така ще се окаже между богатия и интелигентния ученик и с въздишка ще направи своя избор. Тъй като няма на какво да научи новака, той гледа сам да узнае нещо от него: така научава за телескопа, изнамерен

в Холандия; по свой начин той използва нарушаването на утринните си занимания. Идва настоятелят на университета. Молбата на Галилей за повишаване на заплатата му е отхвърлена: университетът не желае да плаща за физически теории толкова, колкото плаща за богословски, и иска от Галилей, който в края на краищата се занимава с изследвания от по-низш вид, да създаде нещо полезно за всекидневието. По начина, по който Галилей предлага своя трактат, ти ще забележиш, че той е свикнал с отказите и упреците. Настоятелят на университета му обръща внимание, че Републиката гарантира свободата на изследванията, макар да плаща малко за тях. Галилей възразява, че не вижда за себе си полза от такава свобода, щом няма свободното време, което би му осигурила една добра заплата. И ти ще постъпиш правилно, ако не възприемеш нетърпението му като високомерие, иначе неговата бедност ще остане неотбелязана. Защото малко по-късно ти ще го свариш в размишления, нуждаещи се от известно тълкуване: той, възвестителят на една нова епоха на научните истини, преценява как да измами Републиката и да измъкне от нея пари, предлагайки ѝ телескопа като свое изобретение. Ти с учудване ще забележиш, че в това ново изобретение той вижда само възможността да се сдобие с няколко скуди и го проучва единствено, за да го присвои. Но ако продължиш нататък, ще откриеш във втората сцена, че като продава на Венецианската синьория изобретението, произнасяйки при това унижителна с лъжите си реч, той вече почти е забравил за парите, понеже наред с военното приложение на инструмента е установил и значението му за астрономията. Стоката, която са го изнудили да произведе — нека наречем това сега именно така, — показва високо качество, полезно тъкмо за ония изследвания, които той е трябвало да прекъсне, за да я произведе. И когато по време на церемонията, явно поласкан от незаслужените почести, той загатва на своя учен приятел за чудните си открития — не пропускай да забележиш как театрално върши това, — ти ще откриеш у него много по-дълбоко вълнение от онова, което е изпитал пред възможността да припечели пари. И ако, така разгледано, неговото мошеничество няма голямо значение, все пак то показва доколко този човек е готов да тръгне по лекия път и да прилага разума си както за възвишени, така и за низки цели. Предстоят му трудни изпитания, а нали всяко едно отстъпление подготвя следващото отстъпление?

Проучвайки такъв гестусов материал, актьорът овладява образа, като овладява „фабулата“. Само ако изхожда от нея, т.е. от цялостното ограничено по време и място събитие, той може сякаш с един скок да достигне такъв завършен образ, който сменя в себе си всички отделни черти. Ако актьорът всеки път е подхранвал у себе си учудването от противоречията между различните прояви на образа, съзнавайки, че ще трябва да предизвика и у твоята публика същото учудване, фабулата в нейната цялост ще му даде възможността да съгласува противоречията; защото фабулата като ограничено по време и място събитие носи определен смисъл, т.е. от многото възможни интереси тя задоволява само определени интереси.

Всичко зависи от „фабулата“, тя е сърцевината на театралния спектакъл. Защото именно от онова, което се случва между хората, те получават всичко, предоставящо възможност за спор, критика, промени. И ако изключителната личност, която актьорът представя, в последна сметка трябва да е подходяща за нещо повече от това, което става на сцената, то е главно защото случилото се ще бъде още по-очевидно, когато засяга една изключителна личност. Голямото начинание на театъра е „фабулата“, общата композиция на всички гестусови събития, съдържаща ония съобщения и подбуди, които отсега нататък трябва да съставляват удоволствието на публиката.

Всяко отделно събитие съдържа един основен гестус: „Ричард Глостър се домогва до вдовицата на своята жертва.“ „Посредством един тебеширен кръг се установява истинската майка на едно дете.“ „Господ се обзалага с дявола за душата на доктор Фауст.“ „Войцек купува евтин нож, за да убие жена си.“ — и т.н. При групирането на персонажите върху сцената и при движението на групите необходимата красота трябва да се постигне главно чрез изяществото, с което се представя гестусовият материал и се излага пред критичния поглед на публиката.

