

## Своечуждите Ибсен и Метерлинк – големите художествени прозрения на българската драма

Велислава Донева

*"Home-bred" foreign authors Ibsen and Maeterlinck - the great art epiphanies of Bulgarian drama: In the communion and rapprochement between the contemporary Bulgarian drama and the modern aesthetics of its European counterpart, the early European contemporary playwrights Ibsen and Maeterlinck clearly stand out. Their influence gravitates in the aesthetics and the language of the various "steps" of our national drama production. They become "home-bred" foreign authors in the Bulgarian theatre.*

**Key words:** Bulgarian drama, theatre, modern, Ibsen, Maeterlinck.

### ВЪВЕДЕНИЕ

Драмата и театърът са два свята, които живеят свой живот, различни и често срещуположни – драмата, това е идеята, театърът – това е нейното осъществяване чрез езика на другото изкуство. Битието на модерната българска драма е пряко свързано с изграждането на театъра като културна институция и репрезентативно културно средище.

### ИЗЛОЖЕНИЕ

Драмата ускорено се европеизира по тематика, стил, поетика, в търсене на свобода на творческата самореализация. Движението ѝ в първите две десетилетия на ХХ век е свидетелство в културен аспект за сложно взаимодействащите си заемки и влияния отвън с утвърдени модели и по-устойчиви представи за задачите на изкуството в условията на отвореност и възможности за свободен избор на образци от чуждия опит. Тази неизбежна необходимост да се съчетаят в един времеви план усвояване и осмисляне, практическо действие и метапозициониране безспорно носи силен драматичен заряд. Но една **водеща идея** обединява залитанията, предпочитанията, енергиите – за изравняване с другите, за заличаване следите от унизителното робство, за самодоказване.

В общуването и сближаването на българската модерна драма с модерната естетика на европейските текстове се открояват отчетливо присъствията на ранноевропейските модерни драматурзи **Ибсен** (1828 – 1906 г.), **Чехов** (1860 – 1904 г.), **Стриндберг** (1848 – 1912 г.), **Метерлинк** (1862 – 1949 г.), **Хауптман** (1862 – 1946 г.), **Пшибишевски** (1868 – 1927 г.). Влиянието на европейската драма се утаява в естетиката и езика в различните „стъпала“ на родната продукция – предмодернизъм, нищешаански тип драма, късен модернизъм (авангард) между и след войните (20-те – 30-те години на ХХ век). В дискурса на последния етап се включват психоаналитичната теория на Зигмунд Фройд и психическата феноменалия на Карл Юнг.

Новите теории са не само привлекателни с „модерността“ си, но и с предизвикателността си, защото пренасочват естетическите търсения, помагат за задълбочаване и психологизиране на драмата, показват способности за обогатяване на творческата визия с нови идеи, теми, мотиви и то в литературно време, когато символизмът е емблематична проява на модерния изказ.

Пътуващият частен „Съвременен театър“ въвежда за първи път чуждата модерна драма в театралния афиш. До голяма степен подбужда предпочитанията на трупата „Сълза и смях“ към драмите на Ибсен, Горки, Стриндберг. От репертоарния му план (1904 – 1912 г.) се вижда, че български автори се поставят сякаш случайно, между другото. Това са Ив. Вазов („Борислав“, „Казаларската царица“, „Службогонци“) и Яворов („В полите на Витоша“). Не се поставя нито една символистична българска пиеса. Сред множеството чужди образци, и чисто

количествено, се открояват осем постановки по Ибсенови текстове, четири – по Стриндберг, две – по Метерлинк, четири – по Пшибишевски, две – по Хауптман, три – по Зудерман. В програмите предпочитани автори са А. Н. Островски, П. Джакомети, Б. Балучки, Л. Андреев, М. Нордау. На сцената на този театър са играни „Вилхелм Тел“ на Шилер, „Живият труп“ на Толстой, „Братя Карамзови“ на Достоевски, „Ревизор“ на Гогол. В първите години на Народния театър българското драматическо участие на сцена е твърде скромно и с не особено окуражаващ успех, което е показател, че все още няма специална позиция към националната драматургия. Официалното откриване на Народния театър (30.01.1907 г.) е с произведение на Вазов – сценичния пролог „Славата на изкуството“. Критиката го посреща с мълчание (като форма на несъгласие, а не като неотзивчивост). От съвременните български драми „Първите“ на П. Ю. Тодоров и „Свекърва“ на А. Страшимиров са първите, стъпили на сцената на новооткрития Народен театър след спечелен конкурс за написване на нови драматургични творби (1905 г.). От пъстротата на чуждите заглавия става ясно, че „откритията“ на Съвременен театър – Ибсен, Горки, Хауптман и Зудерман, макар и по-плахо, пробиват и в Народния театър.

