

Делото на *Ян Паточка* представя взаимопроникването на феноменологическата философия и структуралната лингвистика. Езиковото обживяване на света, изкуството като начин за пребиваване в истината, смисловите предели на съществуването са основните проблеми в множество лекции и статии, както и в книгите „Естественият свят като философски проблем“ („Prigrozeny svět jako filosofsky problém, 1936“), „Аристотел — предшественици и следовници“ („Aristoteles, jeho předchůdci a dědicové, 1964“), „За смисъла на днешния ден“ (O smysl dneska, 1969), „Еретични есета за философията на историята“ (Kacířské eseje o filosofii dějin, 1975).

ЕПИЧНОСТ И ДРАМАТИЧНОСТ, ЕПОС И ДРАМА

ЯН ПАТОЧКА

Вероятно за театралните специалисти, отдадени на необозримия кипеж на непосредственото настояще, няма да бъдат безинтересни размислите на лаика, в които днешният ден представлява кратка и несамостоятелна фаза от вековечния развой. Един оригинален и проникателен мислител противопостави някога епоса и драмата като света и душата. Тази опозиция стои в основата на модерната естетика: още Хегел с присъщата си прецизност разработи епоса като онагледяване на нравствения свят на народа от героичния период. И ако в духа на Хегел „светът“ се разглежда като морална и духовна обективност, то опозицията придобива особено значение. (Естествено, не става дума за филологическо-исторически разсъждения над Хегел, а за задълбочаване с негова помощ в проблемите на съвременната ситуация.) Още в месопотамските мотиви за Гилгамеш епосът отбелязва склонност към възхвала на светлата страна на света, на деня и живота, на многоликия им порядък, противопоставен на силите на нощта, хаоса и смъртта; в Омировата класика той достига такава степен на „обективност“, при която тези стойности се явяват облечени в реална мощ, а човешката и божествената действителност взаимно се проникват дотолкова, че стават неотделими. Следователно обективността, всеобщата обвързаност е присъща не само на предметите, но и на стойностите и целите; те също са „вещи“, те са нещо твърдо и предпоставено, което човекът трябва да припознае и възприеме и в чиято мрежа трябва да се вмести. Тази зависимост произтича от яснотата на деня, тя е зададена, и в този смисъл, „естествена“, но въпреки това никой не храни илюзията, че обективността

съвпада със „самата вещ“: тя представя мита — цялостен или разчленен; в света властват митичните сили, множеството от вечни и безсмъртни божества поддържа неспирен ход и противоречивата му хармония; значимостта на човешките дела носи отблясъка на божественото.

Печалната орис на смъртния бива подкопана от благодатта на непорочно безсмъртие, от предоставената му от боговете-олимпийци възможност да живее извън себе си и, точно чрез тази извънпоставеност — вътре в себе си, както подобава на всеки смъртен. Докато месопотамският епос е пронизан от непреодолим ужас пред крайността на човешкото съществуване и се изчерпва с напразно търсене на вечен живот, то Омировият герой стои здраво именно в пределността на своята участ, озарена от лъчите на божествения ден.

Разбира се, съкровищницата от митове включва и ценностите на управляващата класа, на различните племена и земи. Митът обаче не само заявява претенциите си за общовалидност, но и успява да наложи върху установения свят печата на убедителната очевидност.

Епосът е и базата, необходима за великото повторение на подземните сили на нощта и смъртта, което представя върховото постижение на гръцката поезия — драмата, и преди всичко трагедията. Независимо от всички възражения спрямо Беумлер и неговата теория за възникването на атическата драма, би трябвало да се каже, че в нея има рационален елемент. Дионис, водещото божество на възобновяването на тъмните сили, има два аспекта: от една страна, опиянението и екстатичния ентузиазъм, а от друга — отвъдното и смъртта. За разлика от повечето изследователи, ние смятаме, че началото на драмата и, предимно на трагедията, трябва да се търси не в екстаза на вакханалиите, а в ритуала, свързан с култа към мъртвите герои. Хорът не е нищо друго, освен група граждани, призоваващи могъщия герой, скрит от погледите в мрака на земната нощ, героя, в чиито ръце са благоденствието и разрухата на общността, да се представи в телесния си облик. Неговото невидимо и тайнствено присъствие тегне над хора, който превръща своя ексархонт във въплъщение на героя, за да се освободи от ужаса и жалостното съчувствие, които го изпълват край гроба като проява на невидимото, на нощта и смъртта. Именно тук е източникът на трагическото действие, на драмата и на нейното главно следствие — катарзиса, пречистването, освобождаването. Свещендействието не може да бъде изказано или разказано като нещо обичайно, то трябва да бъде извършено. Не светът, носещ изконно своя смисъл, се улавя и затваря в образи и думи, а самият смисъл е този, който трябва да се осъществи, изпълни и сътвори, решавайки нерешеното. Тук се корени принципът на драматичното, който очертава основната ос на драмата като такава и главно — на трагедията. Ако разглеждаме драмата като зрелище, като онагледяване и представяне на нещо, което вече се е случило, то тя ни се явява от гледна точка на епичното, на разказаното, което извежда на преден план действието и случката, тяхното съдържание, цялост, разчлененост и обективност. Случката

