

се показват връзките на Блъсков със следовобожденската литература. С „Изгубена Станка“ и „Злочеста Кръстинка“ в литературата ни навлиза „българското село с неговия бит, регионални характерологични окраски и начин на живот“ (с. 184), а то е „територия за основни естетически трансформации в нашата литература“; двете повести са домашен извор на народническата литература с характерното ѝ представяне на взаимоотношенията село — град, с тълкуването на патриархалните добродетели и образа на учителя; от Блъсковото използване на пейзажа, на природата се учи и един Вазов.

В разглежданите дотук студии и изследвания Радев се спира предимно на недооценени белетристични творби. „Полемиката“ му с неоспоримите авторитети на литературната наука, с която започна тази рецензия, се води на „по-слабо овладяна територия“. Но със статията „За фолклорното начало в „Изворът на Белоногата“ той разглежда една поема, която наред с Ботевите стихове е сред най-обичаните и най-изследваните творби от периода на Възраждането. Но и тук Радев съумява да извади на бял свят нови факти за поемата и въз основа на тях да изясни по-особеното отношение на Славейков, а и на Вазов и К. Величков към „Изворът на Белоногата“, дължащо се на близостта ѝ до народната песен, въпреки че отсъстват текстурални съвпадения. Според отношението на поета към творението си поемата напомня на Радев за Пенчо Славейков и „Балканджи Йово“ — и бащата, и синът не посяват да се подпишат под тях, не ги чувствуват напълно свои. Без да е изведен открито, тук откриваме методическия принцип на Радев, според който той разглежда творбата от два аспекта — в очите на автора и през погледа на читателя. И това му помага при анализирането и на „Житие и страдания грешного Софрония“, и при „Изворът на Белоногата“.

„Българска възрожденска литература“ на Ив. Радев е литературоведски труд, който не трябва да мине незабелязано, както несправедливо бе премълчана първата му книга. Защото тук се защитават постановки, с които за в бъдеще ще се съобразяват изследвачите на закъсняло-ускореното ни културно развитие, на нравствеността на българина, на българската белетристика през Възраждането.

Николай Аретов

„ПОЕТИЧЕСКИЯТ ТЕАТЪР НА ФЕДЕРИКО ГАРСИЯ ЛОРКА“ от СТЕФАН ТАНЕВ.

С. „Наука и изкуство“, 1980, 184 с.

През последните години у нас особено нарасна интересът към испанската и латиноамериканската литература. Бяха преведени редица творби на Мигел де Унамуно, Анто-

нио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Антонио Буеро Валиехо, Пабло Неруда, Мигел Анхел Астуриас, Габриел Гарсиа Маркес, Алехо Карпентер; появиха се първите статии и рецензии за тях. Испаноезичната литература вече не е периферна художествена територия, „непозната земя“ за нашите читатели и критици, за нея все по-често се пише и дискутира, тя постепенно заема местото си в съзнанието на съвременния българин.

Това се отнася особено за големия испански поет и драматург Федерико Гарсиа Лорка, с чието творчество българският читател се запознава твърде късно. Публикуваните в литературния печат критически материали, сред които и от автора на тези редове, положиха само началото на изследваната върху него. Затова книгата на Стефан Танев „Поетическият театър на Федерико Гарсиа Лорка (В търсене на човешката участ)“, която е първият монографичен литературоведски труд в България за Лорка, отговаря на една отдавна назряла необходимост.

С. Танев е известен с преводите и статиите си за испански пиеси. В настоящата книга, написана с аналитично задълбочен и поетичнообразен по форма стил, той разкрива нравствените, естетическите и философските основи на драматургията на Лорка, корените на неговия дълбоко поетичен, обгазен от силно социално чувство театър. Като основен проблем в тази драматургия изследователят разглежда проблема за любовта, за осъществяването на човека в границите на неговия земен живот, за себераздаването му на другите. Книгата разкрива многостранни познания върху творчеството на Гарсиа Лорка и съвременната испанска литература и ярка способност за проблемно и философско мислене. Налице е щастливо съчетание на солидна научна ерудиция, убедително защитена собствена критическа позиция и нескрита обич към твореца и човека Гарсиа Лорка, което помага на С. Танев да достигне до дълбочините на неговата драматургия.

