

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ
КАТЕДРА „ПОРТУГАЛИСТИКА И ЛУЗОФОНСКИ ИЗСЛЕДВАНИЯ“



АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

ИЗМЕРЕНИЯ НА САМОТАТА В ДРАМАТУРГИЯТА НА ЖАЙМЕ САЛАЗАР САМПАЙО

Докторант: *Сони Агон Бохосян*

Област на висше образование 2. Хуманитарни науки
Професионално направление 2.1. Филология
Научна специалност Литература на народите на
Европа, Америка, Африка, Азия и Австралия
(Португалска литература, XX – XXI в.)

Научен ръководител:
проф. д-р Яна Еленкова Андреева

София, 2025

Дисертационният труд „Измерения на самотата в драматургията на Жайме Салазар Сампайо“ се състои от увод, четири глави, заключение и библиография. Обемът му е 210 страници, от които 12 страници библиография (131 библиографски източника и 5 бази данни).

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата по португалистика и лузофонски изследвания във Факултета по класически и нови филологии на СУ „Св. Климент Охридски“, проведено на 2025 г.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на 2025 г. от ч. в зала,

Материалите по защитата са на разположение на сайта на Софийски университет „Св. Климент Охридски“, достъпен на адрес www.uni-sofia.bg.

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод.....	4
I. Теоретични и методологични подходи към изследването на темата за самотата.....	6
1.1. Проблемът за темата в литературата. Възможни определения за понятието тема..	6
1.2. Възгледи за самотата в хуманитарната и социалната мисъл.....	8
II. За автора и творчеството му.....	11
2.1. Жайме Салазар Сампайо – живот и творческа дейност.....	12
2.2. Критическа рецепция на драматургията на Салазар Сампайо.....	13
2.3. Кратък преглед на включените в корпуса пиеси.....	14
III. Дискурс и самота в драматургичното творчество на Жайме Салазар Сампайо.....	20
3.1. Самотата в диалозите.....	21
3.1.1. Пиеси с мотива за убийството.....	21
3.1.2. Пиеси с мотива за безсмисления живот.....	23
3.1.3. Пиесите с мотива за пътя и пътуването.....	25
3.1.4. Пиесата с мотива за вината – „Присъдата“.....	26
3.1.5. Пиесата с мотива за лудостта – „Цените“.....	27
3.2. Самотата, изразена в монолозите.....	28
3.2.1. Монолозите в пиесите с мотива за убийството.....	28
3.2.2. Монолозите в пиесите с мотива за безсмисления живот.....	30
3.2.3. Монолозите в пиесите с мотива за пътя и пътуването.....	31
3.2.4. Монолозите в пиесата с мотива за лудостта – „Цените“.....	32
IV. Самотата във времето и пространството в драматургията на Жайме Салазар Сампайо.....	33
4.1. Самотата и времето измерение.....	33
4.1.1. Пиеси с работещи часовници.....	33
4.1.2. Спелите часовници.....	36
4.1.3. Пиеси без конкретна информация за времето.....	38
4.1.4. Застиналото време.....	39
4.1.5. Време, което ту започва, ту спира.....	41
4.2. Самотата в пространственото измерение.....	42
4.2.1. Пространството на дома.....	42
4.2.2. Публичното пространство.....	46
4.2.3. Пустинята или пустото, неопределено пространство.....	49
Заключение.....	53
Приноси.....	55
Литература, цитирана в автореферата.....	56
Публикации по темата на дисертационния труд.....	60

УВОД

Настоящият автореферат придружава дисертационния труд със заглавие „Измерения на самотата в драматургията на Жайме Салазар Сампайо“, разработен от Сони Агоп Бохосян под научното ръководство на проф. д-р Яна Еленкова Андреева в областта на хуманитарните науки в професионално направление по филология и по научна специалност Литература на народите на Европа, Америка, Африка, Азия и Австралия (съвременна португалска литература, XX – XXI в.). Като съпътстващ текст авторефератът има за цел да представи изследването в съдържателен план, като посочи предмета, обекта и задачите му и като опише методите, с които работи. Накрая на автореферата се извеждат основните изводи от направения анализ, приносите на изследването и се представя също така списък с научните публикации по темата на дисертацията.

Дисертационният труд е посветен на анализа на изследването на темата за самотата и на художествените похвати, използвани при изграждането ѝ, в избрания корпус от драматургични произведения на един от най-изтъкнатите съвременни португалски драматурзи и ярък представител на театъра на абсурда в Португалия Жайме Салазар Сампайо. Изследването на елементите, залегнали в основата на действието в пиесите и характеристиките на персонажите, ни дава основание за интерпретация на различните проявления на темата за самотата и откриването на връзка между отделните творби. Изборът на тема на проучването е продиктуван от сравнително малкото на брой изследвания върху цялостното творчество на автора в лузофонското литературоведско пространство, липсата на научни разработки, засягащи именно темата за самотата в драматургията на Жайме Салазар Сампайо и все още малката известност на неговите произведения в българския литературен и научноизследователски контекст.

Творчеството на Сампайо е обект на изследване на редица изтъкнати португалски изследователи в областта на литературознанието като Дуарте Иво Круш, Луиш Франсишко Ребело и др., които анализират пиесите му както поотделно, така и цялостното му творчество, като се стремят да открият най-често срещаните теми. Именно същите тези изследователи многократно подчертават, че темата за самотата е сред най-работените във всичките му произведения, но до ден-днешен няма анализ, изцяло посветен на тази особеност в драматургията на Сампайо. В този смисъл настоящият дисертационен труд допринася за изследването на темата за самотата в пиесите на португалския драматург. Тепърва предстои да се докаже, че тя е сред основните елементи

на драматическия конфликт, който освен всичко друго, способства за развитието на други значими теми, залегнали в авторовото творчество, свързани, както със социалната действителност, така и с интимния човешки свят.

Обект на анализа в настоящия дисертационен труд са произведения на Жайме Салазар Сампайо, публикувани в периода между шестдесетте години на миналия век до първото десетилетие на двадесет и първи век. Предвид многостранното изследване, което ще се предприеме, подборът на произведенията от корпуса е съобразен с ярките проявления на темата за самотата в драматургията на Сампайо. За целите на анализа са изследвани тринадесет пиеси от различни етапи на авторовото творчество, които ще ни позволят да проследим както еволюцията на темата за самотата, така и изграждането и доразвиването на едни и същи действащи лица в различни произведения посредством съпоставителен анализ. Основните задачи на дисертацията са да се потвърди дали самотата е сред най-работените теми в драматургията на Жайме Салазар Сампайо, да се проучи начина, по който самотата присъства в драматургичното творчество на автора, и какъв е нейният принос към оформянето на характерите на персонажите. Също така изследването цели да се тълкува психологическия натиск, оказан върху действащите лица, и да се открие връзката между отделните творби посредством съпоставителен анализ. Предприетият интердисциплинарен подход се стреми да изследва темата за самотата в пълнота не само от литературоведска гледна точка, но и през призмата на хуманитарните науки.

I. Теоретични и методологични подходи към изследването на темата за самотата

Първа глава на дисертационния труд цели да очертае теоретичната и методологичната рамка на изследването на измеренията на самотата в драматургията на Жайме Салазар Сампайо. В първата подглава се прави опит за проследяване на идеите по отношение на въпроса за темата в литературата, като се започне от някои от основополагащите теоретични постулати през XX в. и се стигне до актуалните възгледи в съвременната литературна теория. Акцентът ще бъде насочен към открояване на най-полезните за настоящия дисертационен труд научни постановки. Втората подглава задава интердисциплинарна посока на изследването, като се спира върху философските, психологическите и социологическите идеи за самотата. Засягат се в дълбочина вижданията на учени от Древността до наши дни. Интердисциплинарният подход цели да обогати начина на анализиране на персонажите на португалския драматург, като не го ограничава само до литературната теория.

1.1. Проблемът за темата в литературата. Възможни определения за понятието тема

Още в началото на XX в. въпросът какво представлява темата в драматургията е занимавал американския театрален критик Клейтън Хамилтън. В книгата си *Теория на театъра и други правила на драматическата критика* той определя темата като вечна максима или истина за човешкия живот. Драматургът е този, който трябва да я предаде на своята публика ясно и с конкретни детайли, които изпълват творбата му. Всички елементи в пиесата, всички герои трябва да насочват вниманието към темата, да са свързани помежду си, а не да изглеждат като инцидентно попаднали в произведението, без да допринасят за показването на темата (вж. Hamilton 1910: 228-229). Американският критик също твърди, че „ако една пиеса е за нещо, то критикът може да напише кратко, само с едно изречение, каква е темата в произведението“ (Hamilton 1910: 230).

Формалистът Борис Томашевски определя тематологията като основа за развитието на изследванията си в сферата на литературата. Именно в *Литературна теория. Поетика* Томашевски настоява, че темата, т.е. това, за което се говори, е единственото значение на отделните елементи в произведението (вж. Томашевский 1996: 176). От особено значение е и мнението на канадския литературен критик Нортърп Фрай, който в книгата си *Анатомия на критиката. Четири есета* той пише, че темата „съдържа елемент на разкриване“ (Фрай 1987: 87).

Изключително интересен подход откриваме при белгийския филолог, литературен историк и критик Реймон Трусон, който разделя темите на два вида – теми на героя и теми на ситуацията. При първия вид теми героят е този, който създава изход от ситуацията, бил той позитивен или негативен, като в случая с Едип, в който ситуацията абсорбира героя (вж. Trousson 1965: 35-39). По отношение на темите на ситуацията Трусон твърди, че те са най-широко разпространени в драматургията, но това не е общовалидно правило (вж. Trousson 1962: 42).

Въпросът за тематологията е засегнат през 80-те години на миналия век в Париж, където се организира серия от международни конференции, насочени към въпроса за естеството на тематологията. Като плод от тези конференции се появява специален брой на списание *Poétique*, No. 64 от 1985 г. В него намираме дефиниция за понятието тема от френския семиолог Клод Бремон. Според него идеята има за цел да изведе същността на една представа, възприета за първи път като потопена в множество случайности (вж. Bremon 1985: 415-424).

Друг възможен поглед към проблема за темата в литературата и най-вече към темата в драматургичните творби при полския литературен историк и теоретик Анджей Згожелски. По негово мнение драматургичният текст също като прозаичния и поетическия представлява на първо място „запис на уникалния изказ на имплицитния автор, който изгражда своя индивидуален суперкод от лингвистичен материал, за да предаде виждането си за света“ (Zgorzelski 1992: 90).

Проблемът за темата занимава изследователите и в португалското литературознание. Португалската литературна критичка и историчка Мария Алзира Сейшо прави много интересен анализ по отношение на литературната тема в студията си „Тематичният въпрос – темата като проблем в литературата“ (“A Questão Temática: o Tema como Problema em Literatura”, Seixo 2001: 459-499). Според изследователката „темата може да се възприеме като идея, която от своя страна води до въпроса или материята, или същността на литературната репрезентация“ (Seixo 2001: 471).

В студията си „Тематичната археология – един възможен метод за изследване и преподаване на немския Романтизъм“ Светла Черпокова представя интересен подход към тематичните изследвания, който тя самата нарича „тематична археология“ (Черпокова 2010: 85-94). Българската изследователка накратко определя „тематичната археология“ като метод, съчетаващ тематологичното следене на странстващи във времето мотиви, образи, художествени и естетически принципи с похватите на археологическото изследване (вж. Черпокова 2010: 91). Дияна Николова, друга

българска литературоведка, задава интересна посока, като твърди, че тематологията предразполага към един цикличен модел на функциониране на идеи и представи за мястото на човека в света (Николова 2010: 154).

В първата част на теоретичната глава успяхме да се убедим, че редица изтъкнати чуждестранни и български литературоведи се опитват да дадат ясно определение за това какво точно представлява темата в литературата и каква роля играе тя не само в самото произведение, но и по отношение на читателската публика. Всички изследователи и критици подчертават важността на темата и нуждата от нейното изследване.

1.2. Възгледи за самотата в хуманитарната и социалната мисъл

Изследването на темата за самотата в творчеството на Жайме Салазар Сампайо изисква комплексен интердисциплинарен подход, който да ни позволи да осветлим многопластовите ѝ проявления в произведенията от изследвания корпус.

Темата за самотата е представлявала интерес още през Античността. Свидетелство за това са текстовете на философа стоик Епиктет, който в *Наръчник за живота. Беседи* разглежда самотата като състояние на безпомощност, но най-вече като състояние на духа (вж. Епиктет 2000: 123-126) и осъжда неспособността на хората да са сами (вж. Епиктет 2000: 124). Според него самотата се проявява на физическо ниво, а самотността – на психологическо, и дали човек се чувства самотен зависи изцяло от светоусещането му (вж. Епиктет: пак там).

Вижданията на Епиктет по отношение на самотата са незаобиколими, но за целите на настоящия дисертационен труд ще съсредоточим вниманието си върху хуманитарната мисъл на XX в. Интересни разсъждения по отношение на това душевно, а и физическо състояние намираме в есето „Самотата“ на испанския философ и писател Мигел де Унамуно.

Унамуно смята, че самотата е средство, което помага на хората да се чувстват близки, когато слушат тишината (вж. Унамуно 1983: 362). Според философа: „[...] единствено в самотата намираме себе си и като се намерим, намираме в нас всички наши братя по самота.“ (Унамуно 1983: 363). Според Унамуно най-искрените диалози са тези, които човек провежда сам със себе си. Диалогът е и най-сигурният начин да се себеопознаеш, а себеопознаването помага в откриването на истинската същност на другия и помага за обикването му (вж. Унамуно 1983: пак там).

Унамуно вижда самотата като пресечна точка между човешките същества, защото според него те са истински сами тогава, когато си говорят в моментите на слабост, и са заедно, когато са физически разделени. Именно в това пространство на самота растат любовта и разбирането към другия (вж. Унамуно 1983: 365).

В полето на феноменологията, трябва да спрем вниманието си на германския философ и основател на екзистенциалната херменевтична школа Мартин Хайдегер, който излага възгледите си за самотата в своя труд *Битие и време*. В изключително преплетения и сложен анализ относно битието феноменологът не прави обстоен преглед на самотата, но чрез идеите си за бъденето в света дава отговор на някои от въпросите за нея. Чрез бъдене-ето-на той определя това, което е аз самият, или иначе казано – битието изцяло принадлежи на човека, а бъденето на човека е бъдене със света, т.е. с другите хора (вж. Хайдегер 2005: 95). Един от най-важните изводи, които Хайдегер прави е, че „Бъденето-с е екзистенциална градивна съставка на бъденето-в-света.“ (Хайдегер 2005: 103).

В книгата си *Литературното пространство* френският философ, писател, литературен, културен и политически теоретик Морис Бланшо, който оказва силно влияние върху постструктуралистките философи, отделя особено внимание на въпроса какво представлява самотата. Според него, когато човек е сам, той не е далече от другите, защото не е субект, способен да изпитва усещането за самота. Да си сам не е точно психологическо състояние, а по-скоро представлява сблъсък с това, което Аз-а скрива, за да бъде себе си (вж. Бланшо 2000: 259-260). Възможността човек да бъде освободен от битието води до раздялата на съществата, защото абсолютният Аз се стреми да се утвърди без другите (вж. Бланшо 2000: пак там).

Друг интересен подход към тълкуването на самотата във френската хуманитарна мисъл може да бъде открит в книгата *Недовършената градина* на литературоведа и културолог Цветан Тодоров. След задълбочен анализ на разработките на Жан-Жак Русо, Тодоров заключава, че основните причини за самотата на философа произтичат от външния свят, от чуждата враждебност или от недостойнството на околните му за неговата любов (вж. Тодоров 2016: 169). Тълкувайки самотата спрямо вижданията на Русо, културологът разграничава самотата на две взаимодопълващи се преживявания – „ограниченото общуване“ и „самопознанието“ (Тодоров 2016: 177). Тодоров дефинира самопознанието като „[...] лично и крайно преживяване, което всеки за себе си може и да цени, но не би могъл да го издигне в обществен идеал.“ (Тодоров 2016: 177-178).

Самотата е обект на интерес също и при българските философи. Във *Философски опити върху самотата и надеждата* Калин Янакиев (1996: 55-56) описва самотниците като чужденци в оформилия се около тях плътен кръг на света, притежаващи собствения си затвор, в който са родени и от който никога няма да излязат. Янакиев разглежда самотата също така и като резултат от несбъднатите мечти и желания да бъдеш някой друг, различен от човека, който си. Човешкото същество може да се окаже затворено в себе си, като все не може да приеме истината за човека, който е в действителност (вж. Янакиев 1996: 66). Това чувство може да породви изгаряща носталгия по човека, който самотникът иска да бъде (вж. пак там).

