

КОНТРАКУЛТУРАТА КАТО ОЦЕННОСТЯВАНЕ НА НЕГАЦИЯТА (НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РЕФОРМАТОРСКИЯ ПРИНОС НА ЙЕЖИ ГРОТОВСКИ)

Димитрина Хамзе
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Димитрина Хамзе. Контркултура как аксиологизирование негации (наблюдения над реформаторским вкладом Ежи Гротовского)

Негация как ценность – главная движущая сила контркультуры, выдающимся представителем которой в области театралного искусства является один из величайших теоретиков и реформаторов не только польского, но и мирового театра – Ежи Гротовский. Цель исследования – показать, как комплексная негативная стратегия художника проникает во все уголки театралной лаборатории, ведя ее к коренному преобразованию, ломая многовековые стереотипы и превращая актера в первооткрывателя.

Ключевые слова: контркултура, отрицание, ценность, аскетический театр, трансгрессия, актер, перелом

Dimitrina Hamze. Counterculture as an Evaluation of Negation (Observations on the Reformist Contribution of Jerzy Grotowski)

Negation as a value is the main driving force of the counterculture, whose prominent representative in the field of theatre art is one of the greatest theorists and reformers not only of Polish but also of the world theater - Jerzy Grotowski. The aim of the study is to show how the complex negative strategy of the artist penetrates into every corner of the theater laboratory leading it to a radical transformation, breaking centuries-old stereotypes and establishing the actor as a discoverer.

Key words: counterculture, negation, value, ascetic theater, transgression, actor, turning point

Негацията представлява смислово-прагматичният екслибрис и сърцевината на контракултурата. Контракултурата е непримиримо, яростно отрицание на статуквото, канона, класиката, на всичко отъпкано, канализирано, акуратно класифицирано, възхвалявано и „набедено“ за велико. Мощното отрицание като „пречиствателна станция“ на културния орга-

низъм поразява мисловни и поведенчески модели, идеологии, методологии, подходи, жанрови и стилистически схеми и какво ли не още.

Може би едно от най-важните измерения и същевременно послания на контракултурата е осъзнаването и осмислянето на истината, че човекът *не е* еднородно, еднопосочно и „монохромно“ създание, което само чака да му сложат „оглавника“ и да го поведат накъдето е решено предварително съгласно с властващия канон, а все пак мислещо и търсещо съществуване със сложна, често непредвидима, вътрешно противоречива природа и ярка интуитивна менталност, която пронизва както творческия, така и рецептивно-интерпретативния процес. Убеден в структурната двуделност на субекта – есенция (ядрената му същност) и личност (всичко, което идва отвън, му въздейства и го моделира), Апостолът на модерния полски театър – Йежи Гротовски, с безотказното оръжие на негацията през целия си съзнателен живот издирва есенцията и очертава степените на нейната съвместимост с личностния профил на индивида. Негацията прави възможно дълбокото проникване в сложната партитура на човешката психика и нейното кинетизиране чрез перформативната работа на актьора. Пътят до крайния резултат от работата минава през себеизследването и самопознанието. Това е причината живототворчеството на Й. Гротовски да прилича на автокоментар, както и да не бъде особено ясно за неговите изследователи и коментатори. Завладяващо със силата и новаторството си, то се изплъзва, остава си донякъде неуловимо, отворено за множество интерпретации. Наподобява повече история, отколкото система.

Йежи Гротовски – бунтът на реформатора

Като ярък представител и катализатор на контракултурата и благодарение на забележителния си принос в театъра Йежи Гротовски (Жешув, 1933 – Понтедера, 1999) става монументална фигура в съвременната културна история. Бил е театрален режисьор, изследвач на актьорското (и перформативното) изкуство, преподавател по театрална антропология, реформатор на визуалните изкуства и визионер на културата. След завършване на средното си образование Й. Гротовски се насочва към три специалности: ориенталистика (с идеята да следва индология), медицина (с идеята да следва психиатрия) и театър (с идеята да следва режисура). Съдбата го среща с театъра, който винаги е приемал като медиатор (транслатор) на опита.



В периода 1957 – 1969 г. създава и ръководи „Театър Лаборатория“ със седалище първоначално в Ополе, а после – във Вроцлав, където носи названието Институт за изследвания на метода на актьора. Там режисира 17 спектакъла, четири от които му носят световна слава и влизат в канона на най-големите театрални постижения на XX в.: *Акрополис* (*Akropolis*, 1962), *Трагичната история на д-р Фауст* (*Tragiczne dzieje doktora Fausta*, 1963), *Несломимият принц* (*Książę Niezłomny*) (1965) *Апокалипсис cum figuris* (1969). Собствения си метод за работа с актьора и теоретичната си програма излага в книгата *За оскъдня театър* (*Ku teatrowi ubogiemu*) (английското издание е от 1968 г., а полското от – 2007 г.). В своя цикъл от вдъхновени манифести (1970 – 1971) представя идеи на контракултурата, сред които се откроява идеята му за действена култура. Тя е нещо като поле за осъществяване и самоутвърждаване на участниците в нея, които се стремят не да „възкресят“ конкретни произведения, а да сътворят срещи, белязани с *effervescence collective*. За реализацията на тези идеи се организират паратеатрални стажове и т.нар. произведения потоци. В процеса на работа със специално създаваните за целта трупи в Полша, САЩ и Италия Й. Гротовски се заема да композира структурата на перформативните действия (актове) с квазиритуален характер. Тези свои работи той коментира подробно, използвайки езика на театралната антропология, в лекциите си в Университета в Рим – *La sapienza* (през 1982 г.) и в парижкия *Collège de France* (през 1997 – 1998 г.), а също и в програмните си беседи

Пътуване към Изворовия театър (Wędrowanie za Teatrem Źródła) и *Изворовият театър (Teatr Źródła)* (1978 – 1980 г.), *Tu si синът на някого (Tu es le fils de quelqu'un)* и *Пърформаторът (Performer)* (1987).

Представленията на Й. Гротовски са особен вид камерен театър с малка публика – зрителят трябва да усеща физическата близост на актьора, а самият актьор в акта на интимна трансгресия прави нещо като изповед, но не непременно с думи, а такава, каквато се извършва в целия му организъм (органична изповед). За нередуктивно ядро на театъра Й. Гротовски приема релацията актьор – зрител. Тя се свързва с архетипа на жертвата и с култовото поведение на човека. Различните пространства, които избира режисьорът, имат катартична роля и въздействие в духа на Антонен Арто – „пророка“ на собствените му търсения. Постановките на поляка са контрапункт на монументалния театър и почиват главно върху текстове на Адам Мицкевич, Юлиуш Словацки, Станислав Виспянски. Последното му произведение – *Opus Akcja*, е било показано от 1995 г. насам пред малобройна публика. Повече от странен е фактът, че книгата на Й. Гротовски *Оскъдният театър* със статут на легенда, публикувана на 16 езика и представляваща извор на фундаментални знания за артистичната му програма, до неговата смърт не е издадена на полски. Текстове като *Новото завещание на театъра (Nowy Testament teatru)* и *Тренингът на актьора (Trening aktora)*, толкова четени и цитирани в чужбина, не са преведени на полски.

През 70-те години критиката е в недоумение, не разбира постановките на театралния антрополог нито като естетика, нито като „идеология“ (тогава той създава предимно безсловесни, паратеатрални произведения). Не схваща в какво се състои новаторството му. Обвинява го, от една страна, в мъгляв мистицизъм, а от друга – в еретическо сектантство.

В края на 70-те години Й. Гротовски работи върху създаването на *партитура на опита* за преливане на енергия, който се доближава до езотериката. В заключителната си инициатива – *Изворовият театър* (1978 – 1982), която е последната му творческа работа в Полша, Й. Гротовски съзнателно прилага част от метода на актьора, а именно *перформативна йога* в рамките на т.нар. ритуални изкуства. Тук той преобразува творческата си практика във вид на *приложна антропология*. Оттогава с помощта на международни трупи от практиканти Й. Гротовски изпитва възможностите за интеркултурно обективиране на прагматиката на създаваната партитура от действия. Визията на реформатора за „междучовешкия празник“ ляга в основата на контракултурните идеи. Теоретичният резерв на тези изследвания, включени в цикъла от лекции *Изворовите техники на актьора (Źródłowe techniki aktora)* и

„Органичната линия“ в театъра и ритуала („*Linia organiczna*“ w *teatrze i rytuale*), които още не са издадени, си остава недостъпен за театрологията, за performance studies и антропологията.

