

ЕДИН ПОРТРЕТ НА БРЕХТ

Неотдавна Минко Николов издаде своята нова книга, посветена на творчеството на Бертолт Брехт — най-значителния драматург от средата на XX век. Сам по себе си този факт показва колко важен е обекта на книгата, каква празнина запълва тази книга в съвременното ни изкуствознание. Трудът за Брехт беше необходим и заради редица безплодни спорове около методологията на Брехт, които все се въртяха около Брехт, около аритметическите задачи и никого не достигаха до сърцето, до смисъла на голямото творческо дело. Тези разговори създаваха атмосфера на подозрителност във връзка с името на Брехт, правеха клюка от неща, за които трябва да се пише с истинския белег на уважението — вътрешната страст и гражданска убеденост.

Това го отбелязвам не само по повод книгата на Минко Николов, но и заради нещо друго. Заради онази научна добросъвестност, която трябва да присъствува при оценката на големите съвременни писатели. Вярно е, че Брехт не се побира в иглените уши на тесногърдието и душевната леност, но това още съвсем не означава, че ние трябва да лишаваме социалистическото си изкуство от един велик творец. Брехт може би да не принадлежи към географската ширина, която ни е най-близка, но той е създаване на същите онези сили, които обновяват климата, духа на нашето време. Борбата за Брехт, когато тя се води от марксист-критик, не е апология на плосък рационализъм, тя е само утвърждение на рационалното, духовното, активното комунистическо начало в драматургията на Брехт.

Най-голямото достойнство на книгата на Минко Николов е тъкмо в неговото компетентно трактуване на Брехт, в неговите усилия да открие дълбоките и истински стимули на писателското дело, стихията, идейния кипнеж на Брехтовата драматургия. Тук няма академична последователност, прецизна фактология, но затова пък са поставени кардинални въпроси, направени са зрели оценки, които претендират за оригиналност. Всич-

ко това Минко Николов го върши на завидна висота, с широка култура, с тънък поглед на критик. Едно от най-ценните качества на книгата е нейния стил. Това е интелектуален, стегнат, асоциативен стил, който има две страни, сякаш взаимно изключващи се: духовна простота и красота на външния изказ. Искам веднага да се поясня. Тук не става въпрос за поетична архитектоника на критическия слог, за чувствени екзалтации, а за кристала на мисълта. Минко Николов и в тази книга показва, че не е от критиците, които могат да се поддават на своите чувства, той сякаш се страхува от приумиците на темперамента, от светкавиците на емоцията. И в тази си книга Минко Николов си остава „трезвен“. Той ни покорява с едно качество, което е абсолютно необходимо за научната работа — логика на мисълта. Ако имаше и повече чувство, тогава може би тази логика щеше да има и вътрешен нерв, едно вълнение, което също си има своето място. Но това вече е повече в областта на гаданията и не може да бъде обект на сегашната ни критика. Важно е още едно — че с тази книга Минко Николов вече се очертава като сериозен представител на съвременната ни критика. Тук има повече полет на мисълта, отколкото в някои негови работи за българската литература, и същевременно повече самостоятелност и лична изява, отколкото в книгата му за западния съвременен роман.

Още в началото на книгата си Минко Николов изтъква, че Брехт е представител на интелектуалното разклонение в съвременното изкуство, че той носи патоса и вътрешното прозрение на мъжете от епохата на Просвещението, че иска със силата на мисълта да въздействува на своите съвременници. Тоест, в творческата харта на Б. Брехт е залегнала вярата в интелектуалното начало, в творческите сили на човешкия колектив, който е способен да си извоюва по-добро настояще. Минко Николов рязко разграничава Бертолт Брехт от театъра на абсурда, който уж доразвивал системата

от изобразителни средства на Брехтовата драматургия. Като се позовава на Йонеско, най-нашумелия автор на естетиката на абсурда, Минко Николов подчертава социалната противоположност на двата театра, техните взаимноизключващи се принципи. Докато Брехт „вдигна тост за прослава на разума, за възхвала на удоволствието да опознаеш света и да го преобразиш“, „театърът на абсурда е плод на интелектуалното капитуланство пред „анонимните сили“ на атомната епоха, пред техническото обезличаване и стандартизация. Той се основава на пълната самотност и тотално безсилие на индивида“. Строгата преценка на М. Николов засяга основите на театъра на абсурда, който прави от художествената деформация безцелна игра, облекчена в дрехата на мистичното, ирационалното, непознаваемото.

