

Костадина Йорданова

**Варианти на трагизма
в сюжета с „Убития син“**

Ако хитроумният Одисей не беше успял да разпознае преоблечения в женски дрехи Ахил, скрит от майка си на остров Скирос, гърците нямаше да спечелят войната при Троя. Но и самият Ахил нямаше да умре млад и да се превърне в герой, а според пророчицата щеше да доживее до дълбока старост, макар и неизвестен. От момента, в който бива разпознат сред дъщерите на Ликомед, съдбата на Ахил тръгва по единия от двата възможни предсказани му пътя, от този момент той тръгва към собствената си геройска смърт. Ахил ще умре, защото Одисей е успял да го разпознае.

Нямам намерение да доказвам какво фундаментално значение има проблемът за разпознаването както в античната литература, така и изобщо. Искам да коментирам нещата от друга страна — откъм неразпознаването. Това неразпознаване, което води до фатални последици, което се превръща в основа на трагедии. И макар че започнах с Ахил, ще продължа с примери не от древногръцкия епос — защото тогава сигурно бих се ограничила с него: нали класическото „неразпознаване“ на Едиповата трагедия е най-дълбокият и най-убедителният пример. Ще разгледам група други литературни произведения, базирани на еднакъв сюжет. Сюжет, в който липсата на разпознаване става причина за смъртта на централния за действието герой, в който липсата на разпознаване превръща едно тривиално убийство от корист в убийство, около което се завихря трагедия.

Сюжетът е такъв: синът на бедно семейство е отсъствувал дълги години от родните си места — било поради военна повинност, било гонен от проклетие, било защото е търсел късмета си по друмите на широкия свят. След години той се връща у дома заобогатял с намерението да ощастливи своите близки. По едни или други съображения обаче той не се разкрива пред роднините си, а остава да пренощува в родния си дом като непознат пътник. А и те не го разпознават. От разговора вечерта обаче семейството разбира за богатството на госта. През нощта роднините убиват непознатия странник, за да го ограбят. На сутринта настъпва фаталното разкритие за самоличността на убития. След като разбират коя е жертвата им,

извършителите на престъплението в повечето случаи се самоубиват.

Вероятно за всекиго този сюжет звучи познато. Всеки може би е попадал на тази покрътителна история в някоя панаирджийска песнопойка, разказана съзливо и увенчана с неизбегния наиздаден послеслов. В изследванията по история на литературата този сюжет фигурира с различни кодови названия — за „убития син“, за „родителите-убийци“, за „фаталното любопитство“ или за „изкусителната и зла сила на богатството“. Но както и да е, факт е, че този сюжет е широко разпространен.

1. Разпространение: Литературно и „действително“ изображение

Сюжетът е регистриран от изследователи почти във всички краища на света. Намираме го в немския и френския фолклор, във фолклора на западните славяни, в скандинавския фолклор¹. Много разпространен е в сръбския фолклор. Що се отнася до българското фолклорно наследство, подобен сюжет е записан от Щраус през 1895 г.², после го намираме регистриран у Божан Ангелов и Христо Вакарелски в сборката им балади „Сенки из невиделица“ (1935)³, а в изданието „Народни балади“ от поредицата „Българска народна поезия и проза“ е представена подобна песен, която според приложената справка е записвана в множество варианти из най-различни краища на България (Чепеларе, Самоков, Трънско, Ловешко)⁴.

Модификациите на сюжета в авторската литература са не по-малко. Без претенции за всеобхватност и с риск да пропусна важни примери, ще отбележа все пак разказа-проповед „Ужасното убийство“ на виенския католически свещеник Абрахам а Санта Клара (XVII в.), новелата на италианеца Винченцо Рота от Падуа (XVIII в.), драмата „Фаталното любопитство“ на един от основоположниците на английската гражданска драма Джордж Лило (1736), драмата на немския просветител Карл Филип Мориц „Блунт или Гостът“ (1781), драмата на В. Брьомел „Гордост и разочарование“ (1785), трагедията на немския романтик Закариас Вернер „24 февруари“ (1809). През двадесети век този сюжет е разработван в драмата на поляка К. Ростворовски „Изненадата“ (1929), в драмата на македонския писател Ристо Крле „Парите са гибел“ (1937), в новелата на австриеца Хаймито фон Додерер „Двете лъжи“, в поемата на Робърт Пен Уорън „Балада за Били Потс“ (1944) и в добилата най-голяма из-

¹ Вж. данни по въпроса у: Amer, H. Une source du 'Malentendu'?—In: Revue d'histoire littéraire de la France. 1970, I, p. 98; Köhler, R. Kleinere Schriften. Bd. III. Hgg. J. Bolte, Berlin, 1900, s. 185; Kosko, M. A propos du 'Malentendu'. — In: Comparative Literature, Vol. X 1958/4, 376—377.

² Stratuss, R. Bulgarische Volksdichtungen. Berlin, 1895, S. 188.

³ Сенки из невиделица. С., 1935, 234—235.

⁴ Народни балади. Съст. Ст. Бояджиева. С., 1982, 341—342.

вестност от всички тези произведения драма на А. Камю „Недоразумението“ (1943)⁵.

След като намираме сюжета зафиксирани на толкова много различни места във фолклора и литературата, примамливо изглежда предположението, че в случая имаме работа със „саморазвиващ“ се сюжет — такъв, който във всеки следващ случай възпроизвежда за пореден път вече зададена в евентуален литературен или фолклорен първообраз история⁶.

Но такава схващане се сблъсква с неочаквано затруднение, поднесено от страна на емпиричното литературознание. А именно: регистрираните в исторически документи случаи на подобен род убийство са едва ли не повече от литературните им зафиксирания. Оказва се, че в документални хроники, вестникарски съобщения и криминални регистри са отбелязвани не по-малко такива убийства на „неразпознатия син“, отколкото пресъздадените в литературата⁷. Още нещо — в авторската литература сюжетът често е разработван от недотам известни писатели, по различно време и в различни страни, при това в епохи на по-слаба литературна комуникация. Доказателства за препредаване на използваната фабула трудно могат да се приведат⁸. Така върху предположението за саморазвиващия се сюжет вече пада сянка на съмнение.

Тъй като смятам да се спра по-подробно на четири конкретни разработки на историята с убития син⁹, ще спомена изрично свиде-

⁵ За по-подробни данни по въпроса вж. A m e r, H., J. D u n l o p, *Geschichte der Prosadichtungen*. Berlin, 1851, S. 294; K ö h l e r, R. 185—200; V i r t a n e n, R. Camu's „Le Malentendu“ and Some Dialogues. — In: *Comparative Literature*, Vol. X, № 3, 1958, 232—241; K o s k o, M. A propos du „Malentendu“. — In: *Comparative Literature*. Vol. X, 1958, № 4, p. 376—377.

⁶ A m e r, A. (цит. статия): „Вижда се следователно, че историята на непознатия пътник, или по-скоро на неразпознатия, убит от своите близки, спада към един интернационален фолклор, ако не и към универсалната област на човешкото въображение.“ Д. Спър: „Това е невероятна история, но такава, която се е появявала периодично от Средновековието насам както във фолклора, така и в литературата на много страни.“ Вж: S p e e r, D. G. Meursault's Newsklipping. — In: *Modern Fiction Studies*. Vol. XIV, № 2, 1968, p. 255.

⁷ Вж. подробни данни за това у: K ö h l e r, R. Цит. работа; A m e r, H. Цит. статия; както и в трите статии на S p e e r, D. G. — In: *Modern Fiction Studies*: Meursault's Newsklipping. Vol. XIV, 1968, № 2; More About Meursault's Newsklipping. Vol. XVI, 1970, № 1; Camu's Fait Divers. Vol. XVII, 1971, № 2.

С въпроса се е занимавал и изследователят Roger Quillot.

⁸ Документирани от свидетелства на самите автори подтици за създаване на литературно произведение, като се използва друго, създадено преди това, имаме регистрирани в единични случаи. Драмата на Лило „Фаталното любопитство“ е първообраз за „Корабокрушението“ от Хенри Макензи и за драмата на К. Ф. Морис „Блуят“. По въпроса вж. Д ъ н л о д, А м е р (цит. работи).