Тъй като публиката не е поканена в театъра, за да се хвърли във фабулата като в река, която да я понесе без определена посока, мятайки я насам-натам, необходимо е отделните събития да са свързани така, че възлите да се виждат. Събитията не бива незабележимо да следват едно подир друго, а помежду им трябва да могат да се раждат съжденията. (Ако пък е интересна тъкмо неяснотата на причинните връзки, това трябва да се подчертае достатъчно отчуждено.) Следователно отделните части на фабулата трябва грижливо да се противопоставят една на друга, като им се придаде собствена структура на малка пиеска в голямата пиеса. За тази цел най-добре е да се споразумеем за някои заглавия, подобни на ония от предишния откъс. Заглавията трябва да съдържат обществено значимата поанта, заедно с това обаче да казват и нещо за желанния начин на изобразяване, т.е. според случая да наподобяват тона в заглавието на някоя хроника, на някоя балада, на някой вестник или на някое битоописание. Един прост начин на отчуждено изобразяване е например онзи, по който иначе се обрисуват нрави и обичаи. Идване на гости, сблъскване с врага, среща на влюбени, споразумения от делови или политически характер могат да бъдат представени така, сякаш се показват просто местни нрави. Изобразено по този начин, неповторимото и изключително събитие придобива отчужден облик, защото се явява като нещо всеобщо, превърнало се в обичай. Вече самият въпрос дали то или пък каква съставка от него са станали действително обичай, отчуждава събитието. А поетическият стил на историческите описания може да се изучава в панаирджийските шатри, където се представят тъй наречените „панорами“. Тъй като отчуждаването означава същевременно и прославяне, някои събития могат да се изобразят на сцената просто като прочути, сякаш отдавна са общоизвестни с всичките си подробности, а ние само внимаваме да не нарушим с нещо традицията. Накратко: можем да си представим много начини на разказване — познати и такива, които тепърва ще бъдат изнамерени.

Какво и как трябва да се отчуждава, зависи от тълкуването на цялостното събитие, при което театърът трябва смело да застъпва интересите на своето време. Да изберем като пример за подобно тълкуване старата пиеса „Хамлет“. С оглед на кървавото и мрачно време, в което пиша тези редове, вирайки се в престъпленията на господстващата класа и в ширещото се съмнение в човешкия разум, с който непрекъснато се злоупотребява, струва ми се, мога да прочета този сюжет по следния начин: Военно време е. Бащата на Хамлет, крал на Дания, е победил в грабителска война и убил краля на Норвегия. Но докато Фортинбрас, синът на норвежкия крал, се готви за нова война, датският крал също бива убит, и то от собствения си брат. Братята на убитите крале, станали сега самите те крале, предотвратяват войната, като на норвежките войски е дадено позволение да минат през датска територия, за да водят грабителска война в Полша. Но младият Хамлет е приканен от духа на войнствения си баща да отмъсти за извършеното в дома му злодеяние. След известно колебание дали да отвърне на едно кърваво дело с друго кърваво дело, дори вече на път да отиде в изгнание, Хамлет среща на морския бряг младия Фортинбрас, който се е отправил с войските си към Полша. Поразен от този пример на войнственост, той се връща обратно и в едно варварско клане убива чичо си, майка си и самия себе си — така той предава Дания на норвежците. В тези събития ние виждаме как младият, но вече понапълнял човек използва твърде незадоволително новия разум, който е придобил във Витенбергския университет. Този разум е за него пречка във феодалните дела, към които отново се е върнал. По отношение на неразумната практика неговият разум е напълно непрактичен. И Хамлет става трагична жертва на противоречието между своето резоньорство и действията си. Такъв прочит на пиесата, която допуска повече от едно тълкуване, би могъл според мене да заинтересува нашата публика.

69

Защото всички настъпления, всяко освобождаване от властта на природата в творчество, което води към преобразяване на обществото, всички опити в нова посока, предприети от човечеството, за да подобри съдбата си, независимо дали литературата ги описва като сполучливи или несполучливи, ни изпълват с чувство на тържество и

увереност, а също ни доставят наслада от възможностите за промяна във всичко. Именно това изразява Галилей с думите: „Според мен Земята е много благородна и достойна за възхищение, като имам предвид нейните многобройни и различни промени и непрекъснатата смяна на поколенията.“

70

Тълкуването на фабулата и представянето ѝ посредством подходящи похвати на отчуждаване е главната задача на театъра. Актьорът не трябва да прави всичко, макар че и нищо не бива да се върши без връзка с актьора. Театърът тълкува, претворява и излага „фабулата“ с участието на целия си колектив — актьори, художници, гримьори, костюмери, музиканти и хореографи. Всички те обединяват своите изкуства в общото дело, при което, разбира се, не загубват своята самостоятелност.

