

**"МАНОН ЛЕСКО": МЕЖДУ РОМАНА ОТ XVIII В. И ТЕАТРАЛНАТА
СЦЕНА ОТ 1940 Г. (ВИТЕЗСЛАВ НЕЗВАЛ ПРЕПРОЧИТА АНТОАН
ПРЕВО)**

**Добромир Григоров (Софийски университет „Св. Климент
Охридски“)
d.grigorov@slav.uni-sofia.bg**

**MANON LESCAUT: BETWEEN 18th CENTURY NOVEL AND DRAMATIC
STAGE IN 1940
(VITĚZSLAV NEZVAL'S REWRITING OF ANTOINE PRÉVOST)**

Dobromir Grigorov (University of Sofia St. Kliment Ohridski)

Abstract: The article focuses on the ideological and literary differences between Antoine Prévost's novel *Manon Lescaut* (1731) and Vítězslav Nezval's play *Manon Lescaut* (1940) which has been written after the official outbreak of World War II, and after occupation of Czechoslovakia by Nazi Germany. V. Nezval rewrites Prévost's book for an audience which is very familiar with its plot (after four Czech translations of *Manon Lescaut* between 1921 and 1930) and intends to create a dramatic piece as act of play, which is distinct from "ordinary" or "real" life (according to Johan Huizinga); as act of play, which is not connected with social environment and collective traumas. Nezval's rewriting of *Manon Lescaut* during the war refers to primary role of the play during a non-play time.

Keywords: homo ludens, social fact, *Manon Lescaut*, Antoine Prévost, Vítězslav Nezval

Следващите страници са посветени на романа „Манон Леско“ от Антоан Прево (1731 г.) и промените, които характеризират една от неговите по-късни интерпретации – едноименната пиеса на чешкия поет и есеист Витезслав Незвал (1900–1958).¹ Книжното издание и театралната премиера са от 1940 г. Най-напред ще се спрем на някои от най-съществените особености на френския текст, за да обясним тяхното

¹ Публикацията е резултат от изследователска работа по проекта „Светът от вчера“ – видян през катастрофата от 1939 г.“ (Усещанията за застрашена Европа, културата и литературата на България, Украйна, Полша и Чехословакия“), Фонд „Научни изследвания“, договор № КП – обН60 от 16.11.2021 г.

значещо отсъствие в по-късната чешка трактовка. Националната литературна среда не е определяща причина за различията между книгите на А. Прево и В. Незвал, тъй като сравняваме разновидност на жанра на романа и пиеса в стихове. На второ място разликите помежду им са обусловени в немалка степен от социокултурния контекст, за който по-нататък ще стане дума. Двете произведения няма да бъдат съотнесени като оригинал от XVIII в. и негово копие, което се появява по-късно в средата на XX в., а по-скоро като прототип, вдъхновил множество по-късни трактовки, актуализации, интерпретации. Вече е известно колко различни актуализации на образите на Манон Леско и нейния кавалер Де Грийо се създават в музикалното наследство на европейските романтици и в кинематографията от първата половина на XX в. Актуализират се както сюжетът, така и портретите на двамата главни герои. Променят се и естетическите и социокултурните мотиви във всеки следващ прочит на френския текст, които оформят нови развръзки в сюжета на „Манон Леско“. В по-общ план всяка следваща по-късна трактовка разкрива радикално различни интенции, които отместват новите интерпретации встрани спрямо намеренията в текста на Антоан Прево. Неговите герои заживяват в нови и съвсем различни художествени декори, а понятийният език в литературния текст, с който си служат обожателите и критиците на Манон Леско през 1731 г., постепенно отпада от дискурса в по-късните интерпретации. Езикът и жестовете на влюбения Де Грийо в пиесата на В. Незвал са техники, които преднамерено предизвикват комичен ефект, тъй като ключова за пародията на класическия сюжет е промяната на езика на прозата в стихове.

Една от най-видимите разлики между „Манон Леско“ на Ант. Прево и В. Незвал е първоначалното намерение на френския текст да се впише в актуалния за първата половина на XVIII в. дебат между две християнски учения – молинизма и янсенизма, докато чешката трактовка на популярния сюжет е създадена с намерението преди всичко да радва и забавлява публиката в театралната зала и читателите на книжното издание. През 1731 г. Ант. Прево замисля увлекателната сюжетна провокация към публиката и неговият роман е преднамерено замислен жест, който предвижда книгата да се превърне в социален факт. От своя страна В. Незвал конструира поетичната вариация върху познатия сюжет, езиковия експеримент, който неочаквано се възприема от читателите като значимо събитие в чешкия културен живот.