⁹ А те са: Абрахам а Санта Клара, разказът „Ужасното убийство“ (XVII в). Закариас Вернер — драмата „24 февруари“ (1809), Ристо Крле, драмата „Парите са гибел“ (1937); Албер Камю — драмата „Недоразумението“ (1943).

телствата на авторите им за това, откъде са почерпали материал. Абрахам а Санта Клара твърди, че източник на неговия разказ е действителен случай, станал в Тур, Франция през 1618 г.¹⁰ Закариас Вернер използва сюжет, подсказан му в разговор с Гьоте, но сам казва в писмо до Ифланд, че е чувал да се разказва такава действителна история и че изобщо това е един „известен анекдот“¹¹. Ристо Крле сочи в собственоръчно написана бележка към пиесата си, че историята му е основана на действителен случай, станал в албанското село Аларуп през 1924 г., разказан му от свидетел.¹²

Камю пише в писмо до немския изследовател на творчеството му Р. Тибергер¹³, че „Що се отнася до „24 февруари“ на Закариас Вернер, можете да твърдите, че не съм я чел, преди на напиша „Недоразумението“. Идеята за тази пиеса ми дойде впрочем от едно съобщение, което четох някъде по вестниците.“ Водени от тази забележка, редица изследователи се надпреварват да открият „вестникарския факт“, който има предвид Камю. Оказва се, че в черните хроники на вестниците от годините, предшествуващи непосредствено „Недоразумението“ (1943), те откриват не само едно, а повече подобни съобщения, всяко от които може да е дало подтик на Камю за работа по „Недоразумението“¹⁴.

Така картината става доста противоречива. От една страна, широкото разпространение на сюжета, който с простотата и съвършенството си провокира различни писатели да го използват все наново, може да затвърди впечатлението за архетипичност или самовъзпроизвеждане. От друга страна обаче, се оказва, че такова предположение се опровергава от свидетелствата, които ясно говорят в полза на противното — източник на литературните реализации са регистрирани действителни случаи, следователно тези реализации не са

¹⁰ В „Австрийски разкази“. С., 1967, с. 11.

¹¹ Вж. цитирано това писмо от 4. V. 1809 г. у: K ö h l e r, R. S. 197.

¹² Крле, Р. „Парите са отепувачка“. — В: М. Друговац Р. Крле. Скопје, 1974, с. 42.

¹³ Вж. M o e n k e m e y e r, H. The Son's Fatal Home Coming in Werner and Camu's. — In: Modern Language Quarterly. Vol. 27, 1966, p. 1768, първоначално публикувано от T h i e b e r g e r, R. Albert Camus: Sein Werk und sein Künstler-tum. — In: Universitas. 1959. Vol. XIV, 21—30.

Писмото е от 9. XI. 1959 г.

¹⁴ Анри Амер смята, че източникът е кратък разказ в „Ле пти журнал“ от 1924 г., чийто източник пък от своя страна е кратко съобщение във вестниците няколко месеца преди това. Д. Спйър в поредица от статии доказва, че най-вероятен източник на хрумването на Камю е едно регистрирано в началото на 1935 г. съобщение във вестниците с източник Югославия, показва и че съобщението е било отпечатано и в алжирски вестник, в който Камю е сътрудничил по онова време. Запазените свидетелства на самия Камю, че е възнамерявал да нарече драмата си „Будейовице“, явно повлиян от впечатленията си при пътуване до Чехославкия през 30-те години, за пореден път потвърждават убеждението, че източник на сюжета са фолклорни или действителни факти от славянския регион. С този въпрос се занимават и Қоско, Виртанен, Моенкемайер, Тибергер.

поредна преработка на почерпана от предшествуващ литературен материал фабула. Количественият превес е в полза на реално фиксираните убийства, докато конструираните във въображението свят на литературно-естетическата условност са по-малко. „Животът“ се оказва по-наситен на невероятни комбинации и фаталности, отколкото литературата.

Но ако се съгласим, че предположението за функционирането на разглеждания сюжет като саморазвиващ се или архетипичен е документално опровергано, то въпросът за голямото му разпространение в литературната употреба пак остава неразрешен. Нали в „живота“ има и много други обрати на взаимоотношения, има не по-малко интересни и заплетени в роднински възли убийства. Какво провокира вниманието на писателите тъкмо в този случай? Отговорът може би е даден още от Гьоте, който в известния разговор със Закариас Вернер изтъква невероятните драматургични възможности на сюжета — оттук може да се развие една „класическа“ ситуация, съдържаща трагически ефект почти като на „Едип цар“, ситуация, задоволяваща се дори и от три (че даже и от две) действащи лица — направо покана за изкушените в драматургията.

Историята с убийтия от своите родители син е благодат за онзи, който търси трагически ефект. По силата на своята херметична затвореност (противостояние в затвореното пространство на родството) тя съдържа иманентен трагизъм, който дава възможност трагедията да се разгърне с максимална сила при минимум участници и влияние на външни обстоятелства. Драматичното напрежение идва от антагонизъм на сили, свързани в същността си. Която и от двете страни да надделее, триумфът ѝ е мимолетен. Предстои ѝ крах, който става действителен в мига на опознаването, на осъзнаването на ужасната значимост на извършеното дело.

Литературата „херметизира“ заетия от „живота“ материал, като го разграничава от потока на действителното многообразие, изключва го от въздействието на чужди, несвойствени за „затварящата“ се рамка на произведението фактори. Само така избояването се сдобива със собствен живот и значимост, добива собствена стойност. Потокът на „живота“ не съдържа в себе си никакъв трагизъм, трагизъм има само в отношенията, изолирани в специфичен ценностен контекст. Например този на семейството: трагично самоотричане е да си убил този, комуто си дал живот. Убийството на непознат странник може би е престъпление, но не е трагедия. Трагедия то става тъкмо когато този непознат се оказва собственият ти син.

Сюжетът с убийтия син дава възможност да се разгърне една „чиста“ трагедия, той е иманентно трагичен сюжет. В рамките на затвореното, но наситено със свързаност между действащите лица пространство обитава перманентно налично, ала неидентифицирано до-

край от самите герои напрежение. Тук се подрива изконна, валидна за всички хора забрана, нарушена е свещена неприкосновеност. С разпознаването, с идентифицирането на конкретното физическо лице спрямо понятието (непознатият пътник=собствения син) трагичният заряд избухва с пълна сила. Фатално е не убийството само по себе си, а неразпознаването.

Що се отнася до констатациите на емпиричното литературознаване, които показват в кой случай откъде е бил почерпан сюжетът и според които почти винаги е имало акт на провокация от действителен, регистриран в хрониките случай, а не от вече разработен литературен вариант, трябва да се кажат две неща.

Първо, смятам, че докладването на „действителния“ случай също е минало през „цензурата“ на клонящата към херметизъм литературна логика, от която се ползват не само писателите, но и подочулите по нещичко за литературата вестникари. Без да съм в състояние да го докажа, смятам, че е много вероятно в подобни случаи да става дума за полуневинни прояви на „фабулиране“ на необуздания и аморфен поток на „житейски“ събития от страна на репортерите. Може непознатият пътник да не е бил син на семейството, може да не е бил убит, а само приспан, може да не е бил смирен благодетел, а агресивен натрапник и т. н. Но ако случаят се опише чрез изпитания вариант за неразпознатия в лицето на убития странник син, той ще има по-голям ефект, който, ако щете, дори да не е трагичен, достатъчно е да бъде мелодраматичен. А както е известно, жълточерните хроники на вестниците също разбират ако не от трагизъм, то най-малкото от изтръгваща сълзи покъртителност. Така че според мен „почерпаните от вестниците“, т. е. от „действителни“ събития, факти вече са минали една първична обработка, превърнали са се от факти в сюжет.

Второ, важно е не толкова да се констатира емпиричният източник на дадения сюжет, важни са обективните изисквания на логиката на литературния процес. Защото почти без значение е къде Вернер, Камю или който и да било друг са прочели или чули историята за убийта от родителите си сиц. Много по-интересно е защо писателят се е наел за пореден път да пресъздава този „известен анекдот“, по-интересно е по какъв начин го е използвал, какъв съпътстващ трагическото изживяване ефект е търсил и какъв е постигнал. Защото, интересно, всеки от тези автори е използвал „чистия“, иманентен трагизъм на сюжета и за още нещо — за да внуши чрез него свои убеждения или виждания, да ги подкрепи чрез естетическия ефект, гарантиран му от заредения в ситуацията трагизъм.

