

ИЛЮЗИЯТА КАТО САМОЗАЩИТА

(Според някои пиеси на Юджин О'Нийл, Тенеси Уилямс и Едуард Олби)

КРИСТИНА ПАТРАШКОВА

През 1955 година Уилям Фокър пише статията „За частния живот. Американската мечта: какво стана с нея“. Норман Мейлър създава романа „Американска мечта“. Едноименна пиеса съществува и в творчеството на Едуард Олби. Споменаването само на тези трима значими автори, чийто най-плодотворен творчески период се отнася към средата на нашето столетие, е достатъчно показателно, че една от основните, най-мъчителни теми в съвременната американска литература, а и в изкуството, е раздиращият конфликт между вярата, надеждата за духовно осмислено съществуване, чистота на чувствата и нравственост в човешкия живот в двадесетото столетие, противопоставени на ужасите на една груба реалност, в която властвуват прагматизмът, насилието и конформизмът. Известно е, че природата не допуска празни пространства. „Свободни територии“ не могат да съществуват и във вътрешния свят на човека. И след като социалните отношения са девалвирали и лишават от нравствена опора индивида — тогава идва ред на измислицата. Въображението се превръща в първична потребност. И то се развихря толкова по-силно, колкото по-горчива става действителността. Създават се индивидуални, семейни и групови илюзии, които се превръщат в своеобразна спасителна идея и самосъхранение.

Но може ли илюзията да замести живота? Вярата в нея не е ли бягство от усилията да се борим за даден принцип, за извечни човешки потребности? Не е ли съмнително успокоението, което тя внася в душата на човека? Каква е еволюцията ѝ през годините, измеренията ѝ в различни конкретно-исторически ситуации? Показателно ли е отношението към илюзията за житейските възгледи на автора на дадено литературно произведение?

Ще се опитаме да отговорим на част от тези въпроси, като проследим различните гледни точки към илюзията в пиесите на едни от най-големите американски драматурзи от средата на нашия век — Юджин О'Нийл, Тенеси Уилямс и Едуард Олби.

Да започнем с най-възрастния от тях, бащата на съвременната американска драма — Юджин О'Нийл. Три от своите най-добри пиеси, две от които са определяни от някои автори като шедеври, той пише в периода между 1939 и 1943 година, когато е вече стар и болен човек, работи в стая с плътно спуснати капаци на прозорците и е бледа сянка на буйния, бунтарски и анархистично настроен трети син на мелодраматичния актьор Джеймс О'Нийл. Става дума за неговите творби — „Явява се разносвачът на лед“, „Дългият път на деня към нощта“ и „Луна за несретници“. Отдавна са минали участието на драматурга в златотърсаческа експедиция, работата в електроцентраля, фабрика за платове и шевни машини, моряшките му увлечения и репортерски опити. През двадесетте години О'Нийл е признат от всички за най-добрия съвременен американски драматург. И макар че в началото на тридесетте години се намира в творческа

криза, пиесите му се играят с изключителен успех във всички европейски театри и през 1936 година той получава Нобелова награда за литература.

Неслучайно се спирам тъкмо на три от последните му творби. Като че ли повечето от прозренията му през неговия бурен живот, космическата болка, предизвикана от неразгадаемата човешка природа и така трудно поддържаната вяра в смисъла на съществуването, волята да надмогнеш несретата — си дават остра и непримирима среща в трите вече споменати пиеси. Има ли нещо общо между тези драматургични творби? Кои са темите, които ги пронизват? Изменят ли се някои от основните идеи и концепции на автора? Остава ли завет драматургът? Не е ли хиперболизирана трагиката в тях?

На тези въпроси едва ли може да се отговори еднозначно и категорично. Много и различни са изводите, които писателят прави за много обемната душа на човека и неговите сложни взаимоотношения с Вселената. Но не буди съмнение, че налагащото се в последните пиеси е страшният конфликт, който непрекъснато терзае Юджин О'Нийл — оправдан ли е процесът на изместването на действителността от илюзията? Трагически предопределена ли е съдбата на индивида? Може ли блянят да донесе душевен мир, а самозаблудата да се превърне в защитна реакция срещу отъждествяването на истината с трагедията?

