

ПЪТЯТ НА БРЕХТ КЪМ ЗРЕЛОСТТА

Минко Николов

ЗА И ПРОТИВ БРЕХТ

Новаторите и търсачите, аргонавтите на похода за ново изкуство вървят срещу течението. Те учат своите съвременници на най-трудния навик — да разчупват традиционните представи, да свикват с непознатото и необичайното. Еренбург поздравя 80-годишния Пикасо за неговата младост. Най-сигурен белег за младостта на един художник са споровете, които се разгарят около творчеството му. Новаторството не обича фанфарите на единодушното признание, то не търпи тамяна на юбилейните славословия. Неговата амбиция е друга: да раздвоява умовете, да ги сблъсква и по този начин да кара новите и неподозирани истини да фосфоресцират.

Брехт е между големите явления на съвременното изкуство, които са много оспорвани и срещу които естетическата инерция дълго упорства. Неговата стойност се утвърждава през съпротивата на каноничните мнения и традиционните вкусове. Подобно на други свои събратя като Маяковски и Пикасо, той цял живот предизвиква естетически смутове поради твърдото си намерение да обнови езика на вековното сценично изкуство, да задоволи потребностите на една научна епоха и на едно диалектическо мислене. Когато Брехтовият театър гостува в Москва или Париж, той не поражда със своите спектакли всеобщо одобрение и признание. Публиката е далеч по-единодушна и възторжена, като аплодира естрадните вечери на Вико Ториани или номерата на виенското ревю върху леда. След Брехт обаче остава нещо друго: неспокойството, продуктивната тревога, че се разчистват вехтории в театъра. Глупците се размърдват, съюзяват се рутинерите. След Брехт започват дебатите.

Спорът за Брехт се води върху различни меридиани на съвременното изкуство. Той не е спор само за конкретна драматургия, а разговор за пътя и кръстопътищата на модерния театър. Това е разделение да духовете около основни принципи, фермент за разграничение между старото и новото.

Чрез примера на Брехт става много нагледно колко неразделна е естетиката от политиката. Трубадурите на студената война, самодоволните културтрегери от Федералната германска република години наред се мъчат да анулират явлението Брехт, тъй като то им струва куп политически неприятности. С доводите на натовски идеолози те решават въпроса автоматически: щом като един автор е обвързан с комунистическите

идеи, той сам се изключва от редовете на сериозните и заслужаващи внимание творци. През 1957 г. фон Брентау дори си позволи да охули публично Брехт, като го сравни с псалмопевеца на хитлеристките шурмови отреди Хорст Весел. Днес фон Брентау е само един фалирал политик. Но неговото изказване все още се припомня като свидетелство за политическото скудоумие, като опит за посегателство върху изкуството.

И досега в Западна Германия се срещат критици, които пророкуват на Брехт литературна смърт в недалечно бъдеще и се силят да доказват нищожността на неговия талант. Те са толкова жалки, че сериозните литературни издания на Запада не ги удостояват с интереса си. Единствени изследвачите на Брехт привеждат подобни отрицания като курьози. Брехт е масив, който не може да бъде изместен от терена на значителната съвременна литература. Ето защо буржоазните автори предпочитат друга тактика. Те правят компромис, подлагат Брехтовото творчество на специална дисекция, чрез която искат да разделят художника Брехт от политика. Според техния маньовър Брехт бил достоен за съжаление поради политическата си заслепеност. Но неговата оригиналност като художник изкупувала политическите му грехове, дори го откъсвала и противопоставяла на комунизма. Или казано другояче: докато марксистът Брехт бил пленник на случайни настроения, то художникът бил ориентиран към трайните ценности в изкуството.

Не друг — самото Брехово творчество се съпротивлява срещу усилията да бъде то преиначено и политически обезвредено. И до днес буржоазни издатели на Брехтови съчинения се виждат принудени да изоставят цели негови произведения заради неудобни пасажки. Режисьори съкращават важни сцени или характерни реплики поради политическата им недвусмисленост. Напразни излизат всички опити да се представи на публиката един Брехт съответно костюмиран и декориран, лишен от дразнещите си политически атрибути. Не случайно всеки кризисен момент в европейските отношения, когато на дневен ред застава отново германският въпрос, се придружава с атаки срещу Брехт, със забрана на негови пиеси върху западногерманските сцени. Изведнъж се разрушава легендата за писателя, който уж е независим от политиката. Оказва се, че такъв чист художник Брехт, изолиран от марксизма, изобщо не съществува.

Докато в Западна Германия споровете за Брехт имат повече или по-малко явна политическа окраска, чрез диспутите за Брехт в международен мащаб се проявяват по-широки естетически понятия, сблъскват се противоположни гледища за модерния и модернистичния театър. Почти всеобщо е признанието, което Брехт получава като своеобразен драматург и режисьор. Различията започват при тълкуване на неговата театрална позиция.

Познавам автори, които полагат отчаяни усилия да разрешат „загадката Брехт“ в полза на модернизма и на неговото най-крайно крило, „театърът на абсурда“. Понеже Брехтовото новаторство все повече се налага, те искат да осчетоводят в своя полза оригиналността на драматурга. Те деформират Брехтовата физиономия, подлагат я на пластическа операция, за да не прилича на себе си и така да заеме място в паноптикума на абсурдната драма, наред с „авангардистите“ Йонеско и Бекет.

Театърът на абсурда е плод на интелектуално капитуланство пред „анонимните сили“ на атомната епоха, пред техническото обезличаване и стандартизация. Той се основава върху чувството за пълна самотност

и тотално безсилие на индивида. Според Йонеско съвременният човек е поставен сред някакъв вакуум, заплашен всеки миг от атомната гибел, заставен да живее като изгнаник в един непонятен свят. Предоставен на себе си, неспособен да разбере и измени своята ситуация, индивидът не може да намери и езиков контакт. Пропагандата е изнасилила думите, изопачила е тяхното значение. Речта на днешните хора е лишена от комуникативна сила. Думите са непроницаема материя, мъртва обвивка за непонятни абстракции. Ние живеем в обкръжението на застрашителни фасади от клишетата, най-досадни от които са клишетата на идеологиите. Ако един автор установява общение между индивидите, ако търси смислови връзки в речта, той робува на някаква презряна идеология. Такава е тезата на драматурзите и критиците, които програмират концепцията на абсурдния театър. Някои от пиесите на Самуел Бекет например протичат в празно пространство, сред вечната нощ и оловната вода, залила земята след атомната катастрофа. Последните човешки остатъци съществуват като амфибии, без контакти помежду си. Текстът е редуциран до няколко обезличени реплики, които бележат „последната игра“ на човечеството¹.

Шифър на абсурдната драматургия са думите, които нямат покритие. Нейни знаци са гротеската, интелектуалната кръстословица, странната игра на далечните асоциации. Големият драматург Дюренмат пише: „Нашият свят доведе също тъй до гротеската, както и до атомната бомба. Гротеската е само нагледен израз, един сетивен парадокс, образ на нещо лишено от образ, лицето на един свят без лице“.

Самият Дюренмат обаче в своите естетически понятия и особено в практиката си на драматург е далеч от онова обезплодяване, към което абсурдният театър тласка изкуството. Гротескови форми разработват и реалистите, те са добре познати и на Брехтовата драматургия. Какъв смисъл крие гротеската, защо се изкривява човешкото лице? У Брехт то става, за да се подложи на критична оценка един социален жест. Авторите, които бързат да причислят Брехт към театъра на абсурда, премълчават конкретната функция на съответния художествен похват. Срещу техните спиритически сеанси негодува цялото Брехтово творчество. Писателят, който цял живот е доказвал възможностите на индивида да овладее своята ситуация и да действа за нейното изменение, е нареден между пророците на страха, безсилието и усамотението. Наистина абсурд, до който са стигнали апологетите на абсурдната пиеса!

И все пак съседството с Брехт е неудобно, то стеснява самите драматурзи, които създават абсурдния театър. Неведнъж Йонеско е прокламирал принципното си несъгласие с Брехтовата естетика. За него тя е органически чужда и неприятна, тъй като се вмества в рамките на една идеологическа система. Той не иска да се примири с Брехтовия опит да открива закономерности в нашата епоха. Според Йонеско това е изпълнено, надживяно и невъзможно. Ние днес сме само „нещастни, загубени,

¹ Пиесата на Бекет „Последната игра“ представя на сцената последните хора, останали след атомната гибел. Това са двама бивши годеници, които вегетират в две кофи за боклук, един слепец, собственик на къщата и един анонимен обитател в кухнята. Мълчанието се прекъсва от време на време чрез лаконичните диалози на хората-амфибии. Ето пример:

Хам: Как ще разбере слепият, че единият е свършил?

Клу: Аз ще започна да воня.

Хам: Ти и сега воняш. Цялата къща мирише на леш.

Клу: Цялата вселена.

ограбени. Ние не сме в състояние да се разберем нито с нашия език, нито с нашите мисли“. „Колкото повече гледам пиесите на Брехт, толкова повече се убеждавам, че времето, неговата епоха му се изпълзват“.¹ Йонеско е откровен да тегли демаркационната черта между своя и между Брехтовия тип театър.

Въпреки подобни изказвания за идеологическата овехтялост на Брехтовата естетика, модерните западни театри, крупните режисьори и актьори продължават да се интересуват от Брехт. Съществуват полюси в тълкуването на неговото изкуство, страни опити да бъде то обяснено в разрез със собствената му природа. Но неумолимият факт си остава: Брехт вече не може да бъде заобиколен или отминат с мълчание. В магнетичното поле на неговото въздействие попадат театрални дейци от различни направления.

Брехт пише, че силата, която се излъчва от едно доказателство, е голяма. Срещу нея не може да се устои. Той упорито събирал доказателства чрез своето изкуство, за да вдъхне доверие към човешки разум в една епоха, която бе провъзгласена за безумна. Когато край него бушуваха играта на тъмните, ирационални и слепи стихии, когато инстинктивното бе обявено за алфа и омега на модерното изкуство, той вдигна тост за прослава на разума, за възхвала на удоволствието да опознаеш света и да го преобразиш. Заобиколен от истерични крясъци и параноични гърчове, той стоеше стабилно, един упорит мохикан на мъдростта в изкуството на нашия век. Въпреки гласовете на звани и незвани оракули, които вещаеха безсилието на интелекта да разбие стените на своя затвор, Брехт остана верен до край на своето уважение към мисълта и нейната търпелива сила. Той бе стоическа фигура на интелектуалната съпротива в едно механическо време, което разчиташе на автоматизъм в мислите и навиците. Той имаше кураж да отстоява идеите на едно съвременно просветителство в години, когато масовото и автоматизирано човекоизтребление хвърли много художници в безпросветно отчаяние.

