

ЗА НРАВСТВЕНИЯ ОПИТ НА БРЕХТОВИТЕ ГЕРОИ

Петър Филчев

Името на Брехт много често свързват с демитологизацията в изкуството. Не са малко примерите в творчеството му, където той сваля ореолите на личности, заживели много столетия в човешкото съзнание с осанката на духовни титани и трагически фигури. Нека не избързваме да сочим неговите Галилей или Кориолан, които също могат да ни отправят към този интересен проблем. Тук е важна моралната страна на човешките постъпки, оценката им с оглед на представите за Добро или Зло, но винаги свързана с конкретната истина на историческите условия на времето. Брехт анализира в тази посока, демитологизира с непоклатима логика. Тази нова истина за „хората от митовите“ се оказва много по-правдива за времето и средата, към които те принадлежат.

Легендата разказва, че известният в древногръцкия свят философ Емпедокъл от Агригент се е хвърлил в кратера на Етна, за да докаже безсмъртието си. „За вас, аз съм безсмъртен бог, а не вече смъртен човек“ — обърнал се той към съгражданите си. Този гениален мъж, който за първи път посочил „принципа на движението. . . не като едно, а като различното и противоположното“ (Хегел), който проповядвал равенството като етичен принцип, а е ходил със скъпи дрехи и пурпурна мантия, толкова много е вярвал в своето божествено безсмъртие, че е предвидил дори ролята на Етна. Вулканът е „изхвърлил обратно“ обувката на философа като доказателство за превъзсяването му сред боговете.

Но Брехт разсъждава над легендата („Обувката на Емпедокъл“) от позициите на материалист. Той се интересува от мотивите — психологически, но и обществено обусловени — на човешките постъпки, валидни и за историческото време, за нашите дни. В случая по-малко го занимава психологическият момент у древния философ — смъртно и безсмъртие след нея, свързано с усилията за осигуряването на непреходна духовна стойност в съзнанието на другите. Без значение е и дали Емпедокъл, превъзхождащ всички по ум, интелект, с прозренията си за действителността има право да се погрижи за безсмъртието си. По-важно е да се изясни възможността за реализирането на подобно събитие в зависимост от нивото и състоянието на съзнанието у другите хора. Според Брехт, ако Емпедокъл не си даваше точна сметка за наличната глупост у хората да вярват в невероятното, за това, „как ние бързае да направим неясното още по-неясно, как предпочитаме да повярваме в една нелепост само и само да не потърсим истинските причини. . .“, философът не би свалил и оставил обувката си близо до кратера на Етна, където естествено може да бъде забелязана.

„Аз знам само това, че нищо не зная“ — тази фраза за Брехт не е повече от поза, макар да принадлежи на всепризнат авторитет като Сократ и да е планирана в атинското общество. Или, както Брехт отбелязва насмешливо, философът е искал да прибави: „... защото и нищо не съм учил“ — фраза, която, както обяснява Брехт, не е достигнала до днес, заглушена от бурните аплодисменти, продължили повече от две хилядолетия.

При подобни екскурзии в миналото Брехт е иронично усмихнат. Не остава дължен на незнанието и глупостта, на тази леност на ума, която, утешавана от самоувереността, поставя прегради пред човешкото познание.

Летописците твърдят, че в 432 г. пр. н. е. в едно сражение при Потидея Сократ е спасил младия ранен Алкивиад. Но Брехт се съмнява в героизма на този жест. По-точно не в неговата външна достоверност, а в мотивите, които са го направили възможен. А те според него нямат нищо общо с романтичното и героичното. Разкрити откъм човешката им страна в колоритно протичащия разказ — „Раненият Сократ“, — те карат читателя да се смее на глас. Мотиви на страх и болка, които Случайността превръща в героизъм. Сократ просто е побягнал от сражението.

Разказът съдържа много ирония. Чрез нея Брехт демитологизира, но и проследва своя поука. В даден момент Сократ сам признава що за „герой“ е бил. Но тъкмо в тази част на разказа свършва и иронията на автора. След смешното положение, в което е изпаднал философът, ние го виждаме морално пречистен. Сега вече можем да говорим отново за героизъм, но не на външния жест, а вътрешен, духовен, на самопризнанието, което прави възможна промяната у човека в полза на нравственото Добро.

И още един пример — Джордано Бруно, различен с това, че не дава повод за демитологизация. Ако слабостите на плътта у Сократ (както и у Галилей) имат значение за неговия личен морал, поставен в неблагоприятна светлина, то ученият мъченик Джордано Бруно не може да бъде упрекнат по този начин. Така в разказа си „Плащът на еретика“ Брехт пресъздава един истински герой. Все пак не в патетичен и романтичен маниер. Брехт не се спира върху конфликта между учения и инквизицията. Той разказва за хора без научно съзнание, за тези, които олицетворяват масовата човешка психология на Средновековието. Разказът „Плащът на еретика“ е написан за тях и за още нещо — за пропастта между науката и масите, чието благополучие са нейните хуманни цели.

Бруно е задължиял с 32 ескудо към шивача, който му е направил плащ. И навярно би се издължил, ако вече не беше в ръцете на инквизицията. Но жената на шивача, 70-годишна старица, с рядка упоритост настоява до получи своите 32 ескудо или... да ѝ върнат самия плащ. Тя постига своето — тъй като ученият няма пари, тя го получава обратно. Нищо, че е употребяван, че е краят на януари и Бруно зъзне в усойната килия на светата инквизиция.

Брехт е променил гледната точка на разкриване. Не исторически създалият се образ на Бруно е цел на художествения му анализ, а старицата, която олицетворява едно масово съзнание със съответстващ на него морал. За нея тези 32 ескудо са осигуреният утрешен ден. Ако не ги получи, съществуването, нейното и на мъжа ѝ, е застрашено. Старицата просто отстоява правото си на живот. От друга страна, тя не подозира с кого си има работа, какво представляват откритията на учения за бъдещето на хората. Така тя е лишена от възможност да изстрада вълненията на една алтернатива. Нейното битие, съществуването ѝ като най-обикновена функция я насочва да постъпи така — да получи това, което ѝ се полага, в същия ден и час.

Но знаейки всичко за Бруно, нейното поведение се явява една несправедливост към учения. Грижейки се за физическото здраве на своя организъм, тя е постъпила лошо. И тази констатация е обективна от гледна точка на историзма, с

който вече си служим. Но тя не тежи единствено върху старината, върху отделия човек. Тя е присъда над средновековния порядък, който държи масите в невежество, наторявайки по този начин почвата на безнравствения егоцентризм у личността.

Още в първите творчески прояви на Брехт се чувства идеята за антипоминията на човешката личност и обществото. Една представа-равносметка на творческата индивидуалност за същността на битието, в която откриваме и първоначалната на нравствената оценка — светът е устроен лошо, несправедливо, той погубва човешкото у човека. Разрушения и нищетата, проституцията и лъжата, морална деградация и политическо шарлатанство поднасят годините след Първата световна война. В изкуството работят хора, които гледат да осигурят преди всичко неговата „търговска основа“.

