

ФРГ

„ARCADIA“, Берлин—Ню Йорк, 1982, кн. 1

В рецензираната книжка привлича вниманието статията на Йорг-Улрих Фехнер „Старите страдания на младия Вертер. Романът на Гьоте в перспективата на петраркизма“. Авторът разглежда ранната творба на Й. В. Гьоте в сравнение с публикувания през 1973 г. роман на писателя от ГДР Улрих Пленцдорф „Новите страдания на младия В.“ С това изследването му добива актуална насоченост и засяга някои проблеми на съвременната европейска литература.

В статията се посочва, че днес би могло да се състави цяла библиотека, чиито заглавия са свързани по някакъв начин с романа на Гьоте „Страданията на младия Вертер“ — чрез подражание, чрез пародия или чрез филологическа интерпретация. Но едва версията на Улрих Пленцдорф, която акцентира върху „новите страдания“ на героя, разкри възможността и за едно обратно тълкуване — възниква оправдано въпросът за „старите страдания на младия Вертер“. Къде са ситуирани тези „стари страдания“ за Гьотевия роман? А може би те са заложени в духовно-историческата традиция на петраркизма? Авторът си поставя за цел да отговори в статията си на така формулирания въпрос.

Досега филологическите проучвания на романа са били насочени главно към изясняване на връзките му с нови творби, възникнали въз основа на неговия първообраз. Но е възможно и правомерно да се потърсят някои отношения към съществуващата до създаването му традиция. Това ще хвърли допълнителна светлина и към рецепцията на произведението в по-ново време.

Още заглавието на Гьотевия роман подсказва някои незабелязани досега особености. Немският речник на Грим посочва, че в заглавието на този роман за първи път в немски език се употребява множественото число на думата „страдание“. Тук за първи път се нарушава една езикова традиция, свързана с представата за „страданията и смъртта на нашия господ и спасител Исус Христос“. Повлиян от Лутеровия превод на Библията, Гьоте създава тази нова форма на множествено число, с която се подсказват вече нови съдържания — значението на „стра-

дания“ се колебае между „понесено страдание“ и „преживени страсти“, посочва авторът. Така самото заглавие на Гьотевия роман вече насочва към оная културна традиция, която е свързана с „любовната система“ на петраркизма. А тази система достига своя завършен вид преди всичко във френската литература от средата на XVIII в., т. е. в периода, предхождащ възникването на Гьотевата творба. Характерно за тази традиция е диалектичното свързване на мъката с радостта, връзка, която се извежда от двойствеността на понятието „страст—страдание“. Това амбивалентно схващане за радостта, която води до страдание, и за страданието, което дарява радост, може да бъде открито като характерен елемент в произведенията на Жан-Жак Русо — в „Новата Елоиза“ и особено в неговите „Изповеди“, посочва авторът.

За отношението на „Вертер“ към петраркизма романът на Пленцдорф може да послужи още веднъж като потвърждение на поставената теза. В съвременна среда младият герой на Пленцдорф изживява раздвоение между еротичното си желание и волевия отказ от сексуално удовлетворение. Същото важи и за героя на Гьоте. Това е оня комплекс от вътрешно самоизживяване, който Томас Ман формулира в есето си „Еротиката на Микеланджело“: „За него, твърде платонично, бог е в обичайния, а не в обичания, който е само средството за божественото въздушевание.“

Авторът на статията посочва, че в това твърдение Томас Ман скъсява духовно-историческата перспектива на традицията, когато поставя в нейното начало единствено Платон. Любов, която няма или няма само за цел сексуалното удовлетворение, любов поне като литературна жалба за отказа, ще намерим още при Сафо. Именно в традицията на нейната „горчива сладост“ се разполага и Гьотевият Вертер, когато говори за „сладка меланхолия“, за „арена на блаженство и болки“ и най-сетне, когато определя полуделия поради несполедена любов като „щастлив нещастник“. Наистина самият Вертер не отнася подобни сравнения към себе си, но не се и противопоставя на тях, изтъква Йорг-Улрих Фехнер.