Монографията включва обстойния увод-портрет „Федерико Гарсиа Лорка — единият и многоликият“, главите „В търсене на щастливото детство“, „В търсене на вечността“ и „В търсене на човешкото време“, развиващи основните проблеми на изследването и заключителната обобщителна част „В търсене на човешката участ“. Критикът детайлно проследява духовното и естетическото съзряване на драматурга Лорка, сложната му еволюция от куклените фарсове до големите социални трагедии, неповторимото своеобразие на творческия му почерк. Той разкрива мълчаливите вътрешни противоречия у испанския поет, тревогата му за съвременния свят, показва го като неизменен търсач на „дълбоката истина за участта на човека и за неговото земно щастие“ (с. 178). Книгата завършва с кратки библиографски бележки.

Във въстъпителната част „Федерико Гарсиа Лорка — единният и многоликият“ С. Танев проследява преплитането на спонтанното, импулсивно начало и строгата поетическа логика в творбите на Лорка, стремежа му за възвръщане към чистите извори на живота, към човешката радост. Поетът остава верен на себе си, без да се изолира от обществените конфликти и естетическите търсения на своите съвременници, не търси гордата обреченост на самотника, не се затваря в кула от слонова кост, а изстрадва със сърцето си човешките и художествените проблеми. „Верността към себе си у Гарсиа Лорка е върхосът към една неспокойна, търсеща личност, превъзможваща проблеми и конфликти, която се намира в процес на постоянно откриване на света и себеоткриване“, подчертава изследователят (с. 7).

С. Танев вижда в творчеството на Лорка диалектичното единство на два противоположни потока — стремежа да се пресъздадат националният живот и характер, изграждани в течение на векове, и смелите новаторски търсения на съвременната епоха. Художествените позиции на поета се определят от несъгласието му с обществената действителност и с официалната испанска култура, от бунта му срещу дълбокия консерватизъм на испанското общество, задаващ всяка естествена проява на човешката природа. От този бунт се раждат връзките на Лорка с испанския литературен авангард от 20-те години, в който обаче според С. Танев той винаги е заемал особено място, защото не следва слепото естетическите канони на сюрреализма, а борави твърде свободно с тях и в същност ги разрушава отвътре. В такъв смисъл звучат приведените в увода думи на самия поет: „Никак не се интересувам дали съм древен или модерен, но се стремя да бъда аз, естествен... В наше време поетът трябва да разреже вените си заради другите.“

Изследователят доказва, че въпреки авангардисткото му литературно обкръжение Лорка е закърмен с вековните традиции и поетичния дух на андалузкия фолклор, особено с идещото от глъбините на вековете „канте хондо“ („дълбокото пеене“), че близостта му до народната душевност и култура поражда кръвната връзка на неговото творчество с националния характер, с недрата на испанската земя. Той обаче подчертава неизменното свързване на народностната традиция у Лорка със съвременността, с обществените проблеми на XX в., със стремежа „към една поезия, която не се стеснява да руши готовите калъпи“.

В първата глава „В търсене на щастливото детство“ критикът разглежда ранната драматургия на Лорка от 20-те години, когато младият автор се обръща в естетическите си търсения към изворите на народното творчество и испанската душевност. За това спомага и времето след Първата световна

война, разрушило представите за непоклатимостта на съвременната цивилизация. 20-те години са време на трескаво търсене на нови пътища в изкуството, когато много творци се озовават на кръстопът. Според С. Танев на подобен кръстопът стои тогава и младият Лорка, отхвърлил каноните на официалната култура, обърнал лице към щастливото детство на човека, на народа и на човечеството не поради закъсняла любов към примитива, а поради страстното търсене на истината за дълбоката и непокавена същност на човека. Той е прав, че завършването към изворите, към детството на народа е породено у Лорка от чувството за нарушено равновесие в света, създаващо известна дистанция между твореца и неговите герои във времето и съзнанието. Младият автор търси в народното творчество не екзотиката, не местния колорит, а спонтанния израз на най-дълбоките човешки състояния, „търси онази велика човешка субстанция, която ни придружава от люлката... и ще живее дотогава, докато живее човекът“ (с. 18).