Защо да се изненадваме, че сред трезвомислещите кръгове на западната интелигенция, които са резервирани към комунизма, има стремеж за контакти с Брехтовото изкуство? Дори най-черногледите, които виждат модерната литература по неизбежност затворена в гетото на страха, безсилието и отчуждението, дори те заспиват вечер с надежда, че утрешният ден ще им донесе живот вместо смърт. Брехт вдъхва сигурност, той стои твърдо върху почвата на своя век и отбива всички пристъпи на една философия на обречените. Знанието на историята го изпълва с увереност, че диалектиката на развитието е по-властна от временните помрачавания върху хоризонта на човечеството. „Тъй както е днес —

¹ В излезлия неотдавна в Париж сборник с полемики, статии и интервюта на Йонеско под заглавие „Театрална практика“ е прокаран последователно курсът на драматурга против идеологиите. Според Йонеско голямата беда на повечето драматически писатели досега е в подчинението им пред разните идеологии. Подобно на други западни автори Йонеско е в плен на самоизмамата, че сам той стои извън всякаква идеология.

В същия дух редица западни критици смятат Брехтовата драматургия за „изтъркана“ в сравнение „с освободените от всякаква материя игри на Йонеско и Бекет“. Колкото до Брехтовите поучения в полза на разума, същите критици ги отхвърлят със следната аргументация: „Разумът? Но какво вършат децата на научната епоха със своя разум? Те го използват за съвсем други цели“. Вж. Erich Franzen, *Die Poetisierung des Nichts, Wege des modernen Dramas*, сп. Merkur, кн. 8, 1961. Подобни възгледи са ограничени изцяло в зрителния кръгзор на безперспективното буржоазно мислене.

няма да бъде утре“. „Който още диша — нека не казва: никога.“ „Сигурното не е сигурно.“ „Победените от днес са победители от утре.“

Брехт спуска мостове към бъдещето. Той кореспондира с дълбоката вътрешна потребност на интелектуалеца да намери значителна обща идея, да изостри своята проникателност и възприеме реалността през оптическите лещи на анализа. Той връща самочувствието, уважението към разума, което е замърсено, подиграно и оплюто от упадъчниците. Всичко това той върши не като евтин агитатор, като казионен оптимист и скоклив ентузиаст, а като мислител, познавач на историята и на човека. Един съвременен Сократ, който проверява истината от всички страни, преди да я възприеме твърдо.

Брехт реабилитира диалектическото мислене в изкуството. Той го освобождава от задръжките на догматизма, от деформациите на казуистиката. Дори опонентите му, които мислят другояче, уважават чрез него противния възглед, принудени са да се вслушат в аргументите му. Години наред Брехт представляваше костелив орех за догматиците в самата марксистическа естетика. В известен период над неговото дело тегнеше карантина. Пред свободното развитие на неговия театър се изправяха бариери. Това вече е история. Ако ние се връщаме към нея, то не е за да се удивляваме какъв голям напредък сме направили за едно десетилетие. Враждата на Брехт с буквоедите на марксизма има по-дълбоки корени. Тя ще бъде винаги поучителна, тъй като благодарение на нея разпознаваме някои същностни страни на нашия спор с догматизма.

Брехт се бе заел да обнови театъра, като наруши традиционната структура на пиесата, според която действието протича в затворен кръг, нараства към кресчендото на едно свръхнапрежение, докато накрай се разреши чрез катарзиса, очистителния акт на емоционалното съпреживяване. Вместо безрезервното вживяване той предпочиташе епически строй на пиесата, сценичен разказ, очистен от психологическа щекотливост, избавен от лапите на сюжетната загадка. Той се насочваше към причините, процесите, смисъла на нещата. Всеки жест и всяка реплика у него се подчиняваха на една „свръх-задача“: да активизират интелектуално-аналитичната работа у зрителя, да възпитават у него продуктивно обществено поведение. Всички театрални средства — включително и осветителният апарат, прожекторите — участваха в движението към главната цел: да въздействуваме върху реалността, да променим неестествения „естествен ред на нещата“.

Но ето че се намериха критици в култовския период, които обявиха именно Брехт за... формалист. Писателят, който никога не си е позволил самоцелна разработка, детайл заради самия детайл, у когото и най-последният елемент на театралната техника е осмислен и целенасочен от една дирижираща идея, беше нареден между новаторите със съмнителни намерения и едва ли не с декадентски уклони. Той трябваше да преживее не едно огорчение. Трябваше да хаби нерви, за да отбива не един пристъп на тъпоумието.

Струва ми се обаче, че обвиненията във формализъм са били само маскировка за критиците на Брехт. Те са една уловка, за да се измъкнат от сериозен диалог с този неудообен автор. У Брехт ги е плашело винаги нещо друго, а не въображаемите формалистични забегки. Брехт е писател, школуван както в анализите на историята, така и в томовете на марксизма. Най-трайната негова любов, неотменното му вътрешно убеждение е диалектиката, нейната жива душа — продуктивното противоречие.

Той задълбаваше в съчиненията на римските историци не поради академичен интерес. Там го занимаваше един постоянен исторически комплекс: съотношението между вождовете и масата. Той разнищваше цезаризма като явление, за да избере плебейското начало като опорен пункт и в живота, и в изкуството. Според него всичко значително, което вековете са осъществявали, се е облягало върху раменете на Атлант, на народното множество, а тъй наречените „велики личности“, цезарите и триумфаторите, са били спекуланти с историческата потребност, похитители на материалната сила и властта. Те и техните авгури са писали историята — затова тя е история за самите тях. Настроен скептически към величието на вождовете, Брехт разравяше историческите пластове, за да открие труда и потта на милионното множество, върху чиито безименни мъки вождът е зидал Капитолия на своята слава.

В мълчаливо общуване с мъдростта на столетията този изпитателен ум каляваше своята воля за несъгласие с авторитетите. „Истината е рожба на времето, а не на авторитета“ — говори той чрез устата на своя Галилей. Той не се чувствава удобно, когато го заобикалят с истини от последна инстанция. Това му замирихва на мистика. Безцеремонен спрямо историческите величия, Брехт изпитва върховно уважение към езика на простите житейски факти. В себе си той бе развил един предизвикателен материализъм, който го караше да изпробва всяка красива фраза и всеки патетичен възглас чрез съпоставка с опита, с практиката. Галилей подканя дворцовите учени-схоластици да погледнат през телескопа. Само така те могат да се уверят в съществуването на нов спътник на планетата Юпитер. Но учените се загръщат в тогата на схоластичната непроницаемост. Вместо да се доверят на единствено надеждния инструмент на познанието, те заравят глави в светото писание. То е непогрешимо. А фактите? Толкова по-зле за фактите! Приоритетът на реалното пред идеалното, на практиката пред канона, на факта пред фразата е нещо същностно, определящо за Брехтовия метод. Той никога не бе съгласен заради идеалния човек и маниловската мечтателност в името на бъдещето да жертвува реалния човек и суровата прозаичност на настоящето.

Един от любимците на Брехт, господин Койнер, чиито анекдотични разкази сумират жизнената мъдрост на самия автор, ни казва: „Забелязал съм как ние отблъскваме много хора от нашето учение с това, че имаме за всичко готов отговор. Не е ли възможно в интереса на нашата пропаганда да съставим една листа с въпроси, които ни се струват съвсем неразрешени?“ Именно несъгласието на Брехт с готовите отговори, намерението му да ги съпоставя неотстъпно с практиката дразнеше доктринерите, караше ги да отправят лупата на подозрението към неговите произведения приживе. Представете си: един убеден марксист, който си позволява да въздигне в принцип съмнението! Не става ли той самият твърде съмнителен?

Съмнението при Брехт означава постоянно усилие да се усвои най-реалистичната гледна точка, да се спечелят нови зрителни ъгли, да се погледне на предмета от всички възможни страни. Постигането на истината минава през кръстосването на много и различни гледни точки. Само тогава, след тяхната среща и техния спор, трябва да се наложи авторитетът на диалектически проверената истина. Преди да приемат новото открития физически закон, Галилей и учениците му започват отначало с опитите, сякаш не знаят нищо за своето откритие. Те ще пристъпят към своя обект като към нещо непознато, за да се убедят в истинността

на новите изводи. Същия метод Брехт прилага и в своето изкуство. В зрялата си драматургия той подлага на такъв кръстосан разпит своите герои, че критиците, които боравят с еднозначни оценки, се объркват. Какво представлява майка Кураж? Хиената на войната или нейната жертва? Кой е Галилей? Създателят на една нова наука или нейният социален предател?

Убеденият диалектик не се страхува от срещата между две различни мнения. Той не прилича на доктринерите, които се ужасяват от диспута с чуждото гледище. Той се чувства силен в убеждението си, уверен в аргументите си. А догматикът разполага с формули и цитати — вместо с познание и убежденост. Брехт е способен да се отдели от своя начин на мислене, за да го погледне отстрани, като нещо чуждо. Само оня възглед е издръжлив, който устоява атаката на десетки контравъзгледи и противоречия. Една логика те принуждава да капитулираш, само след като те сграбчи с железните пръсти на доказателствата. В диалектическото противоречие Брехт намира осъществена най-високата наслада на мисленето. А мисленето е най-приятната дейност за сократовския му ум. Като пише едно произведение, той е готов да изпробва два противоположни финала за решението на конфликта. При репетиции кара актьорите да разменят местата си, за да установи как всеки един оценява ролята на своя партньор. Той не е могъл да търпи актьори, които веднага отстъпват и се съгласяват с всяко предложение. Той съзнателно е дирил опоненти, които ще му помогнат да изясни и формулира по-добре своите търсения. Заобиколен от ученици, около кръгла масичка, Брехт съсредоточено ги разпитва как да бъде разрешена дадена сцена. Той възразява тъй убедително дори на разумните предложения, че всички отстъпват пред пробивната сила на неговата логика. Но най-неочаквано накрая именно едно от оспорените решения се оказва най-доброто. Брехт само го е подложил на изпитаната диалектическа проба. То е издръжало съпротивата на възраженията — следователно е годно.

Прославно нека бъде съмнението!
Аз ви съветвам да поздравите
бодро и с уважение оня,
който изпробва вашата дума
като една лоша монета!
Аз искам да бъдете мъдри и никога
безрезервно уверени
в правотата на вашето слово!

Но нека защитниците на ясните и отчетливи позиции бъдат спокойни. Това е съмнение на марксист, който подлага на диспут истинното гледище и авторитет не за да се надсмее над правотата им, а да се убеди още по-силно в нея. Такова недоверие няма нищо общо с релятивизма, с безцеремонното отношение на нихилиста към всяка истина. Истината не се нуждае от циклопи, които изяждат противниците си. Тя се чувства по-сигурна в ръцете на хора, които са убедени в нейните аргументи. Брехт неотстъпно се е доверявал в „меката сила на разума“. Без нея той не би имал воля сутрин да стане и да заработи отново.

