

ФРАНЦИЯ

„REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE“
Ноември—декември 1977, № 6, Париж

Завършвайки 77-ата година от основаването си, „Ревю д'истор литерер дьо ла Франс“, издавано от Дружеството за литературна история на Франция с подкрепа на Националния център за научни изследвания и на Националния център за литература, е посветило своя шести брой (за ноември—декември 1977) на „проблемите на театъра във Франция (1920—1960)“. Този специален брой, подготвен и представен от Жак Робише, съдържа текстовете и дискусите по време на разговора, организиран от Дружеството за литературна история на Франция и състоял се на 20 ноември 1976 г. Проф. Раймон Лъобег представя броя на читателите с кратко „въстъпление“ (avant-propos), в което казва: „в историята на френския театър смятаме като главни дати „Препирката за Сид“ и „Битката за Ернани“. След сто години те ще ни се струват може би като малки схватки в сравнение с промените, настъпили в течение на XX в.“

Цялостна представа за богатото и интересно съдържание на специалния брой ни дават публикуваните статии, а именно: „Режисьори на Картела и театралният театър“ (Ж. Жомарон), „Клодел и театърът в своето зараждане“ (М. Лиур), „Легенда и драматургия в театъра на Жироду“ (Ж. Боди), „Жан Ануи трагически поет“ (Ж. Вьер), „Френската публика и театралната обнова след Втората световна война“ (А. Тисие), „Визуалното въображение в театъра на Монтерлан“ (А. Стефан), „Сартър за Брехт“ (Ж.-Ж. Рубин), „Златен век или постановката на класиците във Франция между 1945 и 1960 г.“ (Бернар Дор).

Всяка от поменатите по-горе статии се съпровожда от дискуссионен текст, интересен без съмнение за уточняване на поставените в статите проблеми, но е изключено в няколко страници да се резюмира казаното за всяка дискутирана статия, толкова повече, че във всяка една съответният автор разисква един проблем, който намира критическо осветление в дискуссионния процес, където се сблъскват и съпоставят различни и понякога противоречиви тези.

По-специален интерес за нас представлява очеркът „Сартър за Брехт“ (14 страници) без дискуссионния текст (3 страници). Ста-

тията се предшества от следния кратък диалог: „Кенет Тинан: Кой съвременни драматурзи Ви възхищават най-много? — Сартър: Брехт, безспорно, макар починал, и въпреки факта, че не използвам неговата техника и не споделям художествените му принципи.“

При Сартър, пише Жан-Жак Рубин, не става въпрос да се подчини театърът на една политическа кауза. Ако театърът, който той препоръчва, е политика, то е, че поставя политически въпроси, буди, изостря критическата бдителност на зрителите-граждани. По време на представлението на „Мръсните ръце“ авторът заяви на в. „Комба“: „Една добра театрална пиеса трябва да поставя проблеми, а не да ги разрешава“; пред в. „Фигаро“ бе заявил: „Театърът не е създаден за демонстрации, нито за решения. Той се подхранва с въпроси и проблеми.“

По-нататък Рубин пише: „1943 г. . . Сартър почва своята кариера като драматург с пиесата „Мухи“. Брехт е в Ню Йорк (избягал в САЩ от фашисткия Хитлеров гнет). Макар творчеството му да е вече значително, Брехт не е познат на широката публика с изключение на „Опера за пет гроша“, създадена през 1928 г., възбудила, както се знае, доста противоречиви отзиви. Сартър е присъствувал заедно със Симон дьо Бовуар на представлението на „Опера за пет гроша“, сценично осъществена от Гастон Батй в 1930 г. В 1959 г. той заявява пред „Експрес“, че не е виждал в нея друго освен това, което наричат сатира на обществото. . . Същинската цел на Брехт — добавя Сартър — ни бе напълно избягнала. Когато излязох от театъра — оттогава повече от двадесет години, намерих пиесата анархистична. . . Позитивната страна на двойната критика ми се бе изплъзнала, както на всички тогава. Начиная от 1943 г. двамата творци се развиват паралелно, до 1956 г. за Брехт (който същата година умира), до 1959 г. за Сартър, който след „Затворените от Алтона“ в 1959 г. не създава за театъра оригинална творба. Няма обаче „среща“ между двамата преди 1954 г. През юли същата година „Берлинер Ансамбъл“ представя за публиката на Международния фестивал в Париж (бъдещия „Театър на Нациите“) Брехтовата драматургия в нейната тоталност (текст и реализация). Шокът с „Майка Кураж“. За откриването на Брехт във Франция капитална е заслугата относно историята на

театъра през 60-те години на студията „Брехт във Франция“ от брехтоведа Бернар Дор.