Изненадващо „Манон Леско“ се превръща в едно от знаковите социални събития на 1940 г. в Протектората Бохемия и Моравия, създаден след окупацията на Чехословакия от нацистка Германия. Премиерата на „Манон Леско“ е на 27 май 1940 г., три дни преди началото на военната инвазия на Германия във Франция. Много скоро след първите представления театралният декор на пиесата започва да се възприема като контрапункт на актуалните събития по онова време, като алтернативно пространство, което въвежда зрителите в неангажиращата любовна интрига на лекомислената Манон и нейния обожател Де Грийо. Пиесата се играе в седмиците и месеците, в които публиката следи трескаво новините от фронтовата линия след нападението на фашистка Германия над Франция и театралното представление започва да се възприема като жест на солидарност към една друга европейска страна, чиято съдба е идентична със съдбата на вече окупираната Чехословакия. „Манон Леско“ на Витезслав Незвал и Емил Фр. Буриан се превръща в художествена форма на протест срещу окупацията на европейската културна столица Париж и в жест на съпротива срещу войната.

„Манон Леско“ в литературните и идеологическите конвенции на XVIII в.

Романът „Манон Леско“ привлича вниманието на първите си читатели с дългата поредица от заплетени ситуации, разкриващи моралните прегрешения на младата Манон. Всяка простъпка на младото момиче се оневинява от прощаващия и безнадеждно влюбен в нея Де Грийо, юноша на седемнадесет години, изживяващ своята първа любов. Ключовите роли на Де Грийо в текста са две – действащо лице и разказвач на любовната авантюра. Перипетиите на сюжета се мотивират от конфликта между увлечението на младия влюбен като отклонение от пристойното поведение и етичния кодекс на неговото обкръжение; неслучайно Де Грийо дефинира мисията на живота си като съпротива срещу консервативните правила на социума. Началото на сюжета е белязано от импулсивното решение на младежа (на когото тепърва предстои да навърши двадесет и една години, за да достигне социалното си пълнолетие) да се нагърби с бремето на финансов покровител на любимата си. В първата част на романа той е принуден да се справя с трудностите и ударите на обстоятелствата, провокирани от капризите на красивата Манон, а във втората част от жертва на женската порочност Де

Грийо постепенно се превръща в сянка на любимата си – в неин помощник, спътник, а понякога и в съмишленик. За финал любовната авантюра на Манон Леско и Де Грийо губи очарованието си, след като влюбените принудително са изпратени в изгнание във френските колонии на Северна Америка. Романтичната история завършва печално със смъртта на младото момиче, а всички пречки, които двамата млади са принудени да преодоляват, подсказват предизвестения край.

Предпоставените морални устои на обществения договор, които провокират перипетиите на двамата герои, се възприемат като ограничения пред личностния избор и пространството на индивидуална свобода:

Скъпа Манон – казах ѝ аз, примесвайки нечестиви любовни и религиозни слова, – ти си прекалено прекрасна за земно създание. [...] Аз ще загубя положението си, доброто си име заради тебе, предчувствам го, чета съдбата си в твоите хубави очи! Но какво ли не съм готов да загубя, за да бъда утешен от твоята любов. Богатството не ме вълнува, славата ми се струва дим, всичките ми планове за живот в лоното на църквата са били безумни бълнувания, с една дума, всички радости освен радостите които лелея надеждата да изживея с теб, са достойни за презрение, щом заличават в сърцето ми само от един единствен твой поглед! [Прево 1975: 48]

В предговора към романа Ант. Прево споделя намерението си да разкаже историята на нерешимия конфликт между добродетелността и сладострастието, между делничния морален императив на „правия път“ и празничните „суетни удоволствия“; да пресъздаде един необичаен конфликт между любовното увлечение и „благочестивия живот“, между картината на скучния семеен живот и представата за живота като непрестанни развлечения. В книгата образът на Де Грийо привлича интереса на читателите с възможността си да направи личностен избор, който да отхвърли тежкото бреме на семейната чест и престижния социален произход. Изборът на младия влюбен човек, който облича рицарски дрехи, за да брани своята избраница до края на дните си. Не на последно място сюжетът противопоставя идеята за греховността в красотата на жената и нейното целомъдрие, порочността ѝ и верността ѝ, която в изблик на откровение Манон Леско категорично определя като „глупава добродетел“, характеризираща всеки беден човек.