Като прави паралел на тази драма с Брехт, авторът изтъква на първо място ролята на убеждението, на изводите, които правят творците от срещата си с различните сили на действителността. Брехт от тази среща устройва двубой, но такъв двубой, който точи камата на социалната непримиримост, на трезвата и безпощадна класова преценка. Макар и да излезе буйно от дебрите на експресионизма, Брехт отхвърля моментната разпаленост на въображението, тревожния и неосъзнат бунт, стихийните вътрешни подтици. Като запази земната сила на оригиналния си талант, изпълнската си воля за живот, удължените си органи за усещане, за реагиране, т. е. цялата си творческа апаратура, Брехт в същото време положи оръжията си пред двореца на разума. Той се повери нему. Брехт поиска да надникне и зад пределите на анонимната действителност, да открие истинските двигатели на историята, да види причините, пътеките на изхода и да си направи от всичко това своите изводи. Още в първите си стихотворения, в първите си драми като „Баал“ например, Брехт стига до извода, че животът, който се живее, не е такъв, какъвто би трябвало да бъде. Че капитализмът ражда безплодие, уродливост, отчуждава хората един от друг, прави ги смешни и карикатурни, принуждава ги да гастролират в роли, които им са чужди. Човекът става жертва на една реалност, която е против самия него.

Брехт зае ляво крило във фалангата на бунтуващите се художници срещу скуката, прозата и бакалския материализъм на късния капитализъм. В този бунт ясното съзнание за структурата на обществото все още не е изобретено. Тук идва ред на желанието да се направи скандал, шумно зрелище. По-добре жълти жилетки, отколкото сита и угодническа

почтеност. За определяне на това явление Минко Николов употребява една много точна фраза: провокация на вкус! Според автора обаче тази форма на бунт може да има своето положително развитие, да се побере в други координати. Минко Николов се обявява против доктринерското отношение към онези течения, в които на първо място са естетическото недоволство, новата форма, новото хрумване. Тези течения криеха в себе си такъв протест, който при нови исторически обстоятелства, при позитивна творческа еволюция може да стигне до истинската революционна диалектика. Минко Николов рисува от ранния Брехт такава картина, каквато Е. Фишер рисува от поведението на художниците-импресионисти, експресионисти, футуристи, за да стигне до извод, който може да се смята за основен. Този извод е формулиран от съветския театровед Б. Зингерман така: „Като се втурна с плебейска грубост в изкуството на експресионизма, Брехт успокои неговата истерика и задигна неговите трофеи“.

В поредицата на ранните произведения на Б. Брехт Минко Николов разглежда и „Просешка опера“, нейната драматургична и сценична съдба. Струва ми се, че в преценката на това произведение, наред с много верните си наблюдения, М. Николов проявява възискателност, която не е в състояние да обхване цялостно пиесата. Авторът намира оригиналност само в начина на поднасянето на истините, „по брехтовски безперемонен и доста забавен“. Той обаче не разкрива цялото значение на това произведение, което най-ясно в сравнение с дотогавашното творчество на Брехт, показва неговия материализъм, антибуржоазно бунтарство, ако щете — класов подход.