71

Общият гестус на показването, който винаги съпровожда на сцената отбелязването на нещо особено важно, се подсилва от музикалните призови към публиката в песните. Затова актьорите не трябва просто да „преминават“ към пеенето, а да го открият ясно от останалото действие. Най-добре е това да бъде подкрепено от особени сценични средства като промяна в осветлението или показване на заглавия. Музиката пък от своя страна трябва на всяка цена да се съпротивява на приобщаването, което обикновено се изисква от нея и което я принизява до ролята на безмозъчна слугиня. Тя не трябва да „съпровожда“, освен ако го върши с вещина. Тя не бива да се задоволява с това да се „самоизразява“, като просто се облекчава от настроението, обзело я при събитията на сцената. Така например Айслер образцово осъществи връзката между действията, като към карнавалното шествие на гилдиите от съответната сцена в „Галилей“ написа тържествена и заплашителна музика, предвещаваща размирния обрат, който простият народ е придал на астрономическите теории на учения. По подобен начин в „Кавказкият тебеширен кръг“ студеното и безстрастно изпълнение на певица, който описва представяната на сцената пантомима — спасяване на детето от слугинята, — разкрива



ужасите на едно време, когато майчинството може да се превърне в самоубийствена слабост. Така музиката има много възможности да се утвърди в театъра като напълно самостоятелна и по свой начин да взема отношение по темите, ала тя може също само да внася разнообразие в развлечението.

72

Както музикантът възвръща свободата си, щом като вече не е длъжен да създава настроения, които улесняват публиката да се увлича неударно в събитията на сцената, така и театралният художник придобива голяма свобода, щом при оформянето на сценичното пространство вече не трябва да се стреми към създаване на илюзията, че това е стая или местност. Тук са достатъчни загатвания, те трябва да дават обаче повече сведения, интересни от историческа или обществена гледна точка, отколкото би направила това действителната среда. В Московския еврейски театър една конструкция, напояща средновековна дарохранителница, служеше за отчуждаването на „Крал Лир“; Неер постави „Галилей“ на фон от прожекции на географски карти, документи и художествени творби от епохата на Ренесанса; в театъра на Пискатор в спектакъла „Тай Ян се пробужда“ Хартфилд използва заден план от въртящи се знамена с надписи, които отбелязваха промяната в политическата ситуация — понякога неизвестна на хората върху сцената.

73

Също и хореографията отново получава задачи от реалистично естество. Схващането, че тя няма какво да прави при изобразяването на „хората, каквито са в действителност“, е заблуда от по-ново време. Когато изкуството отразява живота, то върши това с особени огледала. Изкуството престава да бъде реалистично не когато променя пропорциите, а когато ги променя така, че зрителите биха претърпели крушение в действителността, ако почерпеха от изображенията практически познания и подбуди. Нужно е, разбира се, стилизацията да не разрушава естествените явления, а да ги усилва. Във всеки случай един театър, който извлича всичко от гестуса, не може да мине без хореографията. Изящността на движението и прелестта на

разположението вече сами по себе си действат отчуждаващо, а пък пантомимическото хрумване подпомага твърде много фабулата.

74

По такъв начин всички изкуства, сродни на драматичното изкуство, са призовани тук не да създадат „обща художествена творба“, в която всички те биха се претопили и изгубили, а трябва заедно с драматичното изкуство да разрешават общата задача по присъщия си начин. И тяхното взаимодействие се състои в това, че те взаимно се отчуждават.

75

И тук нека още веднъж припомним, че задачата им е да развличат рожбите на научната епоха, и то по един весел и зрелищен начин. Това трябва да си повтаряме постоянно особено ние, немците, защото при нас всичко твърде лесно се плъзва в царството на безплътното и незримото, а ние започваме да говорим за светоглед, след като самият свят се е разпаднал. Дори материализмът при нас не е нещо много повече от идея. Любовната наслада при нас се превръща в съпружеско задължение, насладата от изкуството служи на образованието, а под обучение разбираме не радостно опознаване на нещата, а всичко да ни се въвира в носа. В нашите дела няма нищо от ведрото вглеждане наоколо, а за да покажем кои сме, отбелязваме не какво удоволствие сме изпитали от нещо, а колко пот ни е струвало.