Изследователят показва как изключителната любов на Лорка към куклените театрални представления неслучайно го насочва към кукления театър, към народния фарс в ранното му творчество. Според него в народния фарсов театър, в балагана Лорка открива първичността и невинността на народа, силата и простотата на естествените неща и затова фарсовете му „изразяват нашето време, интелектуалеца на XX в., който се сипа тревожен и пълен със съмнения пред културата на своята епоха, носи съзнанието, че някъде в нещо пътят е сбъркан и тръгва обратно към народа, за да търси истината и щастието“ (с. 21). На бездушното официално изкуство поетът противопоставя изкуството, пресъздаващо непосредствения живот на народа, открива в него истината за „нещата, нещичата, нещичичата на света“. В този смисъл С. Танев привежда схващането на Лорка за съвременната му испанска публика, разкриващо демократичните възгледи на младия драматург:

„Има една единствена публика, за която сме установили, че не е наш привърженик: средната публика, буржоазията, лекомислена и задоволена. Нашата публика, истинските ценители на театралното изкуство са в двата полуса: културните слоеве с университетско образование или със самостоятелна интелектуална и художествена подготовка и народът, най-бедният, най-простият народ, непокарен, девствен, благодатна почва за всички взривове на страданията и за всички изненади на остроумието.“

Мисля, че С. Танев е прав, когато твърди, че Гарсиа Лорка желае да съедини тези два полуса, да хвърли мост между културната мисъл на съвременния интелектуалец и спонтанния израз на човешката душевност, защото сам принадлежи към будната, търсеща интелигенция и се прекланя пред величието на

народния гений. С тази цел той създава двата фарса за куклен театър: „Куклата с тоягата, или Трагикомедия за дон Кристобал и господаря Росита“ и „Сценка за дон Кристобал“, „жестокия фарс“ „Очарователната общарка“ и „еротическата алилуя“ „Любовта на дон Перлимплин с Белиса в неговата градина“, черпещи сокове от андалузския фолклор. Изследователят проследява развитието на посочения драматургичен цикъл, в чиято основа заляга обикнатата от народния балаган театър тема за неравния брак между младата жена и стария мъж. В двата фарса за дон Кристобал зрителят се сблъсква пряко с материалните интереси в обществото, макар и в един първичен, примитивен вид. Тук, както отбелязва Танев, героите на Лорка още не са вътрешно раздвоени, още нямат проблеми от духовно естество, те са в същност типови театрални фигури, герои-маски, по своему симпатични, разкриващи първичната човешка същност; смешни, наивни и малко тъжни, защото Гарсиа Лорка не е древният народен кукловод, а интелектуалецът от XX в., който вече се тревожи от горчивите истини за човешкото битие. Критикът е прав, че обратният път на ранния Лорка към щастливите извори на детството, съзнателното опростяване и схематизиране на живота във фарсовете му не го води до търсената алтернатива за съвременния човек. Бягството в блажената земя на детството не може да продължи дълго — още в цикъла за дон Кристобал, монолитният детски свят започва да се пропуква под напора на посложни проблеми. Това пропукване изследователят открива в двойствения образ на главния герой, митологизиран от народното въображение, оказал се, от една страна, фикция за всички, кукла, а не човек, а, от друга — старият, смешен и малко тъжен наивник дон Кристобал.

Според С. Танев усещането за двойствената същност на света, за непокриването между личността и представата за нея се налага ясно във фарса „Очарователната общарка“ (1930), в който драматургът отново се връща към темата за неравния брак — този път между 18-годишната Обущарка и 53-годишния Обущар, към примитивния свят на ярките и силни страсти, познати ни от народния театър. Изследователят обаче подчертава същностните промени в тази творба, в която се появяват нови, духовни стойности и проблемност, разкрива как „простият фарс се оказва и притча за вечния устрем на човешката душа към недостижимите брегове на мечтата“ (с. 35). Героинята Обущарка желае да слее фантазията с действителността, копнее за истинска любов и ненавижда самотата, защото човек не е роден, за да живее сам. Тук не може да не се съгласим с категоричното мнение на критика: „Самотата е населена с призраци. . . Ние сме родени с мечтата за любов. Това е наше предопределение, наша орис, човешката ни сила и уязвимост“

(с. 36). Той посочва, че фарсът, започнал с вечната гонимба на идеалната любов, завършва с възвръщане към началото, към пропадта между действителния и въображаемия свят и затова вече не е така безобиден, както фарсовете за дон Кристобал: в него се е появила качествено нова фигура в драматургията на Лорка — поетичният образ на Обущарката.

