

Защо като студентка бях запалена по Гротовски ли? Усещах необятността на съществуването му отвъд нещо, което се нарича с категорично извоюваното „спектакъл“. Предвкусах в неговото виждане за актьора едно условно и в същото време дълбоко човешко проникване – през призмата на неуловимото, мистичното, безкрайно лабиринтното, извайващо душа, съзнание, сънища, фантазия. Лабораторните му изследвания препрочитах като странно написана поезия, като тайнство, при което идваш неподготвен и наивен, неочакващ и притихнал. Театърът, който няма начало и край, дата и час на случване, конкретно пребиваване, а единствено тук и сега в пулса на една вибрация – била тя дума, текст, пиеса, движение, мелодия, вик, пясък, монолог. Чистотата на театралното съществуване въпреки неговите собствени пространствено-времени вариации, подвластни единствено на необходимите реални обстоятелства, наречени „организация“ на процеса, репетиция, премиера, сезон... Разбирам колко директори клатят глава намръщено, но сега няма да си говорим за това.

На 10.10.2016 г. на сцената на ДКТ-Стара Загора бе представена лабораторията „Срещу себе си“. Чудесна атмосфера пред театъра подсказва неугасналото/неугасващото любопитство на колегите от цялата страна, тихо привличащо към себе си надеждата за взаимно уважение, признание и запазването на нескрита детска еуфория, че „сега ще се случи нещо, което хем е ново, хем не е готово, хем само по себе си е цялостно“. Радостно, топло и уютно (въпреки че никога няма да разберат дали така ми се иска да го усещам, или е въпрос на доверчивата ми натура, в случая многоточие...). Това театрално предусещане и нетърпеливо изчакване се носи във въздуха като пред премиера, например на Коршуновас (или поне така си



го представям¹⁾) и ще помня това чувство, дори и после, когато малкото бусче на ДКТ-Пловдив ни връща по магистралата между дъжд, тъмнина и тракийска мъгливост.

Сцената е пръст. Сцената е в пръст. Тя е буца кал, пясък, въглен, дребни камъни. Пясък като изнизващия се живот, като всяка следваща стъпка на актьора на сцената, категорично изпълнена с жажда, трус и безшумен крясък. Резултатът от лабораторията е нещо, което, понякога, нека си призная, предпочитам пред готовия спектакъл. Актьорите представят търсени моменти (по текстове на Достоевски), експресивни монолози, емоционално нагнетени, един до друг, един срещу друг, ръка до ръка, ръка протягаща се за ръка, извисени, падащи, иронични, тъжни, в екстаз от собственото си присъствие в това тайнство, но не като възможност за суетно и доволно минаване по „подиума“, а като шанс чрез играта да говорят като хора.

Спектакълът е личен, винаги, той е разказ за няколко мечтатели, които вдигат заедно платната във време на най-силна буря (Хемингуей, прощавай за клишетото), но лабораторният показ е интимен. Той е малката незараснала раничка, недовършената мисъл, красивото про-

тиворечие, но съвършено доведеният до искреност парадокс на случването – театърът не е тогава, после или как, а именно в този единствен миг на общото дишане на сцената в търсене на една идея, в превръщането ѝ тук и сега в акт на действие, който „ни е важен“, дори когато самата идея не е съвсем ясна, не е доведена до край. Няма точка на приключване. В различни етюди припознаваме точно това интимно актьорско пътуване между капките смисъл, когато начало, среда и край няма. Така, както и болезнеността на носещите се между телата думи – бесовете ни, борбата ни с тях, отдалечаването, превръщането ни в нещо друго, което гони времето и успеха без ясна цел, лошотията безконечна, материалното вторачване в живота като плансметка, тъпченето и уюта на постигнатото удобство, впиянчането на ума, лишен от най-мъничка духовна радост, безкрайната самота на душата в лутането и безсмисленото ѝ наместване в един враждебен свят, когато тя самата такъв си създава. От сцената ни четат писма, които самите ние не сме още написали, не сме изпратили, нямаме смелост да превърнем в откровено действие на споделяне – на страхове, радости, съмнения, желания, любов. И като че ли в тези уж откъснати пар-

чета театър, в тези трепетно нахвърлени скици, прочитам и личната надежда на актьора – че може да съществува отвъд собствената си причудлива същност на творец и да бъде чист като подрастващо дете сред въпроси, които вълнуват чувствително. Да попита и да не търси категоричен отговор, а само да изшепти или извика името на

някой или нещо, да си позволи да бъде наивен и да опитва. А лабораторната работа е просто начин на общуване. Тя сама по себе си няма нужда да се нарича по определен начин. Така както докосването на сцената не е непременно любов, приятелство или копнеж. Може да е просто осъществяване на човешкото, на желанието да разкъсаш тяло-

то и да се протегнеш – към процепата в тъмнината.