Там, където започва каляването на истината в горнилото на противоречията, в изпитанието на реалните факти, там започва и Брехтовият експеримент в изкуството. Лион Фойхтвангер пише: „Брехт не вярваше в настроението. Той вярваше в експеримента. Да експериментира бе

негона страст“.¹ Експериментът е риск, пътуване в неизвестното, устремление към нови галактики. Понякога го компрометират литературните фокусници, снобите, които прикриват вътрешната си пустота под научните пера на външната показност. Брехт принадлежи към съвсем друг род експериментатори. Той издава пиесите си под рубриката „опити“ и ги оформя скромно като тетрадки. Той презира клоунадата и изкуството, ненавиква всяко пускане на фойерверки, всяка капризна игра, която замъглява същината, разсейва смисъла, прикрива оценката. Неговият експеримент е същностен. Преди да обновява формите, техниката на театъра, той се заема цялостно със смисловото предназначение на театралното изкуство. Брехт не само че не освобождава театъра от функциите му на активно въздействие върху публиката, но по поному насочва тези функции. Той ги съгласува с характера на „научната епоха“ и с повелите на диалектическото мислене. Новаторството на Брехт се разпростира върху всички средства — от строежа на пиесата до сценическото осветление. Ансамбълът на различните елементи е подчинен на една главна естетическа цел, която може да се формулира така: В моя театър зрителят ще се забавлява по нов начин. Неговият разум ще напуска залата не приспан, а раздвиген, не опиянен, а стимулиран за практическо поведение. Аз не унищожавам чувствата и емоциите. Аз само ги пречистям и съгласявам с разума, избавям ги от владичеството на инстинкта. Единствено зрител, у когото е възвърнато доверието във възможностите на разума, може да се заеме с най-сериозното дело: да преустрои на обстоятелствата на свой живот, преустройвайки себе си. Моят театър учи на едно голямо наслаждение — наслаждението да намериш архимедов пункт, за да преобърнеш света.

Пътят на зрителя към Брехтовото новаторство не е пряк и лесен. Той минава през различни бариери и задъжки, затруднича се от рутината, от вкоренените понятия и привички. Към Брехт може да се прояви неразбиране, отчужденост по разни причини, а не само поради идеологическо разногласие. Както при всеки своеобразен художник, и у Брехт има нещо твърде специфично, а и твърде немско, което спъва приобщаването ни към особеното му изкуство. Френският драматург Артур Адамов, който измина положителна еволюция от модернистичния авангардизъм към един модерен реализъм благодарение и на решавашите импулси от Брехт, споделя в един разговор колко несвойствен на парижката публика се е сторил отначало Брехтовият театър. За себе си и за пърните „брехтианци“ в Париж той пише: „Тогави ние бяхме глашатая в пустинята“.² Принципно на цветни пиеси, искрящи от остроумие и блясък, френският зрител изведнъж се изправя пред една драматургия строга, промислена, малко по немски неподвижна. Едва като проникна напътре, зад безцветната обвивка, в ядката на Брехтовия експеримент, зрителят започва да

¹ Фойхтвангер е близък другар на Брехт още от 20-те години. По-късно, в периода на американската емиграция, двамата работят заедно и написват като съавтори пиесата „Виденията на Симона Машер“. Един от най-интересните и съдържащи ценни спомени за Брехт принадлежат на перото на Фойхтвангер. Вж. см. Sinn und Form, 1-2-3 кн., стр. 103, 1957 г.

² В книжка 5-6, 1961 г. на списание Sinn und Form е преведен от френски един показателен разговор между драматург, режисьор и художник, които анализират пътищата на Брехтовото проникване във Франция. Характерна е следващата вилка: пристигат отначало с големи резерви и отчуждение, днес Брехтвият театър дава мащабни за ново сценично изкуство. Вж. Arthur Adamov, Roger Planchon, Rene Allio — Wie stehen wir zu Brecht? — см. Sinn und Form, кн. 5-6, 1961.

търси това изкуство. Партията на „брехтианците“ печели все повече привърженици. За самите театрални дейци Брехтовият театър се превръща в школа.

Но да не ходим толкова далеч. Ще се обърна към един обикновен пример. Разтварям собствения си дневник и попадам на датата 4 ноември 1956 година. Тогава за пръв път съм се озовал в „Berliner Ensemble“ на представление на Брехтовата пиеса „Кавказкият тебеширен кръг“. Ето каква съпротива е оказал моят традиционен вкус, монте вкоренени представи за сценично изкуство: „Тук се играе върху сцена, а не кипи живот. Поддържа се дистанция със зрителната зала, а няма развълнуваност. Защо е необходимо сцената да умъртвява живите образи? Защо на актьора да не бъде позволено да изстрада своя герой, да го преживее, вместо да се сковава в някаква замръзнала маска? Най-силните и поетически монолози се произнасят като бездушен речитатив. Може би ние сме изостанали. Дори да е така, това изкуство не може да вирее на наша, българска почва“. Цитирам себе си, защото ми се струва, че реакцията на много зрители, които имат първа среща с Брехтовата драматургия, ще бъде подобна. Тук оказват съпротивление не само придобитите навици. Намесва се и националният темперамент, личната психологическа нагласа. Не само на френския зрител, който обича конфетите на едно изящно остроумие, Брехт ще се стори отначало тромав, безцветен, аскетичен. И за славянина с неговата чувствителност и склонност към душевно саморазголване, с неспособността за дистанция Брехт ще изглежда от първо студен, разсъдъчен, чужд.

Но ако първата среща не бъде щастлива, нека да не избързваме. Да се постигне Брехтовото своеобразие е необходимо време, по-продължително общуване, придобиване на нови естетически навици. Вкусът е нещо вътрешно, интимно и... консервативно. Той върви в коловоза на една инерция. Но вкусът е и процес, възпитание на нови привички, очистване от старите. Не всичко, което днес е недостъпно и неприемливо и не намира отзвук у нас, ще се окаже такова и утре. Динамиката на вкуса свидетелствува, че възприемателният апарат на читателя и зрителя може да се настройва на съвсем нови, неподозирани дотогава вълни. Има автори, които заслепяват при първо виждане. Те са ефектни, богати на илюминации и цветни празненства. При второ четене обаче започват да ни изглеждат повърхностни и безинтересни. Ние сме ги изчерпали твърде лесно. При Брехт е обратното. Отначало ще ни се стори далечен и неприличен. После, като го опознаем по-добре, мисълта му ще ни открива все по-изненадващи ходове и приятни импулси. Ще съответствува на наши размисли и наши търсения. Чрез общуването с нея ние сами ще растем.

Едно занимание с Брехт е повече от необходимо. Едно запознанство творческо и умно, а не имитаторско и модно, е назряла необходимост и у нас.

ОТ ЕСТЕТИЧЕСКАТА ПРОВОКАЦИЯ ДО ЗРЕЛОСТТА

Много натрупани недоразумения около Брехт произтичат от неосведоменост, от повърхностни представи за неговото развитие като художник и театрален мислител. От портрета на зрелия Брехт ни фиксират едни малко неподвижни и леко присмехулни очи, които гледат изпитателно и изчакват. Но маската на зрелостта не винаги запазва следите на сложния вътрешен процес, през който е преминал оригиналният писател. Тя трябва да бъде съпоставена с увлеченията на младостта. Какъв е бил

този автор на интелектуалното превъзходство, на строгия и промислен порядък в изкуството през своите ранни години? Къде са източниците на неговото новаторство? Как той намери допирни точки с марксизма?

Известно е, че не всичко, което голямата личност върши, е винаги голямо и значително. Има склонности на възрастта и преходни склонности на времето. Има просто заблуди, търсене на ценности там, където те не съществуват. Но и заблудите и лутаниците на оригиналния творчески дух са интересни. Те крият зародиши на непознати явления. Симптоматично те предизвяват бъдещите процеси. Сериозният художник е физиономичен не само в трайните си постижения, но и в безуспешните си експерименти, в непотвърдените си художествени хипотези.

Като проследяваме етапите на Брехтовото развитие, дори временната му привързаност към някои естетически схеми, ние сме изненадани от упоритостта, с която той дири своя линия в изкуството. Много неща ще ни подражат. Други ще ни учудят и дори ще се затрудним да ги поставим във връзка със зрелия Брехт. Но в хаоса на ранните импулси проличава решителността на младия автор да бъде самостоятелен, да калява дарованието си в съпротива срещу инерциите на установеното. Той превзема нова позиция, след като настойчиво се е самовъзпитавал да мисли, дисциплинирал е като спартаец творческата си воля.

Човешките проявления, нравствените и психологически величини в известен смисъл са повторими. Те приемат различни исторически костюми. „Нищо ново не съществува под слънцето“. Не съществува ли? Към трайните и общочовешки ценности всеки новатор пристъпва по новому, в съгласие с потребностите на едно ново време. Той преживява и преосмисля по своему вечните закони, преоткрива ги като Колумб. В търсенията на художника ни покорява неповторимата личност с нейните усилия и проби, с нейните мъки и борби, с крайностите на нейните увлечения и тържествата на нейното прозрение. Без индивидуален отразител, без личен акцент няма същинско изкуство. Не само резултатите и дори не главно те, а самият процес на търсенето, самите „кръстни мъки“ по пътя към истината образуват магнитното поле, в което ни притегля художникът. Тук е и автономията на художествената дейност, нейната суверенност, благодарение на която тя не повтаря механически останалите и дори съседните области на духовната дейност.

Брехт идва в немската литература след Първата световна война. Ранните му опити се намират в далечна зависимост от немския експресионизъм. Това течение властвува в немската поезия през първите две десетилетия на века. То е типичен немски вариант на движението, което разтърсва европейската литература по онова време. Литературните сезиографи бележат, че тогава се формира модернистичната естетика, чиито форми се обличат във формата на различни „изми“: символизъм, футуризм, експресионизъм.

Модерните течения обхванаха европейското изкуство като спазми. Те бяха спонтанна реакция срещу едно привидно спокойствие. Те свидетелстваха за драматично раздвоение, за вътрешна разпокъсаност и неустойчивост в психиките. За класическия XIX век съотношението между стойностите беше по-различно. Литературата усещаше под краката си твърда почва. Писателят заемаше стабилна позиция като критик на буржоазното общество, канонизирано в социалната си непочтеност. Вътрешната сигурност на художника — отрицател на социалната дисхармония, на безчовечните морални норми се прояви и като сигурност на епиче-

ския рисунък, широта на изобразителните платна, студийно изследване на социалните типове. Последвалите десетилетия обаче показаха колко привидна е била стабилността, върху каква вулканична основа се е зидал „законният порядък“ на буржоазното общество. Цикличните кризи изхвърляха на улицата милиони хора. Изход от стопанската безпътница капитализмът търсеше във военни авантюри. Кръвопускането, обезлюдяването на цели нации, бруталното насилие над личността се превръщаше в постоянен метод на една загиваща система.