**В репертоара на Народния театър** заетите от европейската драма заглавия се разделят в три потока – класическа, модерна и съвременна европейска (чужда) драма. Страниците на „Демократически преглед“ от 1912 г. представят на читателя новоизпознатата книга на П. Кохан „Модерната западно-европейска литература“ (С., 1912 г., 270 с.), която, според неподписалия се автор на анонса за книгата, запознава с *корицеите на модернизма* – Ницше, Ибсен, Метерлинк, Шницлер, Оскар Уайлд, Октав Мирбо, Пшибишевски и Кнут Хамсун. Те са създателите на онази литература, която е страстен вопъл за освобождение на личността, *безумен протест против натиска на обществото, въстание против шаблоните*. Коментирайки по страниците на „Българска сбирка“ състоянието на литературата ни в началното десетилетие на века, Н. Атанасов констатира, че *откакто българският народ е заживял литературно, не е смогнал да извади от страната си повече писатели, които биха могли да се групират по цел, направление, по форма*. Причината за това в новите времена според него е, че животът не отхранва нито един мотив за възвишен патос, но затова пък изобилства с неизчерпаем материал за *един непретенциозен реалист*. В търсенето на освежителна струя, която да се влее в *омършавялата ни литература*, Атанасов изключва индивидуализма, защото той провъзгласява естетизма над морала: *Тържеството на индивидуализма в нашата литература е пълно. Никога влиянието на европейската литература не е било у нас тъй силно, както виждаме това днес* (Атанасов 1906: 554 – 555).

Във времето, когато все още няма силни театрални групи и актьорско професионално присъствие (1896 – 1907 г.), по сцените на българския театър се утвърждава и налага драматургията на норвежеца Ибсен (впрочем българският театър го „търси“ почти до Първата световна война). Един от големите му привърженици П. Ю. Тодоров в своята статия „Ибсен у нас“ чертае параметрите на масираното му пребиваване, особено в литературния живот: *Затова пък в България нито един чужд поет, дори руски, в последните десет години не е занимавал вниманието на четящия свят тъй много, както Ибсен. 15 от неговите драми, 13 от втория му период, са преведени на нашия език по 2, 3, па дори и 4 пъти. Изданията на някои от тях достигат до десетина хиляди екземпляра. При всичко, че в репертоара на Народния театър в течение на десетина години Ибсенови драми няма повече от 5 – 6 и макар всяка една от тях през всичкото време да не е била поставена повече от 7 – 8 пъти – в репертоара на частните театри тия драми всякога и навред държат първо място, тяхната игра е била най-любимата на актьорите и с тях те най-много са печелели симпатии и*

*посетители, както тук в София, тъй и из провинцията ... Този интерес към Ибсена в България е станал известен в чужбина (Тодоров 1958: 406 – 407).*

Въпросът за **влиянieto на Ибсен** върху творчеството на българските драматурзи, преди всичко върху **П. Яворов, П. Ю. Тодоров, К. Христов и А. Страшимиров**, оспорван многократно от театралната критика във времето на появата на техните драми, е свързан с основния смисъл на Ибсеновата драматургия – протестът срещу общественото устройство, несъгласието със слабостта на обществото и семейството, с притворството, фалша, подкрепяни от законите и оправдавани от съвестта. А Ибсеновите драми са издържали едва от две до четири представления на сезон. Критиката от онова време обяснява тези присъствия или отсъствия на сцената с неподготвеността на театралната публика, както и с ограничената възможност на режисьори и актьорски състав да представят „модерен“ текст чрез „модерна“ драматургия. В това отношение голям интерес за един изследовател представлява дейността на трупата на Роза Попова (тя е и преводач) и Матей Икономов. Те се обявяват срещу модната (не модерната) тогава френска пиеса и ратуват за действително художествен и сериозен репертоар – „за мислещи хора“.