като определена смислова структура, основаваща се на човешкото поведение, белязва с едно общо значение отделните желания и техните реализации; нейните еднозначност и обективност са възможни само в обективния свят, в света на общите стойности, цели закони и норми. Митичната обективност — фундаментът на първичния ритуален център — свързва античната драма с епоса. От гледна точка на същностната взаимовръзка на епоса и драмата, както и на тяхната смислопораждаща основа, разсъждава за двата литературни рода такъв велик систематик и теоретик на епоса и трагедията, като Аристотел. За него първоначалното култово значение на драмата е чуждо и неясно; поезията го интересува с оглед на подражанието, предметяването, онагледяването, репродуцирането на предварително дадена съдържателна структура, т.е. с оглед на $\mu\iota\tau\eta\sigma\iota\zeta$ (1).

Естествено, при него $\mu\iota\tau\eta\sigma\iota\zeta$ не означава просто наподобяване на нещо случайно достъпно за сетивата, $\mu\iota\tau\eta\sigma\iota\zeta$ не наподобява само емпирично даденото, а и онова, което трябва да бъде, може да бъде и т.н. Значението „умение да се репродуцира“ е преди всичко практическо и етическо. Въпреки това, винаги се говори за предварително конституиран смисъл, който ние само оживяваме и усвояваме, извършвайки една епическа процедура, а всичко, което може да премине през нея, носи белега „епичност“.

Струва ми се, че диспропорцията между мястото, отделено на драмата, и това на епоса в Аристотеловите размисления върху поетиката може да бъде обяснена с факта, че за Аристотел главната загадка на поезията е драмата, докато епиката и епичността са сфера, в която се движи безпрепятствено. Според него Омир е поет на поетите, забележителен не само с литературната си ценност, но и с „драматическия“ характер на своите $\mu\iota\tau\eta\sigma\iota\zeta$, на своите „разкази“. „Илиада“ и „Одисея“ са отправен пункт за трагедията така, както „Маргит“ — за комедията. Трагедията и епосът се схождат и в това, че предават постъпките на сериозни, порядъчни хора във възвишени стихове; трагедията би могла да служи като образец за епическата случка, която пък трябва да се отличава със същото единство на действието. Макар че епиката предоставя възможност за отклонение от реалната последователност и за редуване на различни времеви отрязъци, за нея, както и за трагедията, е в сила изискването за органично единство на действието. В това отношение Омир се дава за пример и на трагическите поети. Допирните точки между епоса и драмата са толкова много, взаимодействието им е толкова тясно, че съществуването на едното без другото ни изглежда невъзможно — още повече, Аристотел не схваща драмата като ритуал и представление, а счита, че тя, подобно на епоса, би могла да постигне въздействието си дори ако само се чете.

При тези обстоятелства обаче драматичността като такава се разтваря в случката, в действието, в онова „драматично“, с което е зареден и епосът. Какво съставя собствената същност на драмата, различна от тази на епоса? От традицията, която не може да игнорира, Аристотел знае, че това е катарзисът, свързан със света на смъртта и нощта, ужаса, скръбта и съст-

раданието. Но за религиозното значение на тази област той не открива у себе си никакво сетиво. И не защото изобщо е изгубил усета за божественото, което в гръцкия живот дарява със смисъл света и човека, а защото подобно на своя учител Платон го обяснява философски не само като безсмъртно, но и като вечно, надвременно, разбираемо. А човешкото съпричастие към божественото за него е равносилно на разбиране, то е теория, постигаща същината. Именно поради това Аристотел се насочва към философската интерпретация на божествената, свещена функция на драматичността и драмата. От неуспешното усилие да се докосне ядрото на традицията се ражда един нов, изключително интересен идеен комплекс: размислите върху естеството на трагиката като есенция на драматичността и като кулминация на цялата поезия.