От 1982 г. Й. Гротовски работи само в чужбина (САЩ и Италия), но и там не се радва на по-голяма популярност, отколкото в Полша. Най-интересното е, че колкото повече се изолира до пълно оттегляне от публичния живот, толкова по-настойчиво започват да го обсипват с почести. Така или иначе Й. Гротовски още не е достатъчно проучен и открит като философ на културата и театрален антрополог. Той е неуловим и изплъзващ се заради своята антисистемност, която е невероятно съчетание от желязна дисциплина и спонтанност, органичност на действието. Най-яркият белег на неговата антисистемност е, че над всякакви системи поставя спонтанния порив на живота и опита от него – *élan vital*. Това го прави „присъстващо отсъстващ“. Й. Гротовски никога не се е стремил да систематизира възгледите си, защото е смятал, че систематизацията и системите са прокрустовото ложе на човешкия опит, пречка към постигането на неговата пълнота. Според него е възможно да се върнем към праначалата – непосредствено и моментално, тук и сега. Затова прави изначално изкуство – „на вечния дебютант“, родствено на простото осенение (озарение) при въодушевеното „танцопение“ (екстатичния хоровод, транс) на хасидите.

Две са ключовите понятия (категории) в работата на Й. Гротовски: лабораторията и отшелничеството. Критикувайки безкомпромисно съвременното изкуство с неговия социален отзвук, той се отдава на вътрешна концентрация далече от светската шумотевица, от грохота на света – на работа, в която може да се отдаде без остатък. Това отшелническо кътче обаче не е религиозен храм, а по-скоро лаборатория, изследователско пространство, където се правят проучвания на научна основа. Процедурите на Й. Гротовски напомнят повече научни експерименти и са отдалечени от религиозно-конфесионалния контекст. Този научен обективизъм и антропологичен универсализъм не са в противоречие с индивидуалния опит, със субективно-художествения подход към създаваните и изпробвани върху самия него техники, чиято цел е да установи връзката между телесното у актьора (практиканта), тежестта на материята и онази сияйност на духа, която Й. Гротовски нарича есенция. Тази връзка трябва да осигури на човека архетипната матрица: тялото на есенцията. Това може да бъде осъществено само като действие. В практиките на адепта на ритуалните изкуства трябва да се съчетаят следните функции (действия): решимостта на война, готов да изложи всичко наяве и да се изправи срещу смъртна опасност, френетич-

ността (екстазът) на танцуващия, изцяло потопен в ритъма на движението, бдителността и омnipотенцията на жреца, който функционира в друго измерение и слива тукашния с отвъдния свят. Всички тези предимства са присъщи на ритуалните изкуства – единствените недегенерирани изкуства според Й. Гротовски, които притежават желаната техническа ефективност. А тя се състои (както в изкуството на алхимията) в промяната. Техниките напомнят инициация в мистерия. Практикантът постига органична плавност на движението, което става носител на есенцията. Тогава той навлиза в опита на преливането на енергия, в ритъма и интензивността на действието. Този опит съдържа силата на промяна на живота (не само на изпитването на радостта от него) и напомня религиозния екстаз. Интензивността произхожда от енергията, която преминава по вертикалната ос на тялото и сублимира.

Й. Гротовски иска да намери обективни правила в артистичната дейност и на базата на тях да изгради структурата на действието подобно на ритуал. Като си служи с фигурата на лабораторията, той препраща към големите театрални реформатори от началото на XX век: Константин Станиславски и неговия кръг, Жак Копо, Юлиуш Остерва. Всички те сравняват театралните лаборатории с манастир. Идеите на полския теоретик кореспондират с традицията на алхимията като изкуство на трансмутацията, облагородяващо материята с цел да обективира донякъде духовните промени.

Подобно на гностиците Й. Гротовски има много песимистично виждане за историята. Възприема я като „разказ“ за упадък на духовния елемент на човечеството. Заклучен в материята, този лек и искрящ (сияен) зародиш, който пребивава у човека, пази спомена за високия си произход, тъгува за изгубената си свобода. Общественото устройство (социалният инструмент) не може да му я даде, може само да увеличи зависимостта, робството му. Следователно за свобода, независимост, автономия могат да се стараят само индивидуалностите – отявлените бунтовници, които имат достатъчна решимост да се противопоставят на вездесъщия материален автоматизъм (на материалната хегемония) и на социалната деградация. За да противостоят и устоят на това, по различно време в различни култури хората са си изработвали различни техники (не непременно свързани с религиозните традиции) в рамките на различни художествени дисциплини. Тази спасителна мярка според Й. Гротовски е общокултурна, антропологична ценност, която той нарича обективност на изкуството. В сферата на театъра от актьорите се иска сръчност и умение, лекота в изпълнението на определени дейности с определена ефективност, за да се превърне изкуството в медиум на

освобождението. Й. Гротовски вярва, че създаването на ефективни сатирирологични техники ще облагодетелства всеки човек (независимо от културните и историческите му обусловености), който може да се възползва от тях и да ги прилага в живота си – в средновековната и ренесансовата алхимия се е вярвало, че производението на алхимика има за цел откупването на световната душа, затворена в материята – тъй както Христос е откупил човека, така алхимикът откупва природата, затова алхимичните операции имат сатирирологична стойност.

От всички пътища, които водят към пълнотата, Й. Гротовски винаги категорично избира пътя на отрицанието, негацията (*via negativa*). Неговият път на познанието винаги е този „срещу течението“, пътят срещу всички условности (*odwarunkowanie*). А познанието е възможно само благодарение на екстремален, стигащ до корените на съществуването бунт – това е единственият начин за постигане на изгубеното първично единство и цялостност. Крайната цел на драматичния сценарий на *opus sztuk rytualnych* (*опус на ритуалните изкуства*) е апокатастазата: обновление, оздравяване, възвръщане, освобождение. А тя се постига чрез действие. Затова Гротовски не признава догми, системи, доктрини, идеологии – само действие. Точно това е същинското изкуство – *ars magna*. Благодарение на него човек не забравя истинското си призвание и не умира докрай.

„Характерология“ на негацията

Когато говорим за негацията като деконструктивна, трансформационна и трансцендираща величина, не можем да не изтъкнем културния принос на друг голям новатор във философско-литературното пространство – писателя Витолд Гомбрович. И двамата творци – писателят и театрологът – обявяват „война“ на Формата, която поразява автентичността на човека и го изтръгва от корените на неговия прасинхрон, за да го хвърли в капана на цивилизацията. Това, което В. Гомбрович постига в произведенията си чрез гротеската, Й. Гротовски постига чрез основните си методологически инструменти: лабораторията и отшелничеството.

Бляскавият поход на Витолд Гомбрович с целия арсенал на комичното в неговото скромно по обем, но грандиозно по значимост творчество срещу диктатурата на Формата, сковала непробиваем кафез за човека с всичките му екзистенциални „приложения“, е ярка илюстрация за контракултурен пробив в апологетиката на унифицираните идеали от времето на т.нар. постмодернизъм. Целокупната ментална и вербална активност на

писателя е под знака на негацията и лингвистичното му новаторство е нейна производна. Александър Русович споделя следното:

Гомбрович беше за мен абсолютна граница. Стоях пред него като пред стена. Стената на отрицанието. Действеното, не пасивното отрицание.¹
(Цит. по Гомбрович 1987: 129)

Основен двигател на инвазивно-критичното концептуализиране на света е негацията². Ако се опитаме да възсъздадем схематично психоекзистенциалната траектория на индивида в духа на разсъжденията на Жак Лакан и Юлия Кръстева (срв. Белецки 2014: 44 – 45), ще се убедим, че тя е маркирана преди всичко от *отрицанието*: като *отхвърляне* на първичната цялостност, на единението с Майчиното тяло (семиотичното) и на разчлененото собствено, „хаотично“ тяло от периода на „пред-огледалната, пред-Едипална фаза“, в името на субективното самоопределяне и автоидентификацията, която обаче е невъзможна без социализирането чрез комуникативните процеси, т.е. без потискащата зависимост от Формата (културата, символичното); а после като *отхвърляне* на този „неистов копнеж“, който се оказва заблуда, защото постигането на идентичност е обречено на провал от императивите на задъхания маскообмен в човешкото общество. Така „излъгалият се“ субект отново започва за първоначалната цялост и целебния хетерогенен хаос, отхвърляйки предишния си копнеж³.