Като че ли Брехт се е зарекъл да не остави този свят на мира, докато не се увери, че Злото и Несправедливостта са в отстъпление. Пише много, нищо от това, че на първо време може да бъде оприличен с някого. Печата стихове, в които личи влиянието на Вийон и Рембо, предпочели да пишат за авантюристите и богохулниците. В неговите „Домашни изповеди“ могат да се вземат като красноречив пример за плебейско настроение и пристрастие на поета — житейски примери на безделниците, бедняците, гладните; за изтерзаните от войната, насилията и разстрелите на полицията; за една социална несретност на низвергнатите, която иронично е обгърната със съчувствието на християнския морал.

В „Домашни изповеди“ Брехт е саркастичен, язвителен. Критикува социалната устойчивост на планината на скръбта, прокллина равнодушието и пресипеното съществуване на еснафството. И прави това „отвътре“ — неговият личен герой е тъкмо завършен представител на еснафството, който той познава до мозъка на костите.

Животът се нуждае от нещо друго и ново. Това ясно „против“ моралните доктрини на християнството и буржоазното общество е изречено. Но какво по-нататък? Угаснала е звездата на един банкрутирал морал. Коя ще бъде новата пътеводна вечерница за нравствените стремежи на социално онеправданите. Пред този въпрос е изправен не само Брехт, но и поредица от имена в литературата и изкуството.

Усилия за получаване на верни отговори. В крайна сметка те издигат вълната на авангардизма. Един изключително силен натиск на изкуството, което по време на войната и след нея преминава под знака на искрения протест срещу антихуманните условия, създадени в Германия и Европа. Връстник е на авангардизма, свидетел е на хаоса от идейно-естетически доктрини и в известна степен изпитва тяхното влияние. Но Брехт желае да бъде независим художник. Може би това е все още вътрешна интуиция или самосъзнанието, че още не притежава тази увереност у себе си, за да вземе едно тъй отговорно решение за собствената си позиция към действителността. Младият художник, който отчита противоречието между личност и общество и иска да бъде точен и мъдър говорител над този спор, си дава сметка за „непроницаемостта“ на мотивите и проблемите, които го разгарят. Брехт иска да бъде полезен на света. И той, който има вкус към резките стълкновения, ненавиждайки равнодушието, умереността в изкуството, в същото време страни или полага усилия да бъде далеч от разнородните естетически платформи. Стреми се да участва в борбата, но със свои оръжия и като откривател.

Брехт можа да предвиди безплодната насоченост на авангардизма. Той твори паралелно и с екзистенциалистите. Известно е, че философията на Сартър използва изкуството, за да направи тезите си популярни. Но тъкмо Брехт не може да приеме художествените образи да бъдат в помощ на философските

тези. Възможно е обратното, но и тогава възниква въпросът за истинността на философската система. Брехт е реалист. Към своя реализъм той се стреми да добави и научност, която пулсира със социалните и политическите вълнения на века. За него социалният протест и този приемлив за мнозина детерминизъм, характеризиращи развитието на експресионистичната драма, са недостатъчни. Тази драма е все още на повърхността на явленията и доказва само лъжатушенето в изкуството.

След натуралистичната драма („Тъкачите“ на Хауптман), която използва откровеността си в изображението на средата, за да я превърне в обвинение към социалния строй, експресионистичната драма има заслугата, че напомни за една историческа необходимост — преобразяване на действителността. Но в какво се състои смисълът на промяната? В отрицанието на една действителност, на обществена система, която трябва да бъде унищожена.

Мнозина причисляват ранния Брехт към проявите на експресионистичната драма. Но това е една прибрзаност, подсказвана очевидно от общата картина на литературния епизод. В случая можем да се позовем на Брехт: „Експресионизмът от следвоенната епоха изобрази света като воля и субективна представа и повика за живот някакъв своеобразен солипсизъм. Той бе отговорът на театъра срещу голямата социална криза, така както негов отговор във философията бе махизмът. Той бе един бунт на изкуството против живота и светът за него съществуваше само като видение, необичайно разрушен, като родено от изплашени улове.“

И Брехт полемизира с това свръхиндивидуално съзнание в експресионистичната драма, което, отделено и извисено над масите, ще може да промени обществото. Да вземем например неговата пиеса „Барабани в нощта“. Тя е построена върху революционна ситуация. С нея е обвързан главният герой Андреас Краглер.

Какви са причините Краглер да се присъедини към революционерите „спартакисти“? След четиригодишен плен той се е завърнал в родината си. Но през това време годеницата му Ана се е омъжила за Фридрих Мурк, безличен шарлатанин с лачени обуша. Бившият военнопленник смята, че е извършена несправедливост срещу него — героя и страдалица от войната. И сега естествено е да вижда мястото си сред редиците на „Спартак“. Но в същото време Краглер се стреми да си възвърне Ана. . .

„Барабани в нощта“ не е драма. Средствата са смехът и сарказмът. В пиесата се иронизират сантименталните отношения на любовен триъгълник. В него няма нищо красиво и поетично, както и в цялата тази среда на средното съсловие в Германия, преживяла една революционна ситуация. Отблъскваща е и постъпката на Краглер — в края на сюжета той остава другарите си от барикадите и тръгва със своята Ана Балке. Нищо, че от нея капе позорът на лекомислието в любовта, на еснафската пресметливост, така добре гиздена с предвзета сантименталност. Краглер предпочита да бъде с опозорена жена („А сега — в леглото. Бяло, широко легло, тука!“) в топло легло, отколкото да бъде на барикадата и там да мечтае за целомъдрена мадона под изстуденото небе на нощта. Краглер не се вълнува от звездите на мечтателите. Той няма идеал, той е прагматик.

Според Брехт в следвоенната действителност няма такъв герой (експресионистичната драма постоянно залага на него), способен на възвишени пориви. Животът подсказва съвсем друга истина, тъжна и противна. Краглер е нейното олицетворение, нейното морално превъплъщение. Реализмът на Брехт се противопоставя на идеализацията в експресионистичната драма, на индивидуалистичните представи за бъдещето. „Тук (в „Барабани в нощта“ — б. м.) аз описвах поведението на хора, които наблюдавах — пише по-късно Брехт, — и цитирах

техните прояви.“ Да, действителността е съвсем друга. И върху нея не бива да се строят илюзии. Нужно е да се унищожат фалшът и лицемерието на буржоазния морал.