Още древността познава схващането за любовта, от една страна, като „болест“, а, от друга, като „лудост“. За отбелязване е,

че Гьо̀те предпазва своя герой от тези въздействия на любовта, но ги пренася контрастно върху паралелната сюжетна линия — селският момък, който се влюбва несподеляно в една вдовица, се разболява и достига до лудост, а тя го довежда и до убийство. За разлика от този второстепенен герой на романа самият Вертер по начало е програмиран да изпитва „влечението към смъртта“. Така включените в романа петраркистични елементи не са взети непременно и непосредствено от тази традиция; защото те са поучително и патетично пречупени, т. е. те представляват опосредствувани, функционални цитати на една литературно, както и духовно-исторически все още жива, но многопосочна и комплексна традиция, заключава авторът.

Обаче Гьотевият Вертер засвидетелства онова, което схващането за физическото въздействие на любовта върху влюбения е превърнало в литературна конвенция, а след това в клише. От Сафо през Катул, елегичите и Овидий се развива възгледът, че влюбеният — било в присъствието на любимата, било поради нейното отсъствие — получава замайване, побледнява, изчервява се, рукуват му съзъзи, губи гласа си, усеща слабост, сетивата му нарушават функциите си, връхлит го болест, изобщо изживява противоположностите между жар и студ, между живот и смърт. Характерно в това отношение е дългото писмо на Вертер, в което разказва за първата си среща с любимата; изобщо обстоятелствата около първата среща са редовно повтаряща се тема на петраркизма. Ето какво става с героя на Гьоте, когато изпитва върху себе си властта на любовта: „...оттогава насам слънщето, месецът и звездите могат спокойно да си вършат работата — аз не зная, ни че е ден, нито че е нощ и целият свят край мене потъна“⁶.

Но преди да се изгради една толкова конвенционализирана любовна система, любовната жалба се допълвя от любовна възхвала, която се свързва с традицията на „Песен на песните“. Тук се проявява и едно стереотипно словесно стилизиране на качества на жената и на нейната красота. И ако в своето описание на любимата Вертер отбелязва нейните черни очи, това не бива да се обяснява с биографични мотиви у самия Гьоте, а по-скоро с факта, че черните очи са характерни за поезията на петраркизма още от XVI в., посочва авторът на статията.

Типични за петраркизма са мъчителното домогване до любимата, страстната жалба поради неутолен копнеж, страданието от изживявания като жесток отказ на любимата и след това потъване в размишления и наслаждение от прелестите на това страдание. Тъй се постига лъжливо щастие в бляна, любимата се схваща като непреклонна господарка, а влюбеният се усеща като нейн

и на любовта мъченик. Типични са и схващанията за любовта като болест, за целомъдрието на верността, което дава на влюбения възможност за нравствено израстване, и накрая за жената като символ на ангелското начало, т. е. на чистата интелигентност и с това дори на божествения дух. Тези елементи лесно могат да се открият в романа на Гьоте. В едно писмо Вертер предава така преживяванията си от първата среща с Лоте: „Да ти разказвам подред как стана, че се запознах с едно от най-милите същества, ще бъде твърде трудно. Аз съм весел и шастлив и следователно — лошо ще опиша историята. Един ангел! Тифу! Това го казва всеки за своята. Нали? И все пак аз не съм в състояние да ти изкажа колко е тя съвършена, защото е съвършена; достатъчно е — тя плени всичките ми чувства. Тъй много простота при толкова много разум, тъй много доброта при толкова много твърдост и спокойствие на душата при истинския живот и действие...“