Разбира се от театъра в Стара Загора планират резултат от тези търсения като премиера през зимните месеци. Нито очаквам, нито се надявам. Просто знам, че ще е нещо съвсем различно, способно да опровергае и този текст, и само себе си. ■

¹ Ако авторът твърде често използва „представям си“, то сега е време да му кажете, че театроведът е обективно животно, а не животинче с фантазия, или не?
– Б. а.

Театърът и куклата в писмата на Едуард Гордън Крейг до Данило Лебрехт

Моника Кристини

През пролетта на 2011 г. Градската библиотека във Верона (*Biblioteca Civica di Verona*) получава, редом с документите, принадлежали на Данило Лебрехт (1893-1958), куп писма от Едуард Гордън Крейг, част от кореспонденцията, която двамата мъже поддържат между 1918 г. и 1955 г. Уви, писмата, написани от Лебрехт, остават в неизвестност към днешна дата.

Роден във Верона, син на австрийски индустриалец и украинка, Лебрехт се отдава пълноценно на писането едва в края на I световна война, приемайки псевдонима Лоренцо Монтано през 1918 г. Изтънчен литературовед и деликатен поет, той е сред седемте основатели на „La Ronda“, литературно списание, чийто първи брой излиза през април 1919 г. Той е също така кореспондент на италиански и английски вестници и превежда Кафка, Гьоте и Волтер.

Обстоятелствата около запознанството между Крейг и Лебрехт остават неясни, но, четейки първото писмо, изпратено от Крейг на 23.3.1918 г. от Рапало, можем да предположим, че се срещат именно в Рим. И двамата творци живеят в италианската столица през I световна война, пак там Лебрехт основава „La Ronda“, където и публикува есето на Крейг „Актьорът и Свръхмарионетката“ преведено на италиански още през 1919 г.

Написани първоначално със студен и почти телен тон, писмата постепенно стават по-пове- рителни, доказателство за взаимното уважение и искрено приятелство, което двамата мъже развиват. Често пъти темите в писмата на Крейг се отнасят до театъра: съдържат бележките му върху изследванията, по които работи; бележките му върху италианските театри, или пък професионалните му отношения с други италиански или чуждестранни личности; намираме също така и препратки към неговите обзори, към куклите и параваните. Често Крейг споделя с Лебрехт многобройните си съмнения и го умолява да не

споменава никому за тях, от страх идеите му да не бъдат присвоени от други.

Тонът, както и съдържанието на писанията на Крейг, подсказват за голямо интелектуално и художествено единомислие между двамата мъже: английският театрал по всяка вероятност е открил в лицето на Лебрехт, този космополитен интелектуалец, идеалния другар, с когото да се съревновава, приобщавайки се в същото време към италианската културна сцена.

При първо четене на този сборник от 127 писма, забелязваме нестихващата страст на Крейг към куклата, страст, която го довежда, в продължение на годините на престой в Лигурия, да търси безконечно както исторически елементи, така и кукли за личната си колекция. В този период Крейг написва „The Drama for fools“ и публикува списанието „The Marionette“, в което са поместени част от пиесите му. Писмата свидетелстват за очевидния интерес на Крейг към кукления театър, интерес, който минава както през теорията, така и през конкретното любопитство към разнообразието от форми.

От друга страна пък забелязваме уважението на Лебрехт към английския му приятел в „Гордън Крайг. Човек на театъра“, статия в която разказва за тъжната ситуация, в която се намира европейският театър и описва опитите на Крейг за реформирането му: първо като актьор и режисьор, след това чрез опита си в Арена Голдони, а сега и с теориите си. Лебрехт описва също така и списанията му „The Mask“ и „The Marionette“, изказвайки съчувствие, че са познати на толкова малко хора в Италия, тъй като се издават само на английски език. Италианският автор взема страната на Крейг и означава работата му, описвайки опитите му не проста като реформа, а като „същинска революция“. Не можем да подминем и факта, че Лебрехт отделя значителна част от статията си на прочутото есе на Крейг, все още непреведено на италиански по онова време, но