Трагизмът не е самостоятелна естетическа единица. Постигнатият в рамките на субективното естетическо изживяване трагически ефект не е величина, която задоволява някакви еднозначно определени

емоционални изисквания и която въздейства инвариантно. Трагическият ефект се използва в подкрепа на някаква теза, която авторът прокламира — било тя с дидактична насоченост (както ще видим при Абрахам а Санта Клара и Ристо Крле) или с метафизическа натовареност (каквото е случаят със Закариас Вернер и Албер Камю).

2. Провидението като морален регулатив

Абрахам а Санта Клара е свещеническото име на Йохан Улрих Мегерле, живял от 1644 до 1709 г. и добил най-голяма слава като проповедник при двора на виенския курфюрст. Следата, която той оставя в немскоезичната литература (най-значимото му произведение е една обемиста биография на Юда Искариотски)¹⁵, е свързана с усилията на вече доста компрометираня католицизъм да запази нравоучителната си мощ. Неговите проповеди са образец за жанра в писаната литература на епохата. Нищо чудно, той „е проповядвал така, както трябвало да се проповядва, за да си осигури успехи“¹⁶.

Патосът на проповедника е да бъде морален наставник, да напътствува поведението на праведния християнин. Макар и не съвсем в канона на католическата традиция, която е насочена срещу всякаква дуалистическа интерпретация на нравственото битие (злото не съществува като самостоятелна сила, то е непълноценно, отпаднало добро), Санта Клара рисува пред слушателите си битката на доброто и злото в този свят, учи ги да разпознават двете противоположни страни, помага им да направят избора си в полза на доброто, което да ги води към благообразен живот.

В проповедите си Абрахам а Санта Клара често използва изненадващи парадоксални примери — така висшата нравствена цел, за която пледира, става по-внушаема. В една от проповедите си той разказва страховитата история за родителите-убийци¹⁷. Историята е разказана лаконично. Проповедникът ни най-малко не идеализира войника, който се връща у дома си след дълго отсъствие. Даже казва, че той не бил проявил кой знае какво геройство във войната. Възловият момент е решението на родителите-гостилничари, при които синът е отседнал инкогнито, да надзърнат в раницата на непознатия войник. „Любопитството породило алчността, а тя — нечувана жестокост.“ Майката извършва убийството с помощта на бащата, „не подозирайки, че са отнели живота на този, комуто пре-

¹⁵ A b r a h a m a S a n t a C l a r a. Judas, der Erzscheml. Hrsg. F. Bobertag¹ 1973, Tübingen—Tokyo.

¹⁶ Ibid., Einleitung von Felix Bobertag, S. VIII.

¹⁷ А б р а х а м а С а н т а К л а р а. Ужасното убийство. — В: Австрийски разкази. С., 1967.

ди това го били дарили“. На сутринта идва неизбежното разкритие. Родителите не преживяват злодеянието, което са извършили, и бързат сами да си отнемат живота.

„О, проклети пари, колко злини причинявате вие на света!“ Това е финалното възклициание на Абрахам а Санта Клара, завършек на печалната история за „Ужасното убийство“, довела до трагичен край няколко човешки живота. Подобен е патосът и в пиесата на югославянина Ристо Крле „Парите са гибел“ (1937). Но докато в средата на 30-те години на нашия век Ристо Крле ще обърне дидактически си показалец към несправедливото обществено устройство, което е довело героите му до кърваво убийство, то тук Абрахам а Санта Клара бие срещу човешката порочност като цяло, и по алчността в частност (какво да се прави, всеки си има собствено каузално клише). Християнинът не бива да ламти за богатство, даже втората си риза той трябва да даде на ближния си. Убийството е извършено не толкова от бедност — бедността не е порок, — а от порочна алчност. Заради нея са наказани убийците, унищожили от корист този, комуто безкористно са дали живот. Бог им е отнел способността да разпознаят собствения си син, той е довел алчността им до престъпно заслепление.

Дали и слушателите на проповедника, както героите на историята, също са забравили висшата нравствена воля? Дали тяхната богобоязливост е притворна, а покаянieto им — повърхностно? Ако е така — ето тогава какво е въздаянието за свят като този, пълен с пороци и лицемерие, подвластен на суетата, свят, в който човек е като суетен паун, перчещ се пред огледалото¹⁸. Забравил да разпознава доброто от злото, човек не съумява да разпознае и собствения си син. Като не разпознава волята на своя създател, той не разпознава човешкото у себе си и се самоунищожава. Хората са забравили истинската добродетел, те не се вслушват вече в божните повели, затова олтарът е призван да внесе смут в душите им, като им напомни за деня, когато ще трябва да се направи равнометка за всички грозни дела. Трагичното не пречиства, не извисява, то се използва за заплашително напомняне, за предупреждение, отправено към онези, които са забравили повелите на върховно властващия бог. Изобщо проповедникът добре, съвестно и даже усърдно върши своята работа¹⁹.

¹⁸ Според изследователя Уилям Шерър основната критика на Санта Клара е насочена срещу суетата. Вж. по въпроса: Scherer, W. F. Through the Looking Glass of A. à Santa Clara. — In: Modern Language Notes. Vol. 85. Baltimore, 1970, № 3.

¹⁹ В интерес на истината трябва да се спомене, че появилата се по-късно в историческото развитие просветителска литература използва сюжета, и то пак с наизидателна цел (Лило, Мориц), макар и в контекста на потребностите на гражданската драма. Нищо чудно — разкриването на скритите родства е своеобразна „деус

3. „И не введи нас в изкушение“! — фатализъм и мистика

Много от немските романтици признават решаващото влияние на Спиноза върху възгледите им. Шелинг даже се смята за пряк продължител на неговата философия, макар и в една доста по-динамизирана диалектическа употреба. Закариас Вернер, една малко по-странична и донякъде самотна фигура на зрелия романтизъм, нееднократно също е засвидетелствувал своите симпатии към спинозизма. Само че при него фаталистично-неумолимият детерминизъм на онтологическото (субстанцията у Спиноза) се персонифицира, превръщайки се в „съдба“. „Съдбата“ е автономно действащо начало, кауза суи, която има своите акцидентии в конкретни житейски случаи (съдби). За самия Вернер, който съвсем естествено търпи влияния и от Фихте, и от Шлайермахер, и от Шелинг, диалектиката на съдбата като субстанция и нейните конкретни акцидентии във всеки отделен случай на единична, емпирична проява не е напълно изяснена. Все пак в писмо до свой приятел Вернер пише: „Съдбата е тази среда, която нашият дух (богът в нас) създава, за да може чрез нейното самовластно унищожение да постигне свобода (първа степен на обожествяването).“²⁰ По всичко изглежда, че според това изказване съдбата не е субстанция, а порождение на някакъв действащ дух (нещо средно между Фихтеанската и Шелинговата представа)²¹. Но все пак се осмелявам да твърдя, че действителните сващания на Вернер за съдбата са по-близки до идентификацията ѝ с някаква самосъзнателно действаща субстанция, спинозистка категория с уклон към персонифициране (не спяпа сила, а набелязан план за действие, самосъзнателност). Поне като такава Вернер я въвежда като „действащо лице“, макар и невидимо, в драмите си.

Казвам всичко това, защото плод на Вернеровия възглед за „трагедия на съдбата“ е едно от най-известните литературни превъплъщения на историята за убития син — драмата „24 февруари“ (1809).

екс машина“ за Просвещението: скритите-разкриващи се родства имат магическа сила, те винаги се оказват в дъното на нещата. Но трагическата им развръзка не е характерна за това време, по-често те водят до положително развитие и в най-заплетените конфликти (възцарилата се в драмата на Лесинг „Натан Мъдри“ верогъприимост следва от разкрилото се родство между мохамедани, християни и евреи; разкриването на родства води до щастливи обрати в съдбата на героите на Фийлдинг (Том Джонс, Джоузеф Ендрюс), Смолет (Хъмфри Клинкър) и пр.).

²⁰ До Peguilhen от 11. III. 1806 г. Цит. по: K o z i e f e k, G. Das dramatische Werk Z. Werners. Wroclaw, 1967.