Настойчиво разграничаване на понятията за самота и самотност откриваме в книгата *Самотата като цел: Философия на човешките проблеми* на българския изследовател Иван Великов. Според него самотата е цел, а самотността е универсален начин на човешкото съществуване (вж. Великов 2009: 23). Разграничаването е необходимо, защото самотността е отчуждена форма на съществуване, а самотата е автентична цел. Отъждествяването на двете явления е грешка, защото най-съществената разлика между тях е, че самотността представлява проблем, който никога не може да бъде напълно преодолян; той може единствено да бъде сведен до по-поносима степен за човешката психика (вж. Великов 2009: 24).

Анализ на самотата намираме и в полето на българската феноменология. Интересен ракурс към тълкуването на самотата откриваме в книгата *Феноменология на чувствата* на българския философ и социолог Георги Фотев. Според Фотев „[...] в самотата си човек е пред своята чиста екзистенция, която е в тишината, но всеки миг можем да се почувстваме като изоставени и захвърлени в неразбираемо обкръжение“ (2018: 264). По мнение на българския философ самотата може да бъде личен избор не защото човекът смята, че е над другите, а защото иска да е във вътрешно отношение с екзистенцията си (вж. 2018: 262). По негово наблюдение обаче често този доброволен избор е погрешен и „човек се оказва в пустота [...] шокиран от собствената си душевна и духовна празнота“ (Фотев 2018: 265).

В изложението на идеите си за самотата изследователката Наталия Александрова подчертава, че трябва да се прави разлика между самота, „самотност“, изолация и липса на социална подкрепа, защото самотата или „самотността“ невинаги е възприемана негативно от субекта. Ако самотата по определение е нежелано преживяване, то самотността или усамотеността могат да предизвикат насърчаване на креативността, да улеснят мисловни действия като саморефлексията и концентрацията. Изследователката

твърди, че „социалната изолация е една обективна мярка за лоша социална интеграция без субективна оценка.“ (Александрова 2015: 25). По нейно мнение още самотата се дели на два типа – социална и индивидуална, и е резултат от преживяването на негативни чувства спрямо количеството и качеството на социалните контакти, а и се оказва преживяване, което се появява независимо от избора, т.е. самотата е негативно възприемана социална изолация (вж. Александрова 2015: 26).

Задълбочен анализ на самотата прави и българската изследователка Севда Маринова в книгата си *Самотата*. Маринова дефинира самотата като „неизбежната цена на правото да бъдеш себе си, да запазиш своята индивидуалност.“ (Маринова 2020: 21). Определя това състояние като начин за самозащита без емоционални връзки, за да може индивидът да се обгради със собствения си Аз, а съзнанието на самотникът винаги е нащрек за евентуалните социални заплахи (вж. Маринова 2020: пак там). Изследователката смята, че самотният човек е травмиран човек (вж. Маринова 2020: 22) и извежда на преден план понятието солитаризъм, с който обозначава прекомерния вкус към самотен живот (вж. Маринова 2020: пак там). Тя прави опит за систематизация на видовете самота. Според нея те биват временна самота, обстоятелствена самота, емоционална самота, краткосрочна самота, дългосрочна самота и хронична самота (вж. Маринова 2020: 39-40).

Теоретическите постановки, на които се обръща внимание в дисертацията, по отношение на проблема за темата в литературата и вижданията за самотата в различни хуманитарни и социални науки следва да допринесат за комплексния подход към анализа на произведенията на Жайме Салазар Сампайо. По този начин изследването на темата за самотата в драматургичното творчество на автора ще бъде подкрепено не само от проучването на природата на темата в литературата, но и от намирането на връзката между литературната интерпретация и реалния живот.

II. За автора и творчеството му

В настоящата глава се предприема кратък обзор на живота и творчеството на португалския драматург, за да се проследят ключовите моменти от развитието на кариерата му в областта на литературата. Обръща се внимание на дейността му на преводач, което ще отговори на въпроса кои са онези автори и течения, повлияли пряко на работата му.

Прегледът на критическата рецепция ще ни разкрие най-важните аспекти в творчеството на Жайме Салазар Сампайо, ще утвърди мястото на автора в съвременната португалска драматургия и ще ни помогне при анализа на избраните за корпус на настоящия дисертационен труд пиеси. Също така се налага необходимостта от обзорно представяне на драматургичните произведения, подбрани за анализ, с цел да се очертаят основните сюжетни линии и конфликти в произведенията, както и да бъдат изложени най-често срещаните теми в драматургията на Сампайо.

2.1. Жайме Салазар Сампайо – живот и творческа дейност

Жайме Салазар Сампайо е роден на 5 май 1925 г. в Лисабон и умира в родния си град през 2010 г. По образование е бил лесовъд и е защитил докторска степен в Сорбоната. Бил е специалист по аспекти на португалската икономика, засягащи въпроси за производството на корк. Публикувал е няколко научни изследвания в специализирани списания в областта на икономиката, свързани с горското стопанство. Въпреки своята научна насоченост обаче, той посвещава живота си на художествената литература.

Своите първи творчески стъпки Жайме Салазар Сампайо прави в поезията. Стихотворенията му са публикувани в шест стихосбирки. Първата му стихосбирка излиза от печат през 1949 г., а през 2007 г. се появява и една антология, съставена от португалския писател и университетски преподавател Луиш Валенте Роза. През 1955 г. е издаден романът му Роман за една зелена роза (*O Romance de uma Rosa Verde*)¹, а през 1960 г. – сборникът с разкази Железопътната линия към Синтра (*O Ramal de Sintra*). Въпреки успеха на неговите стихотворения и сполучливите му опити в областта на прозата, Жайме Салазар Сампайо се утвърждава на португалската литературна сцена предимно като драматург.

Творчеството му е повлияно от автори като Самюъл Бекет и Харолд Пинтър, но този факт не е никак изненадващ предвид професионалното развитие на португалския драматург и в сферата на превода, започнало през шестдесетте години. Жайме Салазар Сампайо превежда на португалски език, в сътрудничество с Артур Рамош, „Рожден ден“ и „Стаята“ на Харолд Пинтър. През 1968 г. превежда „О, щастливи дни“ на Бекет, която е поставена на няколко пъти от различни режисьори в различни театри из Португалия.

¹ Оттук нататък преводът на заглавията на всички произведения на автора, както и на критическата рецепция, е мой. – С. Б.

По молба на Жорже Силва Мело превежда „На дъното“ от Максим Горки за Театър „Корнукопия“².

Драматургичното творчество на автора включва над 60 пиеси, издадени поетапно. През 1946 г. излиза от печат пиесата му „Приближаване“ (“*Aproximação*”) в сборника Блок (Восо). Авторът сам споделя в интервю пред изследователката Себашиана Фада, че пиесата му е била забранена от диктатурата точно тогава, когато е щяла да бъде поставена на сцена от режисьора Джино Савиоти (вж. *Sampaio in Fadda 2006: 26*). Въпреки препятствията по пътя си обаче авторът не се отказва от драматургията. В книгата си *Прочети на португалската литература* Яна Андреева описва произведенията на португалските творци от втората половина на XX в. като творби, които променят облика на португалската литература и излизат извън границите на лузофонското пространство (вж. Андреева 2010: 18). Не без основание бихме могли да твърдим, че Сампайо се вписва именно в това поколение португалски творци.

2.2. Критическа рецепция на драматургията на Салазар Сампайо

Дуарте Иво Круш, изтъкнат литературен критик и голям изследовател на авторското творчество, споделя в *Най-важното за Жайме Салазар Сампайо (O Essencial sobre Jaime Salazar Sampaio)*, че още в първата пиеса на автора „Приближаване“, написана през 1945 г., ясно личи „причудливия характер на неговата естетика“ (Cruz 2005: 5). Според критика пиесите на Сампайо се отличават с „естетическо съгласуване, разновидности, идеологията, със следи на случайност, но без никакви колебания по време на десетките години творчество.“ (Cruz 2005: пак там).

Себашиана Фада също подкрепя тезата, че Жайме Салазар Сампайо се придържа към театъра на абсурда. Потвърждение за това намираме в книгата ѝ *Театъра на абсурда в Португалия (O Teatro do Absurdo em Portugal)*, където тя твърди, че Сампайо остава верен на това течение и на темите от раното си творчество, а залитанията към различни по характер творби са се появили в периода след падането на диктатурата в Португалия и са създадени във връзка с обстоятелствата (вж. *Fadda 1998: 311-312*).

Друго мнение относно драматургията на Жайме Салазар Сампайо откриваме у португалския режисьор, драматург и театрален критик Жорже Силва Мело. Според него

² *Teatro da Cornucópia* е един от най-престижните театри в Португалия, съществувал до 2016 г. Създаден е през 1973 г. от прочутия португалски драматург и режисьор Жорже Силва Мело. – С. Б.

драматургът създава минорен театър, който прилича на тъжна музика, съставена от недоловими акорди (вж. Melo 2006: 141-143).

Направеният обзор на някои от основните характеристики в творчеството на португалския драматург Жайме Салазар Сампайо позволи да се очертаят тенденциите, следвани от автора. Сега предстои да преминем към представянето на избраните за корпус произведения в настоящия дисертационен труд, подредени по хронологичен ред. Във втора и трета глава същите произведения са групирани и разгледани спрямо обединяващите ги тематични мотиви. Подбраните за анализ пиеси са написани в периода 1968 г.–2004 г.

2.3. Кратък преглед на включените в корпуса пиеси

Пиесата „Вестготите“ (*Os Visigodos*) има две версии. Първата версия е написана през 1965 г., а втората – през 1968 г. Публикувана е в сборника „Вестготите“ и други пиеси („Провалът“ и „Племенничките“)⁴ (*Os Visigodos e Outras Peças (O Falhanço e As Sobrinhas)*) от издателство „Еуропа-Америка“.

Пиесата повдига въпроси относно търсенето на любовта от страна на роднините, партньора и света, разочарованието и мнителността и неспособността за тяхното преодоляване, самотата като личен избор, агресията и жестокостта към ближния. Двете сестри Роза и Ванда са един и същи човек, който отказва да приеме сам себе си и все обвинява вътрешното си Аз за провала в личностен план. Заглавието на произведението е вдъхновено от дисертационния труд на Роза, която чрез изследването си относно вестготите се опитва да намери отговора на въпроса защо светът е такъв, какъвто е – лишен от любов и съпричастност. Любопитното е, че именно тя прави заобикалящата я среда толкова враждебна. Роза проектира вече придобитото академично знание върху обгърналата я действителност и не може да води по-щастлив, пълноценен и хармоничен живот. Произведението е разделено в две действия и има пет действащи лица – Роза/Ванда, Раймундо, Майката, Бащата и Полицаят. Още при изброяването на персонажите в началото на пиесата, се сблъскваме със специфичното решение на драматурга два персонажа да бъдат един и същи човек. Става въпрос за интерперсонажа Роза/Ванда (повече за понятието интерперсонаж вж. Павис 2002: 230).

„Морската битка“ (*A Batalha Naval*) е написана между 1964 г.–1969 г. и е публикувана през 1970 г. от издателство „Прело“. По думите на португалския драматург и театрален историк Луиш Франсишко Ребело, пиесата е реалистична, а защото

представя реализъм, в който читателят се губи като в лабиринт, където любовта е непрекъснато отричан стремеж и справедливостта е недостижимо изискване, дадено на хората, за да бъде едва наблюдавано от неговата противоположна и гротескова страна (вж. Rebello 1997: 251).

Произведението повдига въпросите за неумелото съжителство и способността на човека да се внедри в обществото, отегчителното ежедневие, безизходицата, отказа от общуването, екзистенциалната самота, причиняването на смърт като избор и като изход. В пиесата се наблюдава цикличност, изградена посредством повтарящи се действия – играта на корабна битка дава начало на произведението, но също така служи за неин край, като само във второ действие се дава шанс на персонажите да установят контакт с външния свят, който би могъл, но така и не успява да послужи като тяхно спасение.

Жайме Салазар Сампайо отделя повече от десет години, за да напише пиесата **„Консейсао или съвършеното убийство“** (*Conceição ou um Crime Perfeito*), създадена в периода 1962 г.–1977 г. Пиесата е публикувана за първи път през 1980 г. в сборник, обединяващ тази и две други пиеси на автора – „Пътуването“ (*A Jornada*) и „Неподвижният пътешественик“ (*O Viajante Imóvel*). Едноактната пиеса с два персонажа – Зрителка и Разпоредител, е включена също в първия том на *Събрана драматургия*. Чрез заглавието на произведението Жайме Салазар Сампайо въвежда името на героиня, която в пиесата е назована само чрез съществително нарицателно име. Съдбата на същата тази героиня неколккратно ще бъде обект на авторското внимание по протежение на творчеството му. Пиесата повдига въпросите за невъзможните срещи, ролята на изкуството (в случая киното) като възможност за душевно пречистване и освобождаване от тежестта на изгубената любов, самотата, предизвикана от изоставеността, и лудостта, плод на същата тази самота. Основната тема на разговор между персонажите е общото им миналото. Според Себастиана Фада тази пиеса е изградена посредством непрекъснатото разминаване в комуникацията между персонажите – когато Консейсао говори на Разпоредителя, Разпоредителят не познава въпросния Едуардо; когато Разпоредителят се превърне в Едуардо, Консейсао вече е една обикновена зрителка, която не знае за какво става въпрос (вж. Fadda 1998: 337).

Може би пиесата, която стои най-близо до жанра на критическия реализъм в творчеството на Салазар Сампайо, е **„Цените“** (*Os Preços*). Написана е през 1976 г. и още същата година е публикувана. Произведението е част от *Събрана драматургия I*. Сложността на действието и богатата персонажна система превръщат творбата в една от най-внушителните в творчеството на Жайме Салазар Сампайо. Изградена е в дванадесет

сцени и има двадесет и пет персонажа. Вместо лични имена всички действащи лица са назовани със съществителни нарицателни имена като Адвокат, Лекар, Министър, Луд, Вещица и др. По този начин се обрисова саркастична картина на португалското общество и се подчертава мястото им в него. Подобно на социалните драматурзи, в това произведение Жайме Салазар Сампайо представя икономико-политическите условия, под чиито диктат е попаднал животът на индивидите и най-вече на главното действащо лице – Лудия, който се опитва да се сдобие с жълта книжка, защото обществото и най-вече властимащите са го убедили, че е побъркан. Причината за лудостта са непрекъснато покачващите се цени и все по-скъпият живот. Авторът открито критикува водената до 1974 г. политика и лишенията, през които са преминали португалците по време на режима на Антонио Салазар. Неслучайно пиесата се появява в литературното пространство няколко години след Революцията на карамфилите и установяването на демокрацията в Португалия.

Втората пиеса, която по хронология продължава тематичния мотив, станал обект на авторското внимание в „Консейсао или съвършеното убийство“, е „**Магдалена**“ (*Magdalena*). „Магдалена“ е монологична пиеса с един-единствен действащ персонаж, който неспирно прави анализ на собствената си съдба. Действащото лице Магдалена е продължение на образа на Зрителката, но този път героинята разказва историята за живота си чрез монолог, разкриващ разочарованието от любовта, отсъствието на любимия, ненавистта към противоположния пол и самотата. Указанията, които авторът дава по отношение на декора и реквизита – самотната пейка, куфарът, от който Магдалена вади снимки, препрочитането на писмото, позволяват да се разкрие докрай душевната пустота у действащото лице, непрестанното живеене в миналото, затвора на спомените, създалите се впоследствие психични отклонения и липсата на изход от ситуацията.

Монологичната пиеса, структурно напомняща на „Магдалена“, „**Мъжът с вълнената вратовръзка**“ (*O Homem da Gravata de Lã*) е от 1996 г. и е публикувана във втория том на *Събрана драматургия*. Заглавието е обвързано с детската мечта на протагониста един ден, когато порасне, да бъде вратовръзка. Произведението представя мъж на средна възраст на име Жасинто, който живее сам, вманиачен в събирането на електроуреди и в грижата за любимия си аксесоар. Някога е имал семейство, но съпругата му и детето му са го изоставили. Разказва историята си единствено през призмата на обвързаността с вратовръзката, която отдавна е престанала да бъде само аксесоар и се е превърнала в непрестанно свиваща се около врата му примка, която му

пречи да се върне към нормалния начин на живот. Миналото се представя така, както се представя в истинския живот, т.е. от гледната точка и мнението на говорещия. Както в много други пиеси на драматурга, то остава едно субективно преживяване и душевно състояние на отделния човек, попаднал във властта на спомена и, в случая, на безумната мечта, която никога няма да се осъществи.