Този цитат съдържа цяла поредица от представи из арсенала на петраркизма, отбелязва авторът. В психическото въздействие на любовта Вертер вижда причината за своя „лош“ стил в писмата си, причината, задето не може да опише една история. В същото време той несъзнателно използва похватите от петраркисткия арсенал — преди още да е назвал Лоте по име, той я нарича „ангел“, открива в нея „съвършенство“, чийто вид и причини не е в състояние да определи, установява, че тя е пленила целия му чувствен живот и съзира в нея обединени противоположни житейски качества: простота и разум, т. е. „docta ignorantia“, доброта и твърдост, т. е. „caritas“ в „constantia“, а също спокойствие на душата и истински живот, истинска деятелност, т. е. „tranquillitas animi“ във „vita activa“. Въпреки това обаче Вертер е неудовлетворен именно от словесно-стереотипното формулиране на тези качества; той би искал да взриви и да разчули арсенала, за да достигне до едно същностно, индивидуално описание на своите психично-иррационални изживявания, ето защо продължава в писмото си: „Глунав брътвеж е това, което ти казах за нея, жалки абстракции, които не изразяват дори една чертица от нейната същност... Или, казано на модерен език: Вертер е до толкова в плен на традицията, че единствено в нейните рамки може да се изразява същностно. В същото време той е недоволен от това обстоятелство, което не му позволява пълноценно да изкаже изживяната от него непосредственост на чувството, да изрази субективната ирационалност като такава. Тук Вертер се докосва до езиковите затруднения на едно модерно време; неговият език му е недостатъчен, за да съобщи истински, същностни изживявания; разказвачът страда от функционалната редундантност на своя, както и на всеки друг комуникативен език, заключава авторът.

* Цитатите са по превода на Ас. Разцветников (б. м. — В. К.).

Така Гьотевият Вертер използва системата на петраркизма, но в същото време е обладан от съзнанието, че тази комуникативна схема вече не е адекватна за него. Затова всички теми и мотиви из традицията на Петрарка и петраркизма се възприемат от героя на Гьоте и заедно с употребата им се релативизират, подчертава Йорг-Улрих Фехнер. При Вертер се забелязва колебание между обожанието на любимата жена и стремежа към сепитно отдаване, копнеж по освобождаване от безнадеждното служене и същевременно осъзнаване на безизходната обвързаност, както и възприемане на любовта като грях наред с опита да ѝ противопостави напразните усилия на разума. Тъкмо тук Гьотевият „Вертер“, поне в редакцията си от 1787 г., потвърждава принципната дихотомия, диалектичката неразрешимост на духовно-историческата проблематика.

За днешния читател, който чете „Страданията на младия Вертер“ или съвременни негови варианти като „Новите страдания на младия В.“ от Улрих Пленцдорф, е от значение да види тези творби в светлината на петраркизма, смята авторът на статията. Така те ще се възприемат преди всичко като *духовни творби*, нещо, което Гьоте е изискавал по отношение на своя роман.

В. К.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Вiena, 1982,
кн. 161—162

В рецензираната книжка на сп. „Литератур унд критик“ особено място заема изследването на италианския германист Джузепе Фарезе „Крушението на Аз-а и съзнанието за края при Артур Шницлер“. Изследването е посветено на сто и двадесетата годишнина от рождението на австрийския писател.

Наблюденията на автора се основават върху анализ на творческия път на Артур Шницлер през годините 1910—1920, когато той развива най-значителните си художествени идеи. Фарезе си поставя за задача да разкрие някои стилистични, тематични и формални промени през този период, които предлагат нови елементи за едно съвременно тълкуване на Артур Шницлер.

На 14 октомври 1911 г. едновременно в девет различни театъра се състои с голям успех премиерата на създадената между 1908—1909 г. трагикомедия „Обширната страна“. През юни предишната година директорът на Дойчез театър в Берлин Ото Брам е написал на Шницлер: „Драги приятелю, с голяма радост прочетох пиесата Ви „Обширната страна“. Не само поетически тя ми изглежда върхна точка във Вашето творчество (близка до „Самотен път“), не само отлична в ха-