²¹ Гретел Каро говори за влияние на Якоб Бьоме. Според нея както Бьоме, така и Вернер вярва, че „егоцентричната воля, отказваща да се подчини на бога, води до затварянето на човека в света на фаталността, страха и отчаянието“. Вж. S a g o w, G. Z. Werner und das Theater seiner Zeit. Berlin, 1933, S. 56.

За да се опише принципната идеология на Закариас Вернер по въпроса, като че ли са достатъчни две определения, дадени в немската литературна история. Минор: „Трагедията на съдбата е онази трагедия, в която съдбата се мисли като персонифицирана сила, която предопределя събитията и активно им влияе. Под тази дефиниция спадат и проклятието, и благословията, които тегнат и се изпълняват върху цели родове, оракули, указания от небето, многозначителни сънища или сказания, които вещаят; наказания за извършени злодеяния чак до потомци от десето коляно; божествеността като страстен немезис.“²² Ханкамер пък изисква това определение да се допълни с още един белег: „Тук, в своя начин на действие, както и чрез нападателността си, фатумът съдържа винаги нещо дребно и мъчително (. . .) С това на трагедията на съдбата ѝ липсва възможност за трагично въздействие, което би имало извисяваща сила. Тя е разрушителна или най-много потрисаща или ужасяваща.“²³

„24 февруари“ по-специално съчетава възгледа за съдбата и този за „фаталния ден“: момент, в който действието на проклятието се засилва. Вернер, който има подчертана склонност към мистицизъм, неслучайно избира датата 24 февруари, за да фиксира времето на действието — по редица свидетелства на тази дата, макар и в различни години, са починали първо майка му, а после — най-близкият му приятел.

Вернер успява да сведе действащите лица до класически вариант — те са само три: майка, баща, син. Над семейството на Кунц и Труде Курут, швейцарски селяни, тегне проклятието на фаталния ден — 24 февруари. На тази дата преди много години Кунц неволно е станал убиец на собствения си баща. По-късно от брака на Кунц и Труде са се родили две деца — момиче и момче. Минават години, и на един друг 24 февруари синът, Курт, неволно убива сестричката си. Бащата проклина невръстното момче и го прогонва от дома си. Цялата тази история се разкрива постепенно като реминисценция, съпровождаща основното действие на пиесата: 24 февруари е, късно вечерта в дома на мизерстващите старци Кунц и Труде идва непознат пътник. Това е синът им Курт, който се е завърнал след много години скитане по света, ала не смее да се разкрие пред родителите си, докато не разбере дали те са му простили убийството на малката сестричка. Става ясно, че бащата горчиво съжалява, защото е прогонил сина си, и е убеден, че всички нещастия в семейството му се дължат на проклятие от страна на божественото провидение. Като че ли отново тласкан от фаталната сила на своята „амор

²² Определението е на Якуб Минор от 1899 г. Цитирано е от P a u l H a n k a m e r. Schicksalstragödie. — In: Merker-Stammler Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. III. Berlin 1928—1929, S. 169.

²³ Ibid., S. 169.

фати“ (материалната нужда е само съпровождащ фонев мотив), късно вечерта бащата убива и непознатия странник, за да вземе парите му. В предсмъртния си миг Курт се разкрива пред родителите си, които, ужасени и покъртени, се обръщат към небето: „Нека бог отсъди. Нему всичко е известно. Туй бе 24 февруари!“²⁴

Към злодеянието бащата върви не съзнателно, а в състояние на някакъв фаталистичен транс, той действа не сам, чрез него действа неизбежната предопределеност. Главно действащо лице тук е въздаващото и отмъстително проклятие на някаква висша анонимна воля, то дърпа конците на действащите в заслепението на нищожните си земни страсти хора. Собствените, осъзнати от самите герои мотиви на действията им са незначителни в сравнение с могъщата присъда, която тегне абстрактно, мистично и непостижимо непянтно.

Така главното действащо лице, бащата, се оказва характеризирано от специфична невменяемост. Личните му мотиви за убийството не съвпадат с „действителните“, спуснати свише мотиви, които самият той не разбира, в които не е посветен. Ако се запитаме пък за мотивите на самата съдба, която е основният двигател на действието, пак няма да можем да ги обясним²⁵. Защо ѝ е на съдбата да проклина (тъй като и изначалното престъпление също е извършено под нейния фаталистичен диктат), какво цели тя? Какъв е нейният грозен план? Не е ясно. Явно съдбата действа по някаква своя логика, в която обаче ние не проникваме ни най-малко, дори и когато (както е в случая с „24 февруари“) ставаме свидетели на нейните прояви. Така обаче в трагедията на съдбата реално функционира само наличната юридическа вина на водения като сляпо оръдие от неведомата воля на съдбата убиец, но за трагическа вина не може да става дума. Такава вина предполага осъзнаване и пълна отговорност за простъпката. А трагедия, където се оказва, че няма кому да бъде вменена трагическа вина, надали носи желаниа ефект от въздействието на трагичното²⁶. Могъщото провидение не извисява Кунц до истински самосъзнателен трагизъм, то успява само да го накара да страда, мъчи го, наказва го. Трагическият ефект не

²⁴ W e r n e r, Z. Der vierundzwanzigste Februar, S. 291 — In: Das Schicksalsdrama. Hrsg. Prof. Dr. J. Minor Tübingen—Tokyo 1968.

²⁵ За съдбата такава, каквато тя е в „24 февруари“, може би напълно се отнасят характеристиките на Хегел, който говори за тази категория като за нещо, което „остава само за себе си неразбрано и необхванато в понятие“, като за „все още не абсолютна за себе си цел“, като за нещо „без образ и индивидуалност“. Вж. G. W. F. Hegel. *Ästhetik*. Bd. I. Berlin, 1976, S. 484.

²⁶ Подобно е и въздействието на готическия роман: ужасно отмъщение за неведома за самите герои вина. В „Замъкът Отранто“ на Х. Уолпол наказанията на провидението се трупат едно след друго върху героите, но едва накрая става ясно за какви престъпления и грешки са се отнасяли.

преминава в патетично-героични чувства, той продуцира само мъчителна болезненост. На фаталния ден злорадата (защото тя ни се явява само като такава) съдба сблъсква двама близки хора, оставя ги да не се разпознаят, поставя ги в положението на убиец и жертва, оставя да се престъпи свещената забрана върху собственото семе, неприкосновеността на собствената издънка.

„24 февруари“ е предизвикала множество интерпретации. За Х. А. Корф пиесата е „класически пример за трагическа ирония, за злодеяние, с което извършителят сяпако унищожава самия себе си“, а с това в крайна сметка — и нов ракурс към романтичката теория за иронията. В анализа си Корф набляга на склонността на Вернер към мистика — според него художественият израз на тази склонност обаче едва надхвърля нивото на всекидневните простонародни вярвания и суеверия. „Тяхното истинско проклятие — пише Корф — е тяхната вяра в проклятието“; „Истинското им проклятие е, както трябва да разбираме, недостигът им на християнска набожност, другояче казано, тяхното СУЕВЕРИЕ, което ги прави податливи на фатализма.“²⁷ Тази психологическа херменевтика обаче според мен не е достатъчна за тълкуването на Вернеровия „24 февруари“, тъй като, издържани или не, метафизическите претенции на писателя са неоспорими. Друг е въпросът, че той е останал на нивото на плоския психологизъм и не е постигнал истински строга категориална логика на драматургично-философската си презумпция.

Но ако може да се каже, че Корф дава едностранчива оценка (а това е доста рисковано все пак), то за интерпретацията, която предлага изследователят от Полша Г. Козиелек, трябва направо да се заяви, че е вулгаризаторство. Според Козиелек „влязло в историята на литературата грубо недоразумение е да се разглежда „24 февруари“ на Вернер като драма на съдбата в чистия смисъл“²⁸. Поскоро „24 февруари“ на Вернер „не е вече нищо друго, освен гражданска трагедия със специфичен профил“, в която писателят се е стремил „да даде една пар-екселанс реалистична драма“. Наистина никой не би могъл да отрече наличието на социални мотиви (изключителната бедност на старците Кунц и Труде, мизерията, алчността, породена от нужда и пр.) в драмата на този късен, податлив на религиозния мистицизъм романтик. Но тези мотиви присъствуват в неговото произведение случайно — просто защото без обективен пълнеж изобразяването би било безпомощно. Но това, че реалистични елементи са се прокраднали в драмата на Вернер, съвсем не оз-

²⁷ Korff, H. A. Geist der Goethezeit. Bd. IV. Hochromantik. Leipzig, 1955, S. 431, 434.