Но ето и още един въпрос — в какво се състоят причините за възникването на буржоазния морал? Представете за Добро и Зло могат да бъдат точни, но те са извлечени от резултата на една протичаща действителност. За Брехт е ясно, че сам или само човекът не може да бъде извор на Доброто или Злото. Герой като Краглер, когато подменя идеята за добро към другите — бедните, борците за хляб на барикадите — с егоизма за благополучие и удобство, се обезценяват нравствено. Но Краглер също е обект за натиск от външни сили. Войната и пленничеството са били неговото нещастие, оттам идат подбудите да се появи в редиците на спартакистите. Но това са и същите причини да извърши предателството. Каква е тази свободна воля на личности като Краглер, която избира посоката за поведение и нравственост? Внушена от бога?

За Брехт не съществува нищо, което би могло да стои (бог или друга сила) над човека. По-скоро има нещо „под него“, което определя субективния му живот, нравствените му принципи. Брехт си поставя за задача да изясни именно тази страна на човешко-психологическото в изкуството. Да прониква дълбоко в мотивите и първопричините на човешкото поведение — това е най-голямата художествена страст на писателя. Той не одобрява социалния напредък на буржоазното общество, отхвърля неговия морал, но това не е достатъчно, за да сметне, че се е домогнал до художествен метод, който би могъл да разкрие цялата същност на човешкото битие, на човека като обществена единица.

Брехт търси срещи с произведенията на Маркс. За младия автор, който се противопоставя на експресионистичната драматургия, с присъщото за нея „нереално, псевдоразрешение на конфликтите“, тези срещи с Маркс са истинско откровение: „Когато прочетох „Капиталът“ на Маркс, аз разбрах истински и собствените си пиеси.“ Това е времето, когато вече Брехт е написал „Мъжът си е мъж“. Една пиеса, в която се домогва до прецизния механизъм, който властно преобръща, променя нравствения знак у личността. „Аз, разбира се, не открих — продължава Брехт, — че сам не подозирайки дотогава, съм написал купчина марксовски пиеси...“ Тези признания не са без значение, когато се разглежда младият Брехт. Той не е преставал да търси ключа на подземиято, откъдето идат зловонията на социалната несправедливост в обществото.

За немския драматург общественният механизъм е нещо, което е прикрито ловко с покривалото на буржоазната идеология. Върху него стоят привлекателните шарки на възгледите, мненията, принципите и най-общите хуманистични пожелания за битието на отделната личност. И с Краглер той доказва на събратята си по перо най-малко две истини. На първо място — че в борбата личността не отстоява никакви „всеобщи“, „човешки“, „идеални“ интереси, а напълно конкретни интереси, принадлежащи съответно на класата, към която се числи. Краглер, дребен буржоа, като мнозинството от публиката пък и от авторите постъпва според изискванията на своя дребнобуржоазен морал. И второ — причините за поражението на немската революция идат от равноезичието в интересите на революционните маси.

Пиесата „Мъжът си е мъж“ е писана от прорицател. С нея Брехт предсказва събитията в Европа, трагедията и ужасите на кръвопролитното изстребление, в което бе хвърлен старият континент. Какво става с човека, какво от неговата вътрешна същност се проявява така уродливо? — в много отношения тези въпроси получиха своите отговори още през 1927 г. Чрез поведението на един мъж, който не може да казва „не“, литературен образ, разширил границите си до психологическия символ, олицетворяващ духовните терзания на старата Европа в известен период. В този смисъл пиесата „Мъжът си е мъж“ е първото

силно разобличение на фашизма, още когато съмишлениците и поддръжниците на неговата социална и политическа доктрина набират сили. Брехт предугажда и страшния завършек — безнравствен и уродлив — на фашистката идеология.

Ако имаме пред вид социалната определеност на героя Гали Гай — носач, не бива да се заблуждаваме относно избора му. Брехт рисува, има пред вид социалната психология на дребнобуржоазната класа, която представлява сатиричен прицел и в други негови пиеси.

Това мило човешко, добродушие, желанието за услужливост или забавлението от постъпката на безхарактерен и непохватен човек благодарение на парализираната воля се превръща в страшно непоправимо зло. Една среща между обективно възникналата среда и субективната наличност у човека. Последната не е равнозначна на безсъзнателност, проява на нищото, на буквален вакуум в душевността и съзнанието на Гали Гай. Носачът е добряк. Само толкова, но към това са прибавени всекидневните грижи на битието. У него липсват съпротивителните сили срещу „лошия колектив“, например като този, който „в тези години скалпваше Хитлер и неговите господари“ (Брехт), защото носачът е без свои твърди представи за света. У него липсва обществен идеал.

Брехт е рязко отрицателен към еснафството в Германия. От всички негови черти той най-много ненавижда лицемерието. И винаги когато му се удава случай, излага на показ това крещящо несъответствие между същността на еснафа и неговата външна обвивка. Характерна за тази насоченост на писателя е „Еснафска сватба“, едноактна пиеса, отнасяща се за периода след „Ваал“ и „Барабани в нощта“, но с разобличителния патос на „Домашни проповеди“.

Тази блестяща, композиционната си завършеност пиеса изважда на показ душевността на еснафството. Нейният сюжет, който на пръв поглед е твърде обикновен, засяга неговите интимни преживявания, разисква върху добродетелите му. Брехт въвежда зрителите си на празнична сватбена вечеря. Около трапезата освен младоженците и родителите им са поканени и други, които допълват характеристиката на еснафската среда. Ястията, циничните анекдоти и подмятанятия и особено вещите са темите, около които кръжат мислите на действащите лица.

Предадена е великолепно тази затворена в себе си духовна система на дребния буржоа. Вещите от „блестящата“ уредба на дома са правени лично от младоженеца — похвална черта за трудолюбие у представителя на класата. Тук този вид труд е с дълбоко символичен смисъл. Овеществен в шкафа или кревата, в столовете или масата, той е материализирал един желан идеал. Предметите се явяват фетиши на битие, което няма друга по-голяма радост от съприкосновението с тях. Една чувственост за удобство, за духовна сигурност и лично самочувствие. Свят, изграден от вещи. В него се живее заради вещите. Но се оказва, че те са нещо нетрайно. Те се разпадат — един втори символ, този път внушен от драматургическия замисъл на Брехт за призрачността на егостичните стремления към материалното, придружен от безпощаден сарказъм. Разпадането на материалните очертания на битието поражда чувството за несигурност, но и за откровения. В тях като че ли има и нещо ново — желание за освобождаване от тягостно състояние на духа, чрез отчаяния жест на изповедността и саморазголването. И героите застават пред зрителя с истинността на своята същност. Но тази същност няма нищо общо с натрапваните от тях добродетели. Чувствата са деформирани, привързаността и любовта не са съществували никога в истинен вид. Те са били илюзия, лицемерна мимикрия пред другите, пред действителността. В света на вещите връзките между техните потребители са случайни и аморални. Един извод за отчуждеността на еснафите от света, както и в отношенията си един към друг.