Усложни се много и положението в изкуството. Започна анархистична „преоценка на всички ценности“. Повяха ветровете на нравственото опустошение и цинизма. Разумът и моралните добродетели бяха обявени за изтъркана монета. Рушението на несигурните обществени устои започна да изглежда като всеобщ хаос. Кризите на буржоазната система се възприемаха като настъпил нов потоп. Настана вавилонско стълпотворение на модерни стилове, школи и групи в литературата. Искреният протест, почтеното отчаяние и мъчителните безсънници на честния талант съжителствуваха с позите на палячовеца, с акробатическите номера на саморазголващия се циник. При смешението на езиците в началото на века само титани като Горки вдигаха отново факела на хуманизма — този път един нов, пролетарски хуманизъм — и сред модния разгул на човеко-ненавистниците възвестяваха принципа: Човек — това звучи гордо! Но в началото на века Горки и горкиевците бяха единици. Те трябваше да защитават една естетическа програма, на която бе съдено да стане утрешен ден на литературата. „Днешният ден“ обаче по онова време бе мътен, обременен от разнородни влияния. През неговия хаос трудно просветваха зарите на новото.

Тежки загуби понасяше изкуството. То бе изнасилвано от една естетика, враждебна на човека и разума. Но талантът никога не робува докрай на натрапени идеологически догми. Той се подчинява на собствени закони, следва вътрешната си необходимост. А първата сред всички други потребности на таланта е да остане честен към себе си, да не се примирява с пошлостта, да негодува срещу безчовечността. Дори художниците, които се залутаха в лабиринтите на модернизма, създаваха свои форми на съпротива срещу обезчовечаването, на вражда с буржоазното обкръжение. Нерядко в смътните и полувъздушни очертания на символистичната лирика, в недобре артикулираните крясъци на експресионистите, в ексцесите на футуризма напираше протест срещу опитите да бъде унижен, поруган и окован човешкият дух. Даже естетизмът на Уайлд, самолюбвайки се на своите блестящи парадокси, защитаваше по такъв начин красотата срещу мръсните ръце на буржоазния делник. Той предпочете да се затвори в райската градина на „безполезното“ и „незаинтересовано“ изкуство, да искри в саморазпалващи се блясъци, но да не се опетнява с „полезната“ и „разумна“ естетика на буржоазния практицизъм.

В модернистичните лутаници можем да установим твърде разнородни и противоречиви психологически състояния. Тревогата за човека неусетно преминаваше в недоверие към неговата белязана с „дяволски печат“ натура. Гласовете на смутената и болна съвест се сливаха с шепота на разрушителните нагони. Понякога и най-искрените таланти губеха равновесие, бунтарството им се разразяваше в артистични приумици и художествени странности, които не бяха далеч от екстравагантността.

Трудно ще разберем особената природа на естетическата опозиция в изкуството на XX век, ако не припомним към една специална категория:

провокацията на вкуса. От френските „прокълнати поети“, от Бодлер и Рембо до „екстремизма“ на Сартър се натрапва желанието на писателя да бъде неприличен, да изрича с предизвикателен жест неща, които дразнят и провокират „добрия вкус“. В ранната възраст провокацията обикновено е външна, креслива. Тя е в нетърпението на младия недоволник да се изплези на обществото, да се държи като хун. Тя напомня жълтата блуза на футуриста с морков в петлицата. Извън чудатостите и изблика на пубертетни настроения обаче има един таен смисъл в подобни литературни явления. Него Маяковски формулира в заглавието на първия футуристичен сборник: „Плесница на обществения вкус“.¹

В самочувствието на провокатора срещу „добрия тон“ и „златната среда“ на самодоволното бюргерско общество се крие потенциален заряд на бунтарска енергия. Тази енергия още не е избухнала срещу самия строй, не е включена в сериозна обществена акция. Но тя действа, иска да дразни, да смущава, да скандализира „реда“ в изкуството. Затова са нелепи усилията на критиците-доктринери да разкъсват творчеството на такива писатели на периоди, лишени от каквато и да е вътрешна връзка, чужди на всякаква закономерност в развитието. Има такава закономерност: от формалния, чисто естетически бунт към революционното отрицание на една прогнила система! От ненавистта срещу старите форми в изкуството към ненавист срещу остарелите обществени форми! Как иначе да разберем прехода на Маяковски или Пикасо, на Елюар или Брехт към авангарда на обществените сили, към комунистическото движение? Трябваше да дойде решителният тлъсък на Октомври, идейните излъчвания на ленинизма, за да получи смисъл неосмисленият и хаотичен естетически бунт.

Още от самото си начало, в своите 20 години, ранният Брехт е автор с рязко изразени предпочитания, със собствени намерения в изкуството. С първите си стихове и пиеси той донася органическо недоверие към сценичните фасади и помпозност, към надутата патетика и литературната екзотика. Тези омразни явления той обобщава с термина „кулинарно изкуство“ и „гипсов стил в театъра“.

Брехтовото отношение към експресионизма е двузначно. То е отношение на взаимно притегляне и отблъскване. С експресионистите го сближава бунтарството, чувството за настъпилото безредие, търсенето на динамичен и тревожен израз, който да алармира обществото за развалините на буржоазната стабилност, като въведе гротесково разкривени

¹ През 1913 г. Маяковски със самочувствието на грубиян се изхрачва направо в лицето на околните буржоа:

А если сегодня мне, грубому гуину,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам,
я — бесценных слов транжир и мот.

Дори умерен писател като Стефан Цвайг, който не може да бъде заподозрян в симпатии към крайните течения в изкуството, пише за периода на различните „изми“: „Аз не бих желал да липсва това хаотично време от моя живот, от развитието на изкуството. Всяка революция е в първия си подем оргиастична, помита въздуха на задушливо традиционното, освобождава напреженията на много години. Обаче въпреки всичко, ценни инициативи остават от нейните смели опити“ — вж. Цвайг, „Светът от вчера“, стр. 338, София, 1945 г.

образи и предизвикателни жестове. Но по психологическа нагласа, по начин на мислене Брехт още тогава избира една ориентация, която го отдалечава все повече от експресионистите. Той не търпи тяхната отвлечена поезия, патетичното им визионерство, абстракциите за „световния дух“ и „космическия бунт“.

Младият недоволен, син на заможен фабричен директор от град Аугсбург, знае добре защо още като студент е скъсал със собствената си класова и семейна среда. „Студът на горите“ от немския север, недоверието към хората — „тези особено миришещи животни“, са насочили ума му към рационалистична трезвост и критичност. Той почти не е склонен да се самозабравя, предпочита да оценява. След като е следвал известно време медицина, в последните месеци от войната Брехт попада на фронта като санитар, за да бъде после избран в революционния войнишки съвет в родния му град през паметната 1919 година. Едва двайсетгодишен, той вече е разбрал, че леточислението на капитализма е преброено. Пред очите му се разпада една вековна социална структура.

В противовес на експресионистите с техните патетични възкличания за „човека“ и „човечеството“ изобщо, Брехт не е съгласен да разводнява отговора на въпросите, които епохата е поставила. Самият експресионизъм, който обединява значителни имена преди войната, постепенно изчерпва възможностите си. В него се извършва дълбоко разслоение. Категоричните императиви на революционния подем тласкат част от експресионистите на ляво, към последователна борческа позиция. Други изостават и вкостеняват в абстракциите на стила, за да се нагодят после към новите лозунги за расова експанзия, които им предлага национал-социализмът. Освободеното от експресионизма място постепенно се заема от ново поколение писатели, които извличат за себе си целия „полезен ефект“ от експресионистичната опозиция в изкуството, без обаче да замръзват върху надживените вече канони на школата. Брехт е един от първите, които извършиха този поврат. „Като се втурна с плебейска грубост в изкуството на експресионизма, Брехт успокои неговата истерика и задигна неговите трофеи“ (Б. Зингерман).

За Брехт голямото брожение, пукнатините в устойчивата някога буржоазна психика се свързваха изключително с войната. Именно войната по крещящ начин демонстрира безумието на една система, която се разпада в конвулсии и която заплашва да вдигне във въздуха цялата човешка цивилизация. Ранните стихове на Брехт са в духа на модерната урбанистична поезия. Но новото светоусещане го кара да открива в жилищните квадрати на града обречени хора, да долавя стенания в техния сън, да предчувствува синката, която ги дебне. Гротеската, преувеличението, отблъскващите естествени сцени у него са разкривен образ на една уродлива действителност. Като с блясък на магнезий осветлява Брехт нестабилността на лица и състояния в господстващата система. Немският критик Йеринг, който пръв „открива“ Брехт, пише: „Трябва да почувствуваме призрачността на времето, което не чува своя собствен шум, не вижда собствената си гримаса, за да разберем и неговите пости“.

Единият тип психическа деформация, показана в Брехтовите стихове, това е превръщането на мъжа в автомат на военна машина, обличането му в униформа, която го лишава от индивидуалност и го номерира. Реалността на безумието, наречено империалистическа война, мотивира грозната фантастика на ситуацияите, която Брехт използва в своята „Легенда за мъртвия войник“ (1918). Кайзерът стои пред окончателно

поражение. Нужен му е несметен човешки материал, за да поддържа разбитите фронтове. И сто че военната комисия, начело с лекаря, в усърдно изпълнение на патриотичния си дълг, изравя трупа на убития веднъж войник, освидетелствува го и установява годността му. Сред всеобщо „ура“ трупът потегля наново към „геройската смърт“ на полесражението. Никой дори не забелязва, че мъртвец крачи сред живите — дотам са еднаквени и обезличени всички в мелницата на милитаризма. Грозотата, дори уродливостта в подробностите на стихотворението правят фантастиката отблъскваща и все пак изцяло подчинена на самата нелепа реалност.

Втори тип човешка деформация Брехт открива у жената-проститутка и престъпница. В цяла поредица балади той дава „анатомията“ на общественото разпадане чрез образи на жени, у които са осакатени най-първичните женски чувства — любовта и майчинството („Убийцата на децата си Мария Фарар“, „Удавеното момиче“, „Проститутката Мария Зандер“). Стихотворенията не възпроизвеждат просто „случаи“ от криминалната хроника на големия град. В драстичното изнасяне на противни, осезаеми форми на разложение, дори в натуралистичните подробности за гниещи човешки лешове Брехт влага осъзнато предчувствие за едно застрашено от нов апокалипсис човечество.