²⁸ Kozielek, G. Das dramatische Werk Z. Werners. Wrocław 1967, S. 307, 297.

начава, че той се е стремил да покаже една социално мотивирана трагедия. При оценката на едно литературно произведение трябва да имаме предвид, разбира се, не само стремежите и идеологията на автора, но и обективния резултат. Но тъкмо в „24 февруари“ нямаме основание да откриваме социално звучене, което да ни кара да говорим за неосъзнат социално-критичен реализъм. Безспорно в анализа си Козиелек е платил неизбежния за времето си дан на идеологическия стремеж да се изкара целият литературен процес като телеологически детерминирано движение към върховната цел — реализма.

Не ми е известна литературоведска версия, която да разглежда Вернеровата „24 февруари“ в психоаналитичен план, но е вероятно такава да съществува. Доколкото вече се наложи практиката романтическата (немска) традиция да се разглежда като пряк предшественик на психоанализата (интересът към съня, безсъзнателното, тайнствените кътчета на душевността, неведомите подтици за нашите действия и т. н.), доколкото твърдението, че Новалисовият „тайнствен път навътре“ е едва ли не творческо кредо за Фройд и последователите му, то една психоаналитична интерпретация на „24 февруари“ ни се струва напълно възможна: могъщата сила на неосъзнаваното като двигател на действието, идентичен със съдбата, разкрепостяването на изтласкани деструктивни комплекси и т. н. (патерналистично неистовство, ревност към по-малкото дете, Едипов комплекс). Още повече, че другите „трагедии на съдбата“, известни ни от немскоезичната традиция, също се поддават на такава интерпретация: за доказателство е достатъчно изказването на самия Фройд от „Сънотълкуването“²⁹. Все пак смятам за необходимо да отбележа, че надали съзнателните творчески стремежи на Вернер са се движели в тази сфера.

Според мен в случая с Вернер имаме опит за рационализиране (макар и с художествени образи) на мистични настроения и фаталистични предчувствия на романтика.

²⁹ „Едип цар“ спада към т. нар. трагедии на съдбата; по замисъл трагическото ѝ въздействие би трябвало да се основава на конфликта между неотменимата воля на боговете и напразните усилия на хората да избегнат заплашващите ги беди; от драмата зрителят би следвало да се научи на покорство спрямо божията воля, да осъзнае собственото си безсилие. В съответствие с това някои писатели в ново време са се опитали да постигнат подобен трагизъм, построявайки собствен сюжет върху същия този конфликт. Ала зрителите безучастно наблюдават как се осъществява проклятието или оракулското предписание, преследващо невинни хора, въпреки всички техни усилия да го избегнат. По-късните трагедии на съдбата нямат същото въздействие.“ (Фройд, З. Из „Сънотълкуването.“ — Съвременник, 1989, кн. 4, 457—458.)

От редица дневникови бележки личи³⁰, че писателят често съди за хората според това, какво впечатление им е правела пиесата му, по това, как те са реагирали на нейната концепция и замисъл. Вернер разчита на някакъв мистичен, пречистващ катарзис, но вълшебството не му се удава, защото той в крайна сметка е един педантично умуващ разсъдъчен тип. Той иска да затвърди лелеяното отпускане в неведомата стихия на провидението, да я превърне в мистично опиянение, да покаже нищетата на човешкото съществуване пред могъщото божествено спокойствие, пред властното и красиво самодвижение на идентичната със себе си субстанция. Всички човешки страсти са грозни, дребни, нечистоплътни, даже любовта има „една нечиста, престъпна черта“ (Ханкамер). У човека няма нищо, на което писателят да залага, което да води към истинско пречистване, да поражда истинско възвисяване, необходимо за всеки мощен трагически ефект. Но Вернер не успява да постигне търсения мистичен и с това неподвластен на разсъдъчното трагизъм. Без да го иска, той внася в пиесата си морализаторстващ, наставнически рационализъм. Трагедията му сплашва абстрактно, без да може да пречисти и извиси. От нея лъха песимизъм, който не носи в себе си нито вдъхновение от някаква убедително мотивирана трагическа дързост, нито възвисяващ мистифицизм (който дори един педант като Кант е успял да въплъти в прочутото си „звездното небе над мен“). „24 февруари“, както е и с много други произведения на романтиците, е поредният опит да се постигне естетически ефект чрез художествено пресъздаване на оформила се по рационален път концепция, насочена по съществуването си срещу рационалното, но все пак реализирана чрез него.

4. Капитализмът ражда убийци!

Историята на убития син е удобна за интерпретация и в понятийната схема на критическия реализъм. Тя така или иначе съдържа трагизъм, чието въздействие може да бъде отнесено за сметка на социалното неравенство и несправедливост. Така разсъждава югославският драматург Ристо Крле, премиерата на чиято пиеса „Парите са гибел“ се е състояла в Скопие през 1938 г.

Драмата на Крле, реалист по убеждения и творчески търсения, е представителна за македонската битова драма между двете световни войни. Както вече споменах, Крле е използвал действителен случай, разказан му през 1925 г. Невероятността на историята привлича писателя — той смята, че така още по-драстично ще успее да

³⁰ Die Tagebücher des Dichters Z. Werner. Hrsg. O. Fleck. Leipzig 1939, S. 159, 212.

покаже противоречията на капиталистическата действителност. Нелучайно в ремарката за място и време на действието Крле пише: „Случвало се е, случва се и ще се случва навсякъде, където господства капиталистическият строй.“³¹

Чрез драмата си Крле се стреми към принципна социална критика. Намерението му съвсем не е да изобличава някакви потайни, мрачни кътчета в балканската народопсихология. Въпреки това той неведнъж е получавал писма, в които негови сънародници го упрекуват, че избраният от него пример не е типичен, че не е свойствено за народа да убива за пари. По този довод Крле коментира: „Аз и не твърдя това. А твърдя, че убийствата за пари, в различни форми, са характерни за хората от цялото земно кълбо. Ако се вземе фактът, че тук се тръгва от наслова „Парите са гибел“, който е поставен неслучайно, веднага ще се установи, че оstriето не е директно насочено против македонския народ.“³²

Това изказване е предостатъчно като отправна точка за тълкуване на намеренията и постиженията на Ристо Крле — социална критика, израстваща и оставаща си в рамките на удобната квалификация за дребнобуржоазност. Авторът не се стреми да поучава и плаши като Абрахам а Санта Клара, макар че използва сюжет, който разбухва суверен страх. Той не смята, че providението и съдбата имат пръст в развитието на трагичната ситуация, макар да казва чрез героя си, че от това, което ни е писано, не можем да избягаме³³. Той не се цели и в някакви екзистенциални дълбини на преживяванията и отношенията на героите както е у Камю³⁴. Крле използва трагизма на историята с убийтия от родителите си син като поредно потвърждение за трагичната концентрация на социална несправедливост в съвременното му общество.

Драмата изобилствува с битоописателство в диалога, нейната обстоителственост до голяма степен притъпява насоченото срещу социалните недъзи жило. Но тъй като социална критика може да се упражнява само конкретно, а не изобщо, само на определено място и в даден исторически момент, а не в пространството и времето по принцип, важен е и битовият елемент. Ала както битоописателството, така и спомагателните средства (занимателност и напрежение в действието) фактически само пречат собственият замисъл на автора

³¹ Крле, Р. Парите са отепувачка. — В: М. Друговац. Ристо Крле. Скопје, 1974, с. 72.

³² Вж. Крле, Р. Избор (Драми). Скопје, 1972, с. 293.

³³ Крле, Р. Парите са отепувачка. — В: М. Друговац, Скопје, 1974, с. 193.

³⁴ „Камю и Крле — пише Друговац — това са два различни стила, две различни етики и философии на живота и творчеството. Това са и два различни манталитета, както и две различни изкуства на живота и историята.“ И, по-нататък: „Между тях има прилики, но и бездни.“ Вж. цит. работа, с. 55, 57.