актеризирането — Фридрих Хофрайтер възприема като един от най-добрите Ви образи, — но и съвсем нова по стил, който аз, ако не възразявате, бих нарекъл поантилистичен.“ В тази оценка на Ото Брам е интересно преди всичко сравнението с драмата „Самотен път“ (1900—1903), смята авторът. И в действителност могат да се установят много общи черти в двете пиеси, които маркират прехода към нов период в творчеството на Шницлер и свидетелствуват за развитие в неговата психологично-социална рефлексия. Но докато „Самотен път“ все още отразява един преходен момент в разпадането на стария буржоазно-либерален ред, в „Обширната страна“ рухването на буржоазното общество и свързаните с него традиционни ценности е станало неоспорим факт. Символичният образ на индустриалеца Фридрих Хофрайтер, фиктивен протагонист на ужасната и цинична игра на упражняване на власт над другите, събира в себе си всички аспекти на тази трагедия или по-скоро трагикомедия, както я нарича самият Шницлер. В действителност Хофрайтер бива сразен тъкмо от ония конвенционални сили, които той смята, че е овладял и осмисля. В обширната страна на душата всяко мъчително дирене на някакъв порядък е само изкуствено, защото „естественото — това е хаосът“, според думите на писателя. „В предложения тук твърде богат и бляскав свят не е възможно никакво доверие; всички се освобождават от своите привички и обвързаности“ — пише Георг Брандес през 1911 г. в едно писмо до Шницлер. Така той охарактеризира особената атмосфера на тъга, в която се движат и действуват персонажите на „Обширната страна“. Хофрайтер е един от малкото големи образи на Шницлер, които приемат реалността на поражението с достойнство и без резигнация. След дуела, при който застрелва младия любовник на жена си, Хофрайтер казва: „Да, на него му е много по-лесно. За него всичко е свършено. Но аз... аз съм жив. И възнамерявам да живея и напред. ... Човек трябва да се реши. Или — или.“

По-иначе протича историята на проф. Берихарди, друг ключов образ в творчеството на Артур Шницлер. Между февруари и април 1912 г. писателят завършва едноименната комедия, чието възникване по показателен начин е свързано с това на „Самотен път“, отбелязва авторът. И действително самотен е пътят, който извървява еврейският лекар при опита си да наложи един човешки и етически принцип в онова виенско общество от края на века, в което всяка хуманност се е превърнала в маска, а нравствените принципи са напълно подчинени на интересите на властващите. Онова, което прави впечатление в тази „австрийска комедия“, е не толкова обръщането на Шницлер към една парливо-актуална тема като антисемитизма, а по-скоро изобразяването на дезориентацията на индивида, станал играч-

ка в един деформиран социален порядък, както и на неговото трагично познание, че трябва да живее и да загине в борбата с този порядък, смята авторът на статията.

Резигнацията на Бернхарди означава нещо повече от обикновено охарактеризиране на един образ, продължава Джузепе Фарезе. Тя по-скоро възвестява една продължителна и вече непреодолима криза в живота и в изкуството на Артур Шницлер. На 12 ноември 1916 г. писателят отбелязва в дневника си: „Понякога на човек му се иска да явра, че и един живот следва някакви художествени или поне ритмични закони. Така в моето съществуване 1912 г., в която навлязох в петдесетгодишната си възраст, беше епохална, и то в неблагоприятен смисъл.“ Тази бележка е още по-разбираема, ако си дадем сметка, че през 1912 г. умират Макс Буркхард, Алфред Бергер и Ото Брам, „най-значителните поддръжници и приятели на моето писателско дело“, както пише Шницлер.

В същност периодът между 1910 и 1920 г. е особено тежък за Шницлер; през него протича Първата световна война и настъпва гибелта на Австроунгарската империя, тогава рухват всички надежди и мечти за национално укрепване и социално преустройство. През този период у Шницлер се развива вътрешен процес на себerefлексия и аналитична интроспекция, който предизвиква и поврат в неговата тематика, отбелязва авторът. Вниманието на писателя, което дотогава е било насочено предимно към проблематичността на съществуването, все повече се привлича от анализа на Аз-а. С други думи, той изоставя онзи типичен за него похват да „демонтира“ психическите механизми, за да разкрие техните реакции и дефекти, и се обръща към един екзистенциално-реалистичен начин на изследване, който възпроизвежда отчуждаващата самота на индивида в модерния свят, заключава Джузепе Фарезе.