Финалът на „Нора“ или „Куклен дом“, написана през 1879 г., предизвиква полемика. Критиците разбират тази пиеса, но не могат да мотивират причините за бунта на героинята. За някои от тях финалът звучи невероятно, защото за модела на патриархалния начин на живот у нас в годините след Освобождението това наистина е непонятно. След едно представление на „Куклен дом“ през 1907 г. Вазов пише повестта „Нора“ като отговор на Ибсеновия текст. Посланията във Вазовия текст твърде ясно говорят за отрицателното мнение на автора си към пиесата, както и за неговата ирония по отношение на „бунта“ на главната му героиня Любица. Цялата логика на Вазовата повест е доказателство за ненужното утвърждаване на жената в една такава „недуховна среда“, където действа Любица, която сама носи много черти на тази среда. Вазов не иска, а и вероятно не може да мисли за героините на Ибсен като борещи се не за равноправие с мъжете или за надмощие над тях, а за свободата на своята личност. Показателен за различеност е отзивът на А. Страшимиров, един от последователите на Ибсен: *... Нищо социално и нищо революционно няма в драмата „Нора“ ... Защото, ако някога животът е осветил правото на жената да бъде героиня на племето си, патриотка за отечеството си, мъченица на вратата си, самостоятелна в избирането на другар за живота си, то днес е вече време, когато животът ѝ закрепва правото да се закръгли в индивидуум със свой ум и със свое не само женско, а и човешко достойнство, т.е. да направи още една стъпка по утъпкания от мъжката половина на човечеството път (Страшимиров 1902: 131).* Освен чисто формална прилика с Ибсеновата драма, огледана в паратекстовете и драматургичната композиция, българската драма категорично приема общочовешките ѝ идеи, творчески им служи и съдейства за тяхното огласяване, защото по думите на поета И. Динков с *двадесет и петте си пиеси, написани в продължение на 50 години, както и с биографията си на акуратен аптекар, Х. Ибсен не само напомня, но и задължава да се вярва, че историята през всички обстоятелства се прави и че светът при всички обстоятелства се разкрива чрез усамотилия се индивид (Динков 1998: 135).* Литературната личност на Ибсен е пример за важното разграничение – едно е да си модерен творец, друго е да си творец на модерни времена.

Важно проявление на модерната драма е многоаспектното разглеждане и анализирание на **човека** и междуличностните отношения. Тя е носител на идеи за реализиране на живота в пределите на изкуството. Според Вл. Василев модерната драма е тази, *която говори не на всички, а на всичко поотделно. Един нов душевен опит за човека, който трябва да го преобрази, да го изтръгне от самия него, да го направи друг: да се пренесе, живее и разбира един друг духовен мир, т.е. да*

стане по-човечен – за другите, и по-добър – за себе си. Такива са Метерлинковите драми – под поетическата им магия незабелязано се процежда философията, мисълта („Златорог“, год. V, 1924, № 1) (цит. по Николова 2004: 263).

Едно от естетическите предизвикателства на модерната драма е играта на/с времето – в зависимост от изискванията на пиесата, то се „разтяга“ или „се свива“. В рамките на художествената условност времето е пъстра заплетеност от вчера, днес, утре, винаги и никога. При Ибсен например миналото не е функция на настоящето, а по-скоро настоящето е повод за призоваването на миналото. Героите му като идейни философски построения се връщат и говорят за миналото, не остават при събитието и неговата мотивировка, а на „сцената“ излиза времето, обагрено от тях.

С мощна психическа напрегнатост на драматургичното действие, достигаща до пароксизъм, с външна и вътрешна сила е заредена **драмата на Морис Метерлинк**, един от „любимците“ на българските модернисти. Интертекстуалната структура, която обкръжава българската модернистична драма, остава встрани от изследователския интерес, макар че литературната критика от първите десетилетия на века активно я идентифицира чрез „театъра на смъртта“ на Метерлинк. В своите критически статии Страшимир Кринчев, Алберт Гечев, Владимир Василев, Гео Милев проблематизират символистичната структура на драмите на П.Ю.Тодоров и А.Страшимиров чрез референциално вглеждане в модела Метерлинк като първообраз и като критерий за художественост, т.е. за случването на символистичната другост в драмата. С помощта на своеучудия Метерлинк се аксиологизира драматично, кръстопътно време.

Най-важното, онова, което тревожи и Петко Тодоров още през 1906 г., е, че популярността на Ибсен и Метерлинк не е адекватна на литературната рецепция, на потребността да бъдат обсъждани, приемани или отхвърляни. Това води до бързото им митологизиране. Лукова обобщава, че *необходимостта от идентификация с модерната творческа личност води до прескачане на рецептивната фаза на авторитета (разбиран като постепенно утвърждаване на литературната личност) и екстазното съграждане на митовите* (Лукова 2008: 114). Според същия автор Николай Райнов прави *най-адекватния, най-хипнотизиращия прочит на символистичния „театър на смъртта“ на Метерлинк в българската критика – като художествено видение* (пак там, с. 109) във времето (20-те – 30-те г.), когато настъпва рецептивна промяна, следствие на променящо се критическо съзнание. Когато идеите на Ибсен и Метерлинк се дискутират, проблематизират и оспорват като посоки към диренето на съотношението родно-чуждо в българския литературен живот. В статията си „Фантастичен театър“ („Пламък“, 1924, кн. 1) Н. Райнов съглежда художествените светове на Ибсен и Метерлинк в *двойнствената позиция на завършителни на старото и предходници на новото, като ги поставя в съпоставителен контекст. Ибсен е предходник на символистичния театър, а Метерлинк – на фантастичния* (Райнов 1924: 17) (цит. по Лукова 2008: 109).