В раздела за ранния Брехт М. Николов прави интересна преценка за насоката на таланта на Б. Брехт. Минко Николов смята, че Брехт е такъв талант, който е по-скоро рационален, отколкото емоционален. Такива творци получават „божествената“ искра по-често от допира си с „откритията и аргументите на други автори“. „Брехт — пише М. Николов, не е първичен и интуитивен талант, автор на въздушевлението и ентузиазма. Той е интелектуално обуздан, дисциплиниран и рефлективен ум. Идеи и решения, ходове и обрати на неговата художествена мисъл узряват при срещите с други улове. От решаващо значение е как той третира известни вече теми, сюжети и образи“. Тази уж дребна наглед забележка е много важна при разглеждане творчеството на редица представители на съвременната драма, които се обръщат към древни мотиви и теми. Наистина

по-рефлексивният ум предпочита повече да доизгражда, анализира. Тук обаче Минко Николов извършва една несправедливост към Брехт, която аз смятам за нужно да изтъкна. М. Николов, като търси български пример, с който да сравни насоката на таланта на Брехт, посочва Пенчо Славейков. Без да подценявам значението на Пенчо Славейков за нашата литература, аз искам да подчертая, че Брехт беше много по-емоционално-рационален писател. Той защитаваше концепцията за приоритета на разума и със силата на волята, на творческия темперамент. Ако за поета Пенчо Славейков все пак може да се употреби с известни уговорки безцеремонния афоризъм на Айхенвалд за Брюсов: „неговият талант е воля“, то при Брехт положението е друго. Тук се създава интелектуална драма, която кипи от вътрешна енергия, както при Шоу например, който съвсем не е характерен представител на инжектираната против емоционална възбуда драма.

Това аз го подчертавам особено, защото днес мнозина правят от Брехт заплаха за света на чувствата. Искам да обясня. Брехт, като се бореше за приоритет на мисълта, съвсем не беше враг на емоционалната изява. Той беше враг на сантименталните излияния, на чувствената ограниченост. Той се бореше за осъзнаване порядъка в съвременния свят, за разкриване на неговата диалектика. Той виждаше противоречията на капитализма и разбираше, че тук е необходима разумна борба на разумни индивиди. Впрочем това беше алфата и омегата на Брехт в пиесата му „Галилей“. За Брехт разума, мисълта бяха мощни средства за промяна, за революционно развитие, за победа на комунизма. Брехт проумя, че във века на революция са нужни повече от когато и да е било зрялост, духовна целенасоченост, диалектична преценка. Срещу света на ирационализма Брехт изсочи горящия прожектор на комунистическата мисъл. Брехт не се обявяваше против чувствата (тук не говоря за отделни изказвания на Брехт, направени в дискуссионен жар, а за цялостната му творческа концепция), Брехт беше противник на картонените дворци, плод на сладки приказки и измислици. Брехт воюваше срещу спекулантите с емоционалния свят на човека, правени така често от съвременната буржоазна философия и изкуство. Струва ми се, че това е едно важно обстоятелство, за което и в книгата би могло повече да се каже. Това ще бъде верен критерий в приближаването ни към Бертолт Брехт. Брехт в своето творчество се люшпа между две крайни вълни: експресионизма и строгата рамка на учеб-

ните пиеси. Тоест, между пиянството на чувството и наизидателния пръст на разсъдъка. Зрелият Брехт обаче, като защитаваше свещените права на мисълта, потърси звеното, възела на емоция и мисъл. И това е същественото. Това е което го направи голям художник, а не само мислител и философ. Пиететът към определен начин на писане не ограничи Брехт, както би се случило с по-бедни духом пишещи брати.

И това се потвърждава красноречиво на примера на творческата зрялост на Брехт — „Галилей“, „Майка Кураж“, „Добрата жена от Сеуан“, „Кавказкият тебеширен кръг“, „Господин Путиля и неговия слуга Мати“. Безспорно Брехт не притежава ренесансовата всеобхватност, енциклопедизма на творците от епохата на Възраждането. Той също носи частица от болестта на своя век — известна „дехова“ ограниченост, пристрастие към определени теми. Но кой художник от нашия век всъщност е успял да избегне тази опасност? Нима това присъствие на крайностите не е присъщо именно за изкуството на XX век? И нима величието на големите съвременни художници не е тъкмо в преодоляването на крайностите, в съобразяването с исторически възможното, постигане на синтеза? На едно място в книгата си (стр. 68) М. Николов пише, че творчеството на Брехт потвърждавало известната мисъл на Енгелс за драмата на бъдещето: да се съедини шекспировската живописност, непосредственост с целенасочеността на Шилер. Такова заключение не само че не отговаря на други изводи на М. Николов, но не съответствува според мене и на историческата истина. Брехтовата драматургия е само път към този бъдещ синтез на драмата, за който мечтаеше Енгелс, така както и драмата и Горки беше път към същия връх, макар и направен с друг акцент.