да изпъкне ясно. Социалната критика стои някак прикачено, защото пределно ясно е, че фаталното недоразумение е детерминирано съвсем не от обществения строй или поне тази зависимост не е пряка. Построена около факта на неразпознаването, върху заплетена и напрегната интрига³⁵, драмата разчита на тях, за да постигне другия, по-дълбок, социалнозначим извод. Ала зад идилличната стилизация на патриархалния бит, конфликтующа с полвинчато, ала неумолимо натрапващите се социални нововъведения, героите остават психологически неубедителни, а социалната значимост в конфигурацията на отношенията им напълно избледнява. У Крле, от една страна, е налице стремеж към реализъм на изображението — откъдето идват обстоятелственото и излишното утежняване на сюжета с изобилие на действащи лица и подробности, а от друга страна, прозира нездрав увлечение към занимателност и напрегнатост на интригата. И двете отвлечат вниманието в различни посоки, но не и по линия на основното му намерение — социалната критика.

Нравоучителният заряд на избрания сюжет Крле иска да насочи към социално обобщение. Разбира се, трябва да си даваме сметка, че това е „само една от възможните рефлексии или изрази на материалната, духовната, т. е. моралната и общохуманистичната, криза на цялото общество“³⁶. Трагедията е в акта на убийството на собствения син, ала истинската ѝ причина е във от този акт — източникът на трагичната развързка се сочи във финалната реплика на пиесата: „Пустни пари, гибел сте вие!“ До убийството се стига не от психологически обусловена алчност, не и поради фатално предопределение, а от обективно предизвикан страх пред бедността; от поощрявания в обществото хищнически ламтеж за обогатяване, от аморалното устройство на света, в който всичко се мери със стойността на златото и нищо — със стойността на човешката близост. В такъв свят, смята писателят, трагичното е неизбежна развързка, функция на господстващата антихуманност.

Крле, както и много други писатели от балканския, пък и славянския регион от XX век, добре е усвоил критичното клише на опростителския реализъм, за който изясняването на причините за всяка трагическа колизия е фасулски просто, ясно като две и две — трябва да се залейми социалното устройство. Категориите, с които се осъжда злият капитализъм, са напълно достатъчни, за да се запълнят просторите на всеки един ограничен мирогледен хоризонт. Ристо Крле без съмнение принадлежи към редиците на онези писатели,

³⁵ Нада Момировска (предговор към Крле, Р. Избор. Скопие, 1972, с. 9): „Сюжетът, отношенията на главните герои, отношенията, развързката (...) директно се основават на недоразумение поради неразпознаване.“ М. Друговац: „Неразпознаването като ключов феномен на драматичната интрига“ (Цит. работа, с. 57).

³⁶ Друговац, М. Цит. същ., с. 45.

които дават своя честен труженически принос в охудожествяването на опростителската представа за диалектиката на социалния процес. И които, увлечени в това еднообразно, затъпяващо с последователността си занимание, дори не забелязват, че ако творбите им имат успех (трагичният ефект на „Парите са гибел“ е изконно гарантиран), то съвсем не е поради някакви социални прозрения, които те си мислят, че правят.

5. Трагичното разпадане на трагизма

Ако е вярно, че литературата, създадена от екзистенциалистите, прави важна стъпка в дългия процес на преосмисляне на цяла редица догми на европейското мислене, то „Недоразуменито“ на Камю е класически пример за преосмислянето на понятието за трагизъм. Трагическият ефект на историята с убития син изглежда гарантиран, но тъкмо тук той е поставен под съмнение. Камю извлича нов трагизъм, който бих нарекла просто тъга. Тъга от констатацията, че липсата на разпознаване, нарушаването на свещени забрани вече не дават трагически ефект. Трагизмът (тъгата) идва от друго — от безпределната сила на личната обвързаност на героите с някакви техни си ценности и копнежи, трудноразпознаваеми обаче дори от самите тях; обвързаност, която не им позволява да влязат в реални отношения, а натрапчиво ги деформира чрез едностранчивата си, ала неударима власт (копнежът по „Юга“ на Марта; копнежът на Ян, брата, към завръщане). Тази обвързаност пречи на реалната комуникация, на срещата на евентуално сродни търсения. Стълкновението на интересите има фатален край, възможността за единство не се реализира, реално е само разминаването. Тъгата е несъстоял се трагизъм.

На иманентния за разглеждания сюжет трагически ефект Камю се опира тъкмо за да надскочи традиционните измерения на понятието за трагично. Трагичното е само момент от движението на понятията в постигането и познаването на екзистенциалния абсурд. Писателят отбелязва в дневника си от тези години: „Трагедията става от това, че всички конкулиращи една с друга сили са в еднаква степен правомерни, имат претенция за живот. Така слабата трагедия е тази, която полага в произведението неправомерни сили. Силната трагедия: която оправдава ВСИЧКО.“³⁷ Да допълня: дори там, където конкулиращите сили биха могли да се хармонизират, те се разминават. Допирните им точки са изключени. Всичко има своята мотивация и оправдание. И може би тъкмо затова трагедията на Камю внася съществено нов елемент: трагичното не е в убийството

³⁷ Camus, A. Tagebuch — 1942—1952. Bd. I. Rowohlt. Reinbeck—Hamburg 1967, S. 93.

на брата (сина), нито в разкритието, което следва, трагичното е в констатацията, която прави сестрата Марта: „Дори да бях го разпознала, пак щях да го убия.“ Завръщането на брата (да споменем все пак Орест) не би могло да се състои. Всяка сила действа сама за себе си. На трагично съизживяване подлежат изолацията и отчуждението, а не зловещото убийство, което е най-обикновено следствие.

Историята на „убития син“ Камю използва два пъти в творчеството си. Мърсо — героят от „Чужденецът“ (1942) — намира в затворническата си килия парче от вестник със съобщение за такова убийство. Случаят е вписан в тъканта на повестта, сякаш с цел да подсили тягостното чувство, че кризата на човешкото, съпроводена от неразбиране и отчужденост, е повсеместна. Самостоятелно развитие на сюжета Камю предприема в „Недоразумението“ (1943).

Много са авторите, които смятат, че „Недоразумението“ е важна стъпка в художественото развитие на основната за по-късното творчество на Камю концепция за абсурда като екзистенциална константа³⁸. Има и такива, които прецизират това разбиране — тук не става дума за абсурдния свят, много повече за абсурдисткия бунт и абсурдния човек³⁹. Абсурдността се ражда от желанието да се намери смисъл на света и да му се придаде форма“ — пише Кийо⁴⁰. Освен това, както твърди самият Камю, „абсурдът може да се оправдае само естетически“. В дневника си той записва също, че „трагедията не е решение“⁴¹. Традиционното схващане за трагизъм е ограничено. Камю довежда проговоренията на догмата за неприкосновеността на човека от собственото семе докрай, рефлектира

³⁸ Круиксханк: „Недоразумението“ представи абсурда като интегрална част на всяко съществуване. Централната тема на пиесата беше метафизическа, а степента на стилизация на героите и тяхната реч се налагаше“. (C r u i c k s h a n k, J. A. Camus and the Literature of Revolt. N. Y., 1960, p. 210); Моник Кроше смята че сюжетът е удобен, за да се „постави човекът в абсурдна ситуация“ (C r o s h e t M. Les mythes dans l'œuvre de Camus. P., 1973) Пиер де Боадсфр: „Недоразумение-то“ е прост силогизъм на абсурда, геометрия, така чиста и суха, че човешкият елемент, сведеният до абстрактност конфликт, губи цялата си правдоподобност“ (V o i s d e f f r e, P. de Цитирано у: G r o s s i e r, R. G a y. Les envers d'un échec. Paris, 1967). Хенри Попкин: „Мнозина са виждали в тази пиеса отлично възплъщение на това, колко абсурдно е да се надяваш да избягаш от бедността или изгнанието.“ (P o r k i n, H. Camus as Dramatist. — In: Camus. A Collection of Critical Essays. N. Y., 1962, p. 171).

³⁹ Според Моенкемайер „смисълът на драмата не е да разглежда кризата на рационалната ценностна структура, нито песимистичния фатализъм, нито загубата на вяра. „Недоразумението“ не се занимава и с абсурдния универсум, а по-скоро с формата на абсурдисткия бунт, чиито прояви са ориентирани срещу оптимизма на Ян и срещу традиционната вяра на Мария.“ (M o e n k e m e y e r, H. The Son's Fatal Home Coming in Werner and Camus. — In: Modern Language Quarterly. Seatle. Vol. 27, 1966, p. 66)

⁴⁰ R. Q u i l l o t, R. La mer et les prisons. Gallimard, Paris, 1956, p. 111.