Драматургичната творба, която е написана и публикувана през 2000 г. и продължава историята на Зрителката и Магдалена и затваря започнатия цикъл, е „Удачният избор“ (*A Escolha Acertada*). Това е едноактна пиеса с две действащи лица – Консейсао и Прислужницата, както ги описва авторът в началната дидакалия. В производението обаче Прислужницата непрекъснато бива наричана със собственото ѝ име Мариазиня (умалителната форма на португалски език на името Мария), а образът на Консейсао е този на Магдалена от „Магдалена“ и този на Зрителката от „Консейсао или съвършеното убийство“. Изследователка Мария Елена Серодио пише, че в „Удачният избор“ се открояват някои от характерните черти, присъщи на авторската фикционална вселена като например пространството на дома и интимната атмосфера, присъствието на властна фигура, която се самообяснява, характеризирането на човешките отношения чрез опозицията, структурата на действието, която разчита на ефектите на несигурността и изненадата (вж. Seródio in Sampaio 2002: 189).

Следващото произведение от късния творчески етап на Сампайо, което включваме в корпуса на изследването, е едноактната пиеса „Витражът“ (*A Vidraça*), която е написана през 2001 г. и е публикувана в *Събрана драматургия III* през 2002 г. По отношение на структурата, начина на изграждане на действието и главното действащо лице Сержио, мъж на средна възраст, пиесата много напомня на „Мъжът с вълнената вратовръзка“. Разликата тук е, че протагонистът има събеседници в лицето на Мъжката и Женската фигура, които се появяват изневиделица. Сержио не напуска стаята, която обитава и, докато се опитва да изчисти прозореца, който вероятно години наред не е бил отварян, разсъждава за живота като цяло. В изчерпанието от смисъл опит да бъде изчистен прозорецът се отразява празнотата на изолирания Аз. Чрез монолога на действащото лице, може да се проследи и историята на собствения му живот, в който нищо не се случва. Навън вали и изглежда сякаш нощта никога няма да приключи. Точно тогава неканени се появяват Мъжката и Женската фигура. Липсата на собствени имена насочва към идеята, че те са фиктивни същества, по-скоро олицетворение на мислите на протагониста, репрезентация на всички разговори, които той никога не е водил.

През същата 2001 г. авторът създава „Присъдата“ (*O Veredicto*). Главните действащи лица Абел и Ирене са двама непознати, които по случайност попадат на място, в което влизат и излизат всички останали второстепенни персонажи. Мъжката и Женската фигура се оказват репрезентации на главните действащи лица и чак на по-късен етап се разбира, че Абел и Ирене са двойка, която се е разделила заради трайно неразбирателство. Произведението се характеризира с играта на смяна на ролите между реалното и фикционалното. В хода на пиесата става ясно, че не Мъжката и Женската фигура са плод на въображението на Абел и Ирене, а самите Абел и Ирене са измислените персонажи, които отиват на място, наподобяващо театър, за да гледат какъв би могъл да бъде животът им в действителността, как биха могли да живеят, ако превъзмогнат проблемите си и вземат решения като зрели хора, вместо да се правят на непознати. В тази пиеса техниката на метатеатъра помага за изграждането на драматическата форма, като позволява на героите да се отчуждят от самите себе си, за да размишляват над грешките, които са допуснали в отношенията си. Границата между действителността и измислицата е размита посредством оборването на тяхната същност и съмнението по отношение на тяхната истинност, което действащите лица проявяват.

Две години по-късно, през 2003 г., изпод перото на драматурга се появява едноактната пиеса „Надеждата“ (*A Esperança*), която е включена в четвъртия том на *Събрана драматургия*. Произведението представя живота зад стените на дома на Господин Роша, който живее заедно със слугите си Дона Жулиета, Лаура, Руй и Артур. Основното задължение на прислугата е да помогне на Роша да открие смисъла на живота си, който се състои в написване на книга, свирене на китара, съблазняване на момичета и намиране на любов. За тези цели слугите са принудени да изпълняват странните заповеди на господаря си. Лаура, например, е принудена да се облича предизвикателно, за да може Роша да се „упражнява“ с нея. Той непрекъснато се старее да се занимава с дейности, които всъщност не му се отдават, за да може да забрави миналото си и момента, в който се е разделил с любимата си заради друг мъж. Колкото и да му се подчиняват слугите обаче, господин Роша все не е доволен и недоволството му води до неговото презрително отношение и забавяне на заплатите на служителите. Утопичната ориентация за постигането на личните цели изолира Роша от младите му слуги и единственото, което утежнява тази изолация още повече, е товарът на миналото и неудовлетворението от настоящето.

Друга интересна с персонажната си система творба е „Колекцията“ (*A Coleção*), написана през 2004 г. и за първи път излязла от печат в сборника *Събрана драматургия*,

m. IV. Пиесата е едноактна и персонажите са трима – Абел, около четиридесетгодишен мъж, Грасинда, неговата прислужница, и младата Марта, която идва от друга планета. Пиесата тематизира живота и смъртта, човешкото битие и самотата. Действащите лица обсъждат основните неща в човешкото съществуване – живота сам по себе си, смъртта, времето, но не успяват да им придадат необходимата важност и по този начин ги свеждат до ежедневието, което е изпразнено от смисъл. Смъртта е единственото нещо, според драматурга, което придава значение на човешкия живот, защото кара човека да живее и да се възползва от отреденото му на света време, но човекът често не осъзнава това, не се старее да мисли и губи ценното в манията си за преследване на преходното (вж. Samraio 2005: 142).

Следващата пиеса, избрана за анализ, отново е едноактна и има три действащи лица – Абилио, Базилио и Момиче. „**По пътищата на тази територия**“ (*Pelos Caminhos deste Território*) е от 2004 г., но също е включена в *Събрана драматургия IV*. Творбата представя мотористите Абилио и Базилио, които се намират на място, наподобяващо пустиня, от което не могат да си тръгнат, защото моторите им са повредени. Появява се едно безименно Момиче, вероятно олицетворяващо жената изобщо. То търси напусналия я възлюбен. Безуспешните опити на героите да поправят превозните си средства измамно изпъкват на преден план. Всъщност точно благодарение на тези опити се изгражда диалогът, в който преобладават отегчението от дългите отрязъци прекарано време в една и съща компания, любовта, очакванията, които човек гради към нея и споходилото го разочарование, пътуването, отчаянието и самотата. В края на пиесата, вече напълно обезверени, героите решават да си тръгнат от мястото само защото денят навън е хубав. Катастрофата, която героите претърпяват в края на произведението, е единственият възможен изход за тях.

Мотивът за пътя е продължен в „**Затворената писта**“ (*A Pista Fechada*) – пиеса от 2005 г., включена в четвъртия том на *Събрана драматургия*. Тя е поредната едноактна пиеса на Жайме Салазар Сампайо и е с шест действащи лица – Първи, Втори и Трети мъж, Ким, То Зе и Женска фигура, която е вече познатата ни от други пиеси Магдалена или Консейсао. Протагонисти в произведението са Ким и То Зе. Ким и То Зе са колоездачи, които се опитват да карат велосипедите си наред пустиня. Това на мига се превръща в едно невъзможно действие, защото гумите непрестанно потъват в пясъка. Обект на разговора между двамата са миналото, търсенето на смисъла от пътуването, пътя и, респективно, живота, като особен акцент се поставя върху темата за самотата. Ситуацията, в която персонажите са поставени, е алегория за живота в безизходица и

невъзможността за продължаване напред към бъдещето, породена от затвора на мислите, в който човешкото същество често пада в жертва. Битието бива осмисляно чрез проблясъци на мотива за пътя. В текста си „Още една пиеса, още едно пътуване“ (*Mais uma Peça, Mais uma Viagem*) режисьорът Карлош Паниагуа Фетейро определя Ким и То Зе като „[...] донкихотовци, които пътуват повече във вътрешния си свят, отколкото навън, и които се борят преди всичко със самотата, вече превърнала се в афоризъм на драматурга“ (Feteiro in Samraio 2005: 235).

III. Дискурс и самота в драматургичното творчество на Жайме Салазар Сампайо

В трета глава от дисертационния труд, съдържаща две подглави, ще се проследи изграждането на персонажите на Жайме Салазар Сампайо посредством диалогичния и монологичния дискурс. Целта на тази част от анализа е да бъдат изследвани начините, по които се проявява темата за самотата най-вече в репликите на първостепенните действащи лица, и да бъдат открити художествените похвати, които потвърждават психологическото състояние на самотност у протагонистите и антагонистите. За да се постигне по-голяма целесъобразност на изследването, пиесите ще бъдат структурирани в общо пет групи, всяка от които ръководена от тематичните мотиви. Първата група ще включва представените по-рано пиеси „Консейсао или съвършеното убийство“, „Вестготите“, „Магдалена“ и „Удачният избор“, чийто обединяващ тематичен мотив е този за жените, изоставени от мъжете си, впоследствие превърнали се в техни убийци. Втората група е съставена от пиесите с мъжки персонажи, занимаващи се с безсмислени хобита като, например, колекциониране на ненужни предмети. Тук ще бъдат разгледани „Колекцията“, „Витражът“, „Надеждата“ и „Мъжът с вълнената вратовръзка“. Ще се направи опит да се проследи дали действията на персонажите и запълването на изпразнените от смисъл дни има положителен ефект върху опита да се избяга от самотата и спомена за миналото.

Акцентът в третата група ще попадне върху произведенията, свързани с мотивите за пътя и пътуването, а именно „Морската битка“, „По пътищата на тази територия“ и „Затворената писта“. Предстои да се докаже смисълът в пътуването на персонажите и дали пътят е способен да ги избави от физическото и най-вече психологическото състояние, в което се намират. В четвъртата и в петата група ще бъде включена само по една пиеса. В четвъртата група включваме произведението „Присъдата“, в което се

проследява мотивът за вината в интимните взаимоотношения между главните действащи лица. В петата група ще бъде разгледана „Цените“ – пиеса с особен политически оттенък. Ще се разгледа връзка между двете големи теми в произведението, които са лудостта и самотата.

3.1. Самотата в диалозите

Настоящата подглава цели да анализира изграждането на персонажите в драматургията на Жайме Салазар Сампайо посредством диалозите и как в това диалогично взаимодействие се конструират различните тематични измерения на самотата. Като отправна точка на анализа може да възприемем мнението на английският литературен изследовател Вимала Херман, изложено в книгата *Драматичният дискурс. Диалогът като взаимодействие в пиесите (Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays)*. Херман пише, че диалогът и общуването между персонажите са първичното и най-достъпно ниво в драмата, което обаче води до абстрактните нива като действие, персонаж, тематичен проблем и др. (вж. Herman 2005: 20). Според нея репликите на персонажите и техните действия в определени ситуации ни задават посока за разбирането на характера им, вида събития, в които те са вплетени, както и за природата на света, който прави всички тези неща възможни (вж. Herman 2005: пак там).

3.1.1. Пиеси с мотива за убийството

В първата част на „Консейсао или съвършеното убийство“ Зрителката и Разпоредителят са двама напълно непознати в конфигурация властимащ-подчинен предвид описаната от Павис категория, отнасяща се към отношенията между героите (вж. Павис 2002: 72). Самотата бива тематизирана на ниво дискурс, защото действащото лице открито говори за това, че е свикнало с въпросното психологическо състояние. Първоначално описването на самотата си Зрителката започва чрез коментар относно съдбата на героите в прожектирания филм. Репликите са накъсани, повтарят се и не предизвикват адекватна реакция у Разпоредителя. Подобен случай е описан от Дьорд Лукач, според когото колкото по-самотни са персонажите, толкова по-малко конкретен и по-импресионистичен става диалогът, защото случващото се във вътрешния свят на човека не може и не търси думи, а само групирането им, което води към асоциативния им смисъл (вж. Лукач 1989: 74). Във втората част от пиесата Разпоредителят осъзнава, че всичко, което е чул от Зрителката, е свидетелство за извършеното от нея

престъпление. Тук ролите на Зрителката и на Разпоредителя се разменят и самотникът вече не Зрителката, а Разпоредителят.

Постепенното изграждане на диалозите в пиесата и развитието на драматичното действие насочва към идеята, че самотата на Зрителката на първо място се проявява на физическо ниво, защото тя е сама в киносалона и отказва да си тръгне след края на прожекцията. Причината за отказа ѝ се корени в желанието да сподели с някого историята за незавидната си съдба и така единствен потенциален слушател се оказва Разпоредителят. Осъзнаването на историята превръща неутралния слушател не само в свидетел, но в пряк участник в действието. Тази трансформация у Разпоредителя води до рекапитулация в междуличностните отношения на двойката. Виновен за самотата на жената е мъжът, който я е изоставил, а виновна за неговата смърт е самотата, която жената изпитва след изоставянето. Често, както предстои да се убедим, човешките взаимоотношения при Жайме Салазар Сампайо приличат на математически уравнения: мъж + жена = раздяла + самота (= смърт).

Във „Вестготите“ двигателят на диалога по протежение на цялата пиеса е вечно недоволният от липсата на контакти с противоположния пол интерперсонаж Ванда или Роза. Изричането на едни и същи реплики, но с разменени имена в зависимост от това коя част от раздвоената личност на персонажа говори, издава личностното припокриване. По време на периода с Роза в центъра самотата на Ванда е била нежелана и негативно възприемана, а през периода с Ванда в центъра самотата на интерперсонажа е цел. Самотата в първия период произтича от външния свят. Самотата във втория период е цел и се е превърнала в самотност и отчуждена форма на съществуване, както вече е известно от постановката на Иван Великов. Във втория период самотата е неосъзната и персонажът не е готов да продължи живота си, независимо от травмата от миналото.

Самотата на другия персонаж – Раймундо, който е абсолютната противоположност на Ванда с положителното си отношение и търпението, което проявява към нея, започва още в началото на пиесата. Когато той прекрачва прага на къщата на Роза, профилът му на нормален човек подчертава позицията, която той има в обществото, т.е. способен е да общува без психологически затруднения. Самотата му в пространството на къщата е резултат от липсата на разбирателство от страна на Ванда. Същата тази самота, разбрана в смисъла на отсъствието на някой друг, готов да му помогне, обрича Раймундо никога повече да не излезе от къщата.

3.1.2. Пиеси с мотива за безсмисления живот

След групата пиеси с мотива за убийството следва да бъдат разгледани пиесите, представящи персонажи, които се занимават с безсмислени дейности и които са изолирани от света. Главните действащи лица, които отдават прекомерно внимание на подобен вид занимания, са от мъжки пол. Първото произведение, което ще бъде разгледано, е камерната пиеса „Колекцията“.

В пиесата се разглежда проблемът за самотата и актът на говорене, макар и подсказано само в една реплика. Абел казва: „Да сме сами понякога е глупаво, толкова глупаво! (*Пауза.*) Но да сме сами и да слушаме някой да говори, да говори, да говори!... Може да бъде... непоносимо!“ (Samraio 2005: 167). Според героя да си сам може да е безсмислено, дори отегчително. Но не самотата е тази, която му пречи, пречи му нарушаването ѝ. Без покана неговата посетителка е нахлула в скромния му, затворен и интимен свят, който е изградил, но сякаш един от най-големите му проблеми е самото говорене. Говоренето като действие му пречи повече от заповедите, издадени специално за и най-вече срещу него. Героят има склонност да се концентрира върху по-маловажни ежедневни случки, което сочи към изгубената представа за реалността и за това какво в нея е по-важно и какво не е. Тази слабост дава отражение и в дискурса. На моменти разсеяността на Абел е естествена, но в някои случаи е целенасочена с цел отклоняване на вниманието на Марта от основната тема на разговора.

Самотата на Абел е продиктувана от загубата на вярата му в общуването с човешките същества. Самотата в случая води до страх от среща с някой друг. Страхът е видим в паниката, която Марта предизвиква у Абел и той отчаяно се надява госпожа Грасинда да му помогне. Изоляцията на героя от „Колекцията“ е напълно умишлена и някак целенасочена. Целенасочена, защото той иска да остане насаме със себе си под претекст, че иска да работи. Всъщност работата му на творец е извинение, което използва, за да не се сблъсква с други хора. Обвинен е от Марта за това, че води затворен начин на живот тогава, когато светът има нужда от него. Идеите на Марта по отношение на самотата на Абел се вписват в идеологията на бъденето-в-света и *Се-то* като част от другите (вж. Хайдегер 2005).