76

Трябва да кажем също как да се предаде на зрителите онова, което е изградено на репетициите. Необходимо е в основата на същинската игра да залегне гестусът, означаващ връчване на нещо завършено. Сега пред зрителя изниква онова, което ние сме постигали вече много пъти, като сме отхвърлили всичко друго. Така създадените завършени изображения трябва да бъдат предадени на публиката с напълно ясно съзнание, за да могат да се възприемат също тъй с ясно съзнание.

77

Защото изображенията трябва да отстъпят пред изобразяването, пред съвместния живот на хората, а удоволствието от тяхното съвършенство трябва да прерасне в по-висшето удоволствие от това, че проявяващите се закономерности в този съвместен живот се разглеждат като преходни и несъвършени. Тук театърът позволява на зрителя да прояви творчество, като премине отвъд пределите на наблюдаваните събития. В своя театър той трябва с наслада да възприема като развлечение ужасния си и непрестанен труд, който му осигурява прехраната, заедно със страховете от своето непрекъснато превъплъщение. Тук той ще се осъществи по най-лекия начин; защото най-лекият начин на съществуване е в изкуството.

1948

ДОПЪЛНЕНИЯ КЪМ „МАЛКИЯ ОРГАНОН“

Въпросът не е само в това изкуството да поднася в занимателна форма нужни за научаване неща. Противоречието между учене и удоволствие трябва добре да се разграничи и запомни — в една епоха, когато човек придобива знания, за да ги препродаде на възможно най-висока цена, и когато дори високата цена позволява на онези, които я заплащат, пак да си останат експлоататори. Едва след като творческите сили се освободят от оковите си, учението може да се превърне в удоволствие, а удоволствието — в учение.

Ако сега се отказваме от понятието „епически театър“, то не може да се каже същото и за стъпката към осъзнатото изживяване, която той ни позволи да направим. Просто това понятие е прекалено бедно и мъгляво за театъра, който имаме предвид; той се нуждае от точни определения и трябва да указва повече неща. Освен това той се отнасяше прекалено статично към понятието „драматичност“, често твърде наивно просто го предполагаше, например в този смисъл: „от само себе си се разбира“, че винаги се касае и за директно протичащи процеси с всички белези или с много белези на мимолетността! (По същия, невинаги безопасен начин винаги наивно приемахме, че и при всички нововъведения той все така си остава театър — а не се превръща, да речем, в научна демонстрация!)

Понятието „театър на научната епоха“ също не е достатъчно широко. В „Малък органон за театъра“ онова, което може да бъде наречено научна епоха, навярно е изложено задоволително, но самият термин в тази форма, в която обикновено се използва, е твърде много омърсен.

Насладата от древните пиеси е толкова по-голяма, колкото повече сме в състояние да се отдадем на новия, присъщ на нас вид удоволствия. За тази цел трябва да развием чувството си за история — което ни е нужно и по отношение на новите пиеси — до степен на истинска чувственост. [Нашите театри имат обичая, когато представят пиеси от други епохи, да замазват разграниченията, да запълват дистанцията, да заличават отликите. Но тогава къде остава удоволствието от обзора, от далечното, от различното? А това удоволствие в същото време е и удоволствие от близкото и собственото!]

В превратните епохи, буреносни и плодородни, вечерите на западащите класи съвпадат с утрините на възходящите класи. Това са часовете на здрача, в които совата на Минерва започва своите полети.

Театърът на научната епоха е в състояние да превърне диалектиката в наслада. Изненадите на логично постъпателното или скокообразно развитие, нестабилността на всички състояния, комизмът на противоречивостите и тъй нататък — това са удоволствия от жизнеността на хората, нещата и процесите, а те укрепват изкуството да се живее, както и радостта от живота.

Всички изкуства служат на най-голямото от всички изкуства — изкуството да се живее.

За нашето поколение е полезно да се вслуша в предупреждението да се избягва на сцената вживяването в драматичния образ, макар и това предупреждение да не търпи възражения. Колкото и решително да следва този съвет, нашето поколение едва ли би могло да го последва докрай и така най-често се стига до онази действително раздираща противоречивост между изживяване и изобразяване, вживяване и показване, оправдаване и

критикуване, която се изисква. А по този начин се стига до водене на критическото начало.