Негацията е зародишът и генераторът на изразно-изобразителната мощ на гротеската – доминантната комическа категория в литературното дело на В. Гомбрович, която се превръща в инструмент, в ефикасно оръжие на контракултурата. Ценни наблюдения върху категорията има американският изследовател Бернард Макелрой, който уточнява от самото начало, че дефиницията ѝ трябва да бъде доста еластична, а в хода на разсъжденията си се опитва да я представи с помощта на негацията: 1. тя не е жанр, към който дадено произведение или принадлежи, или не принадлежи; 2. не се е зародила в определена школа и теория на изкуството; появила се е преди всички теории и школи; 3. не е напълно безотносително понятие, т.е. не може да се каже, че напълно я има или че напълно я няма. Тя е по-скоро определен континуум, който се проя-

¹ Тук и нататък преводът и курсивът в цитатите са мои – Д. Х.

² По-подробно за негацията вж. в статията *Ироногенната функция на негацията* (Хамзе 2010).

³ Повече по темата вж. студията *Лингвотрансформативная функция гротеска как стимул развития межчеловеческих отношений* (Хамзе 2016).

вява в различна степен дори в принципно различни творби (Макелрой 2003: 128).

Негацията е изконна смислово-екзистенциална категория, световъзприемане, философско-психологическа позиция и стратегия, концептуална формула и категориален апарат. Тя е ценност, доколкото противостои на фалша и заблудата, доколкото служи като лакмус за проявяване на антиценности и съдейства за разпознаване на истинските ценности. Накратко, представлява ориентир и безотказно средство за разграничаване на ценности от антиценности. Това, което споделя А. Русович за творчеството на В. Гомбрович, се отнася до голяма степен и за текстуално-есеистичното творчество на Й. Гротовски (приложено в театралната му дейност). Гротеската у писателя и „оскъдният театър“ у театролога актуализират всички функции на негацията – от изключването, отхвърлянето и деструкцията през трансформацията, интеграцията и счеплението до реконструкцията и трансценденцията.

Негацията е принцип на диалектиката и генератор на смисъла въобще. Тя онагледява диалектиката на дискурса, за който Ролан Барт споделя, че се развива според двупонятийна диалектика: „господстващото мнение и неговата противоположност, Доха-та и нейният парадокс, стереотипът и обновлението, умората и свежестта, вкусът и безвкусното: обичам/не обичам. В действителност тази бинарна диалектика е диалектика на смисъла... и диалектика на ценността“ (Барт 2005: 86). Смисълът дължи съществуването си единствено на наличието на противоположност. В *Самото самó* Алексей Лосев казва: „Където няма различия и противопоставяния, там няма и не може да има и никакъв смисъл“ (Лосев 2004: 243). Теоретичните постулати и цялата практика на театралния реформатор Й. Гротовски са ярък контрапункт на официалната доктрина за същността и целите на театралното изкуство.

Иронията в когнитивен аспект е негация – негативна перцепция, имплицитно като: „ти *не си това*, за което се мислиш и представяш, *не си такъв*, какъвто ти се иска да бъдеш или да изглеждаш“. Изходната база на концептуалните постановки на Й. Гротовски е скритата ирония на всичко официално установено, регламентирано и „канонизирано“.

В *Наръчник по разложение* Емил Чоран казва:

Ако с всяка дума ние печелим победа над небитието, то е само за да изпитаме още по-осезаемо неговата власт. Умираме съразмерно на думите, които пилеем около себе си... Говорещите нямат тайни. А ние всички говорим. Разкриваме се, излагаме на показ сърцето си; всеки от нас като палач на неизразимото се стреми да разруши всички тайни, начело със своите собствени. И ако се срещаме с другите, то е за да се опозорим дружно с

нашия бяг към празнотата било чрез обмена на идеи, било чрез признания и интриги. Любопитството е причина не само за грехопадението, но и за безбройните ежедневни падения.

(Чоран 2006: 23)

Така идентифицираме негативния фундамент на комуникативната ни обвързаност. Иронизира се комуникацията като „изстребление“ на тайни. Й. Гротовски има подобна нагласа по отношение на комуникацията и затова „проповядва“ общуване от нестандартен тип – с минимум вербалност и с възможно най-адекватен език. Чрез *негация* на неподходящия език полският реформатор утвърждава *негативния език* като ключ към същината на проблема по време на заниманията с актьора. На упражнение трябва да се каже например: „Сега *не блокираш* процеса“, а не: „Преди дишаше зле, а сега дишаш добре“, защото така актьорът ще започне да реагира съзнателно и да нарушава естествения ход на нещата (Гротовски 1999: 116). Й. Гротовски казва *не* на непременното говорене. Избавление от него е релацията с Другия – като личност, като индивидуалност, като „ти“, а не като колектив: група = „вие“. В противен случай се стига до компромис и конформизъм (пак там: 157). Индивидуалността на Другия е екранът, върху който се отразява (прожектира) съществуването ми като цел на моя импулс.

Много е важна – повтарям – езиковата сфера. Винаги е по-добре да се използват *негативни* формулировки от типа „какво – *не*“, отколкото „какво – да“.

(Гротовски 1999: 117)

В този ментален ракурс Й. Гротовски казва *не* и на преднамереното мислене и назоваване.

Не може да се мисли за това. Трябва да се изследва тялото памет, тялото живот. *Не да се назовава*.

(Гротовски 1999: 160)

Ценност ли е негацията? Безспорно. Въпросът е риторичен. Нещо повече – негацията е основополагаща, обхватна и синтезираща ценност, която обгръща останалите. В нашия контекст тя се проявява, най-общо казано, като несъгласие с определени културни стереотипи. А какво е ценност? Можем да предложим следното определение: излъчена от обществото ментална и съответно поведенческа абстракция в качеството ѝ на доминанта, възплъщаваща и конкретизираща неговите предпочитания и очаквания, зависими от разбиранията му за добро и зло. Не-

що като символ на обществени предпочитания и убеждения. В по-индивидуален план това е ментално-екзистенциална категория, която предопределя и обуславя мисловните, поведенческите и оценъчните стратегии на отделната личност. Тази квалификация на ценността обаче не е достатъчна. Най-важна за разпознаването и окачествяването на нещо като ценност (и за разграничаването му от антиценността, както и за избягване на ценностната мимикрия и аксиологичното затъмнение) е неговата етична (морална) природа. Ако дадена ценност не мотивира човешката активност в служба на доброто, справедливостта, напредъка (духовната и културната еволюция) и истината, тя не е ценност, а е отрицание на самата себе си. Ценността е едновременно генератор и коректив на нашите действия. *Негацията* може да възкреси залинелия или направо изчезнал критичен рефлекс, а критиката развива и изгражда адекватна перцепция, стимулира креативността. *Негацията* прави възможно адекватното разбиране на ценностите, подемането на диалог на неравнодушие и съпричастност: допринася за постигането на аксиологична зрялост. *Негацията* като ценност означава още търсене, познание, откривателство.

Творческата палитра на Й. Гротовски е изтъкана от негация. Тя е ключова дума и висша ценност на живота и работата му, които всъщност се сливат ведно. Всички негови открития в изкуството на актьора се раждат от негацията. Й. Гротовски разполага с цял спектър от препоръки откровения за постигане на автентично *изкуство съществуване* на субекта чрез процесуалния акт на вечното ставане – всеки път отново и отново, като за първи път, пред олтара на познанието. Този *негативен спектър* е изпъстрен с цяла мрежа от наблюдения, захранващи общуването на режисьора с актьора, който е съветван не какво трябва да направи за и „във“ дадения спектакъл, а какво *не трябва* да прави, за да бъде естествен, убедителен и въздействащ, за да стигне до познание и да го сподели със зрителя; за да доведе и зрителя до това познание. По наше мнение полският театрален гуру изгражда цяла *негативна типология*. За лаконичност отделните негативни „инструкции“ към актьорите ще означаваме инициално с „не“. Да видим на какво казва *не* Й. Гротовски.

1. *Не* на „актьорския арсенал от средства“ (инструментариума), защото актьорската дейност (участие в театралната лаборатория) *не* е дедуктивна величина, която сумира определени умения и сръчности. Отхвърляйки тази класическа заблуда, Й. Гротовски предлага концентрация върху духовния процес на актьора, белязан от крайности – от пълното разголване на своята интимност, но *не* в еготичния смисъл на

принципа на самонаслаждението и опиянението от собствените емоции, а точно обратното – сякаш в акта на себеотдаването. Това е особена техника на „транс“ и интеграция на всички духовни и физически сили на актьора, които сякаш се надигат в интимно-инстинктивната зона и стигат до зоната на „рентгеновото облъчване“, т.е. до предаване (емисия) на енергията.