„Еснафска сватба“ надниква в психологическите сфери на паразитна класа. Анализират се нейните фибри, разкрива се атрофията на нейните емоционални и душевни сетива. Те са загубили способността да реагират на прекрасното в живота. Всичко, което е създадено от еснафа, се разрушава от докосването му. Неговият свят е без вътрешна устойчивост. Той се разрушава. Но метастазата на нещата предизвиква и разрухата в съзнанието. Този свят е призрачен. В ироничната хиперболизация на Брехт има нещо фантастично-трагично от сюрреализма на 30-те години в лицето на Салвадор Дали. Но за разлика от авторите на това направление Брехт изобразява живота от определена позиция. Той подхвърля на прицел едната половина на света — на буржоазията.

Брехт се заема да създаде сценичен вариант на Горкиевата „Майка“ не само за да заяви пристрастието си към нововъзникналата пролетарска култура на първата социалистическа страна. От този вече популярен роман му е нужна темата за работническото самосъзнание. Той си поставя задачата „да научи своя зритель на определено практическо поведение, насочено към изменението на света...“ Да научи, да поучава — Брехт сам отбелязва, че „Майка“ е „написана в стила на учебните пиеси“. Но тази цел не трябва да се приема ограничено, със снизхождение. „Майка“ е от примерите за неговите нови идеи в театъра. По драматургическата си структура пиесата е „антиметафизична, материалистическа, неаристотеловска“. Наистина логиката, по която строи театралната форма, е напълно брехтовска, но винаги съобразена и произтичаща от логиката на живота. А в него противоположностите и контрастите са градивният материал на изкуството.

От една страна, с „Майка“ Брехт си поставя актуални цели (постановките в Берлин, 1932, и Ню Йорк, 1935), от друга — проверява, но и налага новите си естетически идеи на реформатор в театъра.

В условията на Германия трябва да се разбере, че стихийността в действията на пролетариата и случайният протест трябва да бъдат подменени от целенасоченост и организираност. „Да се разбере“ — означава да се приеме истината за проблемите на времето не чрез емоционалната сетивност, а преди всичко чрез разума. Малко е да се каже, че Брехт е от този тип хора, които пречувват света не през сърцето, а през съзнанието. Това би било само една страна от феноменологията на неговото творчество. Другата е още по-сOLIDна, по-значителна — машабната интелектуализация на XX в. Става дума за технизацията на човешкото съзнание, обусловено от навлизането на машините в сферата на труда, от революционизиращите скокове на науката и техниката. Но през 30-те години проблемът придобива неочаквана сложност. Интелектуализацията в сферата на труда не може да ни обясни външното наистина, но и дълбоко емоционалното въздействие на немския фашизъм върху масите.

Настъпването на фашизма отдалечава революцията в Германия. Изкуството прие за дълг да се противопостави на този процес. Брехт е настроен сатирично („Страх и нищета на Третия райх“, „Кръглоглавите и остроглавите“, „Неудържимият възход на Артуро Хи“) към вредните прояви, манталитета и скудоумието на фашистката идеология. Това бе атака и срещу нравственост в името на друга, противоположна на официалната, заляла с вълните си германския народ.

Позицията на художника Брехт сред творческата атмосфера на Европа е някак самотна, но исторически явна и затова дълбоко мъдра. Брехт разбира същността и значението на пролетариата, неговата перспективност и историческа роля. Този момент в естетическото му отношение към света като гледна точка означава едно силно приближаване на творчеството му, а заедно с това и на драмата изобщо към обективните исторически противоречия на епохата. В този важен за изкуството аспект трябва да се търсят мотивите и предпо-

ставките на нравствените позиции у неговите герои. Те имат социално-класов характер. Разкривани в изкуството, те са пълно потвърждение на Лениновата мисъл: „... за нас нравственост, взета въвн от човешкото общество, не съществува; това е измама. За нас нравствеността е подчинена на интересите на класовата борба на пролетариата.“

Когато става дума за човешкото съзнание, както никой друг, Брехт обича да си служи с примери. В неговата „Майка“ сюжетът на Горки е „разбит“, но е така подреден отново, че социалните мотиви и класовите противоречия да получат открита, директна прегледност. Епизодите-примери в изложението на пиесата са израз на неговата нова театрална естетика. „Ефектът на отчуждението“ е естетически лост за ново, резултатно въздействие върху зрителя, апел към човешкия разум или средство за неговото провокиране.

Пелагия Власова се изкачва по стръмнините на една емоционална голгота, но авторът не иска зрителят да се отдаде на съпреживяванията си към съдбата на героинята. Той обяснява, почти натрапва причините, раждащи драматизма на Власова. Брехт дава да се разбере какво е това частна и лична собственост; защо на работниците „не им позволяват да разберат, че ги ограбват, че това е престъпно и че е напълно възможно да се сложи край на това престъпление“ („Майка“); защо е нужно работниците да се учат, да знаят да чегат и пишат, да бъдат грамотни и просветени; осветлява механизма на експлоатацията, на класовата борба и стълкновенията; открива необходимостта от единодействие на работниците. И тези „паузи“ в хода на действието, отклоненията от него чрез песните имат за цел да подхранят съзнанието на зрителя.

Днес, когато разгръщаме страниците на „Майка“ от Брехт, си даваме сметка за социологическия схематизъм в пиесата. Тогава той е бил възможен, защото е бил повикан от необходимостта на времето. Нашата литература от 30-те години също предлага подобен пример на директно социологизиране — „Селкор“ на Г. Караславов.

„Майка“ на Брехт остава в сферата на експеримента. Но в очертанията на тази нова театрална естетика стои и прокламацията на една нова нравственост — живот и драматически страдания в името на общите цели и интереси на пролетариата. Във финала на пиесата Власова е сред другарите на своя убит син. Нищо лично (нито следа от майчиния егоцентризъм) не е останало у старата жена. Тя и преди е била пролетариат, но едва сега представлява неотделимост от класата на пролетариата, прибавка към неговата организираност и сила.

В пиесата „Винтовките на Тереза Карар“ (Париж, 1937) моралният проблем е разработен и изложен по аналогичен начин. Отново една майка, след като е била подвластна на вътрешния си глас да запази сина си от огъня на гражданската война в Испания, осъзнава, че борбата е неизбежна за всички, които принадлежат към бедняците, към класата на пролетариата. Във „Винтовките на Тереза Карар“ Брехт отбелязва, че принадлежи „към Аристотеловата драматургия“ (драматургия на вживяването), отношението на героите към борбата е пробен камък за нравственото у тях. В света на острите социално-политически проблеми аполитичността или пацифистично-религиозният морал („Не убивай!“ — е казал бог“) представляват отстъпление от истински нравственото. Във „Винтовките на Тереза Карар“ Брехт не само полемизира с идеите и морала на „другата страна“, на буржоазното общество, напаставани столетия и разчитачи на безпросветността и политическата неориентираност на социално угнетените, но и опровергава философския морал на Сартър при аналогични за човека ситуации.