Противоречието между игра (демонстриране) и изживяване (вживяване) се схваща от нешколуваните умове така, сякаш в работата на актьора се появява само едното или другото (или сякаш според „Малкия органон“ само се играе, а по стария начин само се изживява). В действителност става дума, естествено, за два враждебни един на друг процеса, които в работата на актьора се обединяват (играта му на сцената не съдържа просто малко от едното и малко от другото). От борбата и напрежението между двете противоположности, както и от тяхната дълбочина, актьорът извлича своето същинско въздействие. Известна вина за недоразуменията трябва да се търси в изразните средства на „Малкия органон“. Те често подвеждат с това, че навярно твърде нетърпеливо и настойчиво посочват „главната страна на противоречието“ [Мао Дзъдун, „За противоречието“: „От двете страни на едно противоречие едната безусловно е главната.“].

И все пак изкуството се обръща към всички и със своята песен се опълчва срещу тигъра. И нерядко той позволява да пеят заедно с него! Новите идеи, схващани като плодоносни, безразлично на кого биха донесли плодове, нерядко преминават от възходящите класи „нагоре“ и проникват в сърцата на хора, които, за да запазят своите предимства, всъщност би трябвало да се бранят от тях. Защото представителите на една класа невинаги са против идеите, които с нищо не са полезни на тяхната класа. Както представителите на потиснатите класи могат да изпаднат във властта на идеите на своите потисници, така и представителите на потискащите класи изпадат във властта на идеите на потиснатите. В определени епохи класите се борят за водачеството на човечеството и ламтежът да се числиш към неговите пионери и да вървиш напред е твърде силен у онези, които не са напълно покварени. Не само злобата е действала като дразнител, когато версайският двор е ръкопляскал на „Фигаро“.

ФАБУЛАТА не съответства просто на някакво развитие на събитията от съвместния живот на хората, каквото би могло да протече в действителност; това са натъкмени примери, в които намират израз

идеите на фабулиращия за съвместния живот на хората. Така образите не са просто копия на живи хора, а са натъкмени и оформени според някакви идеи.

Познанието на актьорите от собствен опит и от книгите в много отношения влиза в противоречие с тези натъкмени примери и образи, но те трябва да установят и да запазят в играта си това противоречие. Те трябва да черпят едновременно от действителността и от литературата, защото както в работата на драматурга, така и в тяхната работа действителността трябва да присъства богата и животрептяща, за да може особеното или общото на творбата да излезе наяве в да стане осезаемо.

Разучаването на ролята е едновременно разучаване на фабулата; по-точно казано, то трябва поначало да бъде предимно разучаване на фабулата. (Какво се случва на човека? Как възприема той това? Какво извършва? С какви възгледи се сблъсква? И така нататък.)

За тази цел актьорът трябва да мобилизира своите познания за света и хората, а освен това трябва да постави своите въпроси като диалектик. (Известни въпроси поставя само диалектикт.)

Пример: един актьор ще играе Фауст. Любовната връзка на Фауст с Гретхен приема съдбоносен обрат. Възниква въпросът: щеше ли да стане това, ако Фауст се беше оженил за Гретхен? Обикновено този въпрос не се поставя. Той изглежда прекалено банален, недостоен, еснафски. Фауст е гений, извисен дух, който се стреми към необятното; как може изобщо да се зададе въпросът: защо той не се ожени? Но простите хора задават този въпрос. Дори само това е достатъчно да накара актьора също да си го зададе. И след известен размисъл актьорът ще забележи, че това е извънредно необходим, полезен въпрос.

Естествено, най-напред трябва да се установи при какви условия се развива тази любовна история, какво е отношението ѝ към цялата фабула, какво е значението ѝ за основната идея. Фауст се е отказал от „високите“ си, абстрактни, „чисто духовни“ усилия да постигне житейска наслада и сега се обръща към „чисто сетивни“, земни преживявания. При това неговата връзка с Гретхен става съдбоносна, тоест той изпада в конфликт с Гретхен, неговото единение с нея поражда раздвоение, насладата се превръща в болка. Конфликтът

довежда до пълното унищожение на Гретхен и това тежко наранява Фауст. Този конфликт обаче може да се изобрази правилно само посредством друг, далеч по-голям конфликт, който пронизва цялата творба, и двете ѝ части. Фауст се е спасил от болезненото противоречие между „чисто духовните“ приключения и незадоволените, незадоволимите „чисто сетивни“ ламтежи, и то с помощта на дявола. В „чисто сетивната“ сфера (на любовната история) Фауст се сблъсква с околния свят, представен от Гретхен, и трябва да го унищожи, за да се спаси. Разрешението на главното противоречие идва в края на цялата пиеса и едва то изяснява значението и мястото на по-дребните противоречия. Фауст трябва да изостави своето чисто консумативно, паразитно поведение. В творческата работа в полза на човечеството се обединява духовната и сетивната дейност, а в създаването на живота се заключава насладата от живота.