„Историята на кавалера Де Грийо и Манон Леско“ излиза от печат за първи път през 1731 г. и е заявена пред първите читатели на книгата като автентична лична история, вписана в мемоарен текст. При появата си романът е седмата част от поредицата „Спомените и приключенията на един благородник, оттеглил се от света“, издадени в Амстердам от фиктивния издател маркиз Де Ренонкур. Заглавието на поредицата сполучливо задава възможността пред читателската аудитория да се наслади на нов и непознат авантюрен сюжет; книгата създава очакването за ново развлекателно четиво. Класическите образци на приключенската литература предпоставят завръзката на предстоящото пътуване към далечни непознати континенти като привидно незначителна ситуация, която дава началото на всички последвали злополучия. Младият и неблагоприятен Робинзон Крузо не се вслушва в съветите да се заеме с някакъв занаят, възразява на майка си и баща си, не се съветва с тях, не търси „Божия или бащина благословия“, за да се качи на кораба, отплаващ от Хъл за Лондон, и да стане пътешественик, съблазнен от негов познайник с предложението да отплава безплатно. Началото на социалното приключение, в което се впуска Де Грийо, не започва в мига, в който осъзнава колко важна за него е красотата на Манон, а с решението да отхвърли волята на баща си. Авантюрата започва след като младежът постъпва неблагоприятно – отказва се от социалния престиж, който му гарантира неговото заможно семейство, от попрището на божия служител и от духовната утеха на богословието.

„Манон Леско“ на Ант. Прево е разделена на две части, като цезурата помежду им е провокирана от автентичната спонтанна реакция на слушателите, увлечени от разказвача Де Грийо. Прекъсването на разказа не предвещава драматичен обрат във втората част на романа, а напомня познатото от приключенските романи, литературните пътеписи и утопиите пресичане на акта на разказването с времето на разказаните събития. В такъв момент разказвачът има възможността да си поеме дъх пред захласнатите си слушатели. Паузата не предвещава неочаквана развръзка в сюжетната рамка – тя е позната техника, аксесоар в литературните конвенции, с които са запознати и читателите през XVIII в., и Антоан Прево. С какво все пак „Манон Леско“ остава встрани от литературния вкус на своите съвременници?

Социалната авантюра в „Историята на кавалера Де Грийо и Манон Леско“ не отвежда към непознати екзотични места, до които достига авантюристичният дух на откривателството в приключенския роман, а

разказва – по думите на Ант. Прево, „необикновен пример за силата на страстите“. Авторът предвижда противоречивите реакции на критиката, цензорите и първите си читатели и в предговора определя книгата като поучително описание на „любовни приключения и превратности“, като „нравствен трактат, изложен като занимателен разказ“. Накратко, книгата е замислена като съчетание на нравоучение и увлекателно разказана история. Предвиждането на Антоан Прево се оказва много сполучливо, след като още след първото му издание в Амстердам романът „Манон Леско“ е забранен, а до днес, двеста години по-късно, той е една от най-често издаваните книги във Франция.

Фигурите на адепта и учителя

Във втората част на романа Де Грийо и неговият предан приятел Тиберж започват разговор върху същността на човешкото щастие. В този фрагмент от книгата тя се доближава в голяма степен до жанра на трактата и зазвучава с патоса на възпитателното четиво. В краткия диспут между двамата приятели понятието за щастие е формалният повод вниманието на читателите да се насочи към противоречието между любовта и религията. В контекста на разговора любовта е видяна като обобщението на земните човешки наслади и радости, а религията предполага жертвоготовността да се живее тягостно и сурово, но същевременно и пристойно. Изповедта на Де Грийо пред най-близкия си приятел не е изповед на осъзнатото провинение. От своя страна Тиберж, като защитник на добродетелите, не се включва в диалога, за да даде прошка, след като Де Грийо е осъзнал опиянението от порочната красота на Манон. На пръв поглед приятелството на Де Грийо и по-възрастния Тиберж може да се определи като духовна близост между адепта и неговия учител и наставник, защото гласът на Тиберж в книгата е гласът на целомъдрието, въздържанието, а и неговото житейско кредо не е чуждо на духовната аскеза. От гледната точка на колективния етичен кодекс помощта на Тиберж не подлежи на съмнение, тъй като поведението на младия, емоционално неопитен и неуверен в себе си Де Грийо, нарушава общоприети правила. Но приятелството помежду им не е връзка между адепт и учител, тъй като главните герои в романа са привлекателни за първите му читатели с целенасочено търсеното отклонение от социалните конвенции и младежката нетърпимост към тях. Като желан събеседник и внимателен слушател всяка реплика на Тиберж в разговорите с Де Грийо не само припомня колективния етичен

императив, а също така е носител на знанието за света. Втората му роля е повод за една от преките отпратки към учението на теолога Корнелий Янсен.

Скъпи приятелю – отговорих му аз [Де Грийо – бел. Д. Г.] –, ето тук признавам колко съм нищожен и слаб. Уви, да, мой дълг е да постъпвам така, както разсъждавам, но в моя власт ли са постъпките ми? Кой може да ми помогне да забравя очарованието на Манон?“ – „Прости ми, господи – каза Тиберж, – все едно, че слушам някои от нашите янсенисти.“ – Не зная какъв съм – казах аз – и не прозирам ясно какъв трябва да бъда, но изживявам това, за което те говорят. [Прево 1978: 78]

В диалозите си с Тиберж Де Грийо непрекъснато се опитва да осмисли собствения си мисловен хоризонт. Духовното лутане на Де Грийо е търсене без предизвестен край и остава далече от патоса на оптимизма, а емоционалната неуравновесеност върви ръка за ръка с неспокойното съзнание, с интелектуалната неувереност в собствените възможности. Противно на нагласите на просвещенците от XVIII в., в началото на романа Де Грийо не открива удовлетворяващите го връзки между превратните събития, които го връхлитат, не открива техния, дори нещо повече – той не съумява да рационализира в достатъчно точни понятия света, в който живее. Виждайки себе си преди всичко като неопитен и неспособен да промени живота си, неговата нагласа почти изключва възможността за щастлива развръзка.