За разлика от историята, казва Аристотел, имайки предвид главно драмата и, преди всичко трагедията, поезията е нещо много по-философско, тъй като историята е само описание на това, което е било, на отделни случайни факти, докато поезията се отнася до нещо общо, до възможностите на човешкия характер и съдба като цяло.

Кое е онова необходимо и винаги вероятно, кои са същностите черти, определящи не само характера, но и съдбата на човека? Щастието и нещастията и породилата ги логика на събитията, тясното сплетение с вината, което човекът в наивния си устрем не осъзнава, промените в положението му, които превръщат светлите пориви в мрачни падения, възможностите за човешка близост, които дават началото и на най-жестоките противостояния: брат против брата, син против майката, жена против мъжа.

Оттук произтичат и двете основни чувства, свързани със своето и чуждото страдание — φόβος (2) и ελεός (3) (страх-ужас, жалост-състрадание). φόβος е там, където виждаме непосредствено надвисналата над нас заплаха; той може да се отнася и до другите, можем да изпитваме страх и ужас за близките си и вместо тях тогава, когато те не са в състояние да го предусетят. И тук е коренът на другото чувство — ελεός, жалостта, състраданието, което възниква там, където виждаме добрия човек да пренебрегва главоломно към опасността и самопогубването не защото е сторил несправедливост, а защото не може да прозре собствената си ситуация и в заслепление се хвърля в своята крайност.

В „Реториката“, чиято втора част е посветена на разбора на онези афекти, които ораторът е длъжен да познава, предизвиква и използва у слушателите, Аристотел говори за страха като вид болезнена паника, която се ражда от тягостната представа за бъдещо зло, връхлитащо, за да причини крушения и мъки. Страхът и ужасът се свързват с някаква свръхсила, която ни дебне неотстъпно с намерението да ни ни унищожи — особено ако извършим непоправима грешка. Те действат докато не се е стоварил ударът и все още има поне зрънце надежда за спасение. ελεός е нещо подобно, но не по отношение на самите нас, а към другите, за които преценяваме, че не са се провинили, и очакваме тяхната участ да сполети нас или на-

шите близки. $\epsilon\lambda\epsilon\acute{o}\zeta$ е чувство, присъщо на хората, които не са нито щастливи, нито нещастни, на хората, осъзнаващи злото, на което могат да се натъкнат; те не са опитни, слаби, предпазливи и разсъдителни, нито смели и дръзки или пък страхливи. Те са обикновени хора, които вярват в човешката доброта и не забравят, че същото може да се случи на тях или техните близки. $\epsilon\lambda\epsilon\acute{o}\zeta$ засяга най-вече тези, които са ни сродни по възраст, характер, положение, качества, накратко — всички, които ни напомнят, че може да ни постигне тяхната орис. Именно поради това неотвратимото присъствие на нещастieto или на неговите *corpore delicti* (4) и главно думите на умиращите будят състрадание в най-голяма степен, особено ако човекът намира достоен смисъл и в последното изпитание.

Следователно чувствата $\phi\acute{o}\beta\omicron\zeta$ и $\epsilon\lambda\epsilon\acute{o}\zeta$ съсредоточават нашата застрашеност от външни сили, от нещастие и смърт — застрашеност, обричаща ни на погибел, която някога трябва да се сбъдне. $\epsilon\lambda\epsilon\acute{o}\zeta$ и $\phi\acute{o}\beta\omicron\zeta$, страхът за другия, принадлежат към сърцевината на магическото изкуство, те му придават отличителния признак, наречен „катарзис“. Как е възможно най-великата и непосилна скръб, съпровождаща човешкия живот, да се превърне в основа на най-възвишеното изкуство, предназначено изключително само за себе си?