Критикът проследява неузнаваемото развитие на темата за младата жена и стария мъж в пиесата „Любовта на дон Перлимплин с Белиса в неговата градина“ (1931), наречена от поета „еротическа алилуя“, в която непрестанно се смесват лириката и гротеската, фарсът и трагедията. Именно трагедията, защото С. Танев доказва как външно близката до народното зрелище творба ни сблъсква с основните проблеми на човешкото битие. В драматургията на Лорка за пръв път се появява образ, даден в развитие — образът на дон Перлимплин. В началото героят не е щастлив и не е нещастен, на него все още тежеше му предстои да стане човек, защото по дълбокото убеждение на Лорка „само влюбеният има право на званието „човек“. Изследователят полемизира с фройдистките и екзистенциалистски схващания на Рафаел Мартинес Надал и Андре Бьоламик за образа на дон Перлимплин, които опростяват пиесата. Истината, посочва Танев, е много по-сложна. В началото на творбата Белиса и Перлимплин още не са се пробудили за любовта, не са извървели сложния път на вътрешното раздвоение, не са осъзнали собственото си „аз“, те все още не са истински хора, а само две начала — плътта и душата. Пробуждането на любовта у Перлимплин е самоосъзнаване на човека като индивид, откриване на света, на любимия и на себе си. Оттук до саможертвата на героя според С. Танев вече има само една крачка. Познал силата на любовното чувство, с цената на живота си той пробужда и Белиса за любовта, превръща я в човек, способен да обича. Критикът подчертава многоплазовото звучене на тази творба-притча, в която вижда и саможертвата на човека в името на любовта, и вечния устрем на духа към материята, към конкретното и преходното — една монодрама, една драма на индивида, в която духът и плътта взаимно се стремят един към друг.

С. Танев справедливо посочва, че в пътуването си към изворите на народната душевност Гарсиа Лорка търси основните истини за човека, неговата незащегната от наслението на цивилизацията същност. Но това поетично пътуване съвсем не е идиллично — неусетно за автора си героите-кукли се превръщат в хора, индивидът съзира пропукването на първичния и девствен свят. Човекът постепенно добива многоплавови измерения и започва да ги търси и край себе си, да ги създава сам, когато липсват, превръща се в личност, способна на любов, саможертва и творчество, достига своето духовно пълно-

летие. Претърпявайки сложна еволюция във фарсове на Гарсиа Лорка, пробудилният се човек се изправя пред съдбовните въпроси на своето съществуване, които започват да го тревожат. Процесът на духовно съзряване на осъзналия се индивид и осмисляне на взаимоотношенията му с останалия свят, отразен в драматургията на Лорка, е изследван във втората глава „В търсене на вечността“.

Тревогата на поета за човешката съдба неслучайно се свързва с новите течения в изкуството на XX в., с появата на дадаизма и сюрреализма през 20-те години. Насочването към абсурдното, алогичното, към сънищата, мечтите и подсъзнателното е характерно за сюрреализма. Изследователят обаче подчертава, че Гарсиа Лорка използва литературните школи само дотолкова, доколкото чрез тях може да изрази своите естетически и творчески тревоги. Мисълта на поета е неспокойна, догмите са му чужди. „Противоречието е светлината на поета“, упорито твърди Лорка, създаването на творбата според него прилича на „пошен лов в някаква много далечна гора“. Във връзка с това С. Танев разглежда беседата на Лорка „Въображение, вдъхновение, бигство“ (1928), разкрива схващанията му за етапите на творческия процес. Въображението според поета дава форма и смисъл на този процес, стои в основата му, но не може да надхвърли познатата действителност и свързва всичко с точни логически връзки, защото изисква ред и граници. То не е достатъчно за поета — от въображението, което е рожба на душата, той преминава към вдъхновението, което е състояние на душата, преминава от анализа към върата, от човешката логика на разума към поетическата логика на нещата, за да осъществи освобождението си от реалния свят, бигството си в света на чистотата и простотата, на девствените човешки емоции.

Според изследователя тези разсъждения на Лорка не означават отказ от завръщане към изворите, но сега това е завръщане посредством мечтите, сънищата и освобождението от оковите „аз“, търсещо дълбините на пробудената човешка душа. Няколко кратки пиеси: първата драматургична творба на Лорка „Магията на перепудата“ (1919) и трите театрални счека „Разходката на Бъгър Китън“, „Девицата, Моряхът и Студентът“ и „Химера“ подготвят забележителната му сюрреалистична легенда за времето „След пет години“ (1931), в която според С. Танев се разгръща с цялата си сила и дълбочина проблемът за човека и времето, за преплитането между реалност и фантазия. Поеътът тревожно търси разрешение на непримиримия конфликт между смъртността на индивида и безкрайния бег на времето и в това критичът вижда основния конфликт на пиесата и на целия човешки живот. Полемизирайки с твърденията на Рафаел Мартинес Надал и Андре Бюламик, че главният герой Младият представлява адекватен двойник на своя автор, той пра-