Най-значително проявление на този творчески поврат у писателя е новелата „Бягство в мрака“. Характерна за разглежданите критични години е склонността на Шницлер да изобразява тази нова, колебаеща се между отчаяние и резигнация тематика все по-често със средствата на прозата вместо с тези на драмата. Обобщаващо винаги се е твърдяло с право, че драмите на Артур Шницлер представяват драматизирани новели, а новелите му — епизирани драми. Това отношение обаче се нарушава, когато основна тема за писателя става крушението на Аз-а и съзнанието за настъпващия край на живота и надеждите.

Новелата „Бягство в мрака“ възниква именно през този събоносен за Шницлер период между 1912—1917 г. Въпреки патологичната атмосфера, която обгръща главния герой, новелата е реалистична и с разтърсваща последователност изобразява нарастващата изолация на индивида от външния свят. С непостигната дотогава от Шницлер

острота тук се описва тоталното, неизбежно откъсване на Аз от Ти и от Ние, посочва авторът. „Бягство в мрака“ представлява безмилостна хроника на загубата на самоличността; този процес се анализира в различните стадии, които маркират трудностите и невъзможността на междучовешките отношения и в последна сметка довеждат до тотално отчуждаване от живота, до солисизъм, самота и лудост. Аз-ът се сблъсква с действителността и изброжда всички пътища на човешките взаимоотношения: братски, брачни, чисто еротични. Но резултатът винаги е съмнение и неувереност, всичко е белязано от сянката на лудостта и от съзнанието за предстоящия край. Действителността се разпада, а с нея и основата за истинско човешко съществуване. С това разпадане е свързано и изчезването на онова поливалентно колебание на противоположностите: битие и привидност, мечта и действителност, любов и омраза, игра и сериозност — противоположности, които дотогава са характеризирали творчеството на виенския писател, подчертава авторът.

В новелата „Бягство в мрака“ реалността става халюцинация, а натрапчивите предмети твърде бързо спечелват превес над всяка възможност за рационален контрол или пък самоконтрол. Краят може да бъде само скок в мрака, в Нищото.

Новелата, в която се разглежда патологичен случай — геройт Роберт страда от мания за преследване, — извиква в паметта един от най-ранните разкази на Шницлер, „Умиране“ (1892), чийто проагонист Феликс умира от нелечима туберкулоза. Свързващият елемент между двете произведения е не толкова болестта, колкото смъртта, по-скоро страхът от смъртта — единственото, ужасяващо сигурно нещо в един рухващ свят. Но различието между „Умиране“ и „Бягство в мрака“ се определя именно от болестта. Защото, докато туберкулозата, от която Феликс бавно умира, ни изглежда обгръната от някаква мрачна тайна, принуждаваща човека да приеме приближаващия край с фаталистична пасивност, то лудостта на Роберт чрез разрушаването на Аз-а символизира необратимия процес на разлагането на действителността. Дихотомията смърт—живот, която образува диалектическия основен елемент на разказа „Умиране“, отсъства в новелата „Бягство в мрака“ зад една тъмна и пусто чувство на страх, което потиска Роберт от самото начало. На него ме у отнета онази, макар и само теоретическа възможност, която още позволява на Феликс да се противопостави на психологическата изолация, причинена от бавно напредващата туберкулоза. Попаднал в менгемето на натрапчивата невроза, Роберт все по-несъзнателно бива принуден да извърши редица деяния, които се оказват симптоми на натрапливост. Нищо чудно следователно, че всички предприети от него стъпки да обхващат действителността

извън своето собствено потиснато същество са безрезультатни. Те само подчертават неудържимото изчерпване на духовните му сили, докато се стигне до оная разтърсваща финална сцена, когато той хладнокръвно натиска спусъка на скрития в джоба му револвер и убива брат си — тъкмо в мига, когато този го прегръща. След това Роберт сам прекрива в смъртта, „преминава през една звъняща синя нощ, която никога нямаше да свърши за него“.