Прави впечатление, че и в трите пиеси — „Явява се разносвачът на лед“ (1939), „Дългият път на деня към нощта“ (1941) и „Луна за несретници“ (1943) илюзията не е просто постоянен лайтмотив, а е изпълнена с философско съдържание идея, чийто смисъл е да се превърне в своеобразна маска за самосъхранение на героите. Тя е дълго търсеният от тях остров на спасението, където те се надяват, че ще намерят покой и и ще избягат от едно обществено устройство, съградено по хищнически правила, в което хората от низините са смачкани, а избраниците на съдбата — нравствено опустошени. Всеки досег с действителността носи болка. Мечтата се сблъсква с една деформирана ценностна система и се разпръсква на множество късчета, които вече никога не могат да бъдат подредени в цяла фигура. Властувашата цинична философия унищожава достойнството на човека и тогава в обетована земя се превръща кръчмата на Хари Хоуп от „Явява се разносвачът на лед“, в която параноичното алкохолно блънуваше на аутсайдерите на обществото е замъглило в съзнанието им дори представата за време. Те са изтласкали и са превърнали в забрава своя акт на бягство от живота и предпочитат да прекарват времето си в безсмислени брътвежи, вместо да получават непрекъснато плесници от живота. Наистина социалната действителност не присъствува пряко в пиесата, но тя косвено се усеща всеки миг чрез страха от нея. Това (дори неназовано), което е извън кръчмата на Хари Хоуп, придобива метафорични очертания на чудовище, което веднага би те погълнало, дори само ако се изправиш насреща му.

Страхът от срещата с живота такъв, какъвто всъщност е, е причината, която кара Мери от „Дългият път на деня към нощта“ да потъне в морфиновите видения. Отново е нужна помощта на илюзията, с която героинята ще забрави мечтата си да бъде професионална пианистка, ще избледнее вината на съпруга ѝ, тревогата по болестта на единия син и пропиления живот на другия. Навярно някога Мери се е опитвала да окаже съпротива. Но за нея и множество други персонажи от почти всички пиеси на Юджин О'Нийл протестът изглежда вече безсмислен. Защото се е изразявал в индивидуален бунт, а не в убеждението, че недоволството има смисъл само когато е съзнателно и общо. Всеки отделен герой на американския драматург възприема себе си като индивидуална планета. Така той придобива неповторимост, ала приема своите страдания, грях, самобичувания и опрощения като собствено горнило, което трябва да бъде изживяно и изстрадано само от него.

Би било погрешно да се смята, че противопоставяйки илюзията на действителността, Юджин О'Нийл е уверен, че е намерил защитно противодействие срещу ужасите на съвременността. Той продължава да допуска, че е възможно човек да осъществи шастлив „контакт“ с живота (макар и да не се наема да докаже, че той може да се окаже по-продължителен). В „Луна за несретници“, последната от трите разглеждани

творби, се срещат двама души, които изпитват влечение един към друг. Те знаят предварително, че любовта им е невъзможна и не само заради социалното различие между тях, но и защото трудно може да се повярва, че Джеймс Тайроун, един човек, проявил ужасната си нечистоплътност дори пред трупата на майка си, може да изпитва истински чувства. И въпреки това и двамата се приближават за миг един към друг. Джоузи потиска природните биологични закони, за да помогне на Джеймс, който има нужда от изповед-катарзис. Но искреността продължава само докато грее луната, която се превръща в алегорично изображение на илюзията. Зората отново осветява реалността. Джеймс се сеща за алкохола, проститутките и досегашния си живот. По-точно той вече не може да се откаже от тях. Реалното докосване с Джоузи се превръща в . . . илюзия. И може би тъкмо поради страха от постоянното състояние на бленуване и блануване, вместо попадането в действителни житейски ситуации, в които те за сетен път ще се убедят, че душевната възвишеност и романтика са мъртви. И тъкмо затова не се страхуват, че разбиването на една илюзия за тях може да означава началото на друга.