Методът на подготовка (изграждане) на актьора в този театър се свежда *не* до научаването му на нещо (*не* до обучението му), а до отстраняване (пак негация!) на преградите, които може да издигне собственият му организъм в духовния процес. Организмът на актьора трябва да се освободи по отношение на вътрешния процес от всякаква съпротива, така че да няма никаква времева разлика между вътрешния импулс и вътрешното отреагиране, за да може импулсът сам по себе си да бъде едновременно и отреагиране. Тялото сякаш се разгражда или изгаря, за да може зрителят да проследи видимото протичане на духовните импулси. Й. Гротовски обобщава така: „В този смисъл говорим за *via negativa*: не просто сума от умения, а елиминиране на пречки“ (Гротовски 1999: 9).

2. *Не* на фанатичната устременост към предопределена визия за нещата. Режисьорът препоръчва култивиране на вече пробудения импулс, по-скоро състояние на пасивна готовност за реализиране на *активната партитура* – нещо като психическа позиция, изразена отново чрез негация – „*не* искам да направя това“, или пък обратно – „отказвам се от неизвършването на това“ („отказвам това да *не* бъде извършено“). В противовес на стандартното мислене тук е изразено убеждението, че духовният процес е съпътстван от формална артикулация, дисциплина, структурализация на ролята. Ако ги няма, тя ще се разпадне, ще стане жертва на безформеността. Между вътрешния процес и формата настъпва процес на взаимно напрежение.

3. *Не* на механичното натрупване на знаци (в областта на формалната техника), които се повтарят в играта, а предпочитане на „дестилирането“ на знаците от естествените човешки импулси, на очистването им от всичко, което „замърсява“ чистия импулс (например делничното поведение, затлачено от стереотипи). Тук отново се проявява негативният подход (*via negativa*), макар и не така отчетливо (Гротовски 1999: 9).

4. *Не* на „богатия“, „пищния“, „универсалния“, „всеобхватния“, „вездесъщия“ (може би казано днес – „интерактивния“) театър. Оттук произтичат две негативно маркирани послания:

- а) прокламиране на пестеливия, аскетичния, оскъдния театър (*teatr ubogi*);

- б) утвърждаване на представлението като акт на трансгресия (*не* на „правилното и общоприетото“ в полза на дързостта то да бъде нарушавано).

Това се постига чрез постепенно *елиминирание* (отново негация) на всичко, което се поддава на елиминация. Актьорите и техният режисьор установяват, че театърът може да съществува *без* грим, *без* автеномен костюм и сценография, *без* обособена сцена, *без* игра на светлини и музикален фон и т.н. Единственото, без което не може да съществува, е релацията актьор – зрител, не може без тяхното осезаемо, непосредствено (и непринудено) „живо“ общуване.

Приемането на *оскъдния театър* е свързано с отрицанието на театъра като синтез на различни творчески дисциплини (литература, пластика, живопис, архитектура, светлинни игри, актьорство под диригентската палка на режисьора). Теорията на театъра като синтез води до налагането на господстващия театър, а именно на „богатия театър“, който според Й. Гротовски е богат на слабости. Той е артистична форма на *клетомания*, защото живее на гърба на дисциплини, чужди на собствената му природа, черпейки от техния напредък и заимствайки творчески елементи. По този начин създава представления хибриди, амалгами, лишени от еднороден корен, следователно неинтегрални, и унищожават театъра като „индивидуалност“, изтриват идентичността му, отнема собствения му специфичен облик. „Оскъдният театър“ на Й. Гротовски се отказва дори от сцената и мястото за публика. Задължителна е обаче празната зала, в която всеки път за всяка премиера се определят места за актьорите и зрителите. Така по естествен начин се подготвя средата за отношения от различен тип. И тук на оксиморонен принцип се проявява богатството на този „беден“, аскетичен театър. Очистването („окастриането“, „остъргването“) на театъра от всичко, което не е театър, съсредоточаването върху зародиша, корена на театъра разкрива друго негово богатство, което лежи в същността му (и е част от занаята). В защита на „оскъдния театър“ Й. Гротовски отправя негативно оцветен призив:

Най-накрая театърът трябва да признае собствените си граници. Щом като не може да господства над филма с богатството си, тогава нека да е беден, щом като не може да се мери с телевизията по размах и обхват, нека да стане аскетичен; щом като механиката, с която разполага, не представя никаква атракция, нека да се откаже изобщо от механизмите. Аскетичния актьор в аскетичния театър – ето формулата, която трябва да приемем.

(Гротовски 1999: 31 – 32)

Какво според Й. Готовски представлява спектакълът като акт на трансгресия, т.е. като *отрицание* на делничното, стандартното, общоприетото? За да отговорим на този въпрос, трябва преди това да отговорим на друг: Защо всъщност се занимаваме с изкуство? За да прекратим собствените си бариери и ограничения, да излезем от собствения си „затвор“, за да запълним празнотата си, да компенсираме „инвалидността си“, за да се самоосъществим. Но това *не е* състояние, *не е* постигната форма (*kondycja*), а процес, тежко придвижване, в което тъмното, мрачното в нас подлежи на облъчване. Именно това нарушаване на клишетата на чувстване, виждане, мислене, оценяване е толкова драстично, защото е моделирано в човешкия организъм, в дишането, в реакциите на тялото, във вътрешните импулси. То е щурмуване на табута, *трансгресия*, която чрез шок, смъкване на маски, чрез пълно отдаване на нещо, неимоверно трудно за определяне, в което се съдържа Egos и Charitas, се устремява към естеството на живота и на човешката мисия в него. Трансгресията е предшествана от *конфронтация*, която „произвежда“ отново оксиморонни⁴ тандеми: „диалектика на изобличението и апотеоз“, „религия чрез богохулство“, „любов чрез омраза“.



Сцена от пиесата *Акропол* на Й. Готовски

⁴ По-подробно за философско-семантичната природа на оксиморона виж *The Grotesque Fixture Named Oxymoron (on works by W. Gombrowicz)* (Хамзе 2013), *Оксиморонът – гротесковата арматура в творчеството на В. Гомбрович* (Хамзе 2014), *Езикът на комичното* (Хамзе 2016).

5. *Не* на традиционната идентификация с мита. Вместо нея Й. Гротовски препоръчва *конфронтация* с мита:

Нарушаването на интимността на живия организъм, разкриването му в неговата физиологична детайлност и вътрешни импулси стига толкова далеч, че прекрачването на бариерата на ексцеса, на екстремалното връща на митичната ситуация нейната всеобща човешка конкретност и се превръща в откритие на истината.

(Гротовски 1999: 18)

6. *Не* на тялото на актьора като „стока за продаван“ или „изделие за харесване от публиката“. Тялото е основният инструмент за работа – при това публична – на актьора, но в неговата дейност то изпълнява определен духовен акт, защото, ако бъде третирано тривиално както в ежедневието и бъде използвано за пари, тогава актьорското изкуство би било нещо като проституция. В момента, в който освободи тялото си от всякаква съпротива по отношение на духовните импулси, в момента, в който сякаш го разруши, тогава актьорът престава да търгува с организма си, принася го в жертва, т.е. повтаря жеста на изкуплението, постига нещо подобно на освещаване (сакрализация). За да не се превърне този процес в ефимерно явление или еднократно изригване, е необходимо да бъдат изработени определени методи и предприети определени търсения.

7. *Не* на нарцисизма и наслаждението от собствените преживявания. Тази негативна позиция сякаш казва *не* на концентрацията върху собственото Аз и прехвърля центъра на тежестта върху Ти. Осъществяването на акта (т.е. представлението) изисква мобилизация на всички физически и духовни сили на актьора, който по този начин постига състояние на *пасивна готовност*. Това състояние прави възможно изпълнението на активната партитура. Метафорично казано, най-важният фактор в този процес е покорството, психическата предразположеност, която се изразява *не* в изпълняването на някаква процедура, а по-скоро в *отказа* от нейното изпълнение. Това е актът на себеотдаване. В противен случай ексцесът губи междучовешката си функция и се превръща в частна проява на неприличие. Така чрез *негация* на увеличаването на уменията се създава поредица от алузии, които отпращат към онзи неуловим съзидателен процес.

8. *Не* на развиването с определена цел на единичната, изолираната, сякаш „осиротяла“ част (или отделен орган) от тялото на актьора. Необходимо е потенциалните енергетични центрове да действат в синхрон.

Трябва да се отбележи, че истински изразителното е това, което актьорът прави с „цялото си същество“.