Трагедията на Роберт протича в период от три месеца — от октомври до декември, т. е. през прехода от есента към зимата, отбелязва авторът. Разказната структура се концентрира предимно върху вътрешния живот на главния герой. Използуваната от Шницлер техника не е вътрешният монолог, а разказът и т. нар. „изживяна реч“. Отказът от монолога, който е по-подходящ за описанието на един „поток на съзнанието“ (например в новелата на Шницлер „Лейтенант Густл“ — първият вътрешен монолог в немската литература), издава намерението на писателя да изобрази своя герой в проблематична светлина. Роберт, чието раздвоено Аз не е в състояние да възпроизведе един разказ в първо лице, изразява вътрешните си процеси в трето лице, което по обективен и безличен начин „изживява“ всичко и го „разказва“. Постоянната смяна на разказната перспектива и често заменяемата функция на „изживяване“ и „разказване“ придават на новелата непосредственост, издават майсторството на големия психолог, заключава авторът.

Шницлер описва в „Бягство в мрака“ крайната фаза на едно вече активно разцепление на Аз-а и изтъква несигурността, временността на съществуването на главния герой в реалния свят, както и неспасемостта на обръканата му психика. Обаче главната тема, преди всичко в първата част на новелата, не е само коварното напредване на лудостта, а и безутешната самота на Роберт, както и неговата неспособност да се заципава, т. е. да нагоди външната действителност в своя полза, като превземе онези бариери на отчуждението, която патологичното му схващане за света издига между него и нещата. Макар и теоретично близо до приграждането към реалния свят, Роберт се оттегля и изпада в отчаяна ретроспекция, в състояние на неувереност и страх. Върхната точка на новелата е опитът на Роберт да пренесе болестта си върху друго лице, онова парадоксално разменение на психопатологичните симптоми, което приписва собствената му лудост на неговия брат Ото и с това го превръща в марionетка. В тази трагична размяна на ролите всеки бива предоставен на другия и тъй изчезва всяка възможност за надежда и спасение. От мига, в който прехвърля своята лудост върху брат си, Роберт изпада в положение на самоизолация и себепоразушаване, което го довежда до тотално откъсване от

света. Не му остава нищо друго освен отчаяния страх от смъртта, обобщава авторът на статията.

Глъбинната психология на Шницлер сякаш в новелата „Бягство в мрака“ изчерпва резервите си от нюанси, които омекотят и приглушават острите противоречия. Като че писателят е загубил умениято си да филтрира действителността през леката игра на светлини и сенки, без да я фалшифицира, и да разглежда света с дистанцирано и все пак съчувствено разбиране за човешката трагедия. Това изтъква особеното значение на „Бягство в мрака“ — новела, която отправя към една всеобща социално-културна ситуация, където разпадането на Аз-а, кризата и разрухата отдавна са станали всекидневие.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„EUROPE“, revue littéraire mensuelle, бр. 648, 1983. Париж