В трудно обозримата по обем критическа литература върху „Манон Леско“ нерядко се пренебрегва религиозното послание на книгата. Своеобразно изследователско клише е интерпретацията на романа като продукт на Просвещението. Културният пласт на религиозните внушения най-често се свързва с избора на Антоан Прево да създаде персонажа си Де Грийо като духовник, чиито морални прегрешения го лишават от духовнически сан. В този дух учението на янсенистите много често се тълкува не като система от понятия, обуславяща мисленето на Де Грийо, а като светоглед, изпразнен от значенията, които носи теологическата доктрина на Корнелий Янсен. Другият често срещан поглед върху „Манон Леско“ откроява религиозните постулати, формиращи трактовката на света през погледа

както на Де Грийо, така и на неговия спътник, духовника йезуит Тиберж. Този прочит разкрива участието на Антоан Прево чрез романа си в полемиката между янсенисти и молинисти във френската културна история от първата половина на XVIII в. Един нелитературен аргумент в подкрепа на тази гледна точка е изпълнената с обрати духовна биография на светското лице и духовника Прево, който изучава еднакво добре както учението на йезуитите (в чийто орден постъпва като млад и служи шестнадесет години), така и ордена на бенедиктинците, при които не само се обучава, а също така е проповедник. Неслучайно ключови постановки от двете религиозни доктрини в езика на Де Грийо и неговия спътник Тиберж звучат в диалозите помежду им и припомнят често дискутирания до днес въпрос в специализираната литература: дали „Манон Леско“ може да се определи като защита на янсенизма. От друга страна, отговорът на този въпрос би определил дали главните действащи лица Де Грийо и Тиберж са натоварени от Антоан Прево с ключовите за сюжета на инициацията роли на адепта и неговия духовен наставник. С други думи, съотнасянето на молинизма и янсенизма в романа би изяснило дали изгубилият своя Бог Де Грийо достига своята духовна инициация като адепт на едното от двете учения.

В статията си „Янсенистки прочит на „Манон Леско““ Ане Лодегор анализира идейните нагласи на Де Грийо и Тиберж като контраст между диалектически несъотносими позиции, които звучат в контекста на религиозния конфликт между янсенисти и молинисти. Авторката резюмира основните тези на двете учения през спора върху понятия като първородния грях, природата (същността) на човешката воля, като понятието за Божията благодат и човешкото предопределение [Loddegaard 1990: 93]. „За янсенистите, духовни наследници на Свети Августин, съгрешилият човек е напълно склонен да върши злини (любовта към създанието, а не към Бог) и спасението му зависи изцяло от дадената само на самоопределението благодат. И въпреки че предопределението изобщо не се обуславя от заслугите на отделния човек, нихилизмът на тази доктрина е латентна опасност, която следва да опитаме да предотвратим, като живеем така сякаш сме избраници [...] За молинистите грехопадението на Адам не е покварило изцяло човечеството: тъй като за всички има достатъчно благодат, от всеки човек зависи сам да избере доброто и по този начин заслужи спасението си.[...]“ [пак там, с. 93]

Сюжетните перипетии, в които се впуска загубилият своя Бог Де

Грийо, първоначално го превръщат в интригант, крадец и сводник, а преживените изпитания очертават своеобразна картография на бягството му от църковния свят и обясняват непреодолимото увлечение по светската красота на Манон. Развързката на бягството води Де Грийо до спасение от духовна гибел, като възкресява надеждата му, че животът с църковните добродетели е венец на най-значимите житейски изпитания и страдания, а те от своя страна са знаците, които бележат пътя към благодатта. По този начин романът влиза в мисленето на влюбения юноша ключови категории, които съставят езика на янсенизма (смисълът на живота като истинско изпитание на волята, доброволното човешко самообричане на нещастieto, изначалната неувереност в човека (и човешката воля) да следва Божиите закони, а оттук и същностната идея за човешката предопределеност).