Първата младежка пиеса на Брехт „Баал“ (1918) и досега се чете с интерес като доказателство за динамита, който начеващият автор иска да зареди в основите на официалната литература. Тя нанася най-ранния пунктир, по който се движи естетиката на младия разрушител, нетърпелив враг на рутината и традицията. В нея долавяме автобиографични черти. Баал е поет, който презира заобикалящата го консуматорска клика от еснафи и литератори. Той живее в мансарда, чете своите стихове пред коларите в една опушена кръчма и не иска да печата книгите си. Във враждебността на Баал към буржоазния порядък, в безпардонното му отношение към официалната литература и критика, както и в близостта му с нисшите слоеве, с духовно принизените хора на черния труд проличава конфликтът на самия Брехт със собственото му социално и литературно обкръжение. Нали сам той е син на заможен фабричен директор и още като студент става „предател на своята класа“, предпочита да заживее самостоятелно и независимо, макар и в оскъдица?

В пиесата, построена мозаично, като серия от автономни сцени, говори преди всичко поетът. Най-хубавите места са хоралите и стиховете в текста. Онези, които познават мъдрата, хитра и малко неподвижна маска на късния Брехт, ще се изненадат колко различен е той в първата си пиеса, жаден за живот, дори развълнуван и лиричен. В отделните сцени преминава един постоянен поетически мотив, който се разраства до символ на витализма, на вечното битие, което контрастира с тленната обвивка на човека. Това е мотивът за небето. Жизнените изблици, първичните енергии на Баал се проектират върху безкрайността на тази небесна синева, която прониква под клепачите на поета и което ще го придружава и в смъртта му.

И когато в тъмната земна утроба гниеше Баал,
беше небесният покрив все тъй голям, мълчалив, избелял,
млад и разголен, безкраен, чудноват и красив,
както го някога обичаше Баал, когато бе жив.

По-късно смятаха Брехт за аскетичен и прекалено рационален автор, подчинил живота и изкуството си на строги закони. Нека се запамете тогава дали той не е потиснал своята природа, която твърде необузвано заявява за себе си в първата му пиеса? Сигурно всеки значителен талант обуздава някои стихии, които не се съгласуват с изработените основни принципи на неговото съществуване чрез изкуството. Ние знаем как Маяковски е стъпвал „на гърлото на собствената си пиеса“, потискал е своя двойник, за когото пише Луначарски. А двойникът — той е интимният човешки копнеж за повече топлина и нежност. Но глашатаят на революцията, трибунът на великия поход няма време да се размеква и разнежва, той трябва да срази противника вътре в самия себе си. Уви! Двойникът си отмъсти жестоко.

Брехт, разбира се, не можеше да достигне такава акутна и съдбоносна точка в своите вътрешни конфликти. Той бе писател на изключителната вътрешна дисциплина, подчинен на големите и далечни цели на своето изкуство. Погледът, взрян в бъдещето, му придаваше особено равновесие и мъдрост, чувство за интелектуално превъзходство над периодичните трудности и временните кризи. Но колкото и методичен да е Брехт, както и да е организиран живота си около една главна ос, колкото и да е подчинил „неразумното“ в съществото си на върховния повелител — разума, той също познава своите изкушения. И мислителят, който беседва с вековете и призовава беловласите мъдrecи от всички континенти, дори той има минути, когато го навещават мамещи видения и грации с разпуснати коси. Макар да е сдържан и затворен в подобни моменти, Брехт все пак написва по някое чудно лирическо стихотворение, каквото е „Спомен за Мария А.“. Едно мимолетно състояние, един любовен миг е уловен чрез импресията с облачето, което е бдяло над прегръдката на влюбените и което остава завинаги в меката мъгла на спомена, сякаш за да увековечи мигновението.

Но и тогава, в първите експресии на една необузdana виталност, у Брехт надделява склонността към отрицание, предпочитанието към шокиращото и бруталното. За Баал любовта е преди всичко нещо материално, месесто, изпиване на сок от кокосов орех, след което остава само мъртвото тяло на плода. Той е увлечен в играта да развратява млади момичета, да събужда у тях нагона. Обяснението на любовта Баал свежда до най-елементарните физиологически функции: „Април е. Стътва се и ти усещаш мириса ми. Така е при животните“. Наред с поетичните строфи за небесната синева, Баал импровизира и драстичната „песен за клозета“. В предизвикателен стил той възпява „туй приятно място“, където дори „в брачната си нощ ще можеш да останеш сам“.

Явно е намерението на младия Брехт да разсъблича красивите одежди от нещата, да назовава отношенията направо, с бруталния им и оголен израз. Първите призови, които той отправя към своята публика, са знаменателни: „Не допускате да ви съблазняват!“ и „Не се пулете тъй романтично!“ Решителността да изговаря гласно цекотливите и замаскирани сексуални тайни е една опозиция срещу прословутото немско филистерство, което е наложило и пуританско лицемерие в литературата. Още Енгелс се обръщаше със смели мисли по този въпрос в едно от писмата си до Георг Веерт: „И за германските социалисти — пише Енгелс — трябва да настъпи момент, когато открито ще отхвърлят този последен германски филистерски предразсъдък, лъжливата еснафска срамежливост, която впрочем служи само като прикритие на тайното скверносло-

вие. Например когато четеш стиховете на Фрайлиграт, то действително може да помислиш, че хората съвсем нямат полови органи. Обаче никой толкова не обичаше тихомълком да слуша пикантен анекдот, както именно този благопристоен в поезията Фрайлиграт¹.

Грубите откровености и цинизмите у Брехт са само форма на провокацията, с която той атакува официалното лицемерие и осветената от традицията филистерска лъжа. Иначе Брехт съвсем няма стремеж да „подслажда“ произведенията си с пикантни подробности. Напротив — той смъква смокиновото листо на срама, за да оголи истини, които са неприятни за господстващия морал. Чрез провокацията той иска „да възстанови реалността“, да разбули забуленото. Естествено Брехт провокира като немец. Маниерът му е лишен от очарователната елегантност на френските автори. Той е твърде натрапчив, разбулва демонстративно и дори брутално.

Не бива да повтаряме грешката на някои критици, които пишат върху сметката на самия Брехт всичко, вършено от негови герои като Баал. Критиците следват една фалшива тенденция, която изравнява философията на героя с тази на автора. За тях Баал е чисто и просто двойник на младия Брехт.² Подобен подход пренебрегва същностни черти на Брехтовия метод в изкуството. Да не се разбере дистанцията, която присъства дори в ранните опити на писателя, значи да се изтъква превратно целият Брехт. Още тогава трябва да забележим трезвия и изпитателен поглед, който държи Брехт на разстояние, не му позволява да се слее с героите си. Как иначе ще си обясним края, отреден на анархистическия поет Баал, този суперман, изразходил себе си в ексцеси, в полово пресилване и пиянство? Баал завършва живота си кучешки. Везъб и отритнат, той обитава една горска колиба и в последните си минути моли горските работници да не го изоставят сам. Те обаче отиват да си гледат работата. Героят на кръчмите и мансардите, органът на свръх-изострената мъжественост, анархистическият бунтар умира като противна и безпомощна креатура. Много от истините на неговия живот се оказват фалшиви монети.

Ето как Брехт противостои на героите, с които същевременно има допирни точки и чрез които развива някои идеи на своя негативизъм спрямо буржоазните норми. И тогава, в своята младост, с нейните трудно контролирани изблици, той може да си туря юзда, да претегля реално нещата, да изстудява увлеченията си. В художествената практика същият принцип му осигурява многозначен подход към явленията, вместо еднолинейна — апологетична или пък абсолютно негативна позиция.

В 20-те години Брехт скандализира консервативните литературни кръгове. Те го възприемат като един нов Херострат, който безцеремонно разбутва издиганите през десетилетия театрални фасади. Брехт налага своята самостоятелност не толкова чрез разработката на нова положителна програма, колкото във война с установените догми и плесенясалата тра-

¹ Част от тази кореспонденция на Маркс и Енгелс е пуоликувана и в „Маркс — Енгелс за изкуството“, издание на Българската комунистическа партия, стр. 454, София, 1951 г.

² В есето си Bert Brecht (*Köpfe des XX Jahrhunderts*), публикувано през 1958 г., един от офицозите на литературната критика в Западна Германия, Вили Хаас търси зародишите на Брехтовото развитие към комунистическите идеи в тези „ранни тенденции на аморализъм“. С това той проявява грубо неразбиране на Брехтовата способност за дистанция и едновременно излива противокомунистическата си злоба.

диция. Официозите на театралната критика се мръщят, гледат на него като на литературен грубиян, за когото не съществува нищо свещено¹. Астът на официалната критика Алфред Кер предприема на няколко пъти опити за „покушение“ срещу „нахалния автор“. Брехт от своя страна не му прощава и му отговаря дръзко. Не само неговото честолюбие е накаршено в спора с Кер. Преди всичко той враждува с нормите на една отживяла естетика. В живота си Брехт познава много противници. Към някои от тях той е бил великодушен. Този критик обаче го дразни, защото стои срещу новото като някакъв стълб на рутината, на омразния гипсов и монументален стил в театъра. За Брехт той е пещерен човек в театралните среди, буржоазен консерватор, антипод на всяко революционно новаторство. В една безпардонна сатира Брехт го сравнява със смърдящо животно на дъното на застоили води.

Но ранният Брехт среща не само старовери и упорити отрицатели. Ако ложите негодуват, партерът поддържа неговата акция за обновление на препарирания сценичен език. Споменатият вече театрален критик Херберт Йеринг още след първото представление на Брехтова пиеса прави прогноза, която се оказва пророческа. „Тази нощ — пише той — 24-годишният поет Берт Брехт промени поетичното лице на Германия. С Брехт нахлу един нов тон, една нова мелодия, едно ново видение в нашето време.“ „Брехт чувства хаоса и разложението физически. Той е пронизан от ужаса на времето в своите нерви и в своята кръв. Като изобразява разлагането, той пръска светлина. С привидния си цинизъм той разтърсва. Млад, а е погледнал в такива дълбочини.“

Въпреки че Брехт не обича обществото, избягва публичните места, държи се независимо и отчуждено, всяка негова проява вдига шум, разделя духовете, разграничава вкусовете. Около Брехт, който е не само автор на пиеси, но и самостоятелен режисьор, бързо се сформира кръг от ревниви поддръжници. Макар и при материални затруднения, лишени от собствена сцена и субсидии, Брехт и сътрудниците му решават да експериментират, без да се нагодят към господстващите изисквания. И техният пръв значителен експеримент се разразява със силата на бомбен успех при постановката на „Опера за пет пари“. На другия ден след премиерата половината град повтаря музикалните партии, които съпровождат стихотворния текст. Самата премиера в 1928 г. влиза в театралната история на Германия като рождена дата на един нов театрален стил.