Случаят „Метерлинк“ в българската литература и конкретно в българската драма се превръща в пример за отношение между националната литература и световната литература, илюстрация на процес, който коригира естетическата норма в националния текст, в свалянето на стари и издигането на нови принципи. Модерното критическо съзнание на Гео Милев утвърждава Метерлинк като критерий за художественост, определя го като свръхмяра за литературната модерност. В контекста на концептуалния му модел за същността на родното изкуство вписва подробно анализирания драматургична структура на Метерлинковите текстове. В статията си „Родно изкуство“, публикувана във „Везни“ през 1920 г., той определя модерната душа като Мирова и я разпознава в драматургията на скандинавеца. Фантастично-безплътната драма от „театъра на мълчанието“ на Морис Метерлинк

се приема от Гео Милев като необходим „първообраз“ за случването на символистичната другост в драмата „Страхил страшен хайдутин“, за преодоляването на реалистичната линия, битовизма, затвореността и провинциализма:... *Защото в драмата на П. Тодоров героят на българската народна песен, Страхил, престава да принадлежи на каквато и да е националност, действието добива елементи на вечност във от време и място* (Милев 1976: 106). Критическият дискурс на Г. Милев относно другостта и неповторимостта на Петко-Тодоровата драма извлича много важна нейна черта – да черпи от национални извори, но да стилизира, „обезценява“ или разширява битовите елементи, за да служи на общочовешкото и по този начин да създаде един особен свой стил. Д-р Кръстев установява, че Страхил е характер в Лесингов стил, достигнал до просветление *чрез поетичното съзрение на природата и живота* (Сп. „Мисъл“, 1906, № 1). В писмо до д-р Кръстев, отговаряйки на nelаскавата му критическа оценка, П. Ю. Тодоров изтъква мотиви, свързани с нова поетика и естетика, за да подкрепи своята драматическа песен: *... ала във от есенната тиха тъга, с която ме полъхва този сюжет, самата техника ми се вижда съвсем нова и оригинална, па освен туй и един такъвзи шаблонен и компрометиран сюжет, изпълнен е, пресъздаден модерно – не му ли дава що годе смисъл за съществуване?* (Тодоров 1905: 314). В този много труден сюжет, майка стара! необичайното в търсенията са общочовешките измерения на образи и форми от националния бит, обективизацията на вътрешните конфликти на героите и включената в поетичния свят на националната душевност ценностна система на едно модерно съзнание.

На интертекстуалната референция Метерлинк – П. Ю. Тодоров подробно се спира К. Лукова в книгата си „Екстазите на времето. Морис Метерлинк и българската утопия за символистична драма“. Изследвайки рецепцията на Метерлинк, трайното му присъствие в българския литературен живот през екстазното време на проходащия ХХ век, Калина Лукова разглежда отзвук на неговия *театър на смъртта* в две посоки – върху територията на българската литературна критика от първите три десетилетия на ХХ век и в модела на българската модернистична драма от началото на века – в драмите на П. Ю. Тодоров, А. Страшимиров и Яворов (Лукова 2007: 43 – 44). Изследва символистичния ефект на враждането като основен конструкт в българския модел чрез парадигматичните разгадания на Метерлинк в пространствата на театъра на смъртта и мълчанието – с неговата неподвижност и марионетъчност, с излъчването на визуалната му трансценденталност. Така митопоетичната знакова система структурира друга, където са заличени реалистични, временни елементи, битовото се разширява до общочовешкото, националното конотира смисъл на вечното.

Пронизващата тема, че човекът е изоставен безнадеждно на съдбата си, изисква специална драматургична техника, чрез която героят престава да бъде субект на действието, застава в ролята на пасивен обект. Неговото настояще е *чиста актуалност, а не актуализиране на едно съществуване, свързано с конкретно състояние* (Сонди 1990: 47). Човекът се представя в неговата екзистенциална безпомощност без да проумява сполетялата го съдба. За Метерлинк съдбата на човека представлява смъртта като такава. Човекът остава пасивен, докато не съзре смъртта.