Ако се върнем към нашата любовна история, ще видим, че една женитба, колкото и да е еснафска и невъзможна за гения, противоречаща на неговото поприще, все пак в известен смисъл би била нещо по-добро, тъй като е нещо по-съзидателно, защото това щеше да представлява навременно единение, в което любимата можеше да претърпи развитие, вместо да бъде унищожена. Наистина тогава Фауст едва ли щеше да бъде Фауст, щеше да затъне (както изведнъж се оказва) в дреболии и тъй нататък, и тъй нататък.

Актьорът, който смело задава въпроса на простите хора, ще може от неомъжването да направи отделна фаза в развитието на Фауст, докато иначе, както става обикновено, ще спомогне само да се покаже, че онзи, който иска да се издигне, трябва неизбежно да причинява болки на този свят, че неминуемо в това се състои трагизмът на живота, че насладите и развитието имат своята цена — накратко, ще потвърди най-еснафското и най-брутално правило, че където се дяла, летят трески.

Представленията в буржоазния театър винаги имат за цел замазването на противоречията, симулирането на хармония, идеализацията. Състоянията на нещата се изобразяват така, сякаш не биха могли да бъдат други; характерите се представят като

индивидуалности, според точния смисъл на тази дума „неделими“ по същество, „монолитни“, доказващи себе си в най-различни ситуации, всъщност съществуващи извън всякакви ситуации. Там, където има развитие, то е само непрекъснато, никога скокообразно и винаги е развитие в точно определени граници, които никога не могат да бъдат нарушени.

Това не отговаря на действителността и следва да бъде изоставено от един реалистичен театър.

Истинското, задълбочено, радикално приложение на ефектите на отчуждаване предполага, че обществото разглежда своето състояние като историческо и поправимо. Истинските ефекти на отчуждаване имат борбен характер.

Това, че отначало сцените просто се играят в тяхната последователност, но без особено съобразяване със следващите или дори с цялостния замисъл на пиесата, а само с опита, който идва от живота, има голямо значение за осъществяването на една истинска фабула. Защото после тя се развива противоречиво, отделните сцени запазват собствения си смисъл, създават (и черпят от) многообразието на идеите, а цялото, фабулата, се развива истински, със завои и скокове, и така се предотвратява онова банално свръхидеализиране (една дума поражда друга) и подреждане на несамостоятелни, чисто помощни подробности с оглед на някакъв удовлетворяващ всичко край.

Да цитираме ЛЕНИН: „Условие за познанието на всички процеси в света в тяхното «самодвижение», в тяхното спонтанно развитие, в тяхното живо битие, е опознаването им като единство на противоположности.“ [Ленин, „По въпроса за диалектиката“.]

Напълно безразлично е дали основната цел на театъра е да предлага познание за света; остава фактът, че театърът трябва да дава изображения на света, а тези изображения не бива да заблуждават. Ако Ленин е прав в своето твърдение, то такива изображения не могат да дадат задоволителен резултат без познаване на диалектиката — и без да дават познание за диалектиката.



Възражение: а какво да кажем за изкуството, което постига въздействия с разкривени, фрагментарни, смътни изображения? Какво да кажем за изкуството на диваците, на лудите и на децата?

Навярно е възможно да знаеш толкова много и да помниш онова, което знаеш, че да си в състояние да извлечеш полза и от такива изображения; за нас обаче съществува подозрението, че прекалено субективните изображения на света постигат асоциални въздействия.

1954

**В ЗАЩИТА НА „МАЛКИЯ ОРГАНОН“**

В малко по-хладния начин на игра се съзира отслабване на въздействието, а това се свързва с упадъка на буржоазната класа. За пролетариата се изисква силна храна, „пълнокръвната“, непосредствено затрогваща драма, в която противоречията се сблъскват с трясък и така нататък, и така нататък. В моята младост, сред бедните хора от предградията, където израснах, солената херинга наистина се смяташе за питателно ястие.

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.