Втората пиеса, която ще разгледаме в групата с персонажите, занимаващи се с безсмислени дейности, е „Витражът“. Произведението следва да бъде анализирано както в раздела, отнасящ се до диалога, така и в този, отнасящ се до монолога. Диалогичният дискурс в пиесата се осъществява, благодарение на Мъжката и Женската фигура, които се появяват ненадейно в дома на Сержио. Характерът и действията на героите във

„Витражът“ много напомнят на тези на героите в „Колекцията“. Абел от „Колекцията“ е почти като Сержио от „Витражът“. Разликата между двамата е, че Абел е по-борбено настроен срещу Марта, докато Сержио приема неканените гости почти равнодушно и даже ляга да спи в тяхно присъствие. Именно сънят на Сержио поставя под съмнение истинността на Мъжката и на Женската фигура. Всъщност могат да съществуват различни прочити, свързани с функцията на тези две фигури в пиесата – те могат да са фантастични същества или обикновени чиновници, чиято задача е да пречат на мирното и затворено съществуване на Сержио, или могат да са плод на въображението на протагониста, могат да са част от него. Самотата на Сержио и Абел е както избрана, така и наложена отвън. И двамата си приличат по това, че липсата на хуманност във външния свят ги е разочаровала и затова те са взели решение да останат въщи завинаги. Самотата на Сержио е по-драстична от тази на Абел, защото Абел поне има прислужница, докато Сержио е напълно сам.

Третата и последна пиеса, включена в подглавата за диалога и самотата, от групата произведения с център мъжки персонажи, занимаващи се с безсмислени дейности, е „Надеждата“. В малкия, изолиран свят на Роша се случва голямо въстание – върху него се оказва психологически натиск и по този начин импровизираната му власт се изнемва от ръцете му. Описанието на антагониста спрямо репликите му и ремарките на драматурга могат да заблудят читателя, като сочат към неговата самоувереност, която обаче систематично бива подкопавана по протежение на произведението. Самотата на Господин Роша е следствие от две причини. Първата причина е свързана с характера му – той обича да властва над хората, да ги унижава, да се държи претенциозно, да вика. Уж недоволен от другите, дълбоко в себе си той не осъзнава, че е напълно провален човек, без професионални и чисто човешки качества, лишен е от емпатия. От друга страна, самотата му е следствие и на поведението на околните. Тяхното поведение намира обяснение в начина, по който Роша се държи с тях.

Персонажите в „Надеждата“ живеят под знака на отказа така, както персонажите на Чехов според Петер Сонди. Сонди определя този знак като отказ от настоящето, живот в спомена или утопията, отказ от срещата и всичко това, според него, води персонажите до тяхната самота (вж. Сонди 1990: 32-35). Именно отказът за среща с другия в „Надеждата“, който прозира в техните отношения, ги обрича на самота. Самотата е погрешният избор на господин Роша, който се е окопал в собствената си черупка. Той е шокиран от собствената си душевна пустота, на която е обречен, и бива задушаван от

суката, която е резултат от незнанието какво да правиш с времето си и незнанието как да изградиш стабилни междуличностни връзки (вж. Александрова 2015).

3.1.3. Пиесите с мотива за пътя и пътуването

Следва да разгледаме групата, обхващаща пиесите с тематичния мотив за пътя и пътуването. Първата пиеса в тази група, която пряко поставя въпроса за самотата, като кара читателя да си зададе въпроса какво е самотен остров, е „Морската битка“. В част от диалога си героите говорят за различни неща. Жозе се опитва да намери събеседник в лицето на Жоао. Този опит ни насочва към желанието му да сподели една история и да се откъсне от самотата, в която той живее поради няколко причини, които в психологически и темпорален план могат да са подредени в различен или еднакъв ред, в зависимост от възможните прочити. Първият възможен прочит отправя към самотата, предизвикана първо от напускането на любимата жена и после от попадането на острова и желанието за разговор. При втория възможен прочит обаче на първо място се поставя попадането на острова като физическа самота на преден план, която предизвиква, съответно, и психологическа самота, и чак после можем да се отправим към самотата, породена в миналото. При втория прочит психологическият и темпоралният план се разминават. Опитът за водене на диалог е най-вече опит за бягство от самотата, а разминаването между психологическия и темпоралния план е в ползва на събитието, което се случва в момента на говорене.

В „Морската битка“ чувството за самота най-ярко се откроява при Жоао и Жозе. Едва във второ действие, чак когато се появяват Раул и Консейсао, разбираме, че двамата мъже не се намират на самотен остров, но се чувстват самотни на острова, защото другата двойка не е достойна за тяхна компания. Така персонажите в пиесата се разделят на две групи – от една страна са Жоао и Жозе, а от другата – Раул и Консейсао. Жозе изгаря от желание да разкаже на Жоао за пореден път историята за момичето, в което е бил влюбен, защото по всяка вероятност разказът представлява единственият начин, по който той може да се върне в миналото, във времето, в което се е чувствал щастлив.

Следващото произведение от групата на пиесите, чиито персонажи пътуват, е „По пътищата на тази територия“. Самотата в пиесата „По пътищата на тази територия“ се проявява на няколко нива, като първото от тях е по отношение на душевното състояние на героите, отразено в дискурса им, а второто – по отношение на пространството, което следва да бъде разгледано в трета глава от настоящия дисертационен труд. По отношение на дискурса – пределно ясно е, че невинаги е необходимо героят да говори за собствената

си самота. Такива случаи има, както видяхме в други пиеси досега. В това произведение, в зависимост от гледната точка, думите на женския персонаж може да бъдат достатъчно красноречиви или недотам. Във всеки случай обаче темата за самотата в диалога между персонажите е показана индиректно. Изказванията са пряко обвързани с действието в настоящия момент, без да представят каквато и да била ретроспекция, т.е. не получаваме информация за миналото на героите. Словото в пиесата също като действията е обвързано времево, носи белега на настоящия момент.

Третата и последна пиеса, включваща тематичния мотив за пътя, е „Затворената писта“. В някои от разгледаните дотук пиеси самотата е загатната чрез словото на героите, но не е назована пряко, т.е. не попада сред темите на разговор. В „Затворената писта“ обаче тя е сред основните теми на разговор между двете главни действащи лица. Ким и То Зе коментират как морският бриз е единствената им компания. Нещо повече, Ким директно назовава самотата: „Но не се притеснявай, самотата винаги е относителна. (Пауза. Тихо.) А и това се случва с компаниите.“ (Samraio 2005: 239). Самотата е възприета като болест, която бива пряко назована в репликата „[...] И един ден тя ми каза: „Самотата е излишъкът от съвместното живеене, сине, това са две болести, които много си приличат... [...] И ми се струва, че няма ваксина за нито една от тях.“ (Samraio 2005: 249). Това е поредният случай, в който персонаж на Жайме Салазар Сампайо говори открито и откровено за самотата изобщо на физическо, но най-вече на психологическо ниво. Именно психологическата самота, или липсата на Другия, кара героите да достигат до словесни заключения, които въпреки всичко споделят с друг персонаж. Говоренето с друго действащо лице, както ясно се вижда, не означава, че избява говорещия от самотата. Актът на споделянето обаче може да направи самотата малко по-поносима. Споделянето за нея, самото изричане на думата „самота“ означава, че тя е осъзната. В заключение от анализа на диалогичния дискурс в пиесата „Затворената писта“ могат да бъдат изведени на преден план тематичните акценти не само за самотата, но и споделянето, пътуването и безизходицата в човешкото съществуване.

3.1.4. Пиесата с мотива за вината – „Присъдата“

Първата пиеса, която ще бъде разгледана извън вече определените групи, е „Присъдата“, сформираща своя собствена група. Още със заглавието си пиесата насочва към присъдата, която трябва да бъде обявена спрямо взаимоотношенията на двама съпрузи. Диалогът има функцията на катализатор на спомени – Абел си припомня епизод

от съвместния си живот с Ирене, за който иначе не би се сетил. Не е особено сигурен, но какво го кара да си мисли, че може те двамата да са провеждали същия разговор? Несигурността в репликата му е пресъздадена чрез многоточията, които се оказват най-добрият начин да се изрази мълчанието – често използван похват при Жайме Салазар Сампайо, както вече стана ясно. Чрез пунктуацията и това предполагаемо сценично мълчание или забавяне на речта се изразява колебанието в истинността на спомена на действащото лице.

Споделената между Абел и Ирене самота при диалогичния дискурс се проявява чрез размитата представа за общото им минало. Тогава персонажите не са се чувствали щастливи в компанията си, били са самотни и сегашният момент ги връща назад в спомените, които те се опитват да изтрият. В „Присъдата“ Абел и Ирене са обречени на самота поради ненавистта, която изпитват един към друг, но и заради миналото, в което са впримчени.

На първо място самотата се проявява в отношенията между Абел и Ирене, сякаш е някаква пропаст, която зее помежду им. Всъщност тя първа ги кара да се превъплъщават в непознати, насила да играят роли, за да избягат един от друг и най-вече от самите себе си. Самотата на двете главни действащи лица е породена от обстоятелствата. На второ място самотата е загатната в края на пиесата в репликата на Абел, в която той казва, че хората са глуповати или изгубени същества. Според Мартин Еслин театърът на абсурда представя човекът като същество изгубило всякакъв контакт с основните факти, мистерии и религията, на която преди се е уповавал, като по този начин индивидът прекъсва връзката си с общността и се превръща в атом, действащ в рамките на едно автоматизирано общество (вж. Esslin 1961: 291). Изгубените човешки същества са най-вече самотни, защото не знаят какво да правят, накъде да продължат или на кого да разчитат също като героите в пиесата.

3.1.5. Пиесата с мотива за лудостта – „Цените“

Последната пиеса, която ще разгледаме в настоящата подглава е „Цените“ заради мотива за лудостта. В дискурса на първо място правят впечатление натрапчиво повтарящите се реплики „33, 34, 35, 36...“ и „333333, 33334“ в словото на главното действащо лице – Лудия. В много от случаите те има следното продължение: „Цените се покачват!“. Това изброяване на числата създава усещането, че идеята, която изразява, е оста, около която се върти и постепенно се развива действието на пиесата. Тя е изключително ясен сигнал, който категорично и дори умишлено ни насочва към неговата

лудост. Тук повтарянето на определена реплика в дискурса спомага за изграждането на персонажа чрез особеност в речта му. Ако погледнем от различен ъгъл на диалогичния дискурс, който главното действащо лице води с останалите персонажи, ще успеем да открием и самотата не като личен избор, а като принудително условие. Условие, с което Лудият е заставен да се съобразява по-скоро несъзнателно. Лудостта, която е една от основните теми в разговорите между героите и отблъсква персонажите от главното действащо лице, се превръща и в основната причина за самотата му, както следва да стане ясно и от анализа на монологичния дискурс и характера на Лудия.

След като бяха разгледани особеностите при диалогичния дискурс, които ни дадоха информация за характерите на персонажите и насочиха вниманието ни към особеностите на структурата на всяко произведение, фокусът на изследването в следващата подглава ще се концентрира върху монологите на действащите лица в избраните за корпус пиеси, разпределени във вече познатите групи.

3.2. Самотата, изразена в монологите

В настоящата подглава ще бъдат взети под внимание само онези произведения, избрани за корпус, в които има ясно изразен монологичен дискурс. За постигане на максимална плътност на изследването, пиесите следва да бъдат разделени във вече познатите групи.

3.2.1. Монологите в пиесите с мотива за убийството

Пиесата, която ще бъде разгледана на първо място в подглавата, посветена на пиесите с мотива за убийството, е „Магдалена“. Изборът е напълно естествен, предвид факта, че „Магдалена“ е изцяло монологична пиеса, която бе включена в групата произведения, чиито център на действието са женските персонажи, изоставени от близките си („Консейсао или съвършеното убийство“ и „Вестготите“). Както подсказва понятието монологична пиеса, става въпрос за творба, написана за един-единствен персонаж. Това, че Магдалена е сама физически и психологически далеч не означава, че тя няма събеседник. През цялото време говори със себе си и с читателя, от една страна, а от друга – с хипотетична публика, което може да се приеме за нарушаване на четвъртата стена (повече за нарушаването на четвъртата стена в театъра вж. Павис 2002: 456).

В монолога на Магдалена за пореден път на преден план е изведено и осъзнаването на самотата, подчертано чрез репликата: „Най-лошото е, че човек невинаги

е способен да приеме отсъствието... И в определени моменти, изпитва желание за бунт... Революционна вълна!“ (Samraio 1997: 21). Интересна е използваната метафора за бунта или революцията – как може да се въстане срещу самотата? Дали човек не трябва да въстане на първо място срещу самия себе си? Магдалена е уж войнствено настроена към мъжете, но подобни реплики в монолога карат същността ѝ на самотна жена да прозира. Самотна не само заради липсата на интимен партньор, но и самотна заради липсата на семейство, приятели и изобщо хора, с които да сподели. Тя води технически диалог така, както го описва Волфганг Кайзер (вж. Kayser 1963: 309) със самата себе си още в началото на пиесата, когато чете писмото.

За Магдалена самотата зависи изцяло от мъжете. Това нейно наблюдение е подчертано в репликата: „И когато те [мъжете] поискат, то се знае, ние се разболяваме, нямаме пари, самотни сме или се ядосваме.“ (Samraio 1997: пак там). Мъжете са факторът, който определя какви трябва да бъдат жените, според Магдалена. Бихме могли да поставим под съмнение до каква степен героинята има право да се оплаква от съдбата си, защото не ставаме свидетели на друга гледна точка в произведението освен нейната (относно неправдоподобността на монолога, породена от представянето на една-единствена гледна точка вж. Павис 2002: 196). Спрямо драматургичната функция монологът е технически, защото в него действащото лице прави изложение на събития от миналото, но също така носи белезите на лирически монолог, в който персонажът се отдава на размисъл и силна емоция.

В тази подглава се разглежда и „Удачният избор“. Решението тя да бъде позиционирана в подглавата, разглеждаща проблемите на монолога, въпреки че в произведението има две действащи лица, се основава на структурата на творбата, изградена изцяло посредством почти непрестанния монолог на главното действащо лице Консейсао. По време на цялата пиеса читателят е „изправен“ пред човек, който разказва историята на своя живот, както вече отбелязахме, но цялото това говорене, търсенето на слушател – човек, с когото да сподели болката си, сочи ясно към отсъствие на Другия. Героинята е залагала надежди на баща си, на съпруга си, но отново както в „Консейсао или съвършеното убийство“, „Вестготите“ и „Магдалена“, любовта завършва по трагичен начин – със смърт. Убиецът отново е жена, отново е главното действащо лице. Тази тайна кара Консейсао да бъде толкова предпазлива към Мариазиня. Самотата обаче изпъква на преден план, защото дори крайната предпазливост на моменти избива в шизофрения, не я спасява от желанието за споделяне. Към самотата сочи и структурата на произведението – то не е точно монологична пиеса, а по-скоро пиеса с огромен

монолог, прекъсван на моменти от репликите на Мариазиня, които не са насочени към Консейсао. Комуникацията е едностранчива, защото Мариазиня чува Консейсао през цялото време, но без да отговаря, и защото дори когато я чува, тя не проявява емпатия и разбиране към нея.

Самотата на Консейсао е пряко обвързана с параноята и системната проява на лудост произтича от другите, които са недостойни за любовта ѝ, подобно на случая с Русо, описан от Тодоров (вж. Тодоров 2016). Също така е важно да се отбележи способността на героинята да задушавя околните с егото си, което най-вероятно ги е отблъснало от нея.

3.2.2. Монолозите в пиесите с мотива за безсмисления живот

В групата от пиеси с мотива за безсмисления живот ще разгледаме първо монолога в „Мъжът с вълнената вратовръзка“. Слушателите на Жасинто се променят на няколко пъти – веднъж той говори сам със себе си пред огледалото, после го посещава въображаем гост, след това той се обръща директно към предполагаемата публика и най-вече говори с вълнената си вратовръзка. Изгубил разсъдъка си, персонажът разказва най-важната част от историята на своя живот. Монологът му се люшка между, както той непрекъснато ги описва, „Жената на децата му“ и „Жената на мечтите му“ (действащото лице използва притежателното местоимение *му*, защото говори за себе си в трето лице единствено число). В монолога, изразяващ самотата му, Жасинто умело влиза в ролята на съпругата си, защото не само цитира думите ѝ, но и имитира гласа ѝ. За пореден път в пиеса на Жайме Салазар Сампайо действащото лице осъзнава, че е останало само, като директно назовава самотата.

Желанието за разговор води героя до точка, в която той си представя, че някой му е дошъл на гости. Най-после може да има събеседник, но всичко това е плод на въображението му. При липса на друг участник в разговора, общуването не може да се осъществи, затова Жасинто веднага намира друг вариант – обръща се към публиката. Героят сам по себе си няма как да знае, че е такъв, следователно няма начин да знае, че се намира в театър и има публика пред него. Затова думите, които той отправя към публиката, са думи, които той отправя към самия себе си. И, по същия начин заговаря вратовръзката си, като я смята за свой най-верен приятел. Самотата в дискурса на героя се проявява чрез характера на речта в монологична форма и чрез търсенето на събеседник и продължаването на акта на говорене дори при липсата на друг реален участник в разговора.