М. Николов се спира подробно на пиесата на Б. Брехт „Галилей“. Според М. Николов „Галилей“ е „човекът на новото време, на предренесансовото разкрепостяване на мисълта“. В пиесата според него е заложен конфликтът между новата и старата мисъл, между схоластиката и потребностите на времето. Макар и да защитава вече доказани положения във връзка с пиесата „Галилей“, М. Николов върши това с култура и логика. И още нещо. Важно е удариенето, което прави. Той подчертава социалния аспект на тази пиеса, мисълта, че голямата личност няма право да върши компромиси със съвестта си, със своите убеждения, с отговорността, която носи пред обществото. Трудът на учения е по своему революционен труд. И този труд трябва да създава своите герои. Човеците на

ската резигнация или в моцартовската игривост, както е у други писатели. Тя е в синтезиращата мисъл на драматурга, в режисурата на неговия интелект. Именно за да превземе по-сигурно зрителя, тази мисъл си избира най-пригодната и целесъобразна форма, която ще направи отвлеченото достъпно, ще го „опредмети“ естетически. . . . Тази форма е иносказанието, алегорията, притчата“.

Тук особено интересен е паралелът, който прави М. Николов между Брехт и Сартър и между Брехт и Жан Ануи. М. Николов подчертава социалната дисциплина на Брехт в сравнение със Сартър и своеобразния Брехтов емоционален аскетизъм в сравнение с Ануи. Авторът изтъква, че Брехт винаги гони целта, която се корени в самата действителност, мисълта при него е винаги социално маркирана. Това, подчертава М. Николов, не означава, че Брехт лишава героите си от свобода на действие, от лична отговорност. Напротив. Брехт държи героите си отговорни за техните постъпки.

Полезен е разделът на книгата на М. Николов „Широта и граници на една естетика“, понеже в този раздел се разглеждат особености в творческата методология на Брехт, прословутите принципи на епичния му театър. М. Николов строи своята хипотеза за Брехт по такъв начин: от една страна, той трактува методът на драматурга, от друга — неговата система. Методът е диалектичен, художествен, револуционен, системата — отразява тезисността, несправедливите крайности, „оголения рационализъм“ и т. н. М. Николов открива сериозни пукнатини в теоретическите заключения на Брехт. След като посочва прочутата таблица на Брехтовия „антиаристотелски“ епичен театър, авторът на книгата подчертава, че цялата театрална система на Брехт има предвид зрителя, онова въздействие, което му оказва театърът. Този епичен театър иска да разруши театралната илюзия, да премахне хипноза, магията, за да могат хората да си останат трезви, да преценяват с ума си всяка постъпка на героите. Тъкмо затова Брехт се нахвърля върху имена на драматурзи, които за нас са свещени. Брехт дори достига до спор с Шекспир, с „варварското забавление“ на неговата драматургия. Тук според Брехт героите следват като „слепи амаки на своите страсти“. С две думи тук няма необходимата интелектуална дистанция. И все пак, струва ми се, че дори и в този случай (аз вече споменах мимоходом в началото на статията за това), ние трябва да потърсим с повече старание полезно и в системата, в теоретическата концепция на Брехт. Защото отделните екстравагантни изказва-

ния на Брехт още не изграждат пирамидата на неговата теория. В този бунт към Шекспир ние трябва да видим продължение на един откопелешен спор — не е случайно, че и Волтер и Толстой видяха в Шекспир свой антипод. Това бяха не само странности на големи умове и в същото време това не бяха признаци на мисловна ограниченост. Това беше само една по-шумна проява на ново историческо разбиране.