Като гледах възобновената постановка на „Просияшка опера“ сега, повече от трийсет години след първото представление, тя ми звучеше твърде далечно, като ехо на отдавна прошумяла мелодия. Публиката обаче се възлунува по особен начин. Като чужденец аз не преставах да си мисля, че тя репродуцира годините на своята младост, онези пестри години на Ваймарската република, когато за пръв път отекна провокиращата песен за Маки Ножа. Със сегашното си знание за катастрофата, която последва ваймарската пьстрота, публиката гледаше с насмешка пародиите на тогавашния „весел живот“ и едновременно тъгуваше по тях. Те предшествуваха злото, то още не бе се случило. . . Сякаш съста-

¹ Още първите театрални рецензии на Брехт, публикувани през 1919 — 1920 г. в Аугсбург, в тамошния социалистически орган Volkswille, дават представа за безцеремония тон на младия автор. В тях изобилствуват изрази от този род: „гнусен спектакъл“, „августейши идиот“, „паршива премиера“, „глупава декламация“ и пр. — Вж. сп. Sinn und Form, кн. 3, стр. 214 — 229, Берлин, 1957 г., а също и съветското издание: Бертольд Брехд, О театре, стр. 316-333, Москва, 1960 г.

рен от горчивия си жизнен опит мъж се вълнува от немирните години на младостта, независимо че знае колко порочни склонности са заложили в тях.

Социалните и философски открития, истините, които Брехт формулира в „Опера за пет пари“, днес ни изглеждат познати, дори предвещавани. Начинът, по който са поднесени обаче, е нов, по брехтовски безцеремонен и доста забавен. Веднъж Брехт шеговито се изразил по повод главоломния успех на произведението, „Аз ще вляза в литературната история като човек, който е написал стиховете: Отгървам йдва яденето, а моралът — после“. Наистина социологичният разрез на капиталистическите порядки, който прави пиесата, не надхвърля няколко азбучни истини на материалистическото мислене. В оригинална и драстична форма се установява, че човешките отношения в капиталистическото общество са функция на сметката; че всички морални категории са включени в системата на стокооборота; че човешките пороци и добродетели, включително и състраданиято, също участвуват в акумулацията на капитала. Уроците по социална педагогика, по политикомония на капитализма, които дава произведението, днес са ни съвсем добре известни. Ние съвременниците сме полагали по тях изпити, изслушали сме такъв брой лекции, че ако ни вдигнат от сън, ще произнесем познатите формули. За онзи период обаче, в края на 20-те години, когато користната игра на материалните интереси се замаскирва чрез всевъзможните средства на буржоазната пропаганда, материалистическите тезиси на Брехт са нещо ново и необходимо.

Истинското значение на тогавашната постановка е и другаде. То е в дързостта на Брехт да се възползва от един сценичен жанр, който забавлява филистерската публика, и да построи върху неговата територия своята радикална социална критика. Преди да се появи „Опера за пет пари“ периметрите на сценичното изкуство са строго и традиционно разграничени. На единия полюс е „сериозният театър“, драматичното изкуство, което въвлеча публиката в психологически колизии, обхваща я с пипалата на възторга или благородното негодувание. На другия полюс пък е празното развлечения: музик-хола, Бродвей, оперетъчното лекомислие. Там публиката отива да прекара три часа за забавление, да погледа сладички личица и закръглени бедра, да улесни храносмилането си. Брехт предприема смело начинание: той съединява полюсите. Получава се парадокс, на който той може само да се любова с хитрата си швейковска усмивка. Същата публика, която пълни оперетните и вариететни зали и се развлича с леките и приятни „шеги на амура“, сега с не по-малко удоволствие консумира музикалните дуети на неговата пародийна опера, тананика отделните музикални партии, любова се на бандита Маки Ножа, без да съобрази, че не друг, а именно нейните илюзии са развенчани, нейните вкусове са подиграни. Тя се оказва в положението на човек, когото водят за носа. Когато се опомни, ще бъде късно. Под приятния съпровод на една музика, маскирана възбудително, вече са прокарани неприятните за филистера, драстичните социални истини. „Свещенни“ чувства за буржоата като състрадание и религиозен сантиментализъм са развенчани пародийно. Бандитът се е легитимирал като роден брат на най-почетените граждани, на върховете в „порядъчното“ буржоазно общество. Неговият смъртен враг от десетките криминални романи и филми — шефът на полицията, е излязъл негов таен съучастник. Търговецът Пийчъм е основалицията, за да осребрява прищевките на буржоазния филантропизъм. Той събира в огромното си предприятие стотици бедняци, декларира ги като

просяци, инвалиди и жертви от войната, за да извлече максимална печалба от филантропичните настроения на охолните господа и дамишки. Тръстът „Приятел на просяка“ се ръководи според строг правилник, който разработва условията за всички видове търговия с човешкото нещастие. Така най-голямата и извикваща умиление добродетел на господстващата класа — милосърдието, е преведена на езика на гешефта. Забавният и зрелищен момент използван блестящо за цели, противоположни на чистото развлечение. Казано другояче, крепостта е превзета отвътре. Симпатиите, навиците, вкусът на определена част от публиката са хитро отчуждени.

С постановката на „Просяшка опера“ Брехт демонстрира не само авторските си, но и режисьорските си възможности. Той получи обществен кредит за своето новаторство. Негов поръчител бе цялостният ансамбъл на представлението, организиран върху един нов замисъл, обединен в името на нов театрален стил. Разпокъсаните елементи на драма, музика, опера и ревю тук бяха събрани заедно, в ново единство. Социалната педагогика е разработена в прецизна и съвършена сценическа форма. Седмици наред Брехт обикаля другите театри, за да открива актьори за различните роли. Той търси изпълнители, които са най-подходящи за новаторските му намерения, независимо дали те съзнават или не съзнават това. В неусетно постигнатия контакт между автора-режисьор и колектива се оформя спектакълът, в който всички участници знаят индивидуалното си място и в същото време кореспондират с останалите роли. Още тогава за почитателите на Мелпомена няма никакво съмнение, че в немския театър е дошъл не само нов автор, но и организатор на едно ново изкуство. Да сътрудничи с Брехт може само онзи, който е способен да установи взаимодействие с новаторските му търсения, годен е да мине през школата на големия експеримент.

С „Опера за пет пари“ Брехт осигури право на гражданственост за своя начин на работа, при който в девет десети от сценичните си опити той се възползва от вече съществуващи сюжети, премонтирова познати ситуации. „Операта“ не е негово първооткритие. Той я прекроява върху основата на друга една „Просяшка опера“ от XVIII век, чийто автор е англичанинът Джон Гай и чиято премиера се е състояла в Лондон през 1728 година. Действащите лица на същата опера отпреди два века той разполага в съвременния Лондон от 20-те години на нашия век, в обстановка на кризисни трусове и масова корупция. Лондонският квартал Сохо, мястото на социалните отпадъци и утайки, е зареден с неповторимия взривен материал на 20-те години. Старият текст е така редактиран, че променя съществено своите акценти. Установените и познати социални сили са получили ново разположение, ново съотношение чрез пародията. „Просяшката опера“ на английския автор се е превърнала в ново произведение, което звучи в нов стил, по брехтовски.

„Опера за пет пари“ е първият значителен прецедент за „узаконяване“ на Брехтовия индивидуален метод в литературата, който враговете на Брехт наричат „право на плагиат“. „Плагиат ли? — пита Брехт. — Никога не съм се колебаел да изкопирам нещо чуждо.“ Как обаче той копира? В продължение на цялата си литературна практика Брехт черпи сюжети и получава импулси от свои предшественици или съвременници. Първоначалните тласъци, идеите за десетки негови произведения възникват в часове на прочит или размисъл върху чуждия текст. Литературната му продукция е постоянен взаимообмен с чужди произведения.

Не е ли това слабост на художествената потенция? Не е ли недостиг на творческа мощ, оскъдица на въображението? По-скоро то е особеност на един рационален художник. Един самостоятелен ум, един силен интелект, който обича противоречието повече от всичко, се възпламенява при допира си с откритията и аргументите на другите автори. Неумолимата му логика се ангажира именно в контакта с други художници и мислители. Брехт не е първичен и интуитивен талант, автор на въздушшвението и ентусиазма. Той е интелектуално обуздан, дисциплиниран и рефлексивен ум. Идеи и решения, ходове и обрати на неговата художествена мисъл узряват при срещите с други улове. От решаващо значение е как той третира известните вече теми, сюжети и образи. Брехт не им робува, не остава в сянката им като подражател. Той ги „разглобява“ и после по новому ги „сглобява“, преосмисля ги, разрешава ги контрастно или пародийно. А пародията е главното средство да се разграничиш от едно друго мислене, да се противопоставиш на друга художествена система. Брехт пародира не само отделни стихове или изрази, но и цели сюжетни постройки на класическата литература. Неговата монументална сатира срещу съвременната капиталистическа борса, пиесата „Света Йоана от клиниците“, пародира структурно Шилеровата трагедия „Орлеанската дева“.

Писатели от типа на Брехт, чийто мозък фосфоресцира при съприкосновение с други улове, не познават опожаряващите, афектни страсти на вулканичните художествени натури. В българската поезия Пенчо Славейков също обича да черпи импулси от литературни извори и се труди с танталови мъки над своя тежкоподвижен стих, в противоположност на Яворов, чийто стихове парят, тъй като са отломъци от саморазпалващата се кладата на собственото му страдание. Брехт е съзнавал отлично своите предимства, за да избере именно такова направление на своя литературен маршрут, което ще го изведе към най-пълно самоизявяване в изкуството. Струва ми се, че той е знаел най-добре и ахилесовата си пета. Така си обяснявам, че той понякога губи равновесие в теоретичните си писания, невъздържано афоресва психологическата драма и изобщо преживяването върху сцената, мъчи се да обоснове своята линия на „епически театър“ като генерално направление в изкуството на нашата „научна епоха“. „Гневиш се, Юпитере, значи не си прав!“ Със смокиновото листо на теоретическите абсолютизации Брехт неволно иска да прикрие слабото си място, да обяви преживяването в театъра за „варварско забавление“.

Но нека не забравяме, че след подобни ръмжащи обвинения Брехт обикновено се коригира. След време той уточнява, че са го разбрали криво. Той разяснява, че не е против емоциите, а само против слепите нагони. Тях се стреми да отчужди върху сцената, тоест да накара зрителя да ги възприема тъй, както зоологът разглежда едно пренепрятно насекомо — под микроскоп.