Априлският брой на френското прогресивно месечно литературно списание „Юроп“ за 1983 г. е посветен на централна тема: „Театърът и тия, които го създават“. Броят започва със съдържателен и интересен очерк, озаглавен „Трудов екип“ (Travail d'équipe), на сведущата по проблемите на театъра есеистка Раймонд Темкин, една от редовните и активни сътрудници на списанието. „Театърът — пише Темкин — е трудов екип. Текстът само не е достатъчен, за да се прави театър. Той влиза в спектакъла като част, която може да бъде главна (essentielle), тогава говорят за театър на текста, театър-документ (или второстепенна), театър на образа, театър на актьори. Няма театър — казва Темкин — в текст, озаглавен „Трите стълба на спектакъла“, ако това, което претендира да бъде театър, не завършва с представление: театърът е спектакъл и той почива върху трите стълба (pilliers): автор, актьор, публика. Ако един от тях липсва, театърът е осакатен. Без автор — това са актьорски упражнения, може би „перформанси“, както казват по американски — няма театър. Нека не се измамваме впрочем: в случая ако „перформансът“ е добър, има един скрит автор. Няма зрител: тогава тренировка (training), както казват този път а ла Станиславски или „творческа килия“ (cellule de creation) според „Открития театър“; или пък катастрофа. Нека ретушираме формулите на Бернар Дор (известен театрален теоретик и критик — Н. Д.): няма театър без публика; няма театри без зрители. Това, което означава двете опасности, от които театралният жанр е заплашен: именно спаднало посещение поради различни причини, и то заслужава цяла една глава.

В поредица „размисления върху драматурга“ Даниел Бенехард (роден в 1954 г.), изпълняващ функция на драматург при Театъра в Кан (Théâtre de Caen), последователно ни въвежда в „Позициите на един драматург“ със следните въстъпителни бележки: „както е драматургът — пита се авторът — и отговаря: „една неясна функция, малко обща. За разлика от Германия френската театрална институция се зачита малко. От 1978 г. имам шанса — казва Даниел Бенехард — да бъда постоянен драматург при „Комеди дьо Кан“ (този драматически център се интересува много след 1973 г. от съвременните стилове (écritures). Клод Йерсен и Мишел Дюбоа въведоха първи във Франция Крьоц, Фасбиндер и Ахтернбуш. Да се дефинира абстрактно „драматургията“ е трудно. Колкото опити, толкова школи, толкова драматурзи! От моето сътрудничество в дъжина спектакли — казва Бенехард — мога в най-добрия случай да посоча няколко ориентировки в моята работа. Даниел Бенехард почва с „драматурга-документалист: „преди работата на маса с актьорите драматургът съставя досие върху писателя и автора и. Очевидно той подрежда статии, критики, предизначени за по-сетнешните публикации. Тази документална работа от университетски тип е дублирана в Кан със свободни поетически текстове, фикции. Текстове, периферични на произведението, които образуват капитал от звуци, образи, субективни впечатления, който може или не да подпомогне сценичната работа. В известни завършени спектакли премираме следа от тези драматургически фикции, синия куфар на „Крал Лир“ например.

В текста „драматург-приспособител“ авторът пише: „съвременният театър в наши дни държи особено да постави на сцената произведения в проза, разкази. Драматургът в такъв случай често тогава е господар на такива монтаж, на такива разглобявания. Често той е, който преизбира фрагментите, свързва ги, за да образува крайната мозайка. Тази театрална нагласа на литературни текстове сме я опитвали много пъти в Кан, казва Бенехард, както това са доказвали спектаклите „Барбе д'Орвил“ и „Дезамур“, монтажът е форма на пряк, тънък, спокоен стил, но който изисква предпазливо боравене. Драматургът можеше също да изработи нова версия на даден класически текст, но ние направихме нов превод на Софоклевата „Антигона“.

При „драматурга-зрител“ мястото на драматурга е твърде скромно при репетиционната работа, той слуша, гледа, антиципира един вид позицията на зрителя. Драматургът не е вече този, който дава уроци, този „flûte du sens“, който е могъл някога да тероризира актьорите. Драматургията на маса е почти изчезнала. Свършено е с тези едностранни текстови обяснения, на които актьорът с играта си трябваше да бъде отражението. Когато знаеще са малко ясни, драматургът

не може обаче да претендира за някаква обективност на своята прещенка. Както всяка реч, неговата е носач на фантазми, миниран от риска.