(Гротовски 1999: 28)

Всичко това обаче е свързано със строга, спартанска *дисциплина*, защото процес, лишен от дисциплина, не стига до освобождаване, а граничи с биологичния хаос. Този процес обаче не означава дресировка – Й. Гротовски казва *не* на принудителните дидактични упражнения, както и на единичния, „отчуждения“ жест, на жеста сам за себе си. Той е убеден, че откъснатата реакция, съсредоточена в отделен орган или част на тялото, а не във вътрешността му, е обречена, защото не е нищо повече от обикновен жест. За съжаление, актьорите постъпват точно по този начин. А той е измамен, фалшив. Ако реакцията е жива, тя винаги започва в сърцевината на тялото и завършва в някакъв негов сегмент – ръка, коляно, глава... Така чрез разпределената в различни сектори на тялото първична енергия може да се освободи експресията на актьора. *Не трябва* да се „тренира“. Самата дума „тренинг“ е неточна. *Не трябва* да се тренира нито гимнастика, нито акробатика, нито танц, нито жест. В този вид работа, който се различава от обикновените репетиции, е необходимо актьорът да бъде изправен пред творческото предизвикателство, да напиша творческото зрънце. По такъв начин Й. Гротовски казва *не* на фрагментацията и инструментализацията на тялото, на разделението на неделимото, както и на фалшивия инстинкт за самосъхранение. Той потвърждава, че всички наши поражения и липсата на цялостност се отпечатват върху тялото ни, което е отговорно за всичко. Искаме да приемаме тялото си, а *не* го приемаме. Искане ни се нвярно да го акцентираме и затова се поддаваме на привидността на известен нарцисизъм. Но истината е, че го отхвърляме. През цялото време съществуването ни е разделено на „аз“ и „моето тяло“ като две различни битийности. На мнозина актьори тялото не носи чувство за сигурност. Въплътени, телесни, те не са защитени; по-скоро са в опасност. Съществува липса на вяра в собственото тяло, което означава липса на доверие в себе си.

[...] Този, който прекалено обича себе си, в действителност не се обича изобщо, няма си доверие. За да можем да живеем и да творим, трябва да се приемаме. За да имаме обаче шанса да се приемем, нужен ни е друг, някой, който да ни приеме. Да не бъдем вътрешно разделени – това означава в най-общи линии да приемем себе си.

(Гротовски 1999: 103 – 104)

Прекрачването (преодоляването) на себе си не значи манипулация с чувствата на зрителя, а е следствие от приемането на себе си. Някои актьори по време на т.нар. физически упражнения се самоизтезават. Това е просто авторепресия и чувство за вина.

Преодоляването на себе си е възможно, ако приемаме себе си. [...] Преодоляването на себе си е „пасивно“, то е **не**-съпротива срещу преодоляването на себе си.

(Готовски 1999: 104)

Не трябва да се отбраняваме пред възможността да поемем риск, *не трябва* да сме вътрешно раздробени и разпокъсани, защото губим целостта си и изневеряваме на инстинктите си: „Не губиш равновесие, ако наистина те води природата“ (Готовски 1999: 104).

Негацията, възплътена в прекрочването на себе си, е неразривно свързана с опита. Според Й. Готовски заученото и дори майсторски овладяното *няма никаква* стойност. Житейският опит е синтезиран и компресиран от безличния демонстратив *to* (‘това’), който сякаш „си присвоява“ позицията на субекта и го подчинява на себе си, превръща го в тяло живот и му „диктува“ какво да прави. Така *to* се превръща в универсален перформатив и скрит императив за действие.

Не си диктуваме природните пулсации в еволюцията. „Това“ само се диктува, „това“ се самоизвършва. Накрая започва да се намесва това, което е живо в нашето минало (или бъдеще?). Тогава е трудно да се каже дали става дума за упражнения, или по-скоро за вид етюд. Може пък това да е контактът ни с другия, другите, с нашия живот, който се осъществява, възплъщава се в еволюция на тялото. Ако тялото живот желае да ни поведе в друга посока, тя може да представлява различни съществувания, пространство, пейзаж, който се е вселил в нас, слънце, светлина, липса на светлина, отворено или затворено пространство – без значение. Всичко започва да бъде тяло живот.

(Готовски 1999: 106)

По подобен начин възприемат показателното местоимение *to* теоретичите на метафората в прагматична перспектива Джордж Лейкъф и Марк Джонсън, според които „разбирането е улавяне“:

Това „това“ трябва да се разбира едновременно като сигнал за транспозиция⁵ и като абривиатура на натрупания опит, на който се обляга метафората и с чиято помощ ние я тълкуваме.

(Лейкъф, Джонсън 1988: 43)

Откроява се транспозитивната функция на безличния демонстратив, която поражда метафората и я закрепва в съзнанието, като я отъждест-

⁵ В случая *to* е сигнал за транспозиция, а за Лейкъф и Джонсън – че е абривиатура на натрупания опит.

вява със своя първоизточник. В качеството си на синтезирана и стилизирана „холограма“ на нашия опит *to* изпълнява ролята на транслатор в асоциативния пренос, а освен това утвърждава ценността и прагматичната полезност на екзистенциалния ни опит. Според Р. Ницолова демонстративът *това* има най-широката възможна екстензия (Ницолова 1986: 116). Функционалният диапазон на местоимението е наистина респектиращ – то може да бъде анафорично или катафорично, да играе ролята на деиктичен предикатив, на съществително или прилагателно, както и твърде често да бъде метатекстов оператор. Така дори на езиково равнище *to* разкрива своята универсална „опитност“, изпълнявайки предимно аргументативно-конклузивна функция, а в творческата концепция на Й. Гротовски обобщава опита просветление, опита откровение, опита съществуване, на който е подвластен актьорът и благодарение на който постига своята цялостност.

Ако работата в спектакъла, творчеството, репетициите ангажират актьора до дълбините на съществуването му в неговата цялост, ако, творейки, той се разкрива **изцяло**, значи още не е загробен от нещата.

(Гротовски 1999: 109)

9. *He* на предварително подготвения, предубедения, „изработения“ зрител.

На Й. Гротовски му е нужен зрителят в състояние на духовна еволюция, на психически завой, който търси в представлението ключ към себепознание и „своето място под слънцето“. Този зрител със сигурност *не е никой* от тези, които са постигнали своята „малка духовна стабилизация“, които се изтъкват с безпогрешното си знание за доброто и злото или пък не са изпитали никакви колебания. Дали пък това е театър за избраници, елитарен театър? Може би, но тази елитарност *няма нищо общо* с обществения произход, нито с имотното състояние, нито дори с образованието. Простият работник, който няма дори средно образование, може да преживява дълбоко този процес на творческо въземане, докато ученият професор може да е вече „готов“ – с тази ужасяваща завършеност, „изготвеност“, присъща на трупове.

Отказът на театъра от предимствата на сродните изкуства, с които той не може да се конкурира във визуално-техническо отношение, му осигурява една незаменима ценност – непосредствената, „соматична“ връзка между живи същества – връзка, чрез която актьорът провокира зрителя; всеки „полъх“ на актьорската магия (която зрителят не е в състояние да повтори) създава нещо велико, изключително. Понякога тази изключителност се проявява като див, „хищнически“, чудовищен

взрив, който „покосява“ зрителя, застава го да се изправи лице в лице с актьора, да почувства дишането и потта му (Гротовски 1999: 54). Й. Гротовски казва *не* на зрителя подражател, на зрителя акомпаниятор, убеден, че истинското призвание на човека от публиката е да бъде наблюдател, по-точно *свидетел*.

Свидетелят се държи донякъде настрана, не желае да се намесва, иска да бъде буден и бдителен, да види това, което се случва, от началото до края и да го запази в паметта си; образът на събитията трябва да остане в самия него.

(Гротовски 1999: 66)

10. *Не* на зависимостта на актьора от зрителя, от неговия безпощадно преследващ поглед. Основното в работата на актьора е „чувството за сигурност, за безопасност“, а то е винаги застрашавано, постоянно контролирано и наблюдавано. Според Й. Гротовски трябва да се създаде такава система на работа, която да осигури на актьора спокойствие, увереност, че няма да стане за посмешнице в това, което прави, дори и то да не бъде приемано.