Чрез оптическите лещи на своята отчуждаваща драматургия Брехт поставя на проверка тъмните, разрушителни стихии у индивида в съвременната обстановка. Той не ги извежда от „вечната“ човешка природа, от праисторическия атавизъм в кръговрата на страстите. Той търси социалния им адрес, свързва нагоните с тенденциите към оваряване в империалистическата цивилизация. Комедията „Мъжът си е мъж“ (1927) в гротескови форми показва превращенията на обикновения човек в автомат на войната. Във втора една пиеса „Храсталака на градовете“ (1927) героите действуват, сякаш заредени от някакъв източник на разрушението. Те враждуват на смърт, без да са изяснени подбудите за тяхната

вражда. Независимо че повече се интересува от борбата „заради самата борба“, Брехт ни въвежда в една атмосфера, при която взривните енергии на човешките нагони могат да бъдат злоупотребени в една или друга посока.

Редица буржоазни критици откриват в това екстравагантни крайности, вкус към гротесковото и абсурдното у младия Брехт. В обемистите си Брехтови биографии те ни занимават подробно с чуждачествата на Брехт, с неговите предпочитания към антилитературната среда през 20-те години, с дружбата му с боксьори и автомобилни състезатели. Но намерението на Брехт в 1928 г. да пише книга за един от известните немски шампиони по бокс в полутежка категория не е просто приумица на един автор, който дразни литературните салони. Боксът и изобщо спортните състезания интересуват Брехт с оглед на общия психологически „климат“ в модерния капиталистически град. В масовото увлечение, което тласка стотици хиляди хора като стада по рингове и стадиони в световните столици, Брехт търси белзите на нова колективистична психоза, на нова стадна зараза у модерния индивид. Чрез бесния ритъм на състезанията се привеждат в движение инстинктите и страстта за двуборство.

Дори в такива уж случайни и любопитни свои прояви Брехт показва безпогрешния си усет за съвременност. Неговите странни и гротескови сюжети на пръв поглед не прокарват преки паралели с тогавашната немска действителност, с годините в навечерието на хитлеризма. Дълбоко обаче в първоосновата на тези пиеси, след дешифриране на техния гротесково-пародиен език, се установява една крайно изострена чувствителност за надигащата се катастрофа. Непонятната пасивност на Гали Гай от комедията „Мъжът си е мъж“, който се оставя да бъде премонтиран от човек в чучело на милитаризма, вече има многозначителен смисъл. Тя е едно предсказание за политиката, която превръща индивида в робот. Дали това ще се извърши под въздействие на техническите автомати или на милитаристичната машина, е второстепенен въпрос. Само няколко години по-късно след премиерата на тази жестока гротеска национал-социализмът преобърна милиони хора, пасивни и несъпротивляващи се като Брехтовия герой, в бурмички на военния механизъм. Също и в „Опера за пет пари“ неповторимата атмосфера на тъмния лондонски квартал Сохо, интимната довереност между шефа на бандитите и шефа на полицията, гангстерските истории съвсем не са някакво отвлечено, занимателно представление. Тези картини съдържат изключително предчувствие за залеза на буржоазната стабилизация, за разрастването на гангстеризма като тотален метод, обхващал висшите държавни и правителствени сфери. Операта се възприема като пролог към фашисткия спектакъл, който тогава предстоеше в Германия.

И ако все пак немската комунистическа критика през 20-те години има някакви основания да критикува Брехт, то е поради отсъствието на положително съдържание в разузнавателната работа на неговия интелект. С всеки свой нерв Брехт е чувствителен към формите на капиталистическото разложение и упадък. Но той е твърде малко загрижен за позитивните решения. Още през 1921 г. в автобиографичната си „Балада за бедния Б. Б.“ той пророкува, че от „тези градове ще остане само вятърът, който ги пронизваше“. Предсказанието му се отнася не само за руините на буржоазната цивилизация, то е повсеместно. „И след нас не ще остане нищо, достойно да бъде названо.“

През втората половина на 20-те години и особено след „Просияшката опера“ облаците на политическата атмосфера все повече се сгъстяват.

Трусовете на голямата икономическа криза нажежават противоречията. Домогването на фашизма към властта диктува курс на организирано противодействие от страна на всички работнически партии. Вече не е достатъчно само отрицанието, па било то и най-радикалното. Нужни са пароли за масови акции, единение на антифашистките сили. Брехт е между първите интелектуалци, които схващат потребностите на новата ситуация. Още през 1926 г. той съобщава в едно писмо: „Потънал съм до уши в Марксовия „Капитал“. Трябва всичко да разбера“. Всички уродливи явления на съвременността, та и най-абсурдните, неговият дълбаещ ум иска да сведе под общ знаменател. Знаменателят е Марксовото икономическо учение, което анализира до дъно причините за голямата анархия и кризите в буржоазното общество. Специално Брехт проучва практическите стопански отношения, дейността на борсата и банките, приливите и отливите на капиталистическия пазар. Той нахвърля план за няколко пиеси в общ цикъл „Нашествие на човечеството в големите градове.“ Пред свои сътрудници споделя мисълта, че театърът е длъжен да конструира историята на един икономически тръст, вместо да се ровичка в камерни психологически истории. По-късен художествен резултат от тези му проекти е пиесата „Света Йоана от кланиците“ (1930), монументален сценичен разказ за кризата в чикагските кланици.

В кратък период Брехт си изработва положителна програма, на която да подчини естетическите си търсения. Чудакът и провокаторът на филистерските вкусове усвоява дисциплината на марксистическата логика. Стихиите на ранната младост са каптирани, подчинени са на абсолютния контрол на разума и точното знание. Започва фазата на тъй наречените „учебни пиеси“.

На новото стъпало в своето развитие Брехт не се колебае да редактира сам себе си, да премонтирва старите си текстове. Някои критици-марксисти са го упреждали, защо в „Опера за пет пари“ той представя един бандит твърде симпатичен и шармантен, с когото дори буржоазната публика се забавлява, като се преструва, че горчивите хапове на произведението не са предназначени за нея. Шест години по-късно Брехт предприема своеобразна коректура на своята „Просяшка опера“. Той я трансформира в „Просяшки роман“ (1934). В романа Маки Ножа е разсъблечен даже от физическото си обаяние, с което той печелеше успехи не само сред проститутките, но и сред зрителите. Сега Брехт разкрива сатиричния образ на един отблъскващ и делови бизнесмен със закръглено благоутробие, който ловко сменя занаятите си и от шеф на банда израства в шеф на капиталистически тръст. Хирургията на икономическия анализ дотолкова увлича Брехт, че в стремежа си да разшифрова до край системата на капиталистическите стопанско-финансови операции, романът постепенно започва да прилича на сатиричен трактат върху борсовите и банкови сделки на едрите капиталистически хищници. Един икономически схематизъм неусетно обезкръвява романа. Социалната механика подчинява изцяло героите и те почти губят индивидуалността си.

В премонтирането на „Просяшка опера“ в „Просяшки роман“ е отразено окончателното преминаване на Брехт към марксизма и то с редица особености, отличителни както за тогавашната обстановка, така и за индивидуалния „казус“ на самия автор.

Брехт винаги се е отделял с нещо спартанско в стойката, в целия си начин на живот. И след огромния касов успех на „Просяшка опера“ той не се изкушава от възможностите да печели и не изменя своя стил на поведение. В затворената си куртка през 30-те години, в строгата възискателност към себе си той придобива облика на типичен работнически интелегент. След като се сближава най-тясно с комунистическите среди, посещава вечерна марксистическа школа, изучава системно икономическата теория на Маркс, той намира устойчиво ползрение, което му позволява да свърже всички явления в единна система и да ги подведе под единен знак. Ако в някои предишни произведения неговата предизвикателна и зла агресивност към буржоазните порядки се разразяваше стихийно, по силата на вътрешното отрицание и предразположение, то сега над всичко доминира една съзнателна задача, един идеен „свърх-план“.

Но преходът към марксизма с упор към „икономическия материализъм“ е съпроводен, поне от начало, с някои щети в развитието на писателя. Отпърво Брехт възприема марксизма така, както облича простата работническа куртка. То значи с опростяване на явленията в живота и в изкуството, с абсолютизация на социално-икономическите закони и с незачитане правата на индивидуалността. В онзи период и дейността на самата немска комунистическа партия не е докрай освободена от сектантски задръжки, което улеснява разпространението на схематични представи сред лявата писателска интелигенция. Брехт се заема да напише цяла поредица „учебни пиеси“, в които илюстрира централните положения от учението на Маркс и Ленин за икономическата непримиримост между буржоата и работника и за неизбежността от класова борба. Това са пиесите „Изключение и правило“ (1930), „Баденска учебна пиеса“ (1930), „Наказателна мярка“ (1932), драматизация на Горкиевия роман „Майка“ (1932). Той е пропагандист, който използва сценичните форми, за да прокара определени поуки за пролетарската публика. „Учебните пиеси“ са предназначени за работническите самодейни колективи, за пролетарските хорове и оркестри, които тъкмо тогава се размножават в Германия. Има дори моменти, когато Брехт се отказва от публиката. Той робува на някаква доктринерска идея да въздействува единствено върху мисълта на актьора, който ще разучава ролята.

Проверени от разстоянието на десетилетията, повечето от учебните пиеси не надхвърлят рамките на едно тезисно и илюстративно изкуство. В тях също ни покорява могъщият ум с необикновената си способност да формулира, да залавя една погрешна теза с железните скоби на анти-тезите, да изрича изводи, които се набиват в съзнанието неумолимо, като сентенции. С пределна отсеченост и формулираща категоричност се налагат стихотворните текстове, които Брехт отпосле публикува като самостоятелни произведения. Такъв е цикълът от „възхвали“: Възхвала на диалектиката, Възхвала на комунизма, Възхвала на партията, Възхвала на революционера, Възхвала на учението. Ето Възхвала на диалектиката:

Неправдата крачи днес със сигурна крачка.
Потисниците устройват властта си за хиляда години.
Силата уверява, че както е днес, ще остане завинаги.
Никакъв глас не се чува освен гласа на насилника.
По пазарите поробителят вика: Това е само началото.
Сред потиснатите са мнозина вече, които говорят:
Онова, което искаме ние, няма да бъде.

Който още е жив, нека не казва: никога.
Сигурното не е сигурно.
Както е днес, няма да бъде утре.
И след като горните са говорили,
ще заговорят долните.
Кой продължава да казва никога?
Кой е виновен ако робията продължава?
Ние.
От кого зависи тя да бъде съборена?
От нас.
Който е загубил играта, да се бори!
Нима може да бъде удържан
позналият своята участ?
Защото победените от днес
са победители от утре.
И от Никога ще стане: Днес.

Истините на „учебния театър“, неговият естетически репертоар е твърде еднообразен. Трапезата на неговите образи е сервирана бедно. Хората губят индивидуалността си, която се изчерпва единствено с техния социален и класов паспорт. Те влизат във взаимоотношения само за да потвърдят един или друг тезис.