вилно сочи, че в тревогата на героя за преходността на всичко в света се крие тревогата на пробуденото човешко съзнание, на милиони хора по земята за смисъла на нашето съществуване. Младият иска истинските чувства да останат неизменни с течение на времето. Оказва се обаче, че Годеницата предпочита бруталния Играл на ръбци пред неговите мъртви блянове. Героят прозира трагичната истина — в същност той не е обичал Годеницата, а своя идеал, своя образ за нея. Какъв изход му остава? Танев смята, че този изход е по-скоро загатнат, отколкото разработен в пиесата — изходът, за който говори Манекенът и който безуспешно се опитва да осъществи Младият с Машинописката. Изходът е в съзнанието за преходността на човешкия живот и осъществяването на личността в рамките на тази преходност, а не в стремежа към вечността.

Според изследователя в тази пиеса чрез духовното прозрение на Младия Лорка открива вечните човешки стойности именно в преходността, в движението, в неугасимия порив към съвършенство, а не в стремежа към абсолютното и вечното. Той показва, че трябва да ценим трепета на човешкото сърце и тревогата на човешката мисъл, а не фалшивото безсмъртие, за да се осъществим като личности с краткотрайното си присъствие на света по законите на любовта. Така С. Танев разглежда философската легенда на Лорка за времето, това философско пътуване във времето, водещо до осъществяването на човека чрез любовта като нравствена и философска позиция — позиция, намерила най-ярък израз в големите социални трагедии на испанския драматург от 30-те години.

Проследявайки развитието на темата за любовта и човешкото осъществяване в драматургията на Лорка, в третата глава „В търсене на човешкото време“ С. Танев изяснява въпроса за дуендето, като се опира преди всичко върху беседата на поета „Теория и същност на дуендето“ (1930). Изследователят го определя като ирационална разрушителна сила с магическо очарование, като особен вид творчески бяс, който почита всичко по пътя си, изпълтил в себе си „скрития дух на измъчена Испания“. Според него дуендето е гласът на земята, корените, които се забиват в черноземата, „тайствената сила, която всички чувствуват, но никой философ не може да обясни“, по изреча на Гюте. Дуендето е завръщане към първоизворите, към прастарата основа на света, но без да се напуска настоящето. Покорен от неговите черни звуци, човекът разголява своята първична същност, преодолява външните прегради и дълбоките си вътрешни конфликти. Това според критика определя дълбоко драматичния и трагичен характер на дуендето, което се ражда в мигове на върховно стра-

дание, превръщайки се в непосредствено творческо начало. То е израз на основните витални сили, на бунта срещу установения в света ред, с който влиза в непримирима борба, за да осъществи човека в кратките мигове на неговата земна преходност.

Според изследователя в живота се намират в диалектическо единство и ожесточена борба две начала — спокойното, епическо, аполоновско начало на разума, на практичния ум, на установените вековни традиции в човешките взаимоотношения, и дундето, ирационалната стихия на кръвта, наречено от него дионисиевско начало, което се пробужда в най-скритите клетки, за да разруши готовите форми. Дионисиевското начало пренебрегва вековния ред, повлича героите пряко волята им, то води до смъртта, но именно в него С. Танев вижда осъществяването на човека като индивид.

Показателно е, че когато говори за дундето, което приравнява с дионисиевското начало, изследователят го разбира по-широко — не само като особена творческа енергия, като творчески бяс, но и като една от двете основни сили в света, която в бунта си срещу жестоките норми на обществото разрушава не само тях, а и самите герои, води ги до смърт, до катастрофа. Бунтовното дунде руши обществената закостенялост и пробужда човека като индивид, то може и да не унищожи вековните традиции, епическото, аполоновско начало, но все пак променя с нещо установения ред, срещу който някога пак ще се разбунтува.