Някъде бях срещнал интересен факт, свързан с френската съпротива по време на немската окупация. Ученик на Сартър се обърнал към него за съвет: да участвува във въоръжената борба против хитлеристите или да остане при

старата си майка, за която е единствен син и която се нуждае от помощ? За Сартър дилемата, която открива и обществения, и синовния дълг, е възможна в двете си решения. При това те притежават нравствена равностойност. Подобно третиране на проблема може да се обясни с философията на екзистенциализма.

Според нея човекът е отъждествен със свободата, която от своя страна е също така непознаваема, тъй като тя има „самопроизволен“ характер. В тази тъждественост субективният избор „или... или“ е всичко.

За Брехт дилемата на ученика на Сартър не може да притежава нравствена равностойност при едната или другата реализация на избора. Тази позиция не е само плод на лично отношение към фашизма в Германия или Испания. Брехтовският реализъм е със здрави корени в живота. Той черпи примерите си от огъня на обществените стълкновения, отчита перспективата на сложно протичащите процеси. Така ненавистта към фашизма не може да бъде нравствено зло само защото е ненавист на една група хора към друга. В случая при условията на френската съпротива тя е нравствено добро, защото се противопоставя на неестествен за човека психологически процес, който по-късно донесе неизброими злини на човечеството: защото цели освобождението на човека и чертае доброто му бъдеще.

За изкуството тази обективна преценка е задължителна. Тя извежда идеята за човешката свобода при истинското ѝ предназначение — овладяване на опознатата необходимост, където на социалния детерминизъм е отредена съществена роля.

* * *

Интелектуализмът е отличителна черта на Брехтовото творчество. Той се явява главна особеност на художествените реализации на Брехт, към него водят много от изводите след анализа на вътрешната структура на неговите драми, на характера на сценичното въздействие чрез актьорската игра, музиката, сценографията. . . Разбира се, това адресиране на изкуството към разума на хората (да не забравяме, че винаги е ставало дума за преимуществени съотношения между рационалното и емоционалното) не може и не трябва да свързваме единствено с името на Брехт. Други автори. . . Арнолд Брьонен и Ървин Писка-тор например претендират над откривателството и приложението на принципа на „епичния театър“; един продължителен и плодотворен период във Франция е обвързан с проявите и развитието на интелектуалния театър; същото можем да твърдим за Лион Файхтвангер и дори за Кафка. . .

По отношение на Брехт Кафка ни интересува заради един съществен момент в неговото творчество — наличието на притчата. От друга страна, мнозина свързват интелектуалния театър с използването на философската притча. Нещо повече, между тях се слага равенство. Но не бива да се мисли, че една подобна характеристика на интелектуалния театър може да обгръне цялата същност на явлението.

Кафка използва притчата с метафизична маниерност. Брехт е диалектик. При Кафка в притчата се проявява парадоксалността на връзката между човешкото битие и действителността. Но убедителността на това внушение е с опора в нейната чисто логическа организация. Притчата като огледало на „алогично“ създадения свят е в същност извод на умонастроението на Кафка. Известна е неговата изострена чувствителност, болезненост, съпровождали годините на лични трудности и на творчески търсения. Но умонастроението на Кафка в същата степен изразява някои от болезнените, кризисни състояния в съзнанието на буржоазното общество. Отчуждението на човека, обезсмислянето на обще-

свената борба, обречеността на отделната личност, непроменимата природа на човешката личност и пр. са констатациите на Кафка за хората, които чезнат в задухата на буржоазното общество. За Кафка човекът е трагическа фигура още с раждането си. Той е рисуван с егоистични черти, но сам е подложен на егоистична несправедливост. Неговият нравствен опит — стоицизъм, съзнателно извършване на добро или зло — се обезсмисля. В този аспект на нравственото Кафка предхожда Сартър. Без съмнение тази концепция за човешкото битие дълбоко в себе си съдържа критика срещу капиталистическия порядък, но е поднесена с логиката на субективизма — обществото има антихуманна, но и ирационална същност. С други думи, Кафка гради изкуството си върху последствията от притеснения в обществото.

Брехт се интересува от причините. Героите на Брехт от притчите-приказки винаги са със социална определеност. Различните социални знаци, с които доказват откъде идат, какво място заемат в обществото и пр., посочват не само класовите противоречия, но и съответстващата им нравственост. Да вземем например пиесата „Кавказкият тебеширен кръг“ (1945), която характеризира творчеството на зрелия Брехт.

Сюжетът има доста източници — „Тебеширеният кръг“ от Клабунд, където е китайската версия; библейската притча за цар Соломон; собствения разказ „Аугсбургският тебеширен кръг“. Най-същественото от преработката на Брехт е финалът на разказа за отгледаното от девойката чуждо дете. Още в „Аугсбургският тебеширен кръг“ той разграничава по социален признак истинската майка от девойката, приела да се грижи за детето. Г-жа Цингли („Аугсбургският. . .“), съпругата на собственика на голяма кожарска работилница с магазин, или Натела Абашвили („Кавказкият. . .“), жена на богат губернатор в Грузия, са противопоставени на техните слугини. Господарките изоставят децата си сред суматохата на насилие, загрижени повече за скъпите вещи, които искат да отнесат при бягството си. И подбудите да възвърнат правата си на майки, да получат децата си обратно отново са свързани с имуществени проблеми — с получаването на децата те си възвръщат богатствата. Така притчата не разказва за изобщо доброто момиче и лошите майки, а за определен тип нравственост в класовото общество.

В библейската притча цар Соломон като съдия (пред еднаквите твърдения на двете жени) нарежда детето да бъде „поделено“ с меч на равни половини. Пред такава „присъда“ не издържа истинската майка — отказва се от правата си, за да запази живота му. Соломон извлича истината, справедливото отсъждане, приемайки за опора кръвния инстинкт. В древността родовото право е по-силно от всяка друга осъзнатост. То предопределя и нравственото в древната притча. Но за социалното самосъзнание на човечеството през XX в. кръвното родство няма тази определяща сила за нравственото поведение и опит на човека. Класово-социалните взаимоотношения се оказват по-силни от емоционалните инстинкти. В случая принципът за собствеността деформира естественото майчино чувство. Благородният егоцентризъм на майката е подменен от практицизма и меркантилността на собственика, на човека, боготворящ вещите, парите, богатството.

Възниква въпросът за истинската човечност, за неподправения хуманизъм в съвремението ни. Брехт търси неговия отговор по пътя на убедителните психологически реакции, в една широка философско-нравствена проекция. Истинската майка не е тази, която е родила детето, а тази (Груша), която го е отгледала и възпитала. Брехт посочва нравствено справедливото в сферата на социално-угнетените с внушението да не се повтаря това вече известно познато зло, което причиняват богатите на бедните.