Това, което М. Николов твърди за късния Брехт, недоволен от своите епигони, според мене е основният белег на Брехтовата интерпретация на театралната теория. Ще цитирам това място от книгата, защото то потвърждава добре мисълта ми: „Брехт се вижда принуден да пояснява, че той не е против вживяването изобщо, а против опасността да живеем сяпо с героите върху сцената. Той не е против емоциите, а против старите и отживяли, автоматични чувства.“ Струва ми се, че един такъв подход към творческото наследство на Брехт, а то е тясно свързан и с драматургичната му и театрална практика, е по-диалектичен и справедлив. Това всъщност е вече мнението на зрелия Брехт, т. е., онзи концентрат, който отразява най-вярно смисъла на теоретическото обобщение. Теорията на Брехт не беше лишена от чудатостите на афоризма, но тя съдържа и цялата му синтезирана мъдрост. Това, че той проповядваше най-вече своята система на писане, беше може би крайност, но това е крайност, характерна почти за всеки голям писател. Малко са онези уравновесени като земята автори, които могат да запазят „златната“ обективност в оценките си.

Тук искам да се спра на онзи момент от книгата, когато М. Николов излага накратко теоретическите положения, заложени в „драматургичната таблица“ на Брехт. В това разширено изложение се разкриват художествени особености на Брехтовата драматургия, а това има важно значение. „Какво означава епичността като главна структурна отлика на Брехтовата драматургия? — пита М. Николов и си отговаря: — Преди всичко епическо протичане на действието. Сцената „докладва“ за събитията, картините „разказват“ за тях. Разказът протича обикновено под формата на притча. Срещу възбудената атмосфера на традиционния театър е въведена деловитостта. Действието е демонстрирано, за да се осмислят неговите последици и резултати. В традиционната драматургия, наричана от Брехт „Аристотелова“, действието се развива в затворения кръг на вътрешните конфликти, където героите блуждаят и се разпалват взаимно, пленници на злото и социалния живот или пък на злините в

науката нямат право да предават своето призвание. Една тема, която при други обстоятелства се трактува от Дюренмат в пиесата му „Физици“. Тук, струва ми се, М. Николов трябва да изтъкне едно положение, което е особено важно: че Брехт не създава от Галилей герой в привичния смисъл на тази дума. Той развенчава ореола от Галилей, смесва в едно огнено кълбо и величието и низостта. Сякаш Брехт не се интересува толкова от това дали Галилей ще остане символ на доблест в паметта на поколенията. За Брехт е от значение не толкова дали Галилей ще бъде герой или не. За Брехт по-важни са поуците, които ще си извлекат зрителите, поуки, които могат да сторят герои тъкмо тези зрители.

Тази Брехтова насока се проявява и в другата пиеса на Брехт „Майка Кураж“, майсторски интерпретирана от автора на книгата. „Както в „Галилей“ — пише М. Николов, — така и в „Майка Кураж“, една от основните и сумиращи идеи е проблемата за капитулацията на човека пред обстоятелствата“. Според М. Николов „майка е обект както на нашата присъда, така и на нашето съчувствие“. М. Николов правилно се обявява срещу опитите на някои критици да принизят образа на майка Кураж до дребна търговецка и спекулантка, без да забележат общочовешкото значение на тази Брехтова героиня. В същото време обаче авторът на книгата твърде много набляга на тези общочовешки качества на „Майка Кураж“, като почти или напълно се сгласява с мнението на Тенеси Уилямс за пиесата и този образ. Драмата на Майка Кураж за М. Николов става едва ли не олицетворение на човешката съдба, на нейното вечно движение и диалектика. Едно такова проектиране на образа върху белите полета на вечното време се съпровожда с всичките неудобства на прекалената условност. Ние не отричаме, че в Майка Кураж са заложили и общочовешки черти. Но подобни алюзии трябва да се правят с по-голяма предпазливост мотивираност. Като хипотеза е приемлива — а иначе твърде абстрактна. Нотки от подобни оценки има и в трактовката образа на Галилей.