$\Phi\acute{o}\beta\omicron\zeta$ е най-непосредственият, затворен в себе си страх, лишен от дистанция и себепреодоляване. Въпреки че без него самопознаването на крайността на човешкото съществуване е невъзможно, той е непоносим смут, от който се опитваме да избягаме, докато все още има някаква надежда. $\epsilon\lambda\epsilon\acute{o}\zeta$ е по-дистанциран — чрез него осъзнаваме своята уязвимост още преди тя да ни е сграбчила. Макар и на крачка от пропастта, $\epsilon\lambda\epsilon\acute{o}\zeta$ съдържа прояснение, което позволява и в ужаса пред края да се открие положителна възможност, той подтиква към най-силното човешко самодоказване. Но жалостта е болка, тя е нещо отрицателно, което изтърпяваме, но не предизвикваме. Пътят, който може не само да смекчи трагичността на човешкото съществуване, но и да я превърне в цел на творческата и възприемателската активност, в предмет на най-висш интерес, е един, и той се нарича художествено пресъздаване — поетическо и драматическо. От всички живи същества човекът е най-склонен към подражание, тъй като по този начин той се учи и усвоява нещата. Удоволствието от точността на изображението му позволява да понесе и най-отблъскващите неща, забулвайки ги с прозирния воал на възпроизвеждането. Ето защо $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\zeta$ е вид познание, разбиране, $\theta\epsilon\omicron\rho\iota\alpha$ (5); той е поглед върху онова, което човекът иначе не вижда, тъй като не би могъл да го понесе. $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\zeta$ на трагическото действие ни дава възможност да опознаем героя не в неговия обективен $\epsilon\iota\delta\omega\zeta$ (6), като $\xi\omega\omicron\nu\ \lambda\omicron\gamma\omega\nu\ \epsilon\chi\omega\nu$ (7), а в съдбата му на смъртен, изтъкана от заслепението, застрашеността и тяхното овладяване. Тук човекът ни се представя в своята крайност, която не бихме могли да видим отвън, понеже трябва да я реализираме в себе си и върху себе си. $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\zeta$ позволява тази крайност да бъде едновременно реализирана и преодоляна. Благода-

рение. на него виждаме и надмогваме пределното битие на героя, а чрез ελεβζ — и самите себе си. С помощта на художествения μίμησις се получава своеобразно дистанциране и обобщаване и на онези неща, които не могат да бъдат постигнати другояче, освен чрез приемането на факта, че ние действително сме смъртни, обладаващи крайно битие. Μίμησις обуславя катарзиса, пречишването, превръщането на такава жестоко-интимна опозиция като ελεβζ/φοββζ в дълбоко себеразбиране на човека. Епосът не може да предложи нищо подобно. Макар при сравнението на значимостта на епоса и трагедията Аристотел да не изтъква това нейно предимство, очевидно е, че то стои зад целия му анализ на драмата.

От негово време датира практическото и закрепено в теорията взаимодействие и взаимопроникване на драматичността и епичността, на драмата и епоса. Взаимодействие и взаимопроникване, за което епическата обективност е базата на творческото формиране на човешката съдба, база, без която и драматическото произведение не може да улови, опознае и извлече свой самостоятелен извор на смисъла. Неразривната връзка между двете отива толкова далече, че в самия край на тази традиция Хегел противопоставя епоса и драмата (предимно трагедията) като нравствен свят на героичната епоха в състояние на равновесие или в движение, тласкано от противоречия. Епосът изобразява героическия нравствен свят в хармонично функциониране, където неговите основни сили, законът на деня и законът на нощта, законът на държавата и мъжа и законът на семейството и жената, законът на живота и законът на смъртта, законът на общото и законът на индивидуалното взаимно се предполагат и допълват; в трагедията избухват техните вътрешни противоречия и конфликти, тук се изправят едно срещу друго изискването за вечност и изискването за житейска, държавна полезност, чийто сблъсък разклаща устоите на античния морален свят. В един по-нов вид епическата обективност представляше основата на литературното повествование сравнително до неотдавна. Нейното ядро обаче е не античният мит, а християнският свят, който, бидейки също толкова всеобхватен, претендира за смислова и морална обективност на стойностите, достиженията, нормите и целите. Подчертаваме още веднъж, че само там, където има такава обективност, постъпките, действията и случките могат да носят единен и непоклатим смисъл, само там са възможни епосът и драмата с епическа основа. Само там, където властва или поне отзвучава нравственият свят, е възможна обективираща литература. Модерната драма на индивидуалността е възможна само на тази почва. Следователно обективният нравствен свят е предпоставката на всички видове „реализъм“, включително и на идеализиращия. Ауербах, воден от някои Хегелови мотиви, предположи, че реализмът на ежедневието, на неговите превратности, на отрицанието в низините на живота и обществото се дължи на християнския нравствен свят, изтъкнал негероичната и обикновена обективност. Но в началото на новото време, през XVI и XVII век модерната атмосфера се обогатява с една нова обективност, базираща се на науката и, по-