Естествено възниква въпросът — успяват ли героите на драматурга да съхранят в себе си и да запазят непокътнат някой пласт от душевната си нагласа чрез самозаблудата? Смятам, че чрез отговора на този въпрос може да се достигне до най-съществената разлика между последните пиеси на Юджин О'Нийл и някои други форми на бягство от живота в литературата — от връщането към естествените закони на природата (най-ярко изразено при Русо) до медитацията, скриването под маската на лудостта или чудачеството в творби на автори като Херман Хесе, Луиджи Пирандело и др.

Вярно е, че съзнателният блян вместо действието във всички случаи е пасивен протест срещу живота. Но това, което е характерно за илюзорността в „Явява се разносвачът на лед“, „Дългият път на деня към нощта“ и „Луна за несретници“ е неутолимият копнеж по красотата, поетическата чувствителност и романтичното устрейство на героите, което не се среща толкова често при хора, изпитали дълбоко разочарование и почти примиренчески отчаяни от него. Може би това е най-привлекателната черта на персонажите — неочакваните изблици на „първичните ритми на красотата там, където на пръв поглед въобще я няма“ според определението на самия Юджин О'Нийл. Това означава запазена хуманност, дори когато привидно човекът е в най-изродения си вид. Нещо повече. Можем да говорим за макар и малка победа на индивида, която дава надежда в продължаващата му схватка с действителността. Навярно ви се струват малко странни тези прокрадващи се оптимистични нотки в опита за разглеждането на илюзията като средство за самозащита в последните пиеси на Юджин О'Нийл. Още повече, че самият драматург твърди: „Животът е война. Често пъти, ако не винаги, война без успех“. Но продължава: „И въпреки това, тъй като е прието че прогресираме, ние винаги се вираме в нещо по-далечно от онова, което можем да постигнем“.

Докато съществува този стремеж, макар и илюзорен (според цитата) у прикритите мечтатели на Юджин О'Нийл, ще продължава борбата за спасяване душата на човека. А защо да е невъзможен успех в нея, който обаче ще се постигне само когато илюзията стане подтик за действие. Кое то не е невероятно след като пак драматургът отрича безпощадно своето общество с думите: „Време е то да се изхвърли в канавката и нека мравките опитат силите си. . .“.

Тъкмо затова О'Нийл така често използва понятието „безнадеждна надежда“. За него това е някаква особена, едва ли не генетично заложена в човека способност за подем на духа и постоянен стремеж към възвишеното. Той смята, че илюзията е необходима днес. Тя трябва да помогне на индивида да устои. А доброто, макар и малко неочаквано, вероятно ще настъпи утре.

Но башата на съвременната американска драма има обективно основание за тази вяра. Той живее във време, когато кризата на съзнанието и трагедията на духа имат вече конкретни проявления. Но все пак катастрофата само се предчувствува.

Не такава е социалната картина по времето на Тенеси Уилямс, който започва като бохем и продавач на обувки, а завършва с наркотици, алкохол и илегална смърт. Но вмести в тях живот, по време на който създава едни от най-добрите пиеси в американската драматургия, и заедно с Артур Милър се счита за най-ярък представител на психологическия реализъм в нея. Тенеси Уилямс за разлика от Юджин О'Нийл вече е преживял катастрофата. Той пише след Втората световна война, когато либерално-буржоазното съзнание не може да обясни концентрационните лагери, безумните войни в Корея и Виетнам. Опасността от ядрена гибел вече е станала постоянна тема на ежедневните разговори, масовата култура е насадила стереотипи на мислене и поведение, чиято единствена цел е задоволяване на грубия прагматизъм. Чувства се неувереност и обърканост не само в бита, но и в културата.