⁴¹ A. C a m u s. Tagebuch. Bd. I, S. 58, 134.

над измеренията на класическите трагически постулати, за да ги преодолее.

Първата стъпка на това преодоляване Камю прави с изображението на кризата на автентичната, основана върху предпоставката на общи ценности (родство) комуникация. Ситуацията е особено удобна за тази цел. Синът, Ян, се завърща в родните си места с наивната вяра, че близките му имат нужда от него, че „човек не може винаги да остане чужденец“. Като нов Орест Ян не желае да се разкрива направо пред майка си и сестра си, той иска да бъде разпознат, да се почувствува очакван. Намеците му лесно могат да бъдат дешифрирани, стига да има кой да поиска да го направи. Въпросите му са двусмислени и лесно будят подозрения относно самоличността му. Но макар от началото на действието до момента на убийството диалогът да се води на ръба на разпознаването⁴², Ян си остава чужденец. С всяка следваща реплика евентуалното му разкриване става все по-безсмислено, поривът губи силата си. Завръщането на Ян не е нужно никому, всеки от героите върви по свой собстен път, без да разчита на близост или помощ. Затова и репликите на действащите лица се отправят някак си безпосочно, интровертно в най-добрия случай. Рейчъл Беспалоф е права, когато пише, че „във второто действие почти няма изречение, което да не е с различен смисъл за този, който го изрича и за този, който го чува. Цялата пиеса е построена на двузначност: трябва да избираш в тъмното, без да бъдеш разпознат и без да можеш да накараш да те познаят. Всеки бива предаден от всички, включително и от самия себе си. Камю вижда сърцевината на въпроса: нашата съвременна трагедия е трагедия на двузначността, засягаща цялото човечество.“⁴³

Драмата на Камю развенчава изживялата времето си представа за необходимостта от общуване — тя сама опровергава себе си в измеренията на тотално отчужденото и раздробено битие. Липсата на разпознаване е естествено следствие от фундаменталното изличаване на връзките, от изчерпването на възможностите на диалога, основан на мнимата представа за изначална човешка близост. Колизията на базисни нравствени регулативи дори не може да се състои. Недоразумението не е страшно, то е неприятност, произведена от досадното нарушаване на елементарни ежедневни ус-

⁴² Според Р. Тибергер интригата с убийството „тук служи само за да се придаде на диалога между обиграната убийца Марта и нейната жертва, неразпознатия й брат(. . .), онази трагическа ирония, която го издига високо над реалния смисъл на разменяните помежду им думи“ (Thieberger, R. A. Camus: sein Werk und sein Künstlertum. — In: Universitas. Bd. XIV, 1959, S. 28).

⁴³ В е s p a l o f f, R. The World of the Man Condemned to Death. — In: Camus. A Collection of Critical Essays. N.-Y., 1962, p. 105.

ловности, на приличието. Нравствеността е изчерпана, основанията ѝ са изживени. „Дори и да го бях разпознала, сега зная, че това не би променило нищо“⁴⁴ казва Марта след убийството.

Стремежът на Марта да излезе от затворения свят на високите планини, които я обкръжават, от родното място, където небето е „без хоризонт“, е определящ за цялото действие. Брат ѝ Ян е постигнал несбъднатата ѝ мечта — Юга, Слънцето⁴⁵. Тази мечта е била поносима, докато е изглеждала нереална. С появяването на човек, който я е осъществил, който я притежава, мечтата става непоносимо бреме, отприщва стихията на потисканата жажда за истинския живот. Марта мрази непознатия пришелец, а това, че той ще се окаже собственият ѝ брат, даже още повече би засилило гнева ѝ. Тя няма нужда от Орест. „Аз съм твърде далеч от това, което обичам — казва тя, — и за моята отдалеченост няма лек. Мразя го, мразя го, задето е получил това, което е желал.“⁴⁶ Трагизмът на Марта не е в убийството на брата, а в неосъществимостта на копнежата ѝ. Той се засилва още повече от това, че убийството се оказва фатален акт, с който тя унищожава единствения шанс да постигне мечтата си. Лелеяният Юг, бленуваната топлина и светлина засилват клаустрофобното чувство, витаещо наоколо. Образът на мечтата става все по-зловещ, възплавайки разрушителната сила на героинята.

Марта действа въпреки кръвните забрани в името на личния си шанс да надделее в сковавания я отвсякъде свят. Но тъкмо с действието си, тъкмо с натрапчивото отстояване на мечтата, тъкмо с безцеремонната си упоритост тя възпроизвежда големия абсурд, залегнал дълбоко в онтологията на екзистенциалното битие. Майката, съучастник в убийството, разбира за греха си и избира доброволната си смърт: тя не може да надмогне традиционните условности. Но Марта няма да се самоубие, няма да се подчини на обичайните норми на трагичното светоизживяване. Като че ли за нея се отнасят думите на Хризотемида от Софокловата „Електра“: „Най-страшно е да искаш да умреш и да не можеш.“⁴⁷ Марта ще

⁴⁴ Camus, A. „Le Malentendu“ suivi de „Calligula“. Gallimard, Paris, 1957, p. 82.

Непубликуваният български превод на пиесата е на К. Дарева.

⁴⁵ „С една дума, слънцето опожарява ума на Марта, осветявайки пътя на разрухата. То е двойно по-разрушително: първо, защото може да бъде постигнато само през трупове на жертвите на Марта; второ, защото ламтящата сила, която то излъчва, унищожава съзнанието и мисълта и така лишава човека от човечност.“ Veunon-John, S. Image and Symbol in the Work of A. Camus. — In: Camus. A Collection of Critical Essays. N. Y., 1962, p. 140.

⁴⁶ Camus, A. Le Malentendu, p. 85.

⁴⁷ Софокъл. Трагедии. С., 1982, „Електра“, с. 398.

живее въпреки всичко, както и би убила въпреки всичко. Недоразумение е не, че в пътника, когото е убила, тя не е разпознала собствения си брат, недоразумение е, че може би от нея се очаква да се съобразява с условностите на мелодраматичното (=традиционалистично трагичното) възприятие за живота. Марта е „абсурдният човек“, тя е „човекът, който не се колебае да извлече неизбежните заключения от фундаменталната абсурдност“ (Сартр). Тя ще живее, „без да загуби нищо от своята увереност, без бъдеще, без надежда, без илюзии, и даже без да се оттегли“. Тя ще изпитва „божествената безотговорност на прокълнатия“, защото е водена от „страстта към абсурда“⁴⁸.

В „Недоразумението“ няма нито трагизъм на жертвата, нито трагизъм на покаялия се убиец, нито трагизъм на убилия в името на нещо по-висше. Ако другите автори изподзуваха трагическия ефект на сюжета, за да постигнат чрез него някакво странично идейно внушение, то Камю го използва, за да постигне колизия на самия трагизъм, за да го преодолее, снее, отмени, омаловажи, отрече, за да постигне чрез това дълбинния ефект на истинския „силната трагедия: която оправдава ВСИЧКО“. Трагизмът не е в нарушаването, а в обезсмислянето, обезценяването на свещените забрани върху кръвното родство. Това, че Ян остава неразпознат странник, води до убийството му по недоразумение. Трагичното обаче не е убийството, трагичното е, че дори да беше разпознат, той нямаше да се превърне в желан и скъп гостенин, нямаше да попадне в готови за прегръдка на завърнал се блуден син ръце, пак щеше да си остане чужденец.

6. Трагичното и неговите извънестетически стойности

Носейки своя ценностно-светогледен ангажимент, всяка от разглежданите интерпретации търпи специфично, белязано от същия ангажимент тълкуване. Проповедта на Абрахам а Санта Клара веднага провокира да заговорим за греховност, сякаш дочуваме шепота на изповедалните и ни обзема целомъдрена скованост пред висшата нравствена воля. Вернеровата склонност към мистицизъм веднага ни подсеща за думите, с които обикновено говорим за готическия роман, за речника на Ледбитър или Сведенборг, политаме в загадъчните сфери, където витаят фатумът, миражът, неведомата прокоба. Ристо Крле веднага извиква на езика клиширани квалификации като „дренбуржоазност“ или „хищнически морал“. При Камю пък спонтанно боравим с категории като „екзистенциален абсурд“ или „онтология на безизходицата“. Какво да се прави —

⁴⁸ Sartre, J. P. An Explication of the Stranger. — In: Camus, A, A Collection of Critical Essays. N.-Y., 1962, 110—111.