Борбата на тези две начала С. Танев проследява в зрелите социални драми на Гарсиа Лорка: „Кървава сватба“ (1933), „Иерма“ (1934), „Доня Росита, момата или Езикът на цветята“ (1935) и „Домът на Бернарда Алба“ (1936). В поетическия театър на Лорка от 30-те години критикът открива един митологизиран народен живот, в който героите добиват удрените мащаби на хора-митове и одухотвореният, изчистен от излишни детайли бит се превръща в поетичен знак или символ. Като най-ярък пример за това той разглежда трагедията „Кървава сватба“ (1933), в която властвуват осветеният от вековната традиция обществен ред и суровият морален кодекс на патриархалния свят, възпелътен в митологизирания образ на Майката. У нея критикът справедливо вижда епическото начало, родовото съзнание, изработено в течение на столетия, но несъобразено с конкретния момент и индивид, представящо си живота като безкрайно повторение на един вечен ритуал, където всеки има строго определено място. „Майката е вечността“, пише Танев (с. 107). Тази персонализирана вечност е неизменна в своята родова любов и омраза, чийто корени се губят в далечното минало. Нейната дива ненавист изпраща на смърт дори собствения син, когато трябва да се защити родовата чест. Изследователят вижда продължението ѝ в образа на Жениха,

достоеен наследник на Майката и спящо оръдие на родовата мст.

С. Танев посочва как самият Лорка разрушава отвътре лъжливата представа за спокойствие и вечност. През цялата трагедия невидимо прелита конят на Леонардо, който внася стихията на бясното и опустошително дунде. Дионисиевското начало, бунтовното дунде, гласът на кръвта в лицето на Леонардо и Невястата въстава срещу родовата традиция. Дватамата твърде късно осъзнават, че не могат един без друг, че човек трябва да следва своя вътрешен зов. В този смисъл С. Танев в противовес на Рафаел Мартинес Надал и Алфредо де Ла Гуардиа тълкува спената в гората не като победа на смъртта, а като тържество на осъществената любов, като ново отношение към човешката преходност, към осъществяването на личността.

Като разглежда проблема за любовта и човешкото осъществяване в трагическата поема „Иерма“ (1934), поставяща темата за бездетната жена, критикът полемизира с Андре Бьоламик, който вижда вината за безплодието на Иерма само в героинята, и с Жан Пол Борел и Рафаел Мартинес Надал, търсещи я в обективните обстоятелства. Противопоставяйки героинята на съпруга ѝ Хуан, изследователят открива у нея носителката на могъщото дунде, на спонтанното начало, изразяващо се в непостижимото майчинство, в копнежа по воден живот, в себизадаването на другите. На Иерма е чужд егоистичният собственически свят на Хуан, който смята спокойствието за върховна степен на щастие и не познава пламъка на истинската любов и саможертвата на индивида. В такъв смисъл С. Танев третира и проблема за честта у двамата герои. За Хуан честта е във външното благоприличие, във формалните белези, а за Иерма тя е дълбоко вътрешно почувствувана и изстрадана чест, тясно свързана с нейната спонтанна природа. Изследователят обаче смята, че Иерма също носи вина за безплодието си, защото потиска порива си към Виктор, подчинявайки всичко на рационално определената цел — децата — и изменя на богатата си спонтанна природа. Той е прав, че за героинята любовта съществува само в името на децата, а не заради самата любов, съществува заради резултата. Не мога да се съглася обаче с твърдението му, че „Иерма е образ на изкривеното майчинство, заслужило участта си да остане незадоволено“ (с. 136), защото то поставя върху еднаква плоскост Хуан и Иерма чрез възмездие да останат без наследник в заобикалящата ги свят на цъфтеж и плодородие. Подобно тълкуване накарнява силно социалния аспект и трагическата дълбочина в образа на Иерма, пренебрегва главно в творбата — как егоизмът, себичността, собственическото чувство убиват любовта, сковават поривите на човека от народа, пречат на неговия стремеж към бъдещето.

Изследвайки проблема за пренебрегването на спонтанното, творческо начало у човека, С. Танев анализира драмата на Лорка „Доня Росита, момата или Езикът на цветята“ (1935) и доказва как „буржоазната комедия на нежните ирони“ постепенно прераства от забавна история за очарованието на отминалите времена в трагедия за безсмислено погубения човешки живот. Той находчиво оприличава света в пиесата на зима градина, в която цъфтят парникови рози, пречупващи се при първия полъх на вятъра, разкрива еволюцията на героинята от очарователна навишница до истински трагически персонаж. Обществото със своите изкуствени представи за щастие и консерватизъм създава и погубва доня Росита, то е причината за нейната трагедия. Зимната градина се руши от бесния вятър, който прекръшва всички парникови рози. В часа на истината Росита осъзнава неумолимия ход на времето, измамността на своите илюзии за щастие, измамността на това общество, което създава красиви химери и обрича хората на бавна смърт.