Друга пиеса, чиито диалози вече бяха анализирани и чиито монолози заслужават внимание в настоящата подглава, е „Витражът“. Произведението започва с монолог на Сержио, който е прекъснат от внезапната поява на Мъжката и Женската фигура, както вече бе споменато. При първия монологичен дискурс, освен душевната самота на персонажа, налице е и физическата му самота. Причината за изолацията на героя е загубата на любимата жена и единственият спомен, който той има за нея, е снимка от младостта ѝ, забравена на дъното на чекмедже, по всяка вероятност пълно и с други предмети. Това ни насочва към проблема, засягащ връзката между семейството и фотографията. Обяснение за тази връзка намираме при Сюзан Зонтаг, която твърди, че снимката увековечава стеснения периметър на семейния живот (вж. Зонтаг 2013: 14). Представена по този начин, снимката се оказва може би единственият „жив“, физически спомен за любимата. Оказва се, че загубата на жената е двигателят на монолозите на Сержио, които се въртят около въпроси за смъртта, света извън пределите на неговия дом, смисъла на живота, истински важните неща, които той най-вероятно е пропуснал, но не назовава. Монолозите му са технически и са най-откровеното разкриване на самотата на героя; чрез тях той успява да се примири със състоянието си не като някаква абстракция, а да приеме факта, че точно той е останал сам на този свят.

3.2.3. Монолозите в пиесите с мотива за пътя и пътуването

Единствената пиеса от групата произведения, чийто централен мотив е пътят и чийто монологичен дискурс подлежи на анализ, е „Морската битка“. Финалният монолог се отличава не само с лирическите и техническите си характеристики, но и с причините, поради които той бива произнесен. Жоао иска да пише личен дневник, за да „балансира думите“ (Samraio 1997: 302). Когато отново е готов да играе на корабна битка с Жозе, стреля по приятеля си, а после пише в дневника, че застреляният е починал от скорбут.

В откъса изпъква двуличността на Жоао. Вероятно от прекомерна умора, която ескалира в омраза към неговия спътник, той го застрелва. Жоао мисли, че няма слушател, но читателят е този, който узнава преди самия него, че Жозе е жив. Жоао чете дневника на глас. Той самият се превръща в причината за краткотрайната си макар самота накрая на пиесата. Самотата обаче не само не го притеснява, но и му дава повод да се отпусне и смело да лъжесвидетелства. Краят на пиесата е достатъчно доказателство за липсата на човечност у действащите лица, чиито единствен изход (също като в други пиеси на Салазар Сампайо) се оказва смъртта. Една от причините за тази смърт е и самотата.

Самотата, накарала едни и същи хора да съжителстват прекалено дълго време, се е изродила в омраза към Другия.

3.2.4. Монолозите в пиесата с мотива за лудостта – „Цените“

Последни в настоящата подглава следва да бъдат разгледани началния и финалния монолог на Лудия в пиесата „Цените“, обособена в отделна група поради силно политическия си характер и мотива за лудостта, както вече е известно. Принадлежността на монологичния дискурс към един и същи персонаж насочва към идеята за цикличност на произведението. Монологът на персонажа в първата сцена е насочен към потенциалния читател, защото през цялото време той сякаш се обръща към друг участник, от когото очаква отговори. Самотата на действащото лице се откроява поради физическото отсъствие на реално участващ в разговора събеседник. Това се потвърждава от обръщението в уважителна форма и личното местоимение във второ лице множествено число в откъса:

[...] Позволете ми да се представя. (*Лек поклон.*) Антунеш. (*Дълбок поклон.*) А А Антунеш (*Кратка пауза.*) Луд. (*Прави класическия жест, като посочва с пръст главата си. Спокойно.*) Мръднал, смахнат, наричайте ме, както искате... Оставям речника на вас. [...] Аз съм или бивам... в края на краищата... полудях. [...] (Sampaio 1997: 398).

Запознаването с главното действащо лице в „Цените“ се случва посредством представянето, което персонажът прави в началото на пиесата. Случаят отговаря на казаното от Марджъри Бултон за това, че в драматургичните произведения персонажът може да се самообясни директно на публиката чрез монолога си, който е предназначен да бъде директен и искрен израз на мислите с конвенционално невярно за живота предположение, че познаваме самите себе си и че мислим на граматически ясен език (вж. Boulton 2013: 81). Самотата на главния герой се ражда заради обществото, но Лудият вместо да протестира срещу нея, я приема и иска да я утвърди, да се затвори в нея, сякаш тя може да му послужи като спасение. По този начин в произведението се изгражда тематичният комплекс самота–лудост–изолация–маргиналност. Проблемът за обвързаността между самотата и лудостта не стои на дневен ред само през втората половина на XX в. (вж. Унамуно 1983), но и бива разглеждана от психиатрите в първата половина на века. Лудостта оголва човека в психологически план (вж. Balvet 1947: 290), като по този начин способства за проследяването на метафоричната голота на човека и неговата същност.

След подробното запознаване с диалогичния и монологичния дискурс на персонажите в избраните за корпус произведения на португалския драматург Жайме Салазар Сампайо бяха изложени възловите похвати, изграждащи усещането за самотата у действащите лица. В последната глава от дисертационния труд се изследват измеренията на самотата в пространството и времето в избраните за анализ пиеси.

IV. Самотата във времето и пространството в драматургията на Жайме Салазар Сампайо

За да открием каква е връзката между самотата и времевите измерения в произведенията на автора, всички избрани за корпус пиеси в настоящата глава се разглеждат спрямо особеностите на времето и пространството, като са обособени в група на работещите часовници, група на спрелите часовници, пиеси без конкретна информация относно времето, пиеси, в които времето е застинало и произведението, в които времето ту следва хода си, ту спира. При анализа на пространството, пиесите са разпределени в общи три групи – пространството на дома, публичното пространство и пустинята или пустото, неопределеното пространство.

4.1. Самотата и времевото измерение

4.1.1. Пиеси с работещи часовници

В „Консейсао или съвършеното убийство“ времето е регламентирано. Регламентирането на времето се осъществява чрез ръчния часовник на Разпоредителя. Заигравката от страна на драматурга се корени в това, че действието започва след края на един филм и действащите лица започват диалога си 10-15 секунди, след като останалите зрители са напуснали киносалона. Сценичното и драматичното време съвпадат, защото действието в пиесата се побира във времето, необходимо за изиграването ѝ. Интересното е, че когато се предполага, че трябва да започне самото представление пред действителна публика в истински театрален салон, в самата пиеса действието започва след края на прожектиран филм. Времето в пиесата се измерва не само по часовника на Разпоредителя, но и по продължителността на филма, затова може да се заключи, че няма нарушения в естествения му ход. Точно обратното, персонажите напълно осъзнават времето и имат реална представа за него и именно осъзнаването на проблема за изтеклото време ни насочва към същността му.

Последната реплика от пиесата е на Разпоредителя и гласи следното: „А ти?... Моя красавице. И благороднице. Най-голяма любов на моя живот... Къде беше през всичките

тези години, момиче? (*Пауза.*) А?“ (Sampaio 1997: 102). Точно тези думи, изречени в края на пиесата, след като Разпоредителят и Зрителката са с разменени роли по отношение на осъзнаването на общото им минало, както вече бе установено, подчертават разочарованието и яростта на персонажа, прекарал дълъг период от време в живота си в самота. Зрителката, потънала в самота, е отишла в киносалона, за да се опита да пречисти сърцето си от болката. Разпоредителят, който уж има семейство, което го чака да се върне вкъщи след смяната му, се оказва, че най-после след дълги години, прекарани в самота, отново е открил жената на своя живот, както я нарича. В „Консейсао или свършеното убийство“ не се наблюдават аномалии по отношение на категорията време, но самите персонажи усещат тежестта от пропилените в самота години – години, прекарани без любимия човек.

Сценичното и драматичното време в „Удачният избор“ съвпадат и на пръв поглед времето в пиесата не привлича вниманието на читателя. В пиесата съществува часовник и той, както във „Вестготите“, е стенен, но разликата тук е, че в „Удачният избор“ устройството е поставено „някъде“, както посочва драматургът още в началната дидактика (вж. Sampaio 1997: 199), т.е. не се отделя особено внимание на наличието му. Всичко това сочи ясно към извода, че часовникът функционира нормално и действащите лица се ориентират за времето спрямо него, а не спрямо свой или нечий друг измислен ход. Ако се задълбочим обаче в разглеждането на времето, ще установим нещо, което присъства и в други от анализирани дотук пиеси.

Вече стана ясно, че Консейсао е претърпяла загубата на любимия си мъж и е отхвърлена не само от обществото, но и от семейството си и години наред живее по този начин. Дали часовникът работи, както трябва, или не, за нея няма значение, защото тя не се съобразява с никого освен със себе си. През цялата пиеса Консейсао говори за миналото си, за събитията и хората от него, а настоящият момент изцяло е свързан с преходното – с това какво ще облеche, в какъв цвят ще лакира ноктите си и каква прическа иска. За пореден път наблюдаваме как персонаж се затваря в миналото си в пиеса на Жайме Салазар Сампайо. Миналото има много по-голяма тежест от настоящето и бъдещето. Консейсао е потънала в самотата си въпреки присъствието на Мариазиня. Времето в пространството на дома ѝ е спряло, така както е спряло в пиесата „Вестготите“. Причината е една и съща – отсъствието на любимия мъж. Ако във „Вестготите“ часовникът е спрял в часа на раздялата, то тук, в „Удачният избор“, той продължава нормалния си ход, но това няма особено значение към живота на главното действащо лице.

Първата среща с времето измерение в пиесата „Присъдата“ се случва посредством репликата на Абел, който твърди, че чува часовник, който работи нормално, но до края на пиесата този часовник така и не се появява, което ни дава основание да твърдим, че само персонажът чува въпросното тиктакане, защото то е плод на въображението му. Същото това въображение обаче не пречи на героя да вижда времето като злодей, който дебне хората и отнема живота им. Героят дори понякога замълчава сякаш от някакъв суверен страх да не би да предизвика по-ранната намеса на времето. Наблюдения за деструктивната сила на времето откриваме в статията на литературния историк Инък Брейтър „Американски часовници: Пиесите на времето на Сам Шепърд“ (“American Clocks: Sam Shepard’s Time Plays”). Относно драматургията на Шепърд Брейтър пише, че единството на времето се преживява като дразнещо разединение и биенето на часовника възприема собствена четно-нечетна мярка (вж. Brater 1994: 603).

Самотата в „Присъдата“ е засегната непряко. Двойките мъж-жена (Абел и Ирене, Мъжка и Женска фигура), които непрекъснато си противоречат в цялата пиеса, така и не успяват да постигнат някакъв консенсус помежду си, което прави съвместният им живот невъзможен (вж. Serôdio 2005: 23). Не могат да живеят заедно, но не искат и да се разделят категорично. Усещането за „тъмнината, която ще ги погълне“ подчертава не само страха, но и екзистенциалната самота, която се ситуира между спомена за миналото и неизвестността на бъдещето, и за която няма лек. Ходът на времето все повече отдалечава човекът от Другия, а остаряването и постепенното изчерпване на физическите сили все повече обричат на самота и засилват страха от нея.

Драматичното време в „Цените“ не съвпада със сценичното. Ако са необходими около два часа за изиграването на тази пиеса, то е невъзможно всички действия в нея да се осъществят в рамките на същия времеви отрязък (за отношението между двете времена вж. Павис 2002). „Цените“ е последната пиеса, която ще разгледаме в групата, обхващата произведенията с работещи часовници, поради наличието на работещ ръчен часовник. Устройството принадлежи на Лудия и бива консултирано само веднъж.

Времето в „Цените“ не е тематизирано и не е пряко свързано със самотата на героя, въпреки че има момент, в който той си припомня детството като някакъв изгубен рай, в който никога повече няма да има възможност да се завърне. Поради това нямаме основание да разглеждаме времето като категория, която пряко влияе на героите в пиесата. Всички действия в „Цените“ се случват в настоящия момент и са *действия* – някой непрекъснато говори, тича, ходи, среща се с някой друг, някой иска да постигне нещо. Тези действия може да не водят до особен резултат, но със сигурност няма

приковаваща статичност, каквато се наблюдава, например, в „Консейсао или съвършеното убийство“, „Удачният избор“ и „Присъдата“, където героите са затворени в едно пространство и времето не следва естествения си ход.

4.1.2. Спрелите часовници

По отношение на сценичното и драматичното време в пиесата „Вестготите“ можем да кажем, че те съвпадат. Времето в пиесата обаче е засегнато в авторските ремарки още в началото на произведението. Пиесата започва с подробно описание на пространството, в което следва да се разиграе действието. Първата сцена въвежда Раймундо, едно от главните действащи лица. Той идва от външния свят, както разбрахме в предната глава на настоящия дисертационен труд. От ремарките става ясно, че на стената е закачен часовник, който е спрял. Раймундо е твърдо решен да поправи спрелия часовник, насочва се към него и нагласява часа, сравнявайки с ръчния си часовник. Персонажът остава доволен от постигнатия резултат. По-късно в пиесата Ванда се ядосва на Раймундо за това, че е оправил часовника и казва, че той винаги трябва да показва пет часа и четиридесет и седем минути.

Целият живот на Роза/Ванда се върти около взаимоотношенията с другите хора и най-вече с представители на противоположния пол. Тоест в центъра стои интимният свят. Този интимен свят до такава степен е поставен на пиедестал, че външният свят изцяло е елиминиран – момичето не излиза от дома си и затова приема посещения вкъщи. Катастрофата настъпва тогава, когато партньорът ѝ Жеронимо (отново невидим персонаж), решава да преустанови отношенията си с Роза. Животът ѝ губи смисъл, а покрай това и времето преустановява хода си в измеренията на нейния свят. Съществува практика за спиране на часовниците в час, в който се е случило трагично събитие като например смъртта на важен за някоя нация човек. Очевидно в пиесата се следва тази логика. Самотата в пиесата, най-силно изразена при Роза/Ванда, не е следствие от времето. Може да се заключи, че самотата на героинята се задълбочава не благодарение на изтичането на времето, а на това колко дълго то е спряло. Нормалният ход на времето в пиесата се обвързва с външния свят, а неговото спиране и самотата царят в пределите на къщата.

В пиесата „Надеждата“ времето представлява сериозен проблем за действащите лица. Новопостъпилият на работа в къщата на господин Роша Руй има ръчен часовник. Когато Дона Жулиета вижда това, се ядосва и започва да му се кара. Времето в „Надеждата“ е тематизирано и ходът му се определя от един-единствен часовник в

пределите на къщата на господин Роша. Свидетелство за това отново намираме у дона Жулиета:

Те не ти ли казаха, че тук, вкъщи, имаме само един часовник? (*Дърпа малка завеса, която покрива ниша, където се намира голям, красив и стар часовник без стрелки.*) – Този! (*Прожектор осветява часовника. Часовникът издава звук и излиза напред по стената.*) [...] И може да бъде видян... само по празници... и то по много специални празници! (*Часовникът се прибира назад отново със същия звук и Дона Жулиета дърпа пердето.*) (Samraio 2005: пак там).

Едва по-късно в пиесата става ясно, че господарят мрази времето, защото не може да го подчини на изискванията си така, като подчинява дона Жулиета, Лаура и Артур (вж. Samraio 2005: 121). И точно защото не може да контролира времето, Роша маха стрелките на часовника, като мисли, че по този начин може да превърне къщата във вакуум, от който никой не си тръгва и никой не го оставя сам. Страхът от самотата го кара да подчини всички.

Времето и самотата в произведението са едни от най-големите врагове на господин Роша, защото той, макар и да не показва това, дълбоко в себе си осъзнава, че е безсилен пред тях. Именно с течение на времето прислугата му се обединява срещу него и му противостои, което води към неговата тотална самота в края на пиесата. Времето е виновно за самотата му по две линии. Първата линия е на вече отминалата младост – господин Роша е бил влюбен в момиче, което го напуска заради друг, а сега той е страхлив и властолюбив паразит. Втората линия е тази на изтичащото в психологическа самота време, което не може да бъде спряно въпреки часовникът без стрелки, защото извън пределите на къщата, ходът на времето не може да бъде спрян. Втората линия необратимо води до старостта и засилването на личните проблеми на главното действащо лице.

„Затворената писта“ е последната пиеса, включена в групата на спрялото време. На първо място трябва да се отбележи, че сценичното и драматичното време съвпадат, защото действието се вмества в периода от време, необходим за изиграването на пиесата на сцена. По отношение на времето не получаваме информация от драматурга в ремарките, но разбираме, че то се тематизира от самите персонажи. Повтарящите се реплики в началото и в края на произведението и спрелият ръчен часовник експлицират идеята, че времето е спряло.