При драматурга-писател: „критическа институция“, „теоретичен орган“, драматургът най-често също е писател. От тази именно позиция той изтъква най-голяма легитимност върте в художествения колектив. Но ако драматургът-писател работи преимуществено за художествената структура, където е интегриран, това не трябва да става по изключителен начин. Писателят печели, като следва опитите вън. От трите пиеси, които написах, казва Бенехард, една единствена е била поставена в драматическия център Кан. . . Функцията на драматурга в драматическия център в Кан е прочее открита, множествена, дори ако е фокусирана върху стила. „Размисление върху“, както и „продукция“ на театралния стил, работата на драматурга се обогатява с внимателния поглед, който той хвърля върху околните съвременни художествени дейности (кино, танц, роман). Включен в даден художествен екип, драматургът не е прочее този самотен писател, вдълбочен в бюрото си. Едно само желание има: „социалността“ на неговата практика да остане трамплин за творческо въображение и изобретателност.

С интерес се четат „Театралните публикации“, които имат полезен осведомителен характер в работата на цитираната вече Раймонд Темкин.

От „театралните списания“, пише Темкин, едно единствено идващо ни в пълна форма от твърде далеч е „Авансцена“, което празнува през 1980 своята 30-годишнина чрез възпоменателен брой, съдържаш листата на 400 от хиляда и повече пиеси, публикувани, класирани по жанрове, с означение на сюжет, с броя на актьорите, с декорните елементи. „Авансцена“ е открита със склонност все пак към булевардната пиеса и към пиесите на вече прочути автори (Ануй, Русен, Ионеско, Бекет). Но през последните години са били публикувани по-трудни френски и чуждестранни пиеси, богато илюстрирани и придружени с документация. „Авансцена“ може в случая да служи като програма на театри от сектора на субсидираните изобщо, което гарантира откупването на известен брой екземпляри. Такъв е случаят също с „текстове-програмите“ на „Открития театър“, на който Люсиен Атун бе инициаторът при издателство Сток.

Теоретичните списания не издържат също удара. Ако публикуват в някои свои броеве неиздавани пиеси, те се занимават повече с анализ и рефлексии, насочват се към една по-интелектуална публика. Двумесечното списание „Театр пополер“ (издание на „Арш“, създадено в 1953 г., което игра значителна роля за набирането на публика около един театър, „очистен от буржоазните структури, от печалбите и от маските си, изчезна през

1964 г. „Травай театрал“ (издаван от „Л'Аж д'ом“) се създава през 1970 г. Неговият редакционен комитет е съставен от същите, които пишеха редовно в „Театр популер“: Дени Бабле, Емил Копферман, Бернар Дор, Франсоаз Курилски. Времето на „театъра, който събираше, не съществува вече; „гражданската илюзия“ на Жан Вилар се разпръсна... Сътрудниците на „Травай театрал“ бяха преди всичко преподаватели в Театралния институт при университета в Париж. Ала списанието беше финансова тежест за издателя; то почна да излиза все по-нередовно, докато спря.

Що се отнася до театралните колекции, Темкин пише, че съществуват трудно... Днес компанията „Ренд-Баро“ има своите „Кайе“, както „Театр дьо Лувен“, „Ла Комеди дьо Кан“, „Льо Нуво Театр дьо Марсей“, „Ла Комеди дьо Сен-Етиен“, „Льо Сантр драматик национал дьо Реймс“. „Льо

Театр популер роман“ и „Ла Комеди Франсез“ имат също своите колекции. Касае се до текст „ин-екстенсо“ или по-често до извадки, съпроводени с анализи, изобщо твърде убедителни. Тиражът рядко надвишава хиляда екземпляра.

Колкото до есетата, казва Темкин, нека цитираме колекцията на „Л'Аж д'ом“, посветена на театралните знаменитости. Отделни книги се посвещават на отделна личност или на отделна творческа кариера. Изданието „Пътища на театралното творчество“, под редакцията на театроведа Дени Бабле и под егидата на „Националния център за научни изследвания“, е поредица на високоинтелектуално ниво. Изследването тук е колективно и е плод на продължителен труд. Студиите представляват откривателски приноси.

Н. Д.