Като анализира драмата на Брехт „Кавказкият тебеширен кръг“ М. Николов прави отлична дисекция на социалната проблематика на произведението. Авторът акцентува върху плебейския патос на Брехт, неговата активна борба за интересите на угнетените. Но и тук М. Николов правилно подчертава колко чужд е Брехт на онези хора, които могат да се увлекат подир своите идеални стремежи дотолкова, че да забравят основната си задача: да проанализират подробно и

добросъвестно житейските факти и направят своите революционни изводи. Брехт, даже и в това произведение, не се опитва да идеализира лика на подчинените. „Той не уеднаквява — пише авторът — механично историческото право на трудовете класи върху властта с тяхната човешка и нравствена природа. Тази природа е земна и реална, тя не е идеална отвлеченост. Тя самата е формирана в едно грубо и несправедливо време, в един разделен свят.“ Брехт разработва „вечните теми на изкуството“ в спор с апостолите на идеята за нравствено прераждане на личността, които пренебрегват неумолимата логика на обективните условия за човешко поведение. Брехт иска да внедри у своя зритель едно коренно убеждение. То е убеждението, че преди да провъзгласим нравствения кодекс за „добрия човек“, ние трябва да се заемем и да създадем „добър свят“.

Пиесата „Добрият човек от Сечуан“ е посветена също на тази тема и я разрешава с неумолима логичност. Според Брехт социалната организация ръководи действията на хората, тя повелява на техните постъпки, тя определя какво е добро и лошо, какво е хуманно и какво не е хуманно. Нека разрушим социалния ред на капитала — призовава Брехт и си построим друго, социално-по-справедливо общество. Иначе добрите намерения все ще водят към ада, както в известната поговорка. В едно социално несправедливо общество се появява двойникът, личността се разделя от своята същност, тя става жертва на анонимни, жестоки, автоматични сили: такова е превръщането на Шен Те, такова е превръщането и на добрия пийнал си Пунтила, който изживява своето практическо битие в ролята на трезвения земевладелец господин Пунтила.

М. Николов се спира подробно на изразните средства, с които си служи Б. Брехт. Авторът подчертава, че Брехт не се страхува да разширява изразните средства на театъра, да взаимодейства от опита на древногръцкия, от китайския театър и т. н., да смесва реалност с условност, за да докаже по-ярко основната си творческа идея. Философската дълбочина на образите според М. Николов си има и свои начини за постигане. „Съвременното виждане на Брехт — пише авторът, — е именно в концепцията, в интелектуалното съчленение на единичните сцени и картини. Освен реалността на конкретния случай, освен приказната и историческа фабула, която оживява сцената, пиесата оформя и една втора реалност, по-висша от първата, сумираща и абстрахираща нейния смисъл. Тя не е в атмосферата, във вътрешната мелодика, в шуманов-

ската резигнация или в моцартовската игривост, както е у други писатели. Тя е в синтезиращата мисъл на драматурга, в режисурата на неговия интелект. Именно за да превземе по-сигурно зрителя, тази мисъл си избира най-пригодната и целесъобразна форма, която ще направи отвлеченото достъпно, ще го „опредмети“ естетически. . . Тази форма е иносказанието, алегорията, притчата“.

Тук особено интересен е паралелът, който прави М. Николов между Брехт и Сартър и между Брехт и Жан Ануи. М. Николов подчертава социалната дисциплина на Брехт в сравнение със Сартър и своеобразния Брехтов емоционален аскетизъм в сравнение с Ануи. Авторът изтъква, че Брехт винаги гони целта, която се корени в самата действителност, мисълта при него е винаги социално маркирана. Това, подчертава М. Николов, не означава, че Брехт лишава героите си от свобода на действие, от лична отговорност. Напротив. Брехт държи героите си отговорни за техните постъпки.