От самото начало на романа Де Грийо прави своя избор сам, като не се вслушва в гласа на авторитетите около себе си. Отхвърля категоричната оценка на баща си, чиято дума не подлежи на оспорване до този момент, а с този радикален отказ отхвърля и социалния престиж на предначертано бъдеще, които му е отредено от семейството. И когато Де Грийо изтърпява наказание за неподчинението си, Тиберж го посещава в затвора:

Един ден в моя затвор дойде да ме види Тиберж. Прегърна ме тъй топло, че ме изненада. Аз винаги бях гледал на нашето приятелство като на обикновена ученическа дружба, дружба на млади хора на същата възраст, и не бях имал случай да се уверя в чувствата му [...] [Прево 1978: 43]

В хода на сюжета срещата на двамата млади духовници е потенциална възможност за по-възрастния от тях да поеме ролята на моралния авторитет. Въпреки че дотук не е възприеман като духовен ментор и „мъдър съветник“ и Де Грийо не му се доверява, като не разкрива рицарската си нагласа да направи всичко по силите си, за да освободи Манон от тиранията на нейните родители и да я направи щастлива. Във всеки от разговорите между двамата герои Тиберж е в ролята на строгия и назидателен съдник, за когото общуването между приятели е пореден повод да произнесе „апостолска реч“. В разговорите си с него Де Грийо „разкрива сърцето си откровено“, но никога не споделя планове си за бягство към свободата. През погледа на Тиберж нещастният влюбен,

който се стреми към наградата да бъде дори и за кратко с любимата си, независимо от това до какви простъпки може да стигне по пътя си, е „разкаян развратник, безпътник, осъзнал се пред божие възмездие“. Така ролята на Тиберж във всеки дебат се свежда до опрощаването на всички увлечения и прегрешения, които правят неговия приятел слаб и суетен. От позицията на неоспоримата си правота той отхвърля представата на Де Грийо за житейските и духовните изпитания като път, който има край и този край е достижим. По думите на Де Грийо, той предлага щастие, което е „далечно“, „неизвестна същност“, която „може да се приеме само на доверие“ [Прево 1978: 76]. Доверието между адепта и неговия ментор, което характеризира сюжета на инициацията, отсъства в общуването между Де Грийо и Тиберж: диалозите помежду им върху наказуемите престъпни радости, от една страна, и от друга, върху презрението към светското, съполагат един до друг два понятийни езика, които представят различни картини за света и мястото на човека в него. Всеки от двамата герои влиза в разговорите с предпоставена гледна точка, която е равнопоставена, тъй като се гради върху изстрадан социален и духовен опит. Недоверието в общуването, което предварително обрича на неуспех инициацията на Де Грийо, е колкото сюжетна техника в романа, толкова и следствие от съпоставянето на две понятийни системи. Де Грийо е избраникът на Тиберж не като адепт в желаната духовна инициация, а като носител на ключови за учението на молинистите индивидуални качества – вродената склонност към духовни добродетели и потенциала на човек да надмогва себе си, надмогвайки собствените си увлечения.

Ант. Прево оставя историята на своя герой Де Грийо с отворен край. Смъртта на Манон Леско във финала на романа затвърждава усещането за неудовлетвореност – Де Грийо все още не може да открие отговорите на всички въпроси, които го измъчват. Опитът на юношата да рационализира опита си за света претърпява провал, след като той не съумява да конструира собствен светоглед встрани от метаезиците на познатите и актуални за XVIII в. религиозни учения. Въпреки че Антоан Прево често е определян като просвещенски философ, в духовния портрет на неговия романов герой отсъства изначалното недоверие към картините на света, които рисува теологията. Отвореният финал на книгата отново събира заедно опечаления Де Грийо и добронамерения приятел Тиберж, които се срещат на кораба, с който се отправят от колониална Америка към родната Франция. Но след всички споделени

перипетии отпътуването към родината е сцена на срещата, която събира не духовни съмишленици, а двама спътници на път за дома.

Нашата лекомислена Манон, която обичаме въпреки всичко

Нататък да опишем как текстът на Ант. Прево е пренаписан от един от най-талантливите чешки поети през XX в., тоест какво запазва и какво променя по-късната трактовка, и на второ място, с какво историята за леконравната, но красива Манон Леско привлича вниманието на Витезслав Незвал и режисьора Емил Фр. Буриан и печели симпатиите на чешката публика. Отговорът на тези въпроси отправя към феномена на играта като форма на естетическа и социална рефлексия на света, към причините за това „Манон Леско“ да се превърне в значимо национално събитие, но същевременно да ни припомни, че играта във време на не-игра все още носи в себе си потенциала да създава свят, който не е идентичен спрямо действителността.