Че Сартър, казва Рубин, е изпитвал оттогава още огромен интерес към изследванията на Брехт, в това ни убеждава големият брой статии, беседи, интервюта, които френският автор е публикувал от 1955 г. насам. Сартървите писания върху Брехт, изглежда, си поставят две цели: изследване на възможностите за една Брехтова практика във Франция през годините 1955—1960, намиране място и може би „закрепването“ му като драматург редом с Брехт и, ако е нужно, против него. По-нататък в своите пояснения Ж.-Ж. Рубин пише: „Като Брехт Сартър не предполага политическата практика на театъра, преди да бъдат най-напред решени няколко предварителни въпроса: за кого се играе? какви средства трябва да се употребят, за да се разберат от публиката, към която искат да ги насочат? На една публика от народа трябва най-напред да се представят пиеси за нея; написани за нея и които говорят за нея. Знае се, че Сартър силно атакува в 1955 представленията на Жан Вилар в „Театър Насионал Попюлер“, упреквайки го, защото е забравил под претекст за „театрален празник“ „социологическите тежнени“ и е провъзгласил под етикета „популярен“ един обикновен театрален репертоар, т. е. с цел да задоволи особено „културната“ нужда на част от буржоазията. . . . Още в 1955 г. Сартър беше заявил: „трябва . . . да сменим публиката. Що се отнася до мене, сега аз няма какво повече да кажа на буржоата.“

Следвайки по-нататък пътя на конфронтацията Сартър—Брехт, съпровождайки паралелните им характеристики с любопитни бележки, френският есеист пише: „Сартър има прочее остро съзнание за своето социално-историческо положение на писател-драматург и за всичко онова, което в този план го отделя от Брехт. Последният поне, откакто се завърна в Германия през 1949 г., разполага с публика, готова да подхрани усилието му за политически размисли, докато френската буржоазия се възпира да премине откъд определен праг по съвсем очевидни причини. Огорчението на Сартър, това чувство на търсене намиращи зрители, се изразява чрез носталгията, парадоксална най-малко у един човек, обрнат с лице към настоящето, за едно изгубено минало на популярния театър. Златен век, на който Сартър дава значително по-широк диапазон: от зараждането на театъра до „възшествието на буржоазията“! Единствен буржоазният театър не е бил популярен театър. Цялата театрална традиция — по думите на Сартър — е била попу-

лярна до възшествието на буржоазията. Носталгията на Сартър обяснява, казва Рубин, настойчивостта, с която драматургът Сартър се стреми да ситуира Брехт и да намери собственото си място на границата на една мрежа от традиции. От една страна — бележи Сартър, — театралните референции на Брехт не са същите на френската публика. Не откриваме у него влияние на гръцките или френските класици, пиесите му призовават по-скоро спомена за елизабетинските драми, отколкото трагедиите.

Що се отнася до проекта — учредител на Брехтовата драматургия — да помогне на зрителя сам да се промени, за да промени света, проект, който Сартър лично припописва, той го отдава пряко на аристотелизма и на прочутия „катарзис“: „Обществото трябва да се промени изцяло и функцията на драматурга да бъде „пурификацията“, за която говореше Аристотел: той ни открива това, което сме ние, жертви и съучастници едновременно“ (с. 14 от „Брехт и класиците“). Тук също не може да не забележим, че Сартър тегли малко нещо чергата към себе си! Защото Брехтовият проект — пише Рубин — визира промяна на човека, разбира се, но промяна политическа. Касае се да го накараме да осъзнае своята алиенация, пътищата, по които върви, механизмите прочее на Историята. Но Аристотеловият катарзис, дори чрез разширената интерпретация, която му дава XVII в., се явява като една морална терапевтика: тя позволява на зрителя да се предохрани срещу страстите или пороците чрез внимателното наблюдаване на разпуснатостите, към които те водят.

Сложността на отношението на Сартър спрямо Брехт произтича от противоречието — латентно в сърцето на собствената му театрална мисъл; като Брехт Сартър препоръчва театър, введен в настоящето на зрителя, един театър на действието върху света, който би завършил с буржоазната драматургия на неизменното и на неизбежното. Но в същото време Сартър афишира любопитно един истински „есенциализъм“ от момента, в който разглежда театъра като система на представление. Участието — заявява той — например е „дълбоката същност на театъра“. Сартъровият есенциализъм свежда театъра до проводник на идеология, като пренебрегва необходимите трансформации на техника и на форми в процеса на идеологическата мутация. Тези трансформации на свой ред ще трансформират виждането на зрителя. Виждането му на театъра и виждането му на света.

Н. Д.