Спрялото време не позволява на персонажите да продължат живота си напред и ги заставя да живеят спрямо спомена от миналото. Колкото и да се опитват да превъзмогнат психологическата и физическата самота, не успяват. Психологическата

самота е предизвикана заради болката по изгубената любов, физическата – от спрелия часовник, загубата за реална представа за действителността, отказа от свързване с другите хора на острова, които все пак са там и чийто живот следва нормалния си темпорален ход.

4.1.3. Пиеси без конкретна информация за времето

В пиесата „Магдалена“ не се открива точна информация за хода на времето и това ни дава основание да причислим произведението към групата от творби без конкретна информация за времето. Въпреки че ставаме свидетели на настоящия момент, монологът на Магдалена подчертава затвореността ѝ в миналия момент, в спомена, което често се среща при героите на португалския драматург и което ни насочва към депресивното им състояние.

Ако отправим поглед към психологията, ще установим, че самотата и депресията често могат да са взаимосвързани. Особеното е, че при самотата има надежда за спасение, но невинаги същата надежда съществува при депресията. Обяснение за това намираме в книгата *Самота: човешката природа и необходимостта от социална връзка (Loneliness: Human Nature and the Need for Social Connection)*, в която Джон Качопо и Уилям Патрик пишат, че самотата предизвиква желание за присъединяване и е отражение на това какво човек чувства относно взаимоотношенията си с другите, а депресията отразява как се чувстваме относно самите нас (вж. Casio, Patrick 2008: 81). Следователно може да се твърди, че самотата на героинята е прераснала в депресия с течение на времето и, поради липсата на надежда за бъдещето си, Магдалена взема фаталното решение да сложи край на живота си.

В авторовите ремарки не откриваме индикация за времето, нито за наличието на часовници в пиесата „Колекцията“. Тук самите герои говорят за времето и изразяват представата си него. В подкрепа на това твърдение могат да бъдат цитирани репликите на Марта: „[...] За мен, преди много време, така мисля, времето престана да е част от Реалността.“ (Sampaio 2005: 155). Няма как да се подмине библейския нюанс, изразен чрез мотива за вечната младост, който срещаме в репликата на женския персонаж, определящ себе си като „Същество от друга Територия... затворено в статичността на Вечната Младост...“ (Sampaio 2005: 164). Според Авраамическите религии вечната младост е физическо състояние, характерно за жителите на рая, които не остаряват и, съответно, времето не им оказва никакво влияние, но всичко това е илюзия за Марта. Времето оказва влияние и върху нея така, както влияе върху всички останали човешки

същества. При нея времето влияе в отрицателен аспект, защото точно тази илюзия, че тя не остарява я кара да се държи с един „обикновен“ човек, какъвто е в нейните очи Абел, сякаш той е нищожество. Библейският мотив се пресича с типичното неразумно човешко усещане за младостта – когато човек е млад, той се мисли за безсмъртен. Въпреки че Марта казва, че времето за нея отдавна няма значение, поведението ѝ сочи обратното. Раздялата ѝ с Абел, случила се отдавна, вероятно я е променила като човек. Тя е презиращо, неостаряващо свръхсъщество, което нахлува (появява се отново) в интимния свят на Абел, за да усложни още повече неговото съществуване. Това е едната страна на проблема за времето в пиесата – времето като враг на характера, като видоизменящ фактор, който кара човека да еволюира в свръчовек от чисто човешка гледна точка.

Ходът на времето засяга сериозно и Абел, като засилва нежеланието му за контакт с външния свят, страхът от общуване, страстта към колекционирането на непотребни предмети. Абел се е превърнал в крехко същество, неспособно да се пригоди към външния свят. За него времето е враг, защото засилването на желанието за самоизолация го кара да остарява и да закостенява. Абел свиква със самотата и я приема, защото тя за него се е превърнала в естествен начин на живот – единствения начин, по който той може да продължи съществуването си. Той дори се е примирил с факта, че остарява и че никога няма да има възможността отново да бъде млад, което означава, че приема пагубността на времето много по-спокойно от Марта.

Дотук установихме, че времето в пиесата „Колекцията“ е пряко обвързано с промяната в характера на героите. То е пагубно за двамата персонажи. При Марта времето подклажда желанието за самотата ѝ и оттам желанието да скъса оковите на самотния си начин на живот. Самотата при Абел, засилила се с хода на времето, прераства в спокойно приемане на ситуацията, в което е поставено човешкото същество, и му позволява да постъпи творчески, като започва да колекционира ненужни предмети, които се явяват заместители на Другия.

4.1.4. Застиналото време

В „По пътищата на тази територия“ няма точна информация за времето нито в репликите на героите, както е в „Колекцията“, нито в ремарките. По някакъв особен начин обаче времето изцяло зависи от пространството. Героите се намират наред пусто място, от което не могат да си тръгнат, защото въображаемите им мотоциклети са се повредили. Посредством пустото място, се създава впечатление, че времето е застинало, което ни дава пълно основание да причислим пиесата към тази група. Пространството,

времето и положението, в което се намират персонажите, автоматично ни карат да асоциираме пиесата с „В очакване на Годо“ на Бекет, от която е възможно да се е вдъхновил Жайме Салазар Сампайо.

Цикличността на времето в пиесата е подчертана чрез повтарящия се опит за поправка на повредените мотоциклети и напразното очакване на Момичето да се появи любимия ѝ. Не се знае колко време Момичето чака, т.е. неизвестно е откога то е останало само. Също така не се знае колко още ще продължи ситуацията на героите, които в края на пиесата уж оправят превозните средства, но катастрофират. След катастрофата трябва да се появяват и да махат с ръка на публиката, според финалната ремарка. Никой не идва да им помогне и те не се осмеляват да си тръгнат пеша. Отегчителната застиналост на времето ги обрича на тежка за преживяване колективна самота.

Самотата и времето в пиесата са взаимосвързани елементи на една отегчителна вечност. Времето ще продължи да бъде статично, няма да донесе на персонажите нищо положително, а самотата упорито ще се задълбочава, докато отнеме до краен предел и малкото останала надежда у действащите лица и търпението, необходими им да продължат да оцеляват заедно.

Особеностите при категорията време в „Затворената писта“ много напомнят на тези в „По пътищата на тази територия“. И тук драматичното време надхвърля сценичното. В ремарките на „Затворената писта“ също няма описание за категорията време. Не откриваме и точно описание за нея в репликите на персонажите. Времето съществува като някаква абстракция, за която действащите лица разсъждават. Колоездачите Ким и То Зе не помръдват от местата си, но въпреки това Ким казва: „Погрижи се за колелото си и побързай, хайде... Трябва да се съобразим с графика и задълженията си.“ (Samraio 2005: 240). Графикът е нещо, което изцяло е съобразено спрямо хода на времето по дни, часове, минути според изградените човешки представи. Заглавие на произведението служи като алегория, отнасяща се към живота на протагонистите – пистата е затворена, времето е спряло, за Ким и То Зе няма спасение. Нито началото на пиесата, нито краят са ясно обособени, няма времеви период и въпреки неистовото въртене на педалите, колелетата им не помръдват. Съчетанието между всички тези елементи на действието на пиесата ни насочва към безвремието.

Също като в „По пътищата на тази територия“ застиналото време обрича персонажите на колективна самота, от която никога няма да могат да се избавят, но биха могли да преживеят по-леко, благодарение на това, че са заедно. Самотата им е продължителна и безметежна – не се знае кога е започнала, не се знае дали изобщо ще

приключи. Цикличността отново осъжда персонажите на безрезултатни действия и никой няма да се появи, за да им помогне да извадят затъващите в пясъка велосипеди.

Последно в групата произведения, характеризиращи се със застинало време, ще разгледаме монологичната пиеса „Мъжът с вълнената вратовръзка“. Жасинто много напомня на Сержио от „Колекцията“. И двамата живеят затворени в дома си и нямат контакти с външния свят. Ако при Сержио се появяват Мъжката и Женската фигура, то при Жасинто се наблюдава отсъствие на какъвто и да било събеседник. Времето отдавна е спряло в живота на единственото действащо лице. Спрялото време не предлага никаква алтернатива за промяна в живота му. Травмата от раздялата се е преобразувала в прикрит страх от по-нататъшно обвързване с друг човек в социален план, което отвежда към идеята, че самият Жасинто умишлено спира времето. Самотата е предизвикана от миналото, но в настоящия момент тя е личен избор на героя. Ежедневието на персонажа е сведено до едни и същи действия. Той непрекъснато връзва и отвързва вратовръзката си, докато говори за миналото си. Някъде във външния свят животът продължава, но не и в пространството на неговия дом, където и действията му, и времето буксуват. Всичко това води до статичност на съществуването на героя. Краят на пиесата е отворен, защото според финалната ремарка Жасинто се усмихва на публиката и прожекторите бавно изгасват. По този начин авторът дава на читателя възможността да избере сам за себе си какъв би могъл да бъде развоят на събитията в живота на героя – вероятността да не настъпи никаква промяна за действащото лице е много голяма, но от друга страна угасването на прожекторите може да се обвърже с края на живота.

4.1.5. Време, което ту започва, ту спира

Първа в групата произведения с време, което ту започва, ту спира, е „Витражът“. В творбата сценичното и драматичното време съвпадат. Времето обаче е тематизирано и темата за него е засегната както в ремарките на драматурга, така и в репликите на персонажите. То зависи от „онези отгоре“, които контролират действията на Мъжката и Женската фигура. Отчитането на времето и прекъсването му се срещат няколко пъти в пиесата, като са обяснени в ремарките на драматурга. По този начин началниците на Мъжката и Женската фигура им напомнят, че времето, в което трябва да изпълнят задълженията си в къщата на Сержио, е ограничено. Важно е да се отбележи, че Сержио няма никакво отношение към часовника и поради тази причина характерът на времето е различен спрямо персонажите. Времето, засягащо Мъжката и Женската фигура, определя само техните действия и има отношение към евентуални последици, а

времето, отнасящо се към Сержио, е спряло. Той не притежава часовник и живее спрямо собствения си ритъм, установен с течение на годините. Изолацията на Сержио е негов личен избор и очевидно самотата му се е задълбочила с годините. Това значи, че самотата не зависи единствено от действащото лице, но прогресът ѝ е резултат от хода на времето.

За главното действащо лице изтриването на миналото, отбягването на неизбежното бъдеще и самотата са защитата му от сблъсъка със света. Сержио възприема самотата си и бягството от хода на времето като свои взаимосвързани приятели, но може би дълбоко в себе си осъзнава, че те повече му вредят, отколкото му помагат. Това ни води към извода, че персонажите, които непрекъснато гледат същия този часовник в ежедневието си или не искат той да функционира, или не са обърнали внимание, че е спрял и действията им изобщо не зависят от хода на времето.

4.2. Самотата в пространственото измерение

След разглеждането на особеностите на хода на времето в пиесите на Жайме Салазар Сампайо и опита да се открие връзката със самотата на персонажите, се предприема анализ на пространственото измерение в избраните за корпус произведения. За да се постигне оптималност при изследването, произведенията са обособени в три групи – пространството на дома, публичното пространство и пустинята или пустото, неопределеното пространство.

4.2.1. Пространството на дома

Действието във „Вестготите“ се развива в къщата на Роза. Главните действащи лица Ванда, Роза и Раймундо водят диалога си в хола, който има врати, водещи към други стаи, но персонажите така и не напускат това помещение. Пространството в пиесата е конкретно и затворено. То не е само пространството, в което се развива сценичното действие, но е и мястото на драматичното действие, развило се в предишен момент. Отвъд чисто предметното разглеждане на топоса в пиесата, съществува и друг прочит. Къщата на Роза може да излезе от стереотипа за бездушното пространство и да придобие черти на одушевен предмет, защото то е „свидетел“ на престъпленията на Роза, на кратката поява на родителите ѝ, превърнали се в призраци, на самотата на интерперсонажа, на телефонните обаждания, на които никой не отговаря. Къщата е също така дом на часовника и спрялото време, крепост на дебалансираното психическо здраве на героинята, лобно място и гробница на всички персонажи, които главното действащо

лице реши да елиминира. В този ред на мисли домът на младата жена не е само пространство, но и неин съучастник.

Къщата е единственото видимо и пряко „присъстващо“ пространство в пиесата, но в произведението се споменава и пространството отвъд пределите на вече познатото – библиотеката. Тя е спомената заради дисертационния труд, който подготвя Роза, но според думите на Ванда, сестра ѝ ходи там, за да може да си намери партньори. Във „Вестготите“ много ясно си личи изместването на значение, което домът и библиотеката са заели в човешките представи. Библиотеката изцяло се е превърнала в социално средище, а къщата изцяло се е превърнала в крепост, в която Роза може да скрие не само себе си, но и да прикрие престъпленията си. В този смисъл се наблюдава опозиционната двойка социален живот – интимен живот (вж. Фуко 2003).

Пространството във „Вестготите“ не предразполага към физическа самота, но психологическата самота е превърнала къщата в злокобно място и враг за човешкото същество. Действията на Роза/Ванда и нейната самовлюбеност я обричат на социална изолация без изход от ситуацията нито за нея, нито за жертвите ѝ.

Втората пиеса в групата, включващата пространството на дома е „Удачният избор.“ Действието в произведението се разиграва в стаята на Консейсао, което автоматично насочва читателското внимание към ежедневието на действащото лице. От особено значение за пространството, в което е затворена героинята, е посоченият от автора реквизит. За да се чувства максимално комфортно, Консейсао е затрупала стаята си с вещи – дрехите, тоалетката, огледалото, дивана, възглавниците, куклите, с които разиграва кратки диалози. Огледалото служи за естетически цели, но е и вид събеседник въпреки присъствието на Мариазиня. То е предметът, който позволява на Консейсао да бъде честна със себе си, като превръща спалнята във вид изповедалня. Според Клео Протохристова тоалетката с огледалото в литературните произведения е място за самоанализ и виране навътре в себе си (вж. Протохристова 2004: 176). Подобно наблюдение откриваме по отношение на творбите на Жайме Салазар Сампайо при Себастиана Фада, която твърди, че „функцията на огледалото – често срещан реквизит в сценичното пространство на автора, е двойна. От една страна то служи за отразяване, а от друга – за място за саморефлексия.“ (Fadda 2010: 64). Освен огледалото от особено значение са и куклите. Те са важна част от реквизита, съответно от ежедневието на героинята, защото чрез тях Консейсао се връща в миналото си. Разиграва едни и същи случки, припомня си едни и същи диалози, които са я докарвали до състоянието ѝ в настоящия момент. Показателни са също цветовете на куклите – едната е бяла, а другата

– черна. Тя вижда себе си като куклата, облечена в бяло – невинна, а куклата в черно е събирателен образ на всички, които са били против Консейсао. Целият този реквизит доизгражда пространството на т. нар. крепост.

В пиесата „Надеждата“ пространството много напомня на това във „Вестготите“ и „Удачният избор“. Действието се разиграва в къщата на господин Роша. Отново наблюдаваме превръщане на дома в крепост. Роша е събрал всичко и всички, от които има нужда в живота си, така че да не му се налага да излиза навън. Телефонът с отрязания кабел прави силно впечатление на читателя. Подчертава нежеланието на главното действащо лице да общува с външния свят. Героят е събрал около себе си всички, които могат да му служат, за да се чувства той добре. Физически господин Роша не е сам, но сякаш всичко в пространството сочи към самотата. Той дори не дава да се отвори вратата, когато се звъни на звънеца. Единството на пространството не трябва да бъде нарушено, не трябва да се отварят врати, не трябва в него да има каквото и да било външно присъствие. Въпреки че Роша се справя успешно с физическата си самота, психологическата го преследва и не го оставя на мира. Превърнал е дома си в убежище, което да го предпазва не само от другите хора, но и от миналото му. Въпреки усилията си не успява да предпази дома си от чуждо нашествие и така идва Руй.

Възможен е обаче и друг прочит по отношение на пространството. Дотук то бе разгледано като крепост за главния герой, но може да бъде разгледано и като враг на всички действащи лица. Причината за това е, че къщата действа като изолатор от света, защото Роша не позволява никой да влезе в дома му, не позволява и никой да излезе. По този начин слугите се превръщат в заложници на господаря. Господин Роша се страхува от това отново да остане сам, както се е случило в миналото му, и затова не пуска никой да си тръгне.