Пиесата на В. Незвал се превръща в едно от най-гледаните театрални представления за театралните сезони на 1940 и 1941 г. Представлението е играно 128 пъти, при това не само във вечерни, а и в представления през деня. Броят на зрителите е около 90 000, а след пражката премиера в „Д 40“ текстът на Незвал е поставен в още чешки театри в Острава, Пилзен, Оломоуц и Пардубице. „Манон Леско“ е сред най-четените книги на литературния пазар и е избрана от читателите за книга на годината през 1941 г. в престижната анкета на един от най-четените по това време ежедневници „Лидове новини“. До 1941 г. книжното издание (с корица на художника Франтишек Музика) има 11 допечатки, а непосредствено след войната до 1948 г. общият тираж на текста достига 95 000 екземпляра. Запазени са исторически документи за популярността на пиесата в концентрационните лагери и затворите, където фрагменти от нея са се рецитирали наизуст от затворниците, а „в затвора „Панкрац“ фрагменти от „Манон Леско“ са се разпространявали на хартиени фишове, които затворниците, осъдени на смърт, са пишели до затворничките от същия затвор, които е очаквала същата съдба“ [Šotkovská 2022: 447–448]. Игривият тон на „Манон Леско“ на театралната сцена звучи въпреки очакванията за предстоящите заплахи пред нацията и човечеството: през 1941 г. цензурата на Протектората Бохемия и Моравия сваля постановката от афиша на Театър „Д 40“, Гестапо затваря театъра и Емил Фр. Буриан преустановява работата си

като драматург, а на В. Незвал е забранено да публикува и книгите му са забранени до края на войната.

Интерпретацията на „Манон Леско“ от 1940 г. е авангардистка драматизация, вдъхновена от идеята на Емил Фр. Буриан, режисьор в театъра „Д 40“, да постави подчертано недраматургичен литературен материал на сцената на един от малките пражки театри. Буриан възлага на В. Незвал изцяло литературния експеримент да напише пиеса върху добре познат сюжет за чешката публика. В писмо до Незвал режисьорът пише: „Манон е моя стара любов и ще бъда щастлив, ако мога да я режисирам и да я озвуча в твоите стихове“. [Šotková 2022: 443] Първият превод на „Манон Леско“ на Ант. Прево е от края на XIX в., но между 1921 и 1930 г. книгата има четири нови преводачи и пет преиздания. Творческият тандем се опитва да привлече по-широк кръг зрители в пражкия театър „Д 40“, като подготвя постановка с нетрадиционни сценографски техники. Театроложката Итка Шотковска реконструира режисьорското решение на сценичното озвучаване и декора:

Вмъкнал е музикални импресии между отделните картини и няколко солови песни („Времето лети като птица“). Във финалната картина, като музикален фон на диалозите зад кулисите, е оставил да прозвучи песента на просяка за Мисисипи. [...] Сантименталното звучене на пиесата е компенсирал с леката иронична дистанция, като се е възползвал от комични фрагменти и от гротескни елементи (например Де Грийо носи дървен детски меч вместо шпага). Сценографът Мирослав Коуржил допълнително е подчертал това с изрисувани кулиси в стилистиката на кукления театър [Šotková 2022: 447].

Текстът на Ант. Прево и по-късният му прочит от XX в. се различават осезаемо: сериозният поглед към света и моралистичното послание са заменени с радостта и опиянението от живота. Във френския оригинал Де Грийо се впуска в авантюра, която предполага загубата на всички негови съсловни привилегии, произтичащи от добрия му социален произход. Играта на героите във френския роман не е комична нито за играчите, нито за читателите. Една от съществениите разлики се крие в неприкривания моралистичен патос на „Историята на кавалера Де Грийо и Манон Леско“ от XVIII в., патос, от който преднамерено е освободена по-късната чешка интерпретация. Стихът на В. Незвал

преднамерено съчетава смеха с естетическото удоволствие от мерената реч, а заедно с това целият текст на пиесата редува ритмиката в мерената реч и репликите в проза. Девета картина в първо действие илюстрира редуването на ритмическите сегменти, както и пародийното отношение към рицарското благородство на Де Грийо:

Девета картина

Де Грийо, Манон, Дювал

ДЕ ГРИЙО

(вдига пердето и излиза с Манон)
Манон, какво можеш да направиш!
Любовта! Любовта ми е виновна.

МАНОН

Любовта? Не съм ли аз?

ДЕ ГРИЙО

Вие? Не сте. Не! Вие сте.
Вие сте. Да, разбира се.
Каква власт би ме покорила,
освен Манон, моята мила.
Манон, Манон, сладка грешнице,
кой друг ще бъде вий освен,
ах, дни и нощи, дълги месеци...
Вие сте всичко за мен!
Манон, Манон, каква магия,
кой друг ще бъде – вий освен.
Простете със строгата килия,
вие сте всичко за мен.

МАНОН

Вие не сте и вие сте.
Вие сте, да, разбира се.
На кой друг бих се доверила,
освен на Грийо, моя мили.
Бедна Манон, Манон грешнице,
кой друг ще бъде вий освен.
Ах, дни и нощи, дълги месеци
вие сте всичко за мен.
Манон Леско, каква магия!

Кой друг ще бъде вий освен.
Прощавам се със строгата килия,
вие сте всичко за мен.