Интересното е, че във всеки от отзивите на Страшимиров за Ибсеновите драми е очертана перспективата Метерлинк. Статията му „За жената“ е посветена и на двамата драматурзи с подчертан интерес към образа на новата вдъхновена жена, която „се надига“ в модерния диалог с мъжа – *отминатата, пренебрегната, изоставената в духовна самота жена, става опасна и от най-опасния мъж, тя мачка и круши в основи човечеството с обаянието на своята плът* (Страшимиров 1907: 41). Страшимиров свързва структурата на Ибсеновата драма „Нора“ с

привличащия го проблем за липсващата *мисловна яснота* между мъжа и жената за *умствената закъснялост* и липса на *ясна мисловна преценка* за *новия съществуващ вече сред хората брачен живот* (Страшимиров 1902: 131).

Калина Лукова очертава три асимилационни нива в българската култура – копиране, подражание, заемки. Коментира позициите на Иван Андрейчин относно разширяване границите на езика чрез декадентския стил. В статията си „Морис Метерлинк и декадентството в литературата” в сп. „Мисъл” (1899 г.) Андрейчин разпознава героя-декадент в *упадъчната му природа – деца на един умиращ свят, с език тайнствен и тъмен*. В същия брой на списанието е публикувана преведената драма на Метерлинк „Вътре”. Андрейчин отключва мегасюжета за декадентството в българската критика. Извежда характеристиките за Метерлинк теми за мълчанието, интуитивната душа, незримото: *Най-ясният от всички декаденти, чиито текстове се движат в енигматичните граници между съня и будността* (Андрейчин 1899). (цит. по Лукова 2008: 19). В своите изследвания за Страшимиров, К. Лукова извежда безспорния интерпретативен код за разгадаването на символистичните Страшимирови драми – драматургията на Метерлинк. Неговите драми се идентифицират като интертекст на Страшимировите модерни текстове (Лукова 2007: 266).

Отражателният ефект от митовете Ибсен и Метерлинк е силно въздействащ върху метатекстовото изграждане на българските литературни митове в сложното движение от авторитет до мит.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Може да се **обобщи**, че българската драма заема от западноевропейската модерна драма важни черти, свързани с навлизането на „епическия Аз” (една от диагнозите на модерното в жанра) в структурата на драмата, чието разказване поставя читателя в позиция на продуктивно колебание между фикционално зададения и реално мислим темпорален контекст. Липсата на събития, монологичната деструкция на случилото се, празнините във времето, разликата в диалогичните компетенции на персонажите, невъзможността външното да изразява вътрешното – са все характеристики, усвоени от българския драматургичен жанр в различна степен и готовност при отделните негови представители. Случващото се около драмата е доказателство за диалогичните прехождания и плурализъм в литературата ни в процеса на реструктурирането на естетически позиции, на мотиви, образи и настроения през 20-тото столетие.

### ЛИТЕРАТУРА

**Атанасов 1906:** Атанасов, Н. Последните веяния в българската литература. – В: Българска сбирка, 1 ноември 1906, кн. IX.

**Динков 1998:** Динков, И. Почит към литературата. Изд. Народна култура. С., 1998, 135 с.

**Лукова 2007:** Лукова, К. Символистичният дискурс на Морис Метерлинк. – В: Екстазите на времето. Морис Метерлинк и българската утопия за символистична драма. Изд. Диамант, 131 с.

**Лукова, Иванова-Гиргинова 2008:** Лукова, К., М. Иванова-Гиргинова. Символистичните драми на Антон Страшимиров. Пет символистични пиеси. Изд. Фабер, В. Търново, 2008, 292 с.

**Милев 1976:** Милев, Г. Съчинения. Т. 3, С., 1976.

**Николова 2004:** Николова, К. Модерната европейска драма в Народния театър между двете световни войни. С., 2004.

**Сонди 1990:** Сонди, П. Теория на модерната драма. С., 1990.

**Страшимиров 1902:** Страшимиров, А. За „Нора”. – В: Демократически преглед. I, 1902, бр. 6 – 7.

**Страшимиров 1907:** Страшимиров, А. За жената. – В: Наш живот. 1907, кн. 6-7.

**Тодоров 1905:** Тодоров, П. Ю. Писма. 1905.

**Тодоров 1958:** Тодоров, П. Ю. Събрани произведения. Т. 3, С., 1958.

**За контакти:**

Гл. ас. Велислава Владимирова Донева, Катедра по български език, литература и изкуство, Русенски университет “Ангел Кънчев”, e-mail: [velid@mail.bg](mailto:velid@mail.bg)

**Докладът е рецензиран.**