11. *Не* на мисленето за зрителя по време на представлението (играта). Първият етап от играта е изграждането на ролята, вторият е работата с партитурата. В този момент актьорът търси особен вид чистота (*елиминирани* на излишното) и същевременно търси знаците, без които не може да осъществи своя изказ. Партитурата се гради върху елементите на междуличовския контакт: импулси и реакции – дисциплинирани, овладяни. Ако актьорът е готов за акта на екстериоризация, но не в служба на себе си, тогава всеки спектакъл ще постигне своята пълнота. Ако той обаче вземе за свой ориентационен пункт зрителя, винаги ще бъде в някаква степен по-лош от него, т.е. би бил склонен да се продаде. Актьорът *не е* длъжен да играе за зрителя, а спрямо него, в негово присъствие, в неговата „компания“. Така се осъществява актът на истината (Гротовски 1999: 58).

12. *Не* на връзката с всекидневната обремененост, с делничния живот. Актьорът трябва да има достатъчно време да се отдели от всички битовизми и всекидневни ангажменти, които го разсейват. В практиката на Й. Гротовски е възприет интервал от тридесетминутна тишина, когато актьорът може да се заеме със себе си – да е облечен според ролята, да си подготви костюмите, да си припомни определени сцени. Това са естествени неща – нито мистични, нито тайнствени. Освен това от първостепенна важност е концентрацията върху поведението на Другия. Полският реформатор открива, че много по-плодоносно е

изследването на възможностите за самоосъществяване на другите, отколкото на себе си.

13. *Не* на готовите отговори и на идеализираните универсални модели. Основният принцип, залегнал в методологията на Й. Гротовски, е, че *никой не може* да бъде научен на творчество и че *няма никакви* идеални образци, посредством които, ако им подражаваме, ще се научим да творим. Константин Станиславски – големият духовен учител на поляка, е най-високо ценен от своя ученик именно заради таланта му да поставя ключови въпроси, да използва динамична и „наблюдаваща“ методология, най-важното предимство на която е системното и продължително усилие за преодоляване на обобщенията, валидни за предходния работен период. Това постоянно търсене на нови хоризонти, съчетано с прецизното съставяне на граматика на „професията“ (актьорството), е вдъхновявано (и въобще възможно) благодарение на *негацията* (отхвърлянето) на всякакви рецепти, „уютни“, изпробвани трикове и „проверени хватки“. Основната разлика между двамата творци е, че ролята за Й. Гротовски *не е* аналогия на обикновените човешки действия, а акт, който човекът актьор извършва пред очите на хората наблюдатели – зрителите. Този акт е синоним на крайна откровеност, на крайно раздипляне и оголване „до кокал“ на най-интимното (потайното) в човека, на извършване на всичко това с „дялото си същество“ като в миг на пълно и безрезервно себеотдаване. Този миг е равносилен на рязко скъсване с фалша на всекидневието, с половинчатата ни заетост, с принудителната ни фрагментарност. Пълната освободеност, импулсивност и обезоръжаващо откровение *нямат нищо общо нито* с екхибиционизма, нито с хаоса. Изборът на подходяща конструкция и подготовка на спектакъла го прави подреден и осъществяван с цялата осъзнатост на действието, с пълното чувство за лична отговорност от страна и на режисьора, и на актьора.

14. *Не* на универсалната, рецептурна, отработена техника на актьора. Й. Гротовски постулира *негативна техника*, т.е. препоръчва на актьора *не* да установи какво трябва да прави, а какво му *пречи* да го направи, какво в тялото му се съпротивлява да направи нещото.

Какви са тези съпротивителни реакции? Как да ги избегнем? Искам да премахна, „да открадна“ от актьора това, което го тормози; нека остане в него само творческото начало – това е вид освобождение. Ако в него не остане нищо, значи, че не е творец. [...] При все това смятам, че спонтанността и дисциплинатата са две страни на един и същи творчески процес. [...] Ето основната разлика между нашата техника и другите методи: нашата техника не е позитивна, а *негативна*.

(Гротовски 1999: 54 – 55)

Това се постига с различни видове упражнения, понякога акробатични, чрез които се търси балансът, „успокояването“ на организма, а на следващ етап се прилагат упражнения, в процеса на които актьорът получава неимоверно мощен стимул, който го предизвиква към спонтанен отговор, завладява и мобилизира цялото му тяло. Противник на „състезателния“, единичния, сякаш самоцелен тренинг (и на самия спортен термин, но при липса на по-подходящ употребата му понякога е неизбежна), който дезинтегрира, „раздробява“ тялото, Й. Гротовски въвежда упражнения, които активират цялия организъм и хармонизират всички процеси в него. *Негацията* става тъждествена на спонтанността и благодарение на нея естествените импулси стават осезаеми и постижими. Й. Гротовски казва *не* и на прекомерната техника и предлага *негативна* постановка на гравитния подход. Неговият метод се състои главно в осъзнаване на въпроса: „Как да се направи нещото?“. Реформаторът смята, че този въпрос трябва да бъде зададен само веднъж и когато се навлезе в детайлите, *не трябва* повече да бъде задаван, защото в противен случай се изковават стереотипи. Затова е нужно той да бъде заменен с *негативния* въпрос: „Какво *не трябва* да се прави?“. Така стигаме и до *отхвърлянето* на изолирания избор на подход и на еднопосочната тренировъчна стратегия. Ако човек няма затруднения с дишането например, не е необходимо да бъде принуждаван да диша по точно определен (предварително установен) начин.

Не трябва да контролираш процеса на дишането си, но затова пък трябва да познаваш пречките и съпротивленията си.

(Гротовски 1999: 115)

Театралният канон обикновено работи с клишета. Популярна е рецептата за правилно и ефективно дишане с диафрагма. Но дишането е физиологична реакция, свързана със специфичната природа на индивида, и зависи от ситуацията, както и от вида усилие и от предприеманите от тялото действия. Най-напред трябва да се установи типът природно дишане на актьора, т.е. той трябва да е наблюдаван, трябва да му бъдат задавани упражнения, които го водят до пълна психо-физична мобилизация. Струва си да бъде изследван в момент на конфликт с другите, в действие или в ситуация на кокетиране, в мигове, когато определени неща автоматично се променят. Познавайки природния тип дишане на актьора, можем с точност да определим факторите, които представляват пречка за неговите естествени реакции, а упражненията в крайна сметка имат за цел да отстранят тези пречки. В това се изразява и *негативната техника*, прокламирана от Й. Гротовски (Гротовски 1999: 53 – 54).

Не може да се работи с гласа, без да се работи с тялото живот.

(Готовски 1999: 140)

15. *Не* на сляпото вкопчване в текста, на мъртвия пиетет към драматургичната литература. Дистанцията спрямо текста, творческият подход на режисьора и актьорите обаче не означава замяната на една литература с друга, дописването на изходния текст, тъй като това е вече ново творчество не в областта на театъра, а в областта на литературата, и то на автор, напълно некомпетентен в „бранша“. Какво представлява творчеството в театъра: монтаж на текста, монтаж на думите заедно с поведението на играещите участници, моделиране в движение на импулси и физически реакции, изработване на жива реч заедно с акустиката на словесния материал. Й. Готовски се позовава на Антонен Арто, за да изтъкне важни акценти на неговата концепция. Става дума за театър, който излиза извън пределите на дискурсивността и на психологията като мотивация на човешките постъпки.

[...] същността на театъра се състои **не** в разказването на нещо, което е станало, и не в дискусията с публиката относно някаква теза, **не** в изображението на живота, „който тече навън“, и дори **не** в неговата визия, театърът в своята същност е акт, който се извършва *hic et nunc*, пред хората, които са дошли, в организма на актьорите, тъй като действителността на театъра е моментална и тя **не** е илюстрация на живота, а се отнася към него „по аналогия“ [...].

(Готовски 1999: 42)

Всъщност А. Арто изпреварва всички други театрални реформатори именно със смелостта си да надхвърли и да преодолее рутината на дискурсивната логика.

16. *Не* на изкуственото разделение на духовно и физическо. Става дума за сърцевината, за самия корен на изкуството на актьора, а именно, че това, което той прави, трябва да бъде цялостен акт (*akt calkowity*), а не откъснат (единичен) жест. Актьорът работи с „целия-себе-си“, а не с „дървения“ жест на ръката, крака, с гримасата на лицето си, с логическия си акцент или дори с мисълта си, която не е в състояние да оглави целия организъм. В противен случай тялото престава да живее, импулсите му стават привидни. Цяла пропаст дели единната реакция от тази, която е направлявана само от мисълта, точно както живото дърво се различава от парчето одялкано дърво. „Акта на душата“ актьорът е длъжен *не* да илюстрира, а да извършва, да възсъздава с организма си.