„Колекцията“ започва с ремарка, от която става ясно, че действието се развива в къщата на Абел, която той ползва и като ателие. Отново домът на главния герой играе важна роля в живота му, защото е неговата крепост. Това е мястото, на което той може да живее привидно спокойно, като се грижи за многобройните си предмети. Абел не е изцяло самотен персонаж, защото точно като господин Роша той има прислужница – Грасинда. Тя обаче не може да спаси главното действащо лице от присъствието на Марта. В това се корени и част от конфликта в пиесата – единството на пространството е нарушено, защото в него е проникнал човек от външния свят. Отвъд класическата представа за дома, тази къща е и малкият свят на главното действащо лице, където то има всичко необходимо. Домът му го предпазва от срещата с други хора, т.е.

пространството е пряк съучастник в постепенното изграждане на самотата. Само че това изграждане се е случило в предишен момент – самотата е завладяла героя в предисторията и читателят вижда само резултата. Физическата самота в произведението е почти елиминирана. Тя се наблюдава само в началото на пиесата, когато Абел е сам във всекидневната или работното място, както е описано пространството, но е краткотрайна заради неотлъчното присъствие на Грасинда и все пак заради появата на Марта, т.е. физическото измерение на самотата може да е дори подвеждащо, може да заблуди за миг читателя.

В пиесата вниманието ни е привлечено от психологическата самота на Абел. Важно е да се отбележи, че самотата се проявява в него, тя не завладява другите герои. Особеното състояние, в което се намира Абел е плод на неговия личен избор. Най-добрият начин, по който той успява да осъществи избора си е чрез пространството. Със сигурност никой няма да го потърси, когато той се затвори в дома си. Марта обаче проваля тези планове.

Пространството в „Колекцията“ може да бъде разгледано и като метафора за мисловния затвор, за капана, в който Абел сам е попаднал. Тази линия на тълкуване също много напомня на самотата, която се проявява у господин Роша в „Надеждата“. Причината за затварянето в себе си се корени в това, че главният герой е загубил вярата в човечеството, в общуването с Другия, както в обществен, така и в личен план. Поради това домът на Абел представлява уголемен вариант на съзнанието му. Ако се следва тази логика при анализа, може да се открие, че всяка негова мисъл се материализира. Той колекционира неща във физическото пространство, а ментално е потънал в колекцията си от спомени.

В същата естетика на пространството се вписва и топосът в монологичната пиеса „Мъжът с вълнената вратовръзка“. Действието отново се разиграва на точно определено място – стаята, обитавана от единствения персонаж. Началната ремарка е кратка и описва стаята на мъжа, седнал пред огледалото (вече познатото място за себerefлексия и отразяване на Аз-а, вж. с. 43). Пространството в пиесата от една страна ни насочва към физическата самота, но от друга страна е и олицетворение на самотата, обзела съзнанието на мъжа. Ами ако той реши да сложи край на живота си? Дали някой ще го намери? В този смисъл стаята се превръща в самотно място, подобно на вече разгледаните дотук, но без абсолютно никаква надежда за избавление поради затвора на мислите на персонажа и това *perpetuum mobile* с вратовръзката. Вратовръзката е най-важната част от реквизита.

В тази, както и във вече разгледаните пиеси се наблюдава особена връзка между персонажа и пространството. Ако персонажът напусне това пространство, животът му съвсем ще се изпразни от смисъл. Самотата е завладяла мястото физически, но придобива и психологически измерения, видими в непрекъснатите опити за разговор със самия себе си и вратовръзката, оплакването на миналото и намирането на убежище в преходните, безсмислени действия.

Пространството в пиесата „Витражът“ е споменато по няколко начина. Напомня на това в „Мъжът с вълнената вратовръзка“, защото действието се разиграва в „една затворена стая“, както го описва драматургът още в първата ремарка (Samraio 2002: 241). Има обаче още един елемент, който насочва читателското внимание към част от топоса. Самото заглавие предразполага към пространствена асоциация. Както вратовръзката е важна част от реквизита във вече разгледаното произведение, така в тази пиеса прозорецът, който Сержио чисти, докато изрича монолога си, е много важен. Разликата между пространствата в „Мъжът с вълнената вратовръзка“ и „Витражът“ е, че все пак във втората пиеса се появяват съмнителните Мъжка и Женска фигура. Въпреки появата им обаче и изпълването на физическото пространство, те не успяват да отделят Сержио от самотата му. Пространството отново се оказва избрано по волята на главното действащо лице. Въпреки че пред Сержио се появява възможността да общува със странните фигури, той отново избира психологическата самота. Това е често срещано в творбите на португалския драматург – точно когато се появи надежда за извеждане от самотата във физическото измерение, героят все пак избира да потъне в нея психологически. Действието се разиграва на едно и също място. Героят много добре знае за наличието на друго пространство, но избира да остане там, където се намира не заради някакъв каприз, а по-скоро заради страх. Страхът от общуването с други хора, който е страх от нараняване, поражда доброволно избраната самота. В този смисъл общото между пространството в разгледаните дотук пиеси и „Витражът“ е, че то се превръща в удобна за протагонистите крепост. Във „Витражът“, за разлика от „Удачният избор“ и „Надеждата“, Сержио успява да се отърве от чуждото присъствие и дори не наблюдаваме особени промени във вече установеното му психическо състояние.

4.2.2. Публичното пространство

След разглеждането на пространството на дома, спираме вниманието си на пиесите, чието действие се разиграва в публичното пространство. Първата пиеса, която

ще анализираме тук е „Консейсао или съвършеното убийство“, чиито герои са позиционирани в кинозалон.

Залите за културни мероприятия по принцип не предразполагат към асоциации, свързани със самотата. Кинопрожекциите са колективно изживяване поне във физически аспект, защото публиката седи заедно в салона. Пространството в „Консейсао или съвършеното убийство“ обаче заема функция, отвъд класическата ни представа за кинозалон. От място за бягство от ежедневието и потапяне в различен свят, за Консейсао и Разпоредителя, то се превръща във вид съдилище, в което репликите на героите са по-скоро обвинения. Консейсао е изгледала филма за своя живот и въвлича в цялостната история Разпоредителя. До един момент физическата самота е споделена и е колективно преживяване. Когато обаче Консейсао си тръгва, Разпоредителят остава в кинозалона и самотата му дава възможност да помисли не само относно филма, но и за историята, която Консейсао е споделила. Размислите му посочват пътя към разплитане на мистерията защо Консейсао е останала сама, кой е убил мъжа ѝ. Физическата самота на Разпоредителя в точно този определен момент не е изразена на психологическо ниво поради тази и поради още една причина – той чака да се върне вкъщи при семейството си (това обаче така и не се случва).

Пространството постепенно се превръща и в затвор за персонажите, които никога няма да го напуснат. В него героите са принудени да изживяват физическата си самота, далече от обществото. Принудени са да разсъждават над психологическата си самота, над това защо никога не са станали истинско семейство, защо се е изпарила любовта между тях. Освен кинозалон и затвор, той придобива и характеристики на своеобразна изповедалня, в която Консейсао може да изповяда живота си. Нейната самота завладява и променя не само залата, но и единственият останал персонаж. Психологическата самота и излиянието за липсата на любов в житейския път на героинята повлияват физическото измерение.

Действието в „Присъдата“ със сигурност се разиграва на публично място, но съществува известно противоречие по отношение на топоса. Това противоречие обаче е търсен ефект от страна на Жайме Салазар Сампайо. Според началната ремарка става въпрос за просторно място с много на брой сгъваеми столове, като в центъра има два сгънати стола, поставени симетрично, до стените встрани са разхвърляни други сгъваеми столове, а в дъното и отстрани има много „врати“ или „прозорци“, които позволяват свободното влизане на хора (Sampaio 2005: 27-28).

Освен в ремарките на драматурга, пространството е реферирано и в репликите на героите. Едва тогава разбираме, че Жайме Салазар Сампайо предприема доста интересен подход – не се заема с определяне на мястото, като по този начин не задължава дори режисьора при евентуално поставяне на сцена да изгражда чрез сценография съд или къща. Всичко е оставено в ръцете на действащите лица. Те сами избират как да ползват това неопределено място. Провалът в човешките взаимоотношения кара героите да търсят юридическо решение, но вместо да отидат в някой истински съд, се озовават в някакво паралелно измерение. На Ирене ѝ е струва неподходящо да разговарят в настоящия момент поради тази обградил ги неизвестност. Пространството се оказва неизползваем склад, но героите го ползват в зависимост от нуждите си. За Абел и Ирене това е тяхната къща, но някак далечна, чужда, която те искат да превърнат в съдилище, а за двете фигури това е само обществена сграда. Складът носи белези на самотата, защото от години никой не го е ползвал. Никой не ползва столовете, затова те са сгънати. Пространството е олицетворение на опустошените им души, които никога повече няма да бъдат готови да разберат и да заживеят в хармония с Другия. Самотата е плод на отвращението, на ежедневието, на сивотата, на всичко, което е успешно унищожено от съжителството.

Тъй като в пиесата „Присъдата“ се засяга въпросът и за театъра, тълкуването на пространството може да поеме и в друга посока. Персонажите се намират в театър или поне чрез театрална игра успяват да кажат един на друг това, което винаги са искали. Пространството, било то изоставена театрална зала или съдилище, предразполага героите към споделяне.

Пиесата „Цените“ е една от най-богатите както по отношение на персонажната система, така и по отношение на пространствените измерения, които са заложи в нея. Драматичното действие не се развива на едно-единствено място, както е в повечето пиеси на драматурга и различните по характер места ни дават основание да поставим „Цените“ в групата, обхваща публичните пространства. То непрекъснато се мести от място – лекарския кабинет, адвокатската кантора, площада.

Пространството в тази пиеса е силно обвързано със самотата на Лудия. На всички тези места той открива други хора – Лекаря, Адвоката, Вещицата, политиците, и въпреки че преодолява физическата самота, не може да преодолее психологическата. Тя се е превърнала в неизменна част от него така, както е лудостта му. Пространството в „Цените“ играе важна роля именно за физическата му самота. Цялостното пространство в произведението може да се възприеме като алегория за външния свят, превърнал се в

лудница. Отделните килии на другите луди може да са лекарският кабинет и адвокатската кантора, посещавани от други побъркали се заради цените хора, както става ясно от репликите на Лекаря и Адвоката. Специалистите, които по принцип трябва да се стараят да помогнат на народа, абдикират от задълженията си и така персонажите биват оставени да се борят сами с всеобщите проблеми, които се индивидуализират за всеки един от тях. Общото пространство, в което се събират всички болни, е площадът. Въпреки протестите и опитите на народа за нормализиране на съществуването, всеки е принуден да се примири със злото и със състоянието, в което се намира, т.е. всеки е принуден да се върне в своята своеобразна килия.

Предполага се, че пространството в последната сцена от пиесата е открито, но читателят така и не получава точна информация за него, което ни дава възможност за различен прочит. В случая само част от костюма подсказва къде може да се намира главното действащо лице. Светът е една голяма лудница, нормалните са смятани за луди и тези, които налагат правилата са побърканите. Това ни казва португалският драматург, като използва всички възможни изразни средства в драмата, включително и пространството.

4.2.3. Пустинята или пустото, неопределено пространство

Третата и последна група, която се анализира по отношение на пространството, включва пустинята или пустите места и първата пиеса, която спираме вниманието си тук, е „Магдалена“. Драматургът разделя сценичното пространство на три части – в дъното предлага да има бяла стена, в средата на сцената – структура, която да напомня на пейка в някоя градина (Sampaio 1997: 15), а на авансцената – бяла рокля и други предмети, които са останали от предполагаемо корабкрушение. Това описание обаче не ни дава никаква конкретна представа за самото място. Чрез елиминирането на точно определен топос или ситуиране на героите на пусто място акцентът в пиесата се измества към друго пространство – това на психологическото състояние на действащите лица.

Хаосът, който цари в пространството, в което се развива действието, може да се възприеме като отражение на вътрешния свят на героинята. Мястото е пусто и не води доникъде. То олицетворява съдбата на Магдалена, която не може да продължи напред, защото е затворена в предишен момент. Тя е сама и в буквален, и в преносен смисъл. Никой не идва на това място, а и тя не си тръгва оттам. Зад бялата стена периодично се чува шум, който престава едва в края на пиесата, когато Магдалена взима фаталното за себе си решение. Сценичното пространство е разделено на две – това на сцената и това

зад стената. Шумът, който се чува периодично зад стената, е свързан с външния свят, който е против Магдалена. Това засилва чувството ѝ за самота.

Ремарката, с която започва пиесата „Морската битка“ убедително насочва читателя към идеята, че персонажите се намират на самотен остров, което ни дава основание да причислим тази пиеса към тази група. Според описанието на пространството в началото на произведението сцената представя част от остров с къмпинг и разпръснати различни по големина кашони, а двете действащи лица Жоао и Жозе са с навити ръкави и negliжиран външен вид (вж. Samraio 1997: 253). Читателят остава с впечатлението, че персонажите са претърпели корабкрушение и, иронично, играят на корабна битка, а информацията, че се намират на самотен остров е заложена в репликата на Жоао още в началото на пиесата (вж. Samraio 1997: 254).

Появата на още двама персонажи по-късно в пиесата, Консейсао и Раул, изяснява факта, че островът не е самотен, а напълно обитаем. По този начин драматургът подчертава желанието на персонажите да нямат социални контакти, въпреки че разговарят с останалите действащи лица. Вече създаденото противоречие очертава границите на битката в съзнанието на Жоао и Жозе – искат да бъдат сами, но не могат. Искат да се измъкнат от самотния остров поне чрез играта или писането на дневник, но също не могат. Когато идват другите персонажи, способни да ги отвлекат от самотата, която макар и споделена между Жоао и Жозе, ги е завладяла, отново не са способни да избягат от нея.

Във физически аспект наблюдаваме пространството, което е видимо за читателите или потенциалните зрители, т.е. сценичното пространство, което до известна степен съвпада с драматичното. В негов противовес обаче се явява пространството *offstage*, за което се знае, че е обитавано, от което идват и накъдето отиват Консейсао и Раул. В психологически аспект пред Жоао и Жозе има алтернатива – да се борят срещу затворения начин на живот, към който са привикнали вследствие на попадането им на острова, като отидат в другото, обитавано от хора пространство. Те избират обаче да останат затворени в собственото си съзнание, като по този начин се обричат както на психологическа, така и на физическа самота.

Драматичното пространство в „По пътищата на тази територия“ се изгражда постепенно посредством диалога на героите, които решават, че повредените им мотори не подлежат на поправка и трябва да продължат придвижването си пеша. Това е резултат от драматургичния подход, който дава преднина на персонажите да опишат къде точно се намират. Самото заглавие на пиесата предразполага читателя към пространствени

асоциации, но отново не дава категоричен отговор. Всъщност персонажите се намират в една пуста територия, някъде на открито. В статията си „Структурни принципи в театъра на абсурда“ Дина Манчева отбелязва, че за абсурдисткия театър е типично героите да бъдат като откъснати от света, изоставени сами на себе си и срещу една застинала и враждебна природа, наред голо поле, което не води наникъде (вж. Манчева 1994: 134).

Физическата самота на героите в пространството е споделена. Първоначално пред нас са изправени само Абилио и Базилио. Оказва се, че самотата на Момичето, което се появява малко по-късно в пиесата, е продължила по-дълго, отколкото на мъжките персонажи. Скитането на женския персонаж, довело до неговата физическа и психологическа самота, е продължило доста дълго и е започнало извън сценичното време. Трите действащи лица намират лек за физическата самота у отсрещния, но това по никакъв начин не облекчава причиненото им от пустинята страдание. Желанието им да избягат, да се отърват от тази неопределена територия непрекъснато се изразява чрез дискурса. Уж всеки момент ще си тръгнат пеша, но не могат да продължат, без да вземат повредените си мотори. Когато накрая на пиесата персонажите потеглят с превозните си средства и у читателя най-после се появява надежда за спасението им, те катастрофират. Излизат на сцената и, според финалната ремарка, приемат с поклон и целувки към публиката липсата на аплауз. Подобно противоречие е белег за абсурдизма в театъра на Жайме Салазар Сампайо, но по-задълбочен прочит на подобно действие ни насочва към неизбежността, към невъзможността за измъкване от територията и най-вече към липсата на изход от психологическия затвор на героите.

Заглавието на последната пиеса, която ще разгледаме в тази група и изобщо в четвъртата глава на дисертацията, „Затворената писта“, директно ни насочва към пространството. Авторът умишлено е избрал следното заглавие, защото действието се развива на място, което много наподобява това на „По пътищата на тази територия“. Двете пиеси диалогират една с друга, благодарение на персонажите и техните характеристики, и пространството. Не получаваме ясна информация за мястото. Ако в „По пътищата на тази територия“ Жайме Салазар Сампайо го определя като пусто място, то тук той едва забележимо се намесва в определянето на мястото чрез ремарка съпътстваща реплика на един от персонажите.