За Брехт експлоатацията на човека от човека е едно от най-големите злини в човешките взаимоотношения. Ето една форма, както много други форми на капитализма, която притежава измамната видимост за траен, неизбежен порядък, за „статукво“ на битието, с което човек трябва да се съобразява. Но добрите подбуди у човека все още не означават всичко. Те не са в състояние да определят окончателно нравственото тегло на характера в изкуството. Брехт сам е извървял този път — характерът сам по себе си е носител на Добро или Зло. Това е все още видимата страна на явленията в живота. Другото, което е нужно — проникване в същината на обществения механизъм — той постига в „учебните“ си пиеси. Но това бе постигнато с цената на директния художествен език и социологичен схематизъм.

Брехт проявява предпазливост — отбягва вече преките елементарни отговори срещу кардиналния въпрос на епохата: на кого принадлежи нравствената отговорност за тези, които живеят в нищета, глад, безпросветност, угнетеност. При всеки удобен случай той е подчертавал материалистическите си възгледи за света и диалектическия си подход към явленията. Но и не желае да го смятат за слепец, за художник, изповядващ безпочвено пристрастие в изкуството. Неговата научност е без позорската увереност. Брехт си дава сметка, че идеите на марксизма отдавна са на разположение на човечеството — сега те трябва да бъдат използвани, при това — живо, богато, многообразно да бъдат оползотворени в изкуството. И още — говорейки от името на потиснатите, той не изключва възможността да предостави на представителите на господстващата класа да се опитат да защитят своя класов морал.

Да си припомним два много характерни по строежа си образи — на Шен Те („Добрият човек от Сечуан“) и на Пунтила („Г-н Пунтила и неговият слуга Мати“). Какво отношение имат те към съдбата на социално потиснатите? В какво и как се изразява тяхната нравствена отговорност? Съвсем противоположно, според класовата им принадлежност е поведението на Шен Те и Пунтила. От друга страна, Брехт в различна степен „разлага“ тези два образа. Ако не напълно, все пак чрез превъплътяване или промяна „разлагането“ се проявява в една двойственост с различна позиция и отношение към света.

При Пунтила това става чрез широко разпространения битов признак — пиянството. Този банален от употреба мотив в пиесата се използва с една условност, за да ни препрати към жизненоправдива проблематика.

Забележете. Брехт се обръща към устойчива, традиционна в световната литература тема — господар и слуга. Тя може да бъде открита още в Библията. След столетия (при Сервантес или Дидро, при Бомарше, Голдони или Л. Толстой) тя е с различна съдържателност.

С разработката си Брехт тласка развитието на тази интересна с историческата си устойчивост тема. В неговия Пунтила има нещо от безразсъдството на Дон Кихот. Но образът е раздвоен. Когато господарят е пиян, в него заговарят чувствата. Това е състояние на искреност у героя, където общите хуманистични принципи и доброто вземат връх. И когато Пунтила е трезвен, той се обляга на разума си. В тези случаи, когато си служи с разума, той отчита точно, реалистично обстановката и характера на връзките си с нея. Проявява се като определен социален тип.

„В „Г-н Пунтила и неговият слуга Мати“ се осмива идеята за класов мир между експлоататора и работника“ — отбелязва Б. Зингерман. Но зад това, общо взето, справедливо определение на комедията има и нещо друго, което характеризира силно творчеството на Брехт. Биномът „господар — слуга“ в историята на литературните образи като традиционна тема и тълкуване през столетията е доказателство за нарастването на демитологизацията спрямо нея. Естетическото съзнание постепенно разчупва черупката на митологичните представи, както и

на всяка следваща представа, взета като крачка към същността, но все още не достигнала до социалната първооснова на взаимоотношенията „господар — слуга“.

Брехт изобразява негативността на социален тип (Пунтила), който в много отношения се явява двигател на социалните процеси в обществото. Той гради пиесата си върху субективната раздвоеност на образа (остроумието на автора) — върху реална и нереална житейска позиция. Но всичко това не остава в рамките на частния случай. Брехт използва по-нататък естетическата реалност на пиесата си, за да обогати сентенцията на остроумната си находка, да премине от положението „понятието да свети чрез противоречието“ към обобщените изводи за „издигнатата на върха“ (Ленин) социална конфликтност. С други думи, засилена от остроумието на автора субективност на Пунтила се допълва и уравновесява от обективността в останалата част на драматургическото изложение.

В „Добрият човек от Сечуан“ Брехт не използва остроумие. Тук находителката — интересно решение и построяване на замисъла — е също налице. Но тя не е от сферата на битово-смешното. В случая от значение е съпоставката между двете части на раздвоения образ, което от своя страна позволява вглеждане в непримиримите противоречия между личността и обществото.

Шен Те е добрият човек, когото търсят не само боговете. Бедното момиче е търсено и от нуждаещите се. Героинята е дълбоко симпатична на Брехт, на зрителите. Създадена е с плебейско пристрастие, но не за да задоволи единствено тяхната социална позиция и обособеност. Брехт чрез съдбата на Шен Те иска да вдигне покривалото над прецизия механизъм на експлоататорското общество. Сам посочва, че пружината на неговата пиеса цели да покаже „как е леко на девойката да бъде добра и как ѝ е трудно да бъде зла“.

Енергията на „пружината“ иде, извира от субективната устроеност на героинята. Този вътрешен извор съставлява личния морал на Шен Те, който повелява да бъде отзивчива към нещастieto на другите, да отдава всичко, с което разполага, на гладните и безпризорните. Но законите на личния морал у една проститутка съвсем не се покриват с правилата за общуване в буржоазното общество.

Рисувайки социалното дъно, Брехт не цели да изрази единствено страдалческите викове на угнетените. Подобна сантименталност му е чужда. С присъщия си безпоощаден реализъм той представя картината на едно зверско, аморално съществуване, където лъжата, наглостта, хитроумието и жестокостта са задължителни норми при самосъхранението на индивида. Хората са принудени да следват принципа на изградения порядък. Шен Те осъзнава тази принуда и все пак на нея е „по-лесно да бъде добра“, отколкото зла. Тя би могла да повтори като свои думите на Груша („Кавказкият тебеширен кръг“): „Страшна съблазън е да се върши добро.“ И тъкмо тези вътрешни подбуди да върши добро, което се постига „по-лесно“, защото е вродено, правят героинята непригодна за живота около нея.

За да живее, Шен Те е била принудена да продава тялото си. Ако това е правствен упрек, то той засяга само проститутката. Но механизмът на обществото я поема в зъбите си може би тъкмо защото боговете са я посочили за рядък пример на добър човек. Те са заинтересовани от нея. Поведението ѝ трябва да докаже правотата на всички „постановления“, издадени „отгоре“ за разumnosнa и „хармоничното“ устройство на света. И още — светът може да остане непроменен, ако се намерят „достатъчно хора, достойни за името на човека“.