ДЕ ГРИЙО

Вие не сте. И вие сте.
Вие сте, да разбира се.
Кажете сбогом на играчките.
Едничка моя! Мое щастие!
Манон, заклевам се! Заклинам ви!
Кой друг ще бъде вий освен.
Моя сте! Моя жена! Завинаги!
Вие сте всичко за мен.
Манон, пленителна невесто,
кой друг ще бъде вий освен,
с вас ще избягаме нощеска,
вие сте всичко за мен.

ДЕ ГРИЙО

Вие не сте. И вие сте.
Вие сте, да разбира се.
Кажете сбогом на играчките.
Едничка моя! Мое щастие!
Манон заклевам се! Заклинам ви!
Кой друг ще бъде вий освен.
Моя сте! Моя жена! Завинаги!
Вие сте всичко за мен.
Манон, пленителна невесто,
кой друг ще бъде вий освен,
с вас ще избягаме нощеска,
вие сте всичко за мен.

МАНОН

Значи, вие мислите, че сме си близки?

ДЕ ГРИЙО

Близки сме си, Манон.

МАНОН

И Пиер вече не е мой опекун?

ДЕ ГРИЙО

Не, драга Манон, вече не е.

МАНОН

И игуменката на манастира, и тя ли не е?

ДЕ ГРИЙО

Не, Манон, и игуменката на манастира не е.

МАНОН

А вие, мой рицарю де Грийо?

ДЕ ГРИЙО

Аз съм вашият любим, Манон...

МАНОН

Това е чудесно... Имам любим... Рицарят де Грийо, мой любим... А не сте ли и мой опекун?

ДЕ ГРИЙО

Как мога да не съм, Манон Леско...

МАНОН

И нито за миг няма да се отделяте от мен?

ДЕ ГРИЙО

Нито за миг...

МАНОН

Това е прекрасно... Значи, нито за миг?

ДЕ ГРИЙО

Нито за миг, Манон...

МАНОН

Пазете ме, рицарю де Грийо. Пазете добре своята малка Манон. Тя още не е опитвала да живее без надзор. Хора, имам рицар... и той ме закриля. Колко е хубаво..." [Незвал 1999: 31–34].

Друга съществена разлика е комичната завръзка, върху която се строи актуализацията на „Манон Леско“. Предпоставка за комичния

ефект на театралната сцена в Прага е възрастта на влюбения Де Грийо – докато героят на Ант. Прево е влюбеният юноша, способен на всичко в името на първата си любов, за Де Грийо на В. Незвал младостта вече е спомен и героят изглежда глуповато наивен, а освен това е изправен пред избора между красотата на Манон и църковния сан, в който е посветен от юношеска възраст. Затова комичното предполага любовната история да има предизвестен печален финал.

За разлика от романа на Антоан Прево в пиесата си В. Незвал застава на страната на влюбените, въпреки че сюжетните перипетии на любовницата, влюбения в нея рицар и неговите конкуренти остават на заден план. Съчувствието на публиката е провокирано допълнително от промяната на сюжета: красивата Манон умира незаслужено млада във финала на постановката. Основният конфликт в пиесата е в напрежението между два противоположни светогледа, заложили в езика на Манон и Тиберж, приятеля на Де Грийо. От едната страна е Манон с нейното въодушевление от възможността да се наслаждава на всеки миг от живота, на всяко късче живот, което следва да се изживее тук и сега, при това без да се съобразява с каквито и да било задължения или предразсъдъци. От другата страна е религиозният аскетизъм на Тиберж в съчетание с болезнено натрапчивото чувство за отговорност пред висшата истина. Героинята на В. Незвал – изцяло в съзвучие с някои от ключовите тези от естетиката на авангардното изкуство – споделя радостния хедонизъм, схващането за света като празник, неугасващия стремеж на човека към игра.

Две форми на играта

Сравнението между „Манон Леско“ на Антоан Прево и по-късната интерпретация на неговия роман е сравнение между две разнородни форми на естетическа игра. Отчетливите разлики между тях подсказва схващането за играта, систематизирано в „Homo ludens“ от Йохан Хьойзинха. Същността на играта е нейното свойство да бъде „значеща форма“, социална функция, „основа и фактор на културата“. Й. Хьойзинха обобщава накратко формата на играта така:

[...] играта е свободно действие, стоящо извън обикновения живот, то не е строго обмислено, но е осъзнато и може да завладее играча изцяло, без това да е свързано с пряк

материален интерес или други облаги. Действие, което се извършва в рамките на предварително определено време и място, създавайки обществени връзки. Действие, покрито с тайна, което чрез преобразяване се изявява като различно от това в обикновения живот [Хьойзинха 2000: 44].