Трудно е в такава обстановка да повярваш, че дори илюзията може да се превърне в някакъв духовен пристан. И Тенеси Уилямс осъзнава тази горчива истина. Повечето от героите му са крехки, раними, чувствителни и съвършено беззащитни. Тяхната гибел (тъй като са носители на доброто и красотата) е неизбежна. А с нейното настъпване все повече избледняват контурите на оптимистичната концепция за човека. Дори в последните пиеси на драматурга се засилват мистичните елементи, чувства се влиянието на различни идеалистически теории, на модернистичната естетика, като въпреки тези идейни лъкачушения и търсения той продължава да бъде болезнено чувствителен към уязвимите и чисти хора.

Ала преди да стигне до тези творби, Тенеси Уилямс създава много други пиеси, някои от които категорично определяни като шедеври: „Стъклената менажерия“ (поставена през 1944 година в Чикаго), „Трамвай Желание“ (донесла сензационен успех през 1947 година) и „Татуираната роза“ (1950 година). Спирам се на пиеси, в които най-отчетливо личи как промените във времето са изменили и отношението към илюзията в живота на съвременния американец. Защото за героите на Тенеси Уилямс илюзията не е вече красива или поне необходима заблуда. Напротив. Тя е напълно осъзната измама. Така е при Линда Уингфилд („Стъклената менажерия“), за която е ясно, че заниманията ѝ с малките стъклени животински фигурки са опит да изтласка от съзнанието си ударите, които е получила от живота, макар този опит да е безуспешен. За Линда е ясно — съдбата е била несправедлива към нея. И я е победила. Тя няма никакво желание за борба, защото осъзнава безсмислието ѝ. Срещата ѝ с Джим О'Конър още веднъж я уверява в тази нерадостна констатация. За нея няма утре и надежда за промяна, която, макар и смъртно, присъства в пиесите на Юджин О'Нийл.

И ако илюзията все пак защитава правото си на съществуване, тя успява само когато се превръща в плод на патологично отклонение. Както става с Бланш Дюбоа от „Трамвай Желание“. За да продължи да вярва в Красивата мечта, да забрави ужасната си среща със Стенли Ковалски, която е всъщност алегоричен израз на победата на силата над духа, тя трябва безвъзвратно да скъса с реалността. За което ѝ помага нейната вече болна психика.

Интересното при Тенеси Уилямс е, че вместо илюзията той вече предлага друга защитна реакция — любовта, която драматургът откъждества с живота. Според него миговете на взаимност, и то физическа (увлеченията му по Фройд са известни), осмислят поне отделни житейски мигове. Те биха успели да възродят дори отчаяния, унищожен от живота човек (Серафина и шофьора Алваро от „Татуираната роза“). Любовта пречиства душата и унищожава порока („Ана-Кристи“). Този възглед на Тенеси Уилямс е твърде уязвим, дори илюзорен, защото е трудно да се повярва, че в едно дехуманизирано общество любовта остава незасегната от общата девалвация на ценностите. Пък и любовта едва ли би била истинска и пълноценна, лишена от духовна съпричастност и емоционалност. И все пак трябва да признаем, че това чувство има възможност да предизвиква катарзис. И тъкмо дълбоката вяра на Тенеси Уилямс в тази негова способност навярно му е помогнала да създаде своите чувствени, поетични пиеси, населени с толкова много раними герои, които живеят, макар и без спасителните за-

блуди на илюзията. Единственият блян, който запазват, е любовта. И в този смисъл системата на илюзорни митове в пиесите на Тенеси Уилямс не е напълно разрушена.