С. Танев проследява непримиримия сблъсък на двете начала в живота и в последната, най-зряла драма на Лорка „Домът на Бернардо Алба“ (1936), в която установеният ред се превръща в открита и безогледна диктатура, изискваща слъпо подчинение, а непокорството вече не е само спонтанен бунт срещу сковаващите обществени норми, но и съзнателен протест срещу робството, съзнателен устрем на личността към свобода. Според критика Лорка противопоставя лудостта на Мария Хосефа и бунта на Адела на зловещия свят на Бернарда Алба и обществена закованост, за да докаже, че този свят не е всемогъщ. За него Бернарда е изпълнение на жестока традиция, безчовечето и себичността, а Мария Хосефа олицетворява патриархалната древност, мълчостта на естествения живот и щедростта на любовта; тя е невъзвратимото и идеализирано минало. Затова не тя е истинският бунтар в света на Бернарда Алба, където отровата на диктатурата е поразила дори съзнанието на Слугинята и Понсиа — две дъщери на народа. Танев изтъква, че истинският бунтовник е Адела, която се подчинява само на вътрешния си импулс, не желае да измени на себе си и иска да живее по законите на любовта. Отрекла света на майка си, Адела слива вътрешния зов на своето дуенде с новото си съзнание на бунтовник срещу диктатурата и това ново съзнание я разкрепостява духовно, придава й смелост с цената на живота си да отстаива своето човешко право на любов. Изследователят особено набляга на яркото социално звучене на „Домът на Бернарда Алба“, най-зрялата пиеса на Лорка, представяваща великолепна алузия на испанското общество, в която драматургът разкрива чрез една семейна история яростната схватка между диктатурата и човешкия порив към любов и свобода.

Заключителната част „В търсене на човешката участ“ обобщава изводите на С. Танев за поетическия театър на Гарсиа Лорка, насочен към дълбините на човешката душевност: „Целият театър на Федерико Гарсиа Лорка представлява едно непрекъснато пътуване към човека. Поетът се стреми да стигне до основните стожери на човешкото битие“ (с. 170). Критикът показва как в сложния обществен и духовен климат след Първата световна война Лорка търси живите извори на народното творчество и бунта на модернистичните художествени направления, съчетавайки традицията и новаторството, миналото и бъдещето. Преминал от кукления фарс, от блажената земя на щастieto и безгрижието през човешкото самоосъзнаване, през мъчителното раждане на индивида, през порива към вечността, неговият герой достига до съзнанието, че човекът е прекоден по природа и трябва да се осъществи като личност в рамките на земята си живот по законите на любовта. Според Танев това съзнание се проявява най-ярко в големите социални драми на Лорка от 30-те години, в които на несправедливия и жесток обществен ред е противопоставен мъчителният път на човека към бунта и свободата, осъществяването му в живота чрез сърцето и лете сета, а не чрез стремежа към абсолютната и застинала вечност. По този път той опознава всепобеждащата сила на любовта, най-спонтанното от всички човешки чувства, съдържашо най-дълбоката истина за човека. Любовта според критика е непрестанно движение, велика радост и страшно страдание, висше тържество и осъществяване на човека. Тя се бунтува против несправедливата обществена организация и естествено поражда порива към свобода. В осъществяването на любовта, в устрема към свободата, в жертвоготовността си към другите според автора човекът на Гарсиа Лорка открива трудното си земно щастие, радостта и смисъла на своето земно съществуване.

Изследователският труд на С. Танев „Поетическият театър на Федерико Гарсиа Лорка (В търсене на човешката участ)“ е крупен научен принос, книга с богата проблематика, издаваща ярко критическо присъствие и стремеж за изграждане на собствена концепция, на собствен критически поглед върху драматургията на испанския автор. Разбира се, тя не е лишена от недостатъци. Изследователят не разглежда ранната драма на Лорка, „Мариана Пинеда“ (1925), която поставя с трагическа сила проблема за връзката между любовта и свободата, за пътя на човека към свободата през любовта. Неприемливо е схващането му за образа на Йерма от едноименната трагедия, което снижава и обеднява героинята. Необходимо е и още по-ясно свързване на драматургията на Лорка с обществените условия на епохата, със съвременните му