У Брехт целите на марксистската дидактика отговарят на една трайно изработваща се наклонност към поучение, на едно упорито просветителско намерение. Според Брехтовата представа театърът трябва да оформя своите спектакли като колоквиум със зрителя, като проверка на „съдната способност“ на публиката и в същото време като възпитание на тази способност. През целия си живот Брехт запазва особената насока на своето „социалистическо просветителство“, но в зрелите си пиеси той я освобождава от примките на илюстративността. От театрален агит-проп на общи формули той се издига до художник на трайни истини. Брехт обаче преработва дори отрицателното наследство на учебната драматургия. Той извлича „полезния ефект“ от крайното си увлечение. От лекционния театър той съхранява остротата на политическото мислене, поразяващата точност на анализа, отсечеността на формулировките.

В периода на дидактическите пиеси цялата изобразителна система на Брехт търпи еволюция, подчинява се на строгия език на логиката. Ако сравним езиковата стихия, сочността и лиризма на „Баал“ със строго формулиращия катедрен език на „Наказателна мярка“, ще установим едно почти абсолютно подчинение, един диктат на логиката над всеки интуитивен порив, над всеки изблик на неконтролирана поезия. Експресията на словото, неговата действаща като шок функция Брехт заменя със строгата деловитост и математическото безстрашие. Изразът му става пуритански суров, разсъблечен от всичко онова, което може да изглежда цветно, пъстро, бароково.

Таково тезисно и умно изкуство, в което преобладава оголената правда на мислите, има своето право на съществуване. Настъпват периоди, когато то отговаря на важни социални потребности. То апелира направо към решителни, настъпателни действия. За такова изкуство Маяковски пише, че ще бъде „лозунг и щик“, а строфите му ще наподобяват боен ред, атакуващ строй. То може да упражнява силно въздействие, особено в една възбудена обществена атмосфера. Още повече, ако в него е заложил цялата си личност един експлозивен темперамент, трибун и трибунал на революцията, какъвто е Маяковски или пък един дисциплиниран, прецизен и аналитичен ум като Брехт.

И все пак истински големият писател не може да спре на тази станция в своето художествено развитие. Куртката на илюстративното изкуство рано или късно ще се окаже тясна за нарасналите му възможности и нейните шевове ще започнат да пукат. Брехт трябваше да премине през стадия на лекционния театър, да школува в книжното, теоретично усвояване на марксизма, за да достигне по-късно до синтеза. Тоест да съедини изводите на диалектически тренирания си мозък с големия опит на човековеда и художника, който съпоставя поуците на историята с фактите на една сложна действителност.

Ние не сме свидетели на дълбокия интелектуален процес, който се извършва у Брехт и който доведе един закрепостен в тезиси ум до голямата мъдрост в изкуството. Известно ни е обаче, че този процес протича интензивно в годините на емиграция. След 1933 — както хиляди други интелектуалци — Брехт напуска Германия. Върху средновековните клади пред държавната опера на „Унтер ден Линден“ горят и неговите съчинения, които са зачислени в индекса на най-опасната и разложителна литература. Той е принуден да мени местожителството си или, както сам пише, да сменя държавите „по-често, отколкото обувките си“. Отначало е във Франция, после в Дания и Финландия, а накрая през съветския далечен изток се прехвърля в Америка (Калифорния).

По външни факти биографията му не регистрира нищо особено и значително. Но в тези еднообразни на пръв поглед месеци под сламения покрив на една датска хижа или сред студения финландски пейзаж протича напрегната вътрешна работа. Контактът със сънародниците не е прекъснат. Всяко известие по радиото, всяко съобщение от вестниците, всеки разговор с другари по участ напомня позора, в който е хвърлена родината. Брехт разполага с предостатъчно време да размишлява, да поставя в историческа перспектива огромната заблуда и огромната вина на своята нация. Той дочува бруталната крачка на подкованите нацистки ботуши да се приближава към изток и север, да заплашва цяла Европа. За него обаче нито миг не съществува съмнение, че войната — колкото и унищожителна да е — ще завърши с крушение за военнопредстъпниците. Той не прилича на пацифистично настроените немски емигранти, които губят нервите си след всяка новина от „главната квартира на фюрера“, докато накрая задушат ужаса в себе си с няколко таблетки стрихнин или с един револверен изстрел. Брехт е уверен:

Никой от нас не ще остане тука.

Последната дума не е още изречена.

Години на размисъл, на проверка на ценностите, години на самопроверка. Постепенно Брехт намира ново съотношение между истината на времето и трайните истини в изкуството. Все повече той обръща взор към анализите на историята, търси не само преки, но и обиколни отговори за тревожните въпроси на съвременността. Неусетно се изменя тонът на неговата лирика, а пиесите му започват да се проектират върху исторически или легендарен материал.

Като четем „Свендборгски стихове“, датирани 1939 година, ние откриваме новата структура, новата индивидуална мярка, която е влязла в Брехтовата поезия. В началото на 30-те години личността на поета бе твърде много потулена зад категоричната формула. Сега вместо

оголените изводи на логиката Брехт следва диалектиката на вътрешното самопознание. Води го тънката нишка на една подхваната мисъл, на едно узряло в тишината на размислите състояние. Това е поезия на спокойната и мъдра самовглъбеност, на съсредоточено вслушване в себе си. Лаконичният текст е богат на мотиви от подтекста. Под скъпернически набраздената словесна повърхност шумят глухите подземни води на напрегнатата духовна дейност. Катедреният проповедник е отстъпил мястото си на вглъбения и мъдър художник.

Заглавието на едно от тези стихотворения е: „1940“. Стиховете сякаш нямат нищо общо с новата година, която настъпва под звуците на хитлеристките победни маршове и информационните съобщения за нови територии, заети от Хитлер.

Моят малък син ме пита: „Трябва ли да уча математика?“

За какво, бих му казал. Че две парчета хляб са повече от едно, това ти и тъй ще узнаеш.

Моят малък син ме пита: „Трябва ли френски да уча?“

За какво, бих му казал. Тази държава залязва. Знай само с ръце да търкаш корема си и да стениш и ще бъдеш разбран.

Моят малък син ме пита: „Трябва ли да уча история?“

За какво, бих му казал. Учи само главата си да заравиш в пръстта, може би ще останеш жив.

Да, учи математика — отговарям му аз — учи френски, учи история!

Диалогът между баща и син сякаш е отдалечен от конкретната обстановка, не се вмества в хрониката на военното леточисление. Но в подтекста е запазено толкова много от духовния потенциал на жестоките военни години. Трудностите и обезсърчаването, които правят всяко полезно занимание да изглежда почти безсмислено. И същевременно увереността, че утрешният ден ще върне хората към необходимите и полезни неща, поради което и днешният ден не бива да се прахосва. Брехт не ни дава аргументите на своя положителен отговор, формулиран в последното двустичие. Но ние сами си ги даваме. Нали месеците и седмиците и на тази нова година са също така преброени? Колко нашествия на варваризма познава човечеството, които е надживяло. Ето защо синът трябва да учи математика, да учи френски, да учи история. Лаконизмът на отговора крие едно превъзможнато отчаяние и една решителност да се издържи до край.

В размисъл за своето време и за скритото в мъглявини бъдеще Брехт черпи упование от мъдростта на вековете, от научната проникателност на своя светоглед. Той никога не е бил илюзионист. И сега той не си прави илюзии колко изпитания и поражения ще струва войната. Брехт се замишля, че дори борците за нов свят ще излязат от кръвопролитие то психически ощетени, нравствено обременени. В посветеното „На потомците“ стихотворение поетът иска снизходителност както за себе си, така и за своите съмишленици. Защо снизхождение? Нима техният пример — примерът на хората, издържали нечовешкия изпит — не е достоен само

за удивление? Но Брехт вниква по-надълбоко в последиците. Той е сигурен, че безпощадното и окървавено време моделира по груб и неумолим начин човешките психики. Онзи, който се бори човек за човека да бъде другар и брат, сам не е в състояние да бъде такъв. Защото „и омразата срещу низостта изкривява чертите. И гневът срещу несправедливостта прави гласа дрезгав“.

Той — безкомпромисният реалист — е недоверчив към всяка витиевата пропаганда, която се престаравя да покаже трънливия път към бъдещето като триумфално шествие, която търси райско блаженство там, където още гъмжи от усилия, противоречия и конфликти. Брехт също прославя мъжеството на революционера в битката с враговете, величае разумната воля и крепките мускули в градежа на новия свят. Той обаче знае: незавършеното не е свършено, предварителното не е окончателно, експериментът не е резултат.

Тази устойчива вяра, закалена в знанието, изпитана в поуците на историята, не му позволи да се разколебае в комунистическия идеал, да се отчужди от него. Въпреки че преживяваше мъчително деформациите, на които култът към личността подложи социалистическата законност и социалистическия хуманизъм, Брехт не излезе с разклатено доверие към Съветския съюз и към идеите на Ленин.¹ Само така ще си обясним загадката, която толкова измъчва някои буржоазни автори: защо след войната Брехт е останал в източната половина на разделена Германия, защо не е съумял да оцени „предимствата на свободния свят“. Съвсем съзнателно и в тон с цялата си линия на поведение Брехт избра за свое седалище източен Берлин. Обяснението не е само там, че социалистическото правителство му подsigури средства, за да създаде свой самостоятелен театър, прочутият отпосле по цял свят „Berliner Ensemble.“ Главната причина е, че Брехт изобщо не можеше да си представи своето съществуване извън социализма. За него комунистическата идея беше синоним на бъдещето. Временните задръжки, мъчителните противоречия и обрати на сегашното социалистическо общество не промениха вътрешната му убеденост.

От огромните сътресения на нашата епоха Брехт извлече един коронен принцип за своето изкуство. Вместо да приковава своите образи към всеки зигзаг на политическата конюнктура, да ги обвързва с преходния цикъл на една или друга икономическа криза, той се добра до по-дълбоките, философски корени на събитията. В театралната му лаборатория възникнаха пиесите за Галилей и за кавказкия тебеширен кръг, за добрия човек от Сечуан и за финландския помешчик Пунтила. Облечени в костюма на историята или легендата, поставени условно в далечни земи и върху непознати географски и исторически меридиани, тези образи заговориха на езика на философската фантастика. А ако слушаме съвета на един ценител в живописата, на подобни сюжети е необходимо да отдадем твърде голямо значение. Художникът трябва да е достатъчно умен, за да прикрие в тях тайната на философията. „Този начин на представяне, особено свойствен на живописата, има нещо общо с поезията, която под булото на красиви фикции крие изкусен правоучителен замисъл“.

Тази изкуственост Брехт овладя до свършенство.

¹ Жертва на беззаконията в годините на култа към личността на Сталин става и емигриралата в Съветския съюз актриса Карола Нер, приятелка на Брехт и талантива изпълнителка на главни роли в неговите пиеси от 20-те години. Брехт до края на живота си събира сведения за нейната гибел.