Неиният крах настъпва при последния от разглежданите драматурзи — Едуард Олби. Той е най-млад от тримата, т. е. най-близо до нашето време. В творчеството му най-силно се чувства влиянието на абсурдистката драма. Достатъчно е да се прочете дори една от пиесите му, за да стане ясно, че психическият строй на автора е доста по-вервен и изострен. Явно, по-сурово и жестоко е станало времето. Като че ли светът в драмите на Олби е объркан, болен и ъгловат. Ритъмът е задъхан, на места яростен, героите крещат репликите си. Чувствителността на Тенеси Уилямс е изчезнала, пробиват си път иронията, сарказмът, черният хумор. Има множество паузи и повторения, усеща се дори някаква несвързаност в репликите и поведението на персонажите.

Каква е епохата, чието отражение безспорно, е цялата тази атмосфера? Петдесет-шестдесетте години на века. Времето на студентските вълнения, на „негърската революция“. Социалното неравнодушие расте, потреблението се е превърнало едва ли не в национална добродетел. През 1960 година в анкета на едно популярно списание много видни американци са категорични, че националната цел е загубена. Цялата страна е залята от самокритика. И тъкмо тогава се появяват пиесите на Едуард Олби, които разкриват безмислостно гнойните рани на обществото, социалните му недъзи. Неговото творчество действа като скандален шок, защото в по-голямата си част литературната мисъл е все още стерилна. Тя не е намерила достатъчно сили в себе си да анализира обстановката, да открие първопричините за кризата и да посочи спасителен изход.

А Едуард Олби е категоричен. Още с първата пиеса, която започва да пише една нощ, с желание да опровергае всички онези, които са твърдели, че този човек няма талант. Става дума за „Случка в зоопарка“, чиято премиера се състоя през 1959 година в Западен Берлин. В тази творба безнадеждният самотник Джери „предизвиква“ сам самоубийството си, убеден, че хората вече са неспособни да общуват помежду си. Самият той три пъти повтаря в началото една и съща реплика: „Аз сега бях в зоопарка“, преди да бъде чул от доволния, потънал в блаженството на своя нищожен свят от котки, папагали и еснафско благополучие Питър. Идейните възгледи на Олби са достатъчно ясни. Нито той, нито американската нация трябва да се примиряват с лицемерието и мнимия успех. Илюзията е излишна и дори вредна. Реалността е грозна и страшна. Но тя трябва да се разголи, за да се осъзнае, диагнозата да се постави без грешка и да се произнесе гласно, колкото и да е страшна. Илюзията е успокоение. Както е илюзорен светът на Питър, в който дори не може да отекне глас — повик за взаимност.

Безпоаднатата истина е осъзната и от героите във „Всичко е свършено“. И Жената на умирация признава всеобщия егоизъм, който често е истинският и единствен мотив на поведение в живота. „Безкористна любов. Не вярвам. Ние обичаме, защото ни обичат. И защо да не викаш... да не плачеш, когато ти отнемат любовта“. В тези финални реплики се съдържа един от страшните закони на американското общество, в което безкористният жест не съществува. Властва единствено правилото: „Давам, защото ще получа нещо в замяна“. За красотата на чувствата, душевна шедроост и възвишен по-рив е неуместно да се говори.

Но ако трябва да посочим драматургично произведение, най-показателно за позицията на американския драматург, най-изстрадано и дълго премисляно — това е „Кой се страхува от Вирджиния Уулф“. Една творба, където в болезнена, патологична форма се разкрива деградацията на човека в съвременна Америка, поражението от са-модоволството, необратимата разрушителна стихия на направения компромис, без-съдържателността на живота, загубването на личностното в отделния индивид, пре-съръчателността му в тиражиран екземпляр от някакъв все още разпространен вид на зе-ръщането — човека. Мегафората, в която се превръща цялата пиеса, е великолепен израз на действащите процеси в обществото. Хъни и Ник не искат да имат деца. Те са на рожба на една епоха, в която се върви против човешката природа и дори майчинският инстинкт започва да изчезва. А в същото време човечеството е изпаднало в огромна заблуда, че техниката ще компенсира изчезващата емоционалност. Марта и Джордж