всяка литература произвежда и своето критическо клише. Въпросът е обаче, какво печелим от това, да обясняваме или тълкуваме даден автор с категориите, с които той сам е разсъждавал? Това е едно по същество тавтологично действие — да кажем с понятия онова, което авторът е казал чрез образи, въплътими същите тези категории и понятия. Не е ли безсмислено едно такова действие — реципрочността на усилията дава ли ни нещо ново? Да кажа, че Вернер работи за каузата на романтическата трагедия на съдбата, а Камю — за екзистенциализма, е все едно да кажа, че Вернер е Вернер, а Камю — Камю.

Когато става дума обаче за компаративистка работа, въпросът е, на какви обективни позиции би трябвало да се застане, какво основание за сравнение да се избере. Еднаквият сюжет не може да ни послужи, защото да сравним употребата на сюжета, като покажем, че той може да се използва както от този, който вижда света в категориите на братоубийствената надпревара на кръволиците-капиталисти, така и от този, който витас в метафизическата морфология на съдбата; от онзи, който съзира зад всичко това изконен екзистенциален абсурд, и от този, който изживява себе си като морален пастир, не е кой знае какво откритие.

В такъв случай винаги съществува друго изкушение — да се използва „методология“, която да се извиси, която не просто да обеме разглежданите произведения въз основа на единния им сюжет, а да навлезе в източника, в сърцевината, в първоизвора. Но коя да бъде тази методология? Ако изберем структурализма, със сигурност ще открием иззад стария сюжет за убития син прастари кодове, за които обаче така или иначе вече знаем. Ако изберем семиотиката, ще проведем разлагане до базисни единици, които чрез съответни комбинации ще сведем до още по-базисни от тях и т. н. Ако вземем психоанализата, няма да е необходимо да притежаваме кой знае какви версификаторски сръчности, за да получим поредно потвърждение за гениалната проникателност на Фройд. Пак по същия начин можем да посегнем и към добре познатия ни методологически апарат на марксизма.

Но не е ли това наново възпроизвеждана тавтологичност? Само че тук става дума за спрягане на разработената до еднозначност на детайла панацея на методологическото клише с удобно избран за случая нов материал. Така че всяко стриктно придържане към „тотална“ методология възпроизвежда единствено самата нея. Но имаме ли избор?

За да оправдая съществуването на студията си, ще ми се наложи да се огранича с по-скромни естетически изводи и да завърша с един „по необходимост разколебан в себе си финал“ (Вл. Тодоров). Надявам се от горните анализи да е проличало твърдението, с което

смятам да се ангажирам: в практическата си употреба трагичното е комплекс на категория, съставена от собствено естетически и от светогледен компонент. От една страна, виждаме, че във всеки от случаите иманентно заложеният трагизъм на ситуацията (кръвната забрана, нарушена поради липса на разпознаване) е само изходен пункт. Това е само първият пласт на трагическия ефект, който всеки от авторите използва за отправна точка, за да може след това да постигне по-сериозно (според него) ценностно внушение. За пълния трагически ефект говорим едва когато се съчетаят изконният трагизъм на използвания сюжет и нейният контекст, в който той бива интерпретиран. Виждаме как присъщият на историята с убийтия син трагизъм се обвързва с различни модели на ценностна колизия, с различни „обясняващи“ го категории: богобоязливост, съдба, антихуманна социалност, криза на личността. Възможни са и много други посоки на обективна и по съществува си извънестетическа употреба на този трагизъм. И все пак всяка интерпретация разчита на иманентния трагизъм на ситуацията, залегнала в основата на фабулата (противопоставяне на свързани в корена си сили). Трагическата стойност на сюжета идва от наличното в него нарушаване на архетипична забрана: убийство на човек от собствената кръв. Чрез унищожаването на едната страна унищожителят стига до собствената си гибел. Но, интересно, в разглеждания случай нито една от противостоящите сили не се идентифицира напълно със смисловия заряд на творбата, той си остава някъде над, някъде извън героите (дори в случая с Камю). Самото трагично стълкновение е плод на фатално съвпадение на случайности, не и персонифицируема доктрина. Така че същинският фактор за трагическия развой на събитията във всички случаи се оказва обградената от догадки надперсонална причина. При това нравственото падение, властта на проклятието, социалната несправедливост, екзистенциалният абсурд се намират вън от образната система на произведенията. В този пласт трагизъм няма и не може да има. Но нещо може да се разгърне в трагичен план, като му се даде образно въплъщение, в което сблъсъкът на силите да се окаже антагонистичен и да доведе до трагичен край и на двете противостоящи страни.

Същинският трагически ефект е плод на действието на две обособими категориални сфери: едната може да се опише с емоционалното напрежение, което осигурява така важното за естетическото въздействие на трагичното спонтанно съпреживяване. Другата — с рационализирани мирогледни стойности. Нещо се съпреживява като трагично, защото ни прави свидетели на развързка, която е мъчителна и несправедлива според нашата ценностна гледна точка, на гибел, която представлява крушение на положителното за нас начало, на извисяване, схващано като такова единствено защото

отстоява призната от нас кауза. Ала понятията за несправедливост, за геройска гибел, за извисяване и пр. съвсем не спадат към категориално построения естетически универсум. Това са понятия, които винаги имат конкретно културно-исторически обусловено ценностно съдържание. Така понятието за трагично винаги предполага интерпретация чрез извънестетически понятия, най-вече свързани със светогледно-философски позиции. Защото ако не вярвам във всемогъщия пръст на провидението, ако не ми допада социологическото вулгаризаторство, което вижда зад всеки нравствен конфликт скрита социална схватка, ако се отнасям със съмнение към екзистенциалистките „фантасмагории“, ще погледна и на доста сложни конструираната история на „убития син“ с насмешка, не със „състрадание и страх“.

Колебав се дали квалифицирането на нещо като трагично предполага по-голямо участие на рационалността, отколкото употребата на категории като красиво или възвишено. Струва ми се, че е така. Нали, за да наречем нещо трагично, не е достатъчно само специфичното чувство за болка или съпричастност, не е достатъчна афектацията на естетически ориентираната сетивност. За разлика от основните естетически категории трагичното предполага въвеждане на такава понятийна, ценностно-емоционална конфигурация, която „затваря“ потока на събитията, откъсва ги от многообразието на емоционално неутралното „ставане“, а с това и обратно налага клише върху изживяването на обективния ход на нещата.

Въпросът обаче е, може ли да се обособи собствено естетическото ниво на въздействие на трагичното от ценностно-мирогледното, винаги свързани с конкретен културен контекст? Съществува ли изобщо трагичното като самостоятелен модус на естетическо изживяване? Дали с категорията за трагично не се изразява само даден тип на разрешаване на ценностна конфликтна ситуация? Тогава обаче тази категория би била излишна, разтворима, заменима от други понятия. Мисля, че не е така. Защото, оказва се, а и разглежданият в тази работа пример е подходящ да докаже тъкмо това, че функционирането на естетическата категория за трагично разчита на неосъзнаваното въздействие на заложената съзнателно от автора в представяната ситуация ценностна рефлексия. И Вернер, и Камю, и Крле, и Абрахам а Санта Клара искат да кажат нещо „друго“, искат чрез трагизма на използваната от тях история да направят констатации за същността на „метафизическото зло“ изобщо. Но не да го назоват и посочат направо, а да го внушат. Истински трагическият ефект се оказва този, в който премислянето на ценностната гледна точка се постига не чрез понятия, а чрез съпреживяване, където естетическото изживяване е съпроводено от идейно внушение, което не излиза пряко наяве. За съжаление историята с убития

син не е намерила (все още) оптималното си трагедийно въплъщение — във всеки разглеждан случай напред изпъква категориалната конструкция, обясняваща свръхперсоналния източник на злото. Зародишът на трагическия конфликт остава вън от колизията, разсъдъчното доминира. Злото управлява света, без мотивацията му да бъде окончателно изяснена, без естетическото му измерение да бъде напълно съпреживяно.