Защо припомняме понятието игра в трактовката на Йохан Хьойзинха? „Homo ludens“ е разделена на 12 глави, посветени на играта и нейните елементи в различни сфери на човешката активност като философията, поезията, езика, изкуствата, правосъдието, войната. Освен това систематизацията на играта се разполага върху материал от всички познати културни пластове в човешката история – от предисторическото митологично време, ранната и късната античност, средновековната теология и Ренесанса, за да се фокусира в отделна глава и върху натрупания социален опит в спорта, изкуствата и политиката от XIX в. и началото на XX в. Четейки книгата на Хьойзинха, обикновено пропускаме, че е публикувана за първи път през 1938 г., както и че не завършва с оптимистична прогноза, тъй като в съвременния за онова време обществен договор игровостта все повече губи значимостта си: „миналият век [XIX в. – бел. Д. Г.] бе загубил много от игровите елементи, характерни за всички предшестващи векове“ [Хьойзинха 2000: 275]. Какви са основанията за песимистичния финал на книгата? На първо място, съзнанието за собствената изключителна стойност на изкуството, което вече е загубило „нещо от свойството си винаги да бъде дете“, на второ място, неспособността на политиката да се играе, да мислим политиката като игра, неспособност, съчетана с факта, че там, където се играе, тя обикновено е фалшива. На трето място следва предчувствието за война, която в съвременния си облик предстои да се превърне в не-игра:

... именно съвременната война е загубила, изглежда всякаква връзка с играта. Високоцивилизовани държави се оттеглят изцяло от системата на международното право и безславно практикуват *pacta non sunt servanda*. Състоянието на нашия свят принуждава все повече страни да прибягват до политически форми на разбирателство помежду им, без да употребяват най-разрушителното оръжие. Този свят не може да съществува без ограничителни конвенции, които в случай на конфликт да бъдат в състояние да отклонят опасността и

да запазят възможността за сътрудничество. Поради несъвършенството на своите средства войната се е превърнала от *ultima ratio* (последно средство – б. пр.) в *ultima rabies* (върховен бяс – б. пр.). Политиката на нашето време се основава на изключителна подготвеност, а при необходимост и на пределна готовност за война и в нея трудно бихме могли да открием следи от старото игрово отношение. Всичко, което свързва боя с празника и култа, е изчезнало от съвременната война и това отчуждение от играта заличава нейното място като елемент на културата. Но независимо от всичко играта остава това, което я нарече Чембърлейн в първите дни на септември 1939 г. в реч по радиото – хазартна игра, а *gamble*.“
[Хьойзинха 2000: 296]

Как новият прочит на Манон Леско се вписва в този контекст? На първо място е конкретният исторически момент, видян през националната катастрофа на окупацията:

Споделеното признание на героинята за красотата на живота, въпреки жестоката смърт, е било обвързано с ежедневните съобщения за неуспехите и окончателното поражение на съюзническите войски във Франция, до които се е стигнало през юни. Колкото и старият сюжет за красотата и болките на грешната любов да остава встрани от преките политически алузии, чешкият зрител по това време неизбежно го е свързвал с проблематиката на междувоенната чешка политика и културна ориентация към тази красива и нападната в последно време страна, която макар и да ни е предала лекомислено в Мюнхен, ние все пак продължаваме да обичаме [Šotkovská 2022: 445].

На второ място е художественото намерение за игра, позната от предмодерната културна история: със склонността към красивата игра, с намерението на поетичната игра да остане извън сферата на доброто и злото, като не налага морален императив, с намерението на играта да запази собствените си пространство и време, чиито очертания и маркери си остават неприкосновени, автономни спрямо реалността (арената, сцената, филмовия екран и т. н.). В това намерение се съдържа уговорката, че животът на играта не е идентичен спрямо действителния живот, тъй като тя може да бъде интермецо, почивка, отклонение,

антракт. Ако се позовем на Хьойзинха, актуализацията на Манон Леско по време на война, по време на не-игра, носи разпознаваемите следи от едно старо игрово отношение, от свят, който не може да се лиши от играта.

ЛИТЕРАТУРА

Незвал 1999 Незвал, Витезслав: Манон Леско. Пиеса в седем действия по романа на абат Прево. София : Херон Прес, 1999. Прев. от чешки: Антоанета Попова

Прево 1975: История на кавалера Де Грийо и Манон Леско. София : Народна култура, 1975. Прев. от френски: Пенка Пройкова

Хьойзинха 2000: Homo ludens. Изследване на игровия елемент на културата. София : Захарий Стоянов, 2000. Прев. от холандски: Злата Техова.

Loddegaard 1990: Lecture janséniste de Manon Lescaut // Revue Romane, Bind 25 (1990) 1, pp. 92–115

Šotkovská 2022: Manon Lescaut: časová krása Francie, poezie a češtiny // Janoušek, Pavel a kol. Dějiny české literatury v Protektoratu Čechy a Morava. Praha : Academia / Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2022, str. 443–448