не могат да имат деца. Тяхното душевно поражение сякаш е прераснало в неспособност да създадат поколение, да оставят следа след себе си. Пък и тя ще бъде толкова криволичеща и така несигурна. Марта и Джордж осъзнават както собствената си вина, така и вината на другия. Прекалено много са вярвали в мечтата, в бъдещето, за да си простят общото поражение. И тъкмо затова е тази тяхна жестока словесна престрелка, в която си нанасят неизлечими рани, надниквайки безпощадно в най-тъмните кътчета на душите си. Това е техният земен ад, постоянно и безкрайно изкачване към Голгота. И най-страшното в този разиграван от тях театър е вмъкването на едно несъществуващо лице, което тъкмо е „отсъствието“ си е вечното им наказание. Измисленият син. Илюзията, че не са извършили прегрешения, заради които като че ли са наказани с безплодие. И след едно яростно изтезание, чрез което се опитват, явно не за първи път, да се убедят в тази истина — идва катарзисът. Колкото и да е странно, той настъпва тогава, когато би могъл да избухне най-големият взрив. Чрез „убийството“ на несъществуващия син и безвъзвратното разрушаване на илюзията. И чак след този акт настъпват единствените мигове на покой в пиесата. Кошмарната пиянска нощ е свършила. Гостите са си отишли. Животът без илюзии е страшен. Но тъкмо такъв той е за предпочитане. Защото много по-голяма е вероятността прозрението да активизира съпротивителните сили. Самозаблудата единствено би ти помогнала да понасяш малко по-леко ударите на живота. Тъкмо затова и целта на театъра е да разтърсва. Едуард Олби определя природата му лаконично, но точно в този смисъл: „Необичайно. Невероятно. Неочаквано“. Точно както в кошмарната действителност на Марта, Джордж, Хъни и Ник.

Колкото и бегъл да е този преглед на някои драматургични произведения на Юджин О'Нийл, Тенеси Уилямс и Едуард Олби, от него става ясно, че животът е бил твърде труден и сложен не само за персонажите, но и за авторите на разглежданите пиеси. През своето съществуване нито един от тях не е преставал да търси спасение за американската нация, съвещност за човека. Идейните колебания и лъкатушения на драматурзите са били неизбежни. В крайна сметка те пречупват социалните процеси през своето буржоазно съзнание. И затова често в творчеството им класовият анализ се заменя от всеобщия хуманизъм, от анархистичния индивидуализъм на Юджин О'Нийл, от уклоните към ирационалното, мистиката и фройдиистките увлечения на Тенеси Уилямс, от абсурда в творчеството на Едуард Олби. Противоречието между това „което е“ и това, което „би трябвало да бъде“, пронизва произведенията и на тримата автори. Докато Юджин О'Нийл все още се надява, че илюзията би могла да бъде разумна защита на човека, Тенеси Уилямс не храни надежди за неговото морално спасение, опитвайки се да превърне миговете в любовта в част от вечността. Илюзията при него вече е болна. Тя няма друг изход освен да съществува, предпазвайки се от съблъсъците с живота (Бланш Дюбоа — психиатричната клиника). Едуард Олби се родее с Тенеси Уилямс по отношение на скептицизма си към илюзията. Той застава всичките си герои сами да се уверят в нейната несъстоятелност. Прозрението може да се заплати дори с човешки живот (самоубийството на Джери от „Случка в зоопарка“). Но единствено то може да се превърне и в чистилище (Марта и Джордж от „Кой се страхува от Вирджиния Уулф“).

А катарзисът често е второ раждане. И колкото и да е невероятно — след него животът може да започне по новому. Разбира се, ако се борим в защита на своето неравнодушие. И вместо да се провикнеш като Юджин О'Нийл: „Животът е трагедия, ура!“, може би трябва да изкрещиш: „Животът е борба, ура!“.

А така ще рухне една илюзия. Че злото е предопределено в човешкия живот. И с него просто трябва да се примириш чрез самозаблудата.