Пространството в тази пиеса е силно обвързано с идеята за пътуването. Ким казва: „[...] пътуващите хора винаги имат компенсации... (Подава ръка на То Зе и го отвежда по пясъка.)... Откриват пейзажи, срещат хора.“ (Samraio 2005: 242). Ето тук се крие ключът към разбирането на пространството, в което се намират действащите лица. То е

неопределено, но вече знаем, че персонажите са обградени от пясък. Няма начин те да се измъкнат от пространството, в което се намират посредством велосипедите си, поради невъзможността им да се движат върху такава повърхност. Ким е обещал на То Зе красиви пейзажи с разлистени дървета, до които протагонистите така и не стигат.

Пустинята е олицетворение на психологическата пустота, в която са изпаднали персонажите. Неистовото въртене на педалите представя, от една страна, желанието им да стигнат по-далеч, но от друга страна тяхната неспособност. Дълбоко в себе си те знаят, че гумите им, попаднали в пясъка, няма да ги отведат никъде и може би тяхната цел е точно тази – да не стигнат да другото място, защото иначе ще постигнат целта си и съществуването им съвсем ще се изпразни от смисъл. Самотата се вписва умело на фона на цялата тази картина. Една от първите асоциации, които прави читателят, щом като разбере къде се разиграва действието, е свързана с усещането за изоставеност и безизходица.

Идеята за самотата в пиесата е пряко обвързана с тази за самото пътуване. Според персонажите пътуващият човек не остава сам, защото когато стигне до желаната крайна дестинация, среща други хора. Действието в пиесата обаче ни доказва, че въпреки срещите човекът остава самотен, защото пътуващият човек няма дом, няма пристан, на който да се спре. Въпреки че Ким и То Зе са заедно, те са попаднали в клопката на самотата поотделно. При един по-задълбочен прочит откриваме, че те вече са престанали да бъдат пътуващи хора, защото са се превърнали в скитници. Няма определена цел и крайна точка, до която искат да достигнат, а и велосипедите им все повече потъват в пясъка. Същият този пясък поглъща и съществуването им, което включва миналото, бъдещето, надеждите, техните мечти и любовта, на която са способни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заключението съдържа изводите, осъществени в хода на цялостния анализ на темата за самотата в драматургията на Жайме Салазар Сампайо. Дисертационният труд доказва, че самотата в драматургичното творчество на автора не е само физическо състояние, присъщо на фикционалните персонажи, но също така постепенно придобива плътност и става неразделна част от характерите и съществуването на действащите лица. Чрез изследването на различните прояви на самотата установихме, че тя попада сред основните теми в произведенията и е от ключово значение както при изграждането на персонажите, така и при конструирането на пиесите. Разгледахме условията, които външният свят налага на човека, психологическият затвор, в който индивидът сам попада, и, не на последно място, открихме посланията относно любовта, съжителството, надеждата и най-съкровениите човешки емоции, които авторът се опитва да предаде на читателите в своите пиеси.

За да докажем, че темата за самотата се проявява на дискурсивно ниво, предприехме анализ на механизмите, използвани при изграждането на диалогичния и монологичния дискурс и също така направихме опит да проследим поэтапното развитие на действащите лица. В хода на изследването намерихме основание да групираме пиесите спрямо сходствата между повтарящите се мотиви въз основа на съпоставителен анализ. Установихме, че затварянето в миналото на главните действащи лица прави невъзможно продължението на живота по нормален начин. Убедихме се, че в някои случаи играта на говорене и нечуване е механизъм, използван от Салазар Сампайо, за да бъде разкрита историята за живота на главното действащо лице. Изтъкнахме, че другата основна причина за физическата и психологическата самота на героите е разочарованието в човешките взаимоотношения. Доказахме, че самотата при някои персонажи е споделена, а други успешно разбиват оковите ѝ и спасяват не само себе си, но и останалите действащи лица от унищожителната ѝ сила.

За по-обхватно разглеждане на темата на самотата също така предприехме анализ на времето и пространственото измерение в пиесите, което от своя страна наложи разпределение на произведенията в нови групи. При изследването на времето измерение установихме, че тиктакането на часовниците авторът подчертава безмилостното изтичане на времето, което напомня на персонажите за пропилените им години и подхранва самотата, като отдалечава човешкото същество от Другия. Установихме, че

спирането на хода на времето забранява на действащите лица да продължат живота си и ги обрича не само на цикличност, но и на невъзможност от излизане от времевия затвор на самотата. В пиесите, в които авторът не е подал конкретна информация за времето в ремарките, представата за времето измерение се изгражда чрез дискурса на персонажите. Подчерта се, че самотата на действащите лица е налична и се задълбочава заради затвореността тук и сега и се разбира, че в произведенията с объркано функциониране на часовников механизъм, авторът създава висшестоящи невидими персонажи, които заставят главните действащи лица да продължат живота си в самота.

При анализа на пространството се установи, че някои персонажи живеят в собствените си домове привидно спокойно, което прави скъсването със самотата им невъзможно. В други произведения обаче стана ясно, че макар и домът да е превърнат в крепост, не може да защити напълно героите от враговете им. Независимо от вида дом, самотата е неизменна част от живота на действащите лица, защото отдавна се е вклинила в пространството, в действията на героите и дори в реквизита. В пиесите, чието действие се развива извън пределите на дома, публичното пространство губи всеизвестните си характеристики. Оказа се, че персонажите могат да се изповядат или дори да се съдят, като по този начин умело изпълват съответните публични пространства със самотата си. Установи се, че пустинята или пустото място представя враждебността на външния свят, с който героите са принудени да се борят. Голото пространство пресъздава менталния затвор на персонажите, който не им позволява да превъзмогнат чувството за изоставеност. Самотата изцяло е завладяла както външното, така и вътрешното пространство на персонажите. Желанието им да се измъкнат от безизходицата се оказва крайно недостатъчно, за да бъде постигнато спасение, а към всичко това се добавя и липсата на милост в света.

Заключителната част потвърждава, че Жайме Салазар Сампайо гради темата за самотата и посредством разгръщането на времето и пространството в произведенията си, като по този начин подчертава прогресиращото физическо и психологическо състояние на своите персонажи. Авторът изобличава абсурда на света, преследващ хората от средата на XX в. насам както в социален, така и в личен план, и разглежда други големи теми като любовта, разочарованието от нея и надеждата неизменно през призмата на самотата.

ПРИНОСИ

Приноси на дисертационния труд

- Дисертацията е първото изследване, осъществено в българското литературоведско пространство, което е посветено на драматургичното творчество на един от най-значимите съвременни португалски драматурзи;
- Настоящият дисертационен труд е първото по рода си изследване, посветено изцяло на темата за самотата в драматургията на Жайме Салазар Сампайо въз основа на съпоставителен анализ между отделните творби;
- Изследването прилага интердисциплинарен подход, като по този начин изгражда собствена методологическа рамка, позволяваща да се открият способите и стратегиите за конструирането на темата за самотата;
- Анализът категорично доказва, че чрез задълбочената работа именно върху темата за самотата, авторът излиза от пределите на португалоезичното литературно пространство и подчертава, че творчество му е от общоевропейско значение;
- Посредством подбора и авторските преводи на български език на откъси от оригиналните произведения, онагледяващи проведения анализ, дисертацията предлага програма за бъдещ цялостен превод на пиесите на Жайме Салазар Сампайо с потенциална възможност за сценична реализация в България.

Литература, цитирана в автореферата

Александрова, Н. (2015), *Малка книжка за голямата самота*, Петко Венедиков, София.

Андреева, Я. (2010), *Прочити на португалската литература*, Пропелер, София.

Бланшо, М. (2000), *Литературното пространство*, прев. Весела Антонова, Лик, София.

Великов, И. (2009), *Самотата като цел: Философия на човешките проблеми*, Фабер, София.

Епиктет. (2000), *Наръчник за живота. Беседи*, прев. Калина Гарелова, Кибеа, София.

Зонтаг, С. (2013), *За фотографията*, прев. Христина Кочемидова, Юлиан Антонов, Изток-Запад, София.

Лукач, Д. (1989), *Хаос и форми*, прев. Димитър Зашев, Наука и изкуство, София.

Манчева, Д. (1994), *Структурни принципи в театъра на абсурда*. – В: сп. „Литературна мисъл“, бр. 3., Българска академия на науките, София, с. 130-143.

Маринова, С. (2020), *Самотата*, Изток-Запад, София.

Николова, Д. (2010), *Тематологията и нейните възможности в полето на традиционалистичния тип култура*. – В: Голямото вписване или какво сравнява сравнителното литературознание?, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, с. 153-166

Павис, П. (2002). *Речник на театъра*, прев. Росица Ташева, Румяна Станчева, Наташа Куртева, Елизария Рускова, Мишел Ников, Colibri, София.

Протохристова, К. (2004). *Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории*, Летера, Пловдив.

Сонди, П. (1990), *Теория на модерната драма*, прев. Христо Тодоров, Наука и изкуство, София.

Тодоров, Ц. (2016), *Недовършената градина*, прев. Александра Желева, Нов български университет, София.

Томашевский, Б. (1996), *Теория литературы. Поэтика*, Аспент Пресс, Москва.

Унамуно, М. (1983), *Есеистика*, прев. Тодор Нейков, Наука и изкуство, София.

Фотев, Г. (2018), *Феноменология на чувствата*, Изток-Запад, София.

Фрай, Н. (1987), *Анатомия на критиката. Четири есета*, прев. Васил Дудеков и Христо Кънев, Наука и изкуство, София.

Хайдегер, М. (2005), *Битие и време*, прев. Димитър Зашев, Академично издателство „Марин Дринов“, София.

Черпокова, С. (2010), *Тематичната археология – един възможен метод за изследване и преподаване на немския Романтизъм* – В: Голямото вписване или какво сравнява сравнителното литературознание?, Университетско издателство „Св. Климент Охридски, София.

Янакиев, К. (1996), *Философски опити върху самотата и надеждата*, Гал-Ико, София.

Balvet, P. (1947), *La valeur humaine de la folie* – In: *Esprit*, № 137 (9), pp. 289-305, (<https://www.jstor.org/stable/24251626>) (04.10.2021)

Boulton, M. (2013), *The Anatomy of Drama*, Routledge, Oxfordshire.

Brater, E. (1994), *American Clocks: Sam Shepard's Time Plays*. – In: *Modern Drama* 37(4), pp. 603-612, (<https://dx.doi.org/10.1353/mdr.1994.0060>) (18.01.2025)

Bremond, C. (1985), *Concept et thème* – In: *Poétique*, 64, 1985, p. 415-424.

Cacioppo, J T., Patrick, W. (2008), *Loneliness: Human Nature and the Need for Social Connection*, W. W. Norton & Company, New York, (<https://www.pdfdrive.com/loneliness-human-nature-and-the-need-for-socialconnection-e158696749.html>) (18.01.2025).

Cruz, D. I. (2005), *O Essencial sobre Jaime Salazar Sampaio*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.

Esslin, M. (1961), *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York.

Fadda, S. (1998), *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Edições Cosmos, Lisboa.

Fadda, S. (2010), *Palavras, silêncios e entrelinhas: In memoriam de Jaime Salazar Sampaio* – In: *Sinais de cena*, 14, p. 59–67.

Fêteiro, C. P. (1974), *Este teatro: Uma leitura* – In: *Salazar Sampaio. Seis peças*. Plátano Editora, Coleção Teatro Vivo, Lisboa, pp. 225-241.

Hamilton, C. (1910), *The theory of the theatre and other principles of dramatic criticism*, Henry Holt and company, New York (https://www.gutenberg.org/files/13589/13589-h/13589-h.htm#2H_4_0026), (18.01.2025).

Herman, V. (2005), *Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays*, Taylor & Francis e-Library, London.

Kayser, W. (1963) *Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência daliteratura)*, Arménio Amado, Coimbra.

Melo, J. S. (2006). *O soalho oscila e o homem retoma o seu caminho incerto* – In: Fadda, S. (2006) *Jaime Salazar Sampaio: Escritas à beira do palco*. Publicações D. Quixote, Lisboa, pp. 141-143.

Rebello, L. F. (1997), *A Batalha Naval, uma Peça Realista* – In: Sampaio, J. S. (1997), *Teatro Completo I*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 251.

Sampaio, J. S. (1997), *Conceição ou um Crime Perfeito* – In: Sampaio, J. S. (1997), *Teatro Completo I*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 87-102.

Sampaio, J. S. (1997), *Os Visigodos* – In: Sampaio, J. S. (1997), *Teatro Completo I*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 193-248.

Sampaio, J. S. (1997), *A Batalha Naval* – In: Sampaio, J. S. (1997), *Teatro Completo I*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 249-304.

Sampaio, J. S. (1997), *Os Preços* – In: Sampaio, J. S. (1997), *Teatro Completo I*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 391-458.

Sampaio, J. S. (1997), *Magdalena* – In: Sampaio, J. S. (1997), *Teatro Completo II*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 7-28.

Sampaio, J. S. (1997), *O Homem da Gravata de Lã* – In: Sampaio, J. S. (1997), *Teatro Completo II*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 475-498.

Sampaio, J. S. (2002), *A Escolha Acertada* – In: Sampaio, J. S. (2002), *Teatro Completo III*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 187-232.

Sampaio, J. S. (2002), *A Vidraça* – In: Sampaio, J. S. (2002), *Teatro Completo III*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 233-276.

Sampaio, J. S. (2003), *Percursos de um dramaturgo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.

Sampaio, J. S. (2005), *O Veredicto* – In: Sampaio, J. S. (2005), *Teatro Completo IV*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 27-56.

Sampaio, J. S. (2005), *A Esperança* – In: Sampaio, J. S. (2005), *Teatro Completo IV*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 89-140.

Sampaio, J. S. (2005), *A Coleção* – In: Sampaio, J. S. (2005), *Teatro Completo IV*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 149-198.

Sampaio, J. S. (2005), *Estes Caminhos que me Aconteceram* – In: Sampaio, J. S. (2005), *Teatro Completo IV*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, p. 199.

Sampaio, J. S. (2005), *Pelos Caminhos deste Território* – In: Sampaio, J. S. (2005), *Teatro Completo IV*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 201-214.

Sampaio, J. S. (2005), *A Pista Fechada* – In: Sampaio, J. S. (2005), *Teatro Completo IV*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 237-258.

Seixo, M. A. (2001), *A Questão Temática: o Tema como Problema em Literatura* – In: Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada. Nova enciclopédia, Vol. 63, Dom Quixote Publicações, Lisboa, p. 459-499.

Serôdio, M. H. (2002), *Uma Escolha que Desinquieta* – In: Sampaio, J. S. (2002), *Teatro Completo III*, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 189-191.

Trousseau, R. (1965), *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes; essai de méthodologie*, Lettres modernes, Paris.

Zgorzelski, A. (1992), *The systemic potential of a dramatic text as theatrical codex* – In: *Zagadnienia Roszajów Literackich*, XXXV, 1-2 (69-70), 1992, pp. 89-97.

Публикации по темата на дисертационния труд

1. *Representações da solidão na peça “Pelos Caminhos Deste Território”, de Jaime Salazar Sampaio*, Universidades Criativas. Atas do 1.º Colóquio de Lusitanística para Doutorandos da Europa Central e de Leste, editor/s: Henriques, J. M., I. Szijj, B. Urbán, Eotvos University Press, 2021, pp. 43-49.

2. *Самотата в пиесата „По пътищата на тази територия“ на Жайме Салазар Сампайо*, XVII научна конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти във Факултета по класически и нови филологии, редактор/и: Мадлен Данова (съст.), Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2022, с. 169-173.

3. *Проявления на самотата в пиесата „Надеждата“ на Жайме Салазар Сампайо*, XVIII научна конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти във Факултета по класически и нови филологии, редактор/и: Мадлен Данова (съст.), Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2022, с. 94-98.

4. *Людост и самота в пиесата в пиесата „Цените“ от Жайме Салазар Сампайо*, Филологически постижения, спомени и мечти, редактор/и: Евгения Вучева, Петър Моллов, Татяна Пантева, Адриана Миткова, Боряна Кючукова-Петринска, Донка Мангачева, Милена Маринкова, Красимир Тасев, Теодора Цанкова, Никола Кръстев (съст.), Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2023, стр. 503-509.

5. *Консейсао и Магдалена в самотния малък свят на Жайме Салазар Сампайо*, XX научна конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти във Факултета по класически и нови филологии, редактор/и: Мадлен Данова (съст.), Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2024, с. 133-137.

6. *Дискурс, време, пространство и самота в пиесата „Затворената писма“ от Жайме Салазар Сампайо*, сп. Проглас, т. 32, бр. 2, 2023, с. 142-146, Ref, др.(Open Access, ERIH Plus и CEEOL)