Актьорът в представата на Й. Гротовски е нещо като изгарян на живо мъченик, който все още ни дава някакви знаци от кладата си.

17. *Не* на реалния живот в полза на театралния. Става дума за имплицитна *негация* на живота, изпълнен с фалш и закован в маски, които театърът сваля. Този вид негация включва и отхвърлянето на снобското показно ходене на театър, което е вид механизъм, функциониращ подобно на задължението да изнесеш реферат.

18. *Не* на играта в тривиалния (класическия) смисъл на думата. Играта в разбирането на Й. Гротовски е изповеден акт (*Akt spowiedzi*), в който се стопява преградата между мисъл и чувство, тяло и душа, съзнание и подсъзнание, виждане и инстинкт, секс и мозък.

Този акт може да се постигне само въз основа на *собствения живот* – това е актът, който разголява, разравя, раздипла, разкрива, просветлява. Актьорът *не* е длъжен да играе, а да прониква в дълбините на собствения си опит и сякаш да го анализира с тялото и с гласа си. [...]. Своя собствен живот, собствения си опит актьорът съзнателно обръща в определена посока, от друга страна обаче, използва другите актьори за нещо като екран, върху който прожектира фигури от собствения си живот. Когато един такъв ескиз оживее, в него се търсят опорни точки, импулси, които могат да се регистрират не с молив, разбира се, а в тялото. Когато вече са регистрирани, актьорът може да повтори това многократно, елиминирайки всичко незначително; по този начин изработва условен рефлекс, базиран на „зарегистрираните“ точки, а такъв ескиз представлява вече малък фрагмент от произведението; всичко това е по принцип много по-интересно, отколкото композициите, измислени от режисьора.

(Гротовски 1999: 78, 81 – 82)

Благодатната „радиация“ в изкуството според полския реформатор не се открива чрез патоса, нито чрез плеоназмите, а чрез чудната многопластовост на нещата, чрез едновременното показване на различните им аспекти, които ще си останат във връзка помежду си, но няма да се отъждествят (Гротовски 1999: 84).

19. *Не* на актьора в конвенционалния смисъл на думата, като псевдопрофесионалист и „набеден“ виртуоз в полза на актьора като възплъщение на самото „съществуване“. Какво разбира Й. Гротовски под актьорство като синоним на съществуване? Това е доведената до съвършенство прецизност в изпипването на всеки детайл, така че той да се превърне в условен рефлекс на жизнената ни моторика и органично съзвучие на тялото в неговата изповед и театрална мисия. Засвидетелствайки огромното си признание за приноса в световното изкуство на източния класически театър, от който се учи, и на театъра на пантоми-

мата в Европа, Й. Гротовски все пак отбелязва тяхната едностранчивост и недостатъчност. Постоянното усъвършенстване на знаците на тялото, максималното развиване на пластичните му дадености с цел преодоляване на ограниченията на гравитацията и пространството го очароват, но той си дава сметка за слабостите на „идеалната“ структура и на „изкуствения“ жест, които възпрепятстват импулсите на тялото. Най-простият пример е блокираният глас на мимовете. Актьорът може да изпълни майсторски нещо в готов вид, пренесено от друга област, но това не е неговото собствено откритие и преживяване, не е резултат от творчески процес. Той може да развие завидна пластика на движенията и дори известна експресия, но това не е експресията на дребните, понякога незабележими движения, на симптомите на живота. „Дишането“ чрез всички сетива и органи с ритъма на живота в работата на актьора се изравнява със съществуването му. Й. Гротовски заключава:

Да, разбира се, съществува необходимост от такова съзнание, което се открива по пътя, от заключителна кохерентност, от структура. Структурата може да бъде построена, но процесът – никога. Актът никога не може да бъде затворен, завършен. Структурата – да, организацията на производението – да. Ако нямаме тази способност за кохеренция, не можем да творим. Това обаче е само условието, не същината. Същински е актът на сбъдане на конкретния ден, на всеки пореден ден, а не вечната подготовка за някакъв друг ден.

(Гротовски 1999: 110)

20. *Не* на умората (у актьора) след спектакъла. Й. Гротовски констатира, че актьорът е много по-малко изморен след, отколкото преди спектакъла, защото се е обновил, преоткрил, изнамерил е първичната си неделимост и в него са започнали да извираат нови енергийни потоци (срв. Гротовски 1999: 82).

21. *Не* на прекомерната, насилствена и сковаваща воля, усилено насърчавана в работата на актьора. Й. Гротовски е на мнение, че *не трябва* да се преувеличава необходимостта от „изработването на силна воля“ у актьора и други подобни недомислици.

Нашият път *не* минава през вкочанената като смъртта воля, а през позицията ни спрямо *целостта на живота*, през фокусирането ни върху едно водещо изкушение.

(Гротовски 1999: 122)

Тази *негативна* позиция спрямо волята води и до *отричане* на насилието над себе си.

Природата ни така или иначе ще си отмъсти, ако се гаврим с това, което представляваме в действителност.

(Гротовски 1999: 126)

22. *Не* на модерността, модите и авангардизмите като ефимерни увлечения. Отхвърлянето им е свързано с *негацията* на задължителната необходимост от методи, на снобския, суетен „авангарден артистизъм“. Й. Гротовски смята, че истинското търсене в името на органичната цялост и енергийния обмен в театъра винаги е съществувало *извън* него (макар че в някои случаи го е имало и там). Полският теоретик мисли за себе си, че е много по-близо до първичния (първобитния) човек, рисувал „гениалните“ скални изображения, отколкото до артиста, който си въобразява, че създава авангарда на новия театър (срв. Гротовски 1999: 164).

Това отрицание е близко и до негацията на сляпото робуване на авторитети, което убива самия авторитет. Й. Гротовски отхвърля самата постановка *учител (маестро) – ученик*.

Истинският ученик във висша степен изневерява на учителя си. Следователно, ако аз търсех истински ученици, то сред такива хора, които биха ми изневерявали във висша степен [...] Сега обаче всички тези проблеми са ми много далечни, включително и цялата история с учителя и ученика. Смятам, че дори самата мисъл, самата необходимост да бъдеш учител, представлява – както често се случва при рационализация – слабост, защото е търсене на просъществуване (себедоказване) чрез наличието на ученици.

(Гротовски 1999: 163, 164)

23. И накрая, *не* на театъра в конвенционалния смисъл на думата в името на неговото тотално „превземане“ от истината.

Всички открития на Й. Гротовски за театъра и изкуството на актьора се раждат от негацията – ключова дума и висша ценност на живота и работата му, които всъщност се сливат ведно. Създаването на *teatr ubogi* и утвърждаването на представлението като акт на трансгресия допринасят за постепенното *елиминиране* на всичко, което трябва да се елиминира. Отхвърлянето на стереотипа и рутината се превръща в дискретно „обучение“ по отстраняване на преградите, счупване на оковите. Негативният „пътеводител“ обхваща широк спектър от проблемни зони, маркирани чрез негация, които трябва да бъдат адекватно разработени за целите на автентичния театър: негацията на антиценностите, на повсеместната релативизация на нещата, негацията на всичко едноизмерно, статично и предпоставено, негацията на липсата на креативност у актьора, негация на студената логика, на дискурсивните и психологическите

калкулации, негация на мисловните и интерпретативните стандарти, негация на половинчатото съществуване, на фалшивата самоличност, негация на механичната интеграция на изкуствата в полза на самостоятелното им развитие, благодарение на което по естествен път се постига благотворна симбиоза като откровение за духовните им траектории, негация на откъслечната, дисоциативна работа с тялото на актьора в полза на кохерентната соматична спойка, която откроява тялото изповед, тялото памет, тялото истина, тялото съществуване, негация на зрителя като подражател и коректор в името на зрителя като свидетел, негация на залитането по модите и методологиите в полза на жизнеутвърждаващата („кръвоносната“) и плодородна негативна стратегия, негация на авторитетите и тандема учител – ученик, тъй като ученикът е длъжен да изневери на учителя си, а учителят – да бъде вечен ученик.

Негацията в творческото полезрение на Й. Гротовски в духа на оксиморонната философия има утвърждаваща сила. Тя е търсене, познание, „учение“ и откривателство. Учи ни как да не търсим убежище в дилетантството или в т.нар. професионализъм (дресировката), тъй като и двете служат като претекст за облекчаване на съвестта. Учи ни още, че няма нито една идеална система, която да следваме доверчиво и безрезервно. Негацията е потвърждение и признание на тоталността на съществуването, тя е самопознание и себеутвърждаване, път към същинския артистизъм; тя е ценност, която предопределя и индуцира другите ценности. Учи ни, че откритото днес трябва да бъде превъзможното и надхвърлено утре, че невъзможното е възможно, а недостъпното – достъпно. Учи ни да не се плъзгаме по допирателната, а да проникваме в същността на нещата, каквото и да ни струва това – защото цената си заслужава. А ние сме склонни да забравяме истинското си предназначение и с „лекота“ сме се отказали от щастието.