Боговете са слезли на земята да търсят именно „достойни“ хора. Така в тяхната цел откриваме и идейния проблем на Брехт. Хората или обществото са виновни за Доброто или Злото на земята? Ето Шен Те — тя е устроена да твори

добро. Върши това със завидна лекота. Но в очите на определени хора (изразяващи същността на обществения механизъм) Шен Те действа безразсъдно. Тя се опропастява. Липсват ѝ практичност и здрав разум.

Шен Те, както Гали Гай, е човек, който не може да казва „не“. Но не за да приеме принципите на един милитаристичен конформизъм, а за да заслужи плодовете на субективно вроденото добро. Разбира се, тези плодове са горчиви, нерадостни и несправедливи. И пред пропастта на социалния крах Брехт раздвоява образа на Шен Те. Създава неговата противоположност — Шуй Та. Човек, който умее напълно да се съобразява с принципите на жестокото обществено устройство. За него бедните са неблагодарници спрямо Шен Те — опропастят я. И за да запази тютюневата лавка на момичето — източник на живот, — Шуй Та е жесток към бедните. Така и в буржоазното общество борбата за живот е възможна чрез нравственото с отрицателен знак; човек е принуден да бъде груб, безкомпромисен, несправедлив.

Не е трудно да се посочат примери в световната литература, където гибелта на добрите хора съставлява драматическият или трагическият патос на произведенията — доказателство за антихуманните закономерности на класовите общества. Брехт прави още една крачка — доказва ни, че социалното зло е първоосновата на всички други злини; социалното предопределя нравствените и философските проблеми на човешкото битие.

В „Добрият човек от Сечуан“ освен съпоставката между частите на раздвоения образ Брехт проследява колебанията у самата Шен Те. В даден момент чувството ѝ за доброта е разгневано:

Що за град е този? Що за хора сте?

Ако градът го управляват несправедливо —
той е длъжен да встане.

Тази субективна доброта е вече ангажирана със съдбата на друг добър човек (водоносеца Ван). „Да встане“ — това е вече отговор срещу несправедливостта, изход от конкретната ситуация.

У Шен Те виждаме още и обрат — едно противоречие и безупречното ѝ поведение досега. Да бъдеш добър към другите и да не си възнаграден с щастие — ето често срещаното правило за нравствения стоицизъм на личността. Но този стоицизъм е непосилен за майката, когато става дума за живота и бъдещето на детето ѝ. Поне за момента, в който е възникнала алтернативата:

Мой сине, само за тебе аз ще бъда добра,
а за другите — тигрица, див звяр.

Промяната на нравствената позиция е продиктувана от натиска на външни условия. Шен Те е приела, приспособила се е към порядъка на света и зверските закони в него. Чувствата на майката са дар от природата. Като слабост ние сме склонни да оправдаваме майчинския егоцентризъм. В случая той наистина не може да бъде сравнен със слабостта на Галилей (не понася физически страдания) пред уредите за изтезания на инквизицията. И все пак и двамата герои се отричат от една своя първоначална позиция.

Какво би трябвало да направят, за да не изглеждат така слаби? Шен Те да пожертвува детето си, Галилей да се изкачи на кладата. . . С други думи, да се противопоставят докрай срещу принципите на съществуващия ред, за да не бъдат обвинени в нравствено отстъпление. И е нужна пожертвувателност, стоицизъм на субективната воля, на индивидуалното съзнание.

В този познат аспект на героично-трагичното, заплащайки с живота и щастието си, въпросите за отговорността и верността на човека към чистотата на нравствените принципи водят преди всичко пак към човека. Но Брехт като че ли се съмнява в тази известна постановка на художествената практика — за съсредоточаването на цялата отговорност върху отделната личност, когато обществото и неговият вътрешен динамизъм предопределят съдбите на хората. Това рязко нравствено оценяване — моралното извисяване на погубения герой или осъждането му заради проявени слабости — е естетическа традиция, която може би трябва да се преразгледа.

Смъртта на човека доказва в определена ситуация неговата твърдост. Смърт, защото непоклатимата вяра в принципите, които е изповядвал, се изисква на всяка цена. От друга страна, проблемът за смъртта в човешкото битие не е ли най-изкуствено създаваният? Една проститутка с вродена доброта, един гениален учен с открития в полза на човечеството са длъжни да проявяват твърдост. Не е ли по-добре, вместо да се изискват нови жертви от естествения, природно устроен човек, да се положат усилия да се измени обществото по начин, то да не му противостои?

Разбира се, Брехт не застъпва никакво крайно гледище за оневиняване на личността при отстъплението ѝ от нейния идеал, не е привърженик за освобождаването ѝ от нравствена отговорност пред историята така, както например Сартър поставя равенство между възможните решения на алтернативния избор. Поставяйки в основата на своя историзъм социалния детерминизъм, Брехт се стреми да извлича нравствения опит на хората, отчитайки сложната взаимовъзвръщаност на субективните цели и обективното въздействие на средата.

Брехт отхвърля позицията в изкуството, която превръща нравственото в метафизична слепота. Когато нравственият принцип не се интересува (внушено от автора) от това, на кого от враждуващите сили в обществото принадлежи историческото право, той е мъртъв сам по себе си. Друг е въпросът, ако самата личност не разбира смисъла на извършващите се събития (примери за ограничено съзнание, почерпени от живота) пред нея и около нея. Тогава тя може да бъде отнесена в сферата на трагичното. В това отношение Майка Кураж е великолепен пример. Героинята на Брехт върви по пътищата на войната и разрушенията, подвластна на една субективност, разпространена широко в предвоенния и военния период. Така Майка Кураж се приема като една сатирична проекция на обикновените еснафи в Германия, които се стремяха да се напечелят от войната. И не си даваха сметка за страшната кървава цена, която трябваше да заплатят за алчността си. Не разбираха зловещия смисъл на войната и по-конкретно ролята на фашистката пропаганда, тласнала Германия към агресия — в това се състои и трагическата вина на Майка Кураж.

В „Майка Кураж и нейните деца“ идеята за борба срещу войната не е възплътена в конкретен образ. Тя е извод от крушението на определени възгледи за живота у личността. Кураж не е образ-герой. Тя черпи соковете на съществуването си от блатото на войната. С фургона-лавка следва пътищата на разрушение, слъпа пред античумания смисъл на разразилата се буря от ненавист, унищожение и амбиции за физическо надмощие.

Не е герой и Галилей. Но, разбира се, това не е погрешило да изрази чрез житейския си пример великата, мащабна идея за ползата от научните знания и прогреса в науката. Идея, която засяга освобождението на човека в хилядолетната му история — освобождение от „опеката“ на природните сили, от религиозните самовнушения и в ново време — от социалните зависимости.

С дейността си на учен Галилей поставя, дори налага проблеми пред обществото. Най-напред задълбочено и сложно е обрисувана ролята на църквата. Тя не е еднозначна величина — само символ на клерикален консерватизъм.