Полезен е разделът на книгата на М. Николов „Широта и граници на една естетика“, понеже в този раздел се разглеждат особености в творческата методология на Брехт, прословутите принципи на епичния му театър. М. Николов строи своята хипотеза за Брехт по такъв начин: от една страна, той трактува методът на драматурга, от друга — неговата система. Методът е диалектичен, художествен, революционен, системата — отразява тезисността, несправедливите крайности, „оголения рационализъм“ и т. н. М. Николов открива сериозни пукнатини в теоретическите заключения на Брехт. След като посочва прочутата таблица на Брехтовия „антиаристотелски“ епичен театър, авторът на книгата подчертава, че цялата театрална система на Брехт има предвид зрителя, онова въздействие, което му оказва театърът. Този епичен театър иска да разруши театралната илюзия, да премахне хипноза, магията, за да могат хората да си останат трезви, да преценяват с ума си всяка постъпка на героите. Тъкмо затова Брехт се нахвърля върху имена на драматурзи, които за нас са свещени. Брехт дори достига до спор с Шекспир, с „варварското забавление“ на неговата драматургия. Тук според Брехт героите следват като „слепци амока на своите страсти“. С две думи тук няма необходимата интелектуална дистанция. И все пак, струва ми се, че дори и в този случай (аз вече споменах мимоходом в началото на статията за това), ние трябва да потърсим с повече старание полезното и в системата, в теоретическата концепция на Брехт. Защото отделните екстравагантни изказва-

ния на Брехт още не изграждат пирамидата на неговата теория. В този бунт към Шекспир ние трябва да видим продължение на един отколешен спор — не е случайно, че и Волтер и Толстой видяха в Шекспир свой антипод. Това бяха не само странности на големи умове и в същото време това не бяха признаци на мисловна ограниченост. Това беше само една по-шумна проява на ново историческо разбиране.

Това, което М. Николов твърди за късия Брехт, недоволен от своите епигони, според мене е основният белег на Брехтовата интерпретация на театралната теория. Ще цитирам това място от книгата, защото то потвърждава добре мисълта ми: „Брехт се вижда принуден да пояснява, че той не е против вживяването изобщо, а против опасността да живеем сяпко с героите върху сцената. Той не е против емоциите, а против старите и отживяли, автоматични чувства.“ Струва ми се, че един такъв подход към творческото наследство на Брехт, а то е тясно свързан и с драматургичната му и театрална практика, е по-диалектичен и справедлив. Това всъщност е вече мнението на зрелия Брехт, т. е., онзи концентрат, който отразява най-вярно смисъла на теоретическото обобщение. Теорията на Брехт не беше лишена от чудатостите на афоризма, но тя съдържахше и цялата му синтезирана мъдрост. Това, че той проповядваше най-вече своята система на писане, беше може би крайност, но това е крайност, характерна почти за всеки голям писател. Малко са онези уравновесени като земята автори, които могат да запазят „златната“ обективност в преценките си.

Тук искам да се спра на онзи момент от книгата, когато М. Николов излага накратко теоретическите положения, заложени в „драматургичната таблица“ на Брехт. В това разширено изложение се разкриват художествени особености на Брехтовата драматургия, а това има важно значение. „Какво означава епичността като главна структурна отлика на Брехтовата драматургия? — пита М. Николов и си отговаря: — Преди всичко епическо протичане на действието. Сцената „докладва“ за събитията, картините „разказват“ за тях. Разказът протича обикновено под формата на притча. Срещу възбудената атмосфера на традиционния театър е въведена деловитостта. Действието е демонстрирано, за да се осмислят неговите последици и резултати. В традиционната драматургия, наричана от Брехт „Аристотелова“, действието се развива в затворения кръг на вътрешните конфликти, където героите блуждаят и се разпалват взаимно, пленници на злото и социалния живот или пък на злините в