Може би нещастieto на съвременния човек се състои в това, че той се е отказал да търси щастието в името на удоволствието.

(Гротовски 1999: 153)

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 2005:** Барт, Р. *Ролан Барт за Ролан Барт*. [Bart, R. Rolan Bart za Rolan Bart.] София: CREDO, 2005.
- Белецки 2014:** Bielecki, M. *Widma nowoczesności. Ferdynand Witolda Gombrowicza*. Warszawa: IBL, 2014.
- Гомбрович 1987:** Gombrowicz, R. *Gombrowicz w Argentyne. Świadectwa i dokumenty 1939/1963*. Raryż: Denoël, 1987.

- Гротовски 1999:** Grotowski, J. *Teksty z lat 1965 – 1969. Wybór.* (red.) Janusz Degler. Wrocław: UW, 1999.
- Лейкѡф, Джонсън 1988:** Lakoff, G., M. Johnson. *Metafory w naszym zyciu.* Warszawa, PIW, 1988.
- Лосев 2004:** Лосев, А. *Самото самб.* [Losev, A. Samoto samб.] София: Захарий Стоянов, 2004.
- Макелрой 2003:** McElroy, B. *Groteska i jej wspбłczesna odmiana.* Groteska. (red.) M. Głowiński, Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, 2003, 125 – 169.
- Ницолова 1986:** Ницолова, Р. *Българските местоимения.* [Nitsolova, R. Balgarskite mestoimeniya.] София: Наука и изкуство, 1986.
- Хамзе 2010:** Хамзе, Д. Ироногенната функция на негацията. [Hamze, D. Ironogennata funktsiya na negatsiyata.] // *Научни трудове на Пловдивския университет. Филология*, том 48, кн. 1, СБ. А, 2010, 284 – 296.
- Хамзе 2013:** Hamze, D. The Grotesque Fixture Named Oxymoron (on works by W. Gombrowicz). // *Applied and Fundamental Studies.* Hosted by the Publishing House “Science and Innovation Center“. St. Louis, Missouri, USA, 2013, 383 – 390.
- Хамзе 2014:** Хамзе, Д. Оксиморонът – гротесковата арматура в творчеството на В. Гомбрович. [Hamze, D. Oksimoronat – groteskovata armatura v tvorchestvoto na V. Gombrovich.] // *Актуални проблеми на българистиката и славистиката.* Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2014, 414 – 423.
- Хамзе 2016:** Хамзе, Д. Лингвотрансформативната функция на гротеската като стимул за развитие на междучовешките отношения. [Hamze, D. Lingvotransformativnata funktsiya na groteskata kato stimula za razvitie na mezhduchoveshkite otnosheniya.]. // *Theoretical and practical problems of language tools transformation in the context of the accelerated development of public relations.* London: IASHE, 2016, 33 – 42. Ел. източник: <<http://gisap.eu/ru/node/89775>>.
- Хамзе 2016:** Хамзе, Д. *Езикът на комичното.* [Hamze, D. Ezikat na komichното.] София: ИК „Авлига“, 2016.
- Чоран 2006:** Чоран, Е. *Наръчник по разложение. Признания и проклятия.* [Choran, E. Narachnik po razlozhenie. Priznaniya i proklyatiya] София: Факел експрес, 2006.



АННА АХМАТОВА (1889 – 1966) – е една от най-забележителните поетеси на XX век, чийто художествен свят и житейска съдба отразяват историческата травма, която комунистическият режим нанася върху руската интелигенция. Жертва на политическите репресии са най-скъпите ѝ хора: първият ѝ мъж – Николай Гумилев, разстрелян през 1921 г., техният син – Лев Гумилев, прекарал повече от десет години в затвора, Николай Пунин – третият ѝ съпруг, който след неколнократни арести е изпратен в концлагер, където загива през 1953 г. В нейно присъствие е арестуван и нейният приятел Осип Манделщам, който умира по пътя към лагера. Тя достойно приема частта да бъде съпруга, майка и приятел на „враговете на народа“ и в поемата *Реквием* съчетава своя характерен още за ранната ѝ поезия изтънчен лиризм с натрупаното през годините екзистенциално прозрение за непреодолимостта на дълбоката тъга.

Първите стихове на *Реквием* са от 1934 година, когато, чакайки часове и дни наред по контролните пунктове, за да види сина си, тя записва своите поетически откровения, които звучат с красотата на разтърсваното от болката поетическо слово като вопъл на всемирната майчина скръб. Първоначално Ахматова е смятала да създаде лирически цикъл, но с годините поетическият текст расте и неговата авторка сама го определя като поема. Тя отново се връща към своето произведение през годините на Втората световна война, а финалният вариант завършва през 1963 г. Подобно на други велики поети, като

Бродски и Пастернак, Ахматова се превръща в култово име на руската контра-култура. *Реквием* започва да се разпространява в самиздат и когато един екземпляр се озовава в Мюнхен, той бива публикуван там като самостоятелна книжка. Така текстът придобива уникална литературна съдба – започнат по време на репресиите през 30-те години и завършен през 60-те, той резонира в един надвремеви план, за да се превърне в универсален поетически глас, в който звучи „сгърчената“, „смалената“ от болка родна земя, премазана от „ботуши в кървава пяна и кръстосващи нощни коли“.

В Русия книжното издание на *Реквием* се появява едва в годините на „перестройката“ – през 1987 г. в кн. 3 на сп. „Октябрь“ (бълг. „октомври“) и в кн. 6 на сп. „Нева“. Официалната рецепция на поемата не закъснява и в извънруския славянски контекст. Още същата година се появява самостоятелно книжно издание на полски: Anna Achmatowa. *Requiem*. Przekł. z ros. Gina Gieysztor. Siedlce: Metrum, 1987. Този факт е особено показателен за рецептивната емпатия към Ахматова, като се има предвид, че само предната година е направено представително издание, включващо поезията на Гумилов, Ахматова и Манделщам в превод на Леополд Левин (*Gumilow, Achmatowa, Mandelstam*. Warszawa: Czytelnik, 1986).

Преди падането на комунистическия режим в Европа, т.е. в рамките само на няколко години между първото руско издание на *Реквием* и края на тоталитаризма, се появява друго чуждоезиково издание в славянски контекст, този път в Чехословакия. През 1989 г. в Прага излиза сборно издание на поезията на Ахматова, включващо *Реквием* (*Modrý večer*, Praha: Odeon, 195 – 216) в превод на Иванка Якубцова (Ivanka Jakubcová). Тук обаче ще представим следващия по време чешки превод, тъй като оценяваме по-високо неговите художествени качества¹.

Първото българско представително издание на поезията на Ахматова в превод на Иван Николов е от 1974 г. (*Избрана лирика*. София: Народна култура), но по разбираеми идеологически причини не включва *Реквием*. Все пак българският превод не закъснява много след политическата промяна – през 1990 г. текстът излиза в превод на Валентина Радинска.

Оригиналът на *Реквием* и предложените преводи на български, чешки и хърватски език са по следните издания:

Анна Ахматова. *Сочинения в двух томах. Том первый*. Под общей редакцией Н. Н. Скатова. Москва: Правда, 1990, с. 196 – 203.

Anna Achmatovová. *Vestálka paměti*. Vybrala, uspořádala a přeložila Hana Vrbová. Praha: Lidové nakladatelství, 1990, s. 221 – 233.

Ana Ahmatova. *Tri jeseni. Pjesme i sjećanja*. Prevoditelj Fikret Cacan. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2016, 147 – 155 (електронна версия на изданието Zagreb: Fidas, 2002).

Ана Ахматова. *Избрани творби. Том I*. София: Народна култура, 1990, с. 306 – 313.

Подредбата на строфите в преводните версии е съобразена с оригинала.

¹ Изразяваме благодарност на д-р Якуб Микулецки от Славянския институт в Прага за предоставените два чешки превода на *Реквием*, както и на д-р Евелина Грозданова, която осигури хърватския превод. – Б. ред.

РЕКВИЕМ

(1935 – 1940)

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.
1961

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом.

*1 апреля 1957 г.
Ленинград*