От една страна, тя съдържа, олицетворява принципите и механизма на светската власт. От друга страна, не някъде другаде, а тъкмо в нейните среди и чрез нея се проявява интересът на новата буржоазна класа към научните открития, в астрономията по-конкретно, като отглас на революционно-социалните възжелания по това време. Пак в църковните среди се намират хората, които независимо от положението си в установената йерархия се интересуват от наука и са направили възможно явлението Галилей. Друг е въпросът, какви са последствията от това явление. Обществото на Галилей с цялата характеристика на средновековната си същност получава от учения това, което му е нужно — на пръв поглед като негово противоречие, отрицание, но според неотвратимите диалектически изисквания и вътрешни закономерности за развитие.

„Животът на Галилей“ отново ни връща към проблема за демитологизацията у Брехт. В пиесата се опровергава една легенда — ученият не е произнасял думите „И все пак тя се върти!“ Тези думи са приписани на Галилей — да подменят неговото позорно отричане, тъй като в действителност той е прочел продуктуван от църквата текст.

Брехт си дава сметка, че легендите за жертвения героизъм възникват там, където възжеланията и надеждите на хората остават по-силни от натиска на съществуващия порядък и като начин да се надмогне действителността те са едно очакване за по-добро бъдеще. Но и една илюзия. . . Брехт се стреми към истината като непоправим реалист. По този начин той участва в процес с голямо значение за литературата — налагането и утвърждаването на реализма в същата степен означава изтласкването на митологията от нейните сфери.

Галилей притежава изключителна ерудиция и откривателска дарба. Но е твърде обикновен човек. Неговото радостно усещане за физическо здраве в даден момент се превръща в непростима слабост. В инквизицията пред заплахите от физически изтезания (чувствителен към състоянието на плътта си) той се отрича от правотата на учението си. Някой беше казал, че престъплението принадлежи на престъпниците — така в очите на учениците си Галилей вече не може да изглежда по друг начин. Неговата слабост е затворила вратите към вселената, човечеството е върнато към религиозната безпросветност, срещу която сам ученият се е борил непрестанно. Извършил е предателство и към хората, и към себе си.

Галилей гледа на науката като на нещо производно на разума. Смята я равнозначна на човешкото самосъзнание. Но в тази наистина необходима връзка той не може да предвиди логичните последици при всеки отделен случай. Защото ако знанията издигат самосъзнанието у личността, в същата степен е нужно и нейното активно участие в алтернатива, подобна на тази, поставена от инквизицията: защита на личните убеждения и достойнство с цената на саможертва или нравствено падение?

Галилей е бил толкова много уверен в правотата на научните си занимания. Той е имал категорично мнение за дълга на учения спрямо истината: „Който не знае истината, е само глупак. Но който я знае и я нарича лъжа, той е престъпник.“ Галилей е отстъпил и от друг прокламиран от него принцип: „Нова наука — нова нравственост.“ Отказвайки се от учението си, той се противопоставя на логиката на личното си поведение досега. И можем да си обясним спонтанната и убийствена реакция на Андреа: (високо) „Нещастна е страната, която няма герои.“ Но ето и отговора на Галилей: „Не. Нещастна е страната, която има нужда от герои.“

Какво е това? Остроумие, възползувало се от възможностите на парафразата или тъжна равностетка за капитулацията на личността? Наистина има много проповедници на добродетелта, но има малко мъченици в нейно име. Галилей е подходящ пример за тази мисъл. И все пак Брехт смята за нужно да

предупреди тълкувателите на пиесата си — не бива „само да се възхвалява или само да се осъжда Галилей“. По този начин Брехт не оневинява героя си, нито предлага нравствено изравняване на възможностите от избора в алтернативата, наложена от инквизицията. Галилей проявява волята си, но приема и последствията на своя избор, нравствената оценка на постъпката си с оглед на исторически обективната присъда на времето.

Галилей е обвързан с гражданската, нравствената и историческата отговорност на своето време. В този смисъл Брехт не приема предателството на героя си: „... отричането е било престъпление, което не може да бъде компенсирано от новата му книга, колкото и значителна да е тя“. Сам Галилей се самопоприцава. И въпреки всичко ученият е скъп за писателя, той рисува съдбата му не с иронично-сатирични, а с трагически интонации.

Брехт е възхитен от разума на Галилей. От друга страна, разумът може да притежава своите идоли. За Галилей това е истината за вселената. И още — „Истината е рожба на епохата, а не на авторитетите“ — с възторг говори ученият, смятайки за невъзможно фразата да бъде тълкувана обратното. Например истината да се търси в авторитетите и по този начин те да бъдат превръщани в кумири на обществото.

В бележките си за „Животът на Галилей“ под заглавието „Галилей след отричането“ Брехт отбелязва: „Той е раздразнен, че хората предявяват към своите кумири неимоверно високи изисквания.“ Изисквания в областта на морала, на по-голямата част от хората, които нямат правото да ги предявяват. Защото те не правят нищо, „за да се сложи край с гибелността на тази възискателност и този морал“.

В същата степен Брехт търси вината за предателството на учения и извън него. Защото моралната оценка е сума от много събирателни. Тя се предопределя от много и сложни мотиви, които се съдържат не само в личността. В „Животът на Галилей“ прицелът е отново прецизният механизъм на обществото. Брехт издига обвинението, че обществото се стреми да унищожава тъкмо тези, които тласкат и подпомагат неговото развитие.

Човек, за да бъде съжител на обществото, трябва да следва определени морални принципи. От своя страна обществото с наличния морален кодекс формира личностите съобразно с обществения си идеал. Разбира се, става дума за един затворен кръг. Промените в него, разчупването или отхвърлянето на общоприетите морални принципи са имали за отправна точка именно откритията спрямо природата и живота на човека. „Нова наука — нова нравственост“ — това означава разклащането на установения порядък, който, ако е още в силата си, не остава длъжен на дръжките си противници.

Днес, давайки си сметка за непреходните стойности на Брехтовото творчество, бихме могли да използваме обобщените мисли на писателя за една от неговите пиеси: „... Защото ние се учим не само от борбата, но и от историята на борбата. Защото наслоенията от миналите епохи още дълго ще остават в душите на хората. Защото в класовата борба победата в едно полесражение трябва да бъде използвана за победата на друго и разположението на силите преди сражението може да бъде сходно. Защото животът на хората, освободили се от угнетителите си, на първо време може да бъде труден, както животът на всички пионери; тъй като им предстои да заменят системата, изработена от угнетителите, с нова.“

Тази актуалност на творчеството на Брехт разбраха и оцениха именно зрителите, на които бе посветено — хората на труда, преобразователите на стария и строителите на новия свят. А на театъра Брехт завеща естетически ценности и открития, които имат пред вид и неговия утрешен ден. Защото Брехт е актуален автор, но винаги е творил с поглед в бъдещето на хората и изкуството.