точно, на математическото природознание. Тази обективност не изхожда от историята, а се конструира методично в идеите и като такава трябва да бъде призната от всеки трезвомислещ човек. До нея се достига чрез елиминиране на всичко онова, което няма характер на общопризнато. Затова движението към нея неизбежно изключва присвоената обективност на митическите и религиозните нравствени светове. Като резултат модерното епическо и драматическо творчество започва все повече и повече да губи единния нравствен свят. Колкото по-плодотворно и задълбочено става обективното природознание, толкова по-субективна ни се струва всяка досегашна обективност. За нас са неделими естественият и естественонаучният (изкуствен, конструиран) свят, но не и нравственият. Нашият нравствен свят не е естествен, а естественият не е нравствен. Поради тази причина и великата епическа литература на XIX век е литература на разочарованието и естраморалната (псевдо-обективност) или, както е у Достоевски, е метафизична литература, която пренася обективността на нравствения свят от емпирията в чисто духовните глъбини на последното решение пред лицето на унищожението, края и смъртта. Същевременно това означава, че литературата напуска изначалното епическо пространство на света, за да се пресели в пространството на един друг смисъл — не този, който е предварително даден, а този, който трябва да съворим чрез свободния си избор ние самите. Нашата съвременност представя продължение и осмисляне на този процес. На неговия фон можем да разберем разпадането на традиционната епика и драматика с присъщите им категории обективно действие, драматически и епически характер, композиция на обективната логическа цялост. Субективността става единствената обективност, необходима и достижима за всеки участник и читател. В нея задължителността на „истинския свят“ се разлага във въображаема обективност, в лична перспектива, единната и единствена нравствена обективност се разпливява в множествеността на перспективите. За тази ситуация е показателен и фактът, че литературата все по-рядко си поставя за цел да конструира единно действие и еднозначни характери и вътрешни конфликти. Проблематична се оказва самата възможност за нещо подобно и тази проблематичност и нееднозначност на традиционния епически поглед все по-често се превръща в сюжет на творческо пресъздаване. От друга страна, точно този фон прави разбираем стремежа към нова обективност, който отхвърля вторичната „драматичност“, възможна само в сферата на обективността, и извиква и изобразява в нравоучителен план смисъла на света, в който живеем; той не отстъпва пред доктринерството, а апелира към всичките му възможности и средства: защото обективността, говореща ни като обща и убедителна, трябва да се обръща към обобщаващото у нас, т.е. към разума. Така творбата няма да има за задача да представя света чрез съдържащите се в него действия, конфликти и характери, а ще може да участва пряко в процеса на рационалното разкриване на основните закономерности на този свят. Днес обаче констатираме още една възможност, която вероятно е най-значимата в цялостната ситу-

ация на съвременното творчество, белязана от острата криза на епиката, т.е. на обективния нравствен свят. Днешната литература се докосва до тази възможност само в изключителни случаи, без да успее да я реализира напълно, тъй като тя се долавя навсякъде, но не е очертана с необходимата точност: идейното ѝ фиксиране би било равнозначно на онзи отговор, който нашето време търси, очаква, но не може да тематизира. Може би пряката тематизация се избягва, за да не се разруши самият предмет. Имам предвид освобождаването на драматическия момент, излизането му от взаимната обвързаност с епиката, позната още от класическата атическа трагедия и кодифицирана от Аристотел. Кризата на моралната обективност, кризата на нравствения свят оставя недокоснат и онова, което оцелява в катастрофата. Аристотеловите размишления за трагичното се опират върху *ελεος*, съпричастието към тези, които споделят нашата орис на смъртни. Но неговите проявления могат да се разглеждат и по начин, различен от този на Аристотел, който ги поставя в рамките на традициите и нормите на героическата епоха — те са не толкова потвърждение на доброто, което отвеки съществува като закон на света, колкото негово начало и основа. Главното събитие, което не може да се констатира, а трябва да се извърши (драма в най-тесния смисъл) е самата криза на смисъла: човек може да обяснява себе си, изхождайки от дадеността и уставеността на света; обратно, светът може да бъде снабден със смисъл посредством себепостигане, самоовладяване, себеприемане и себепреодоляване на човешката същност, за което светът е преходно местопребиваване. Както човекът може да изчезне, без това изчезване да бъде формулирано в обективни понятия, така и всичко, принадлежащо към света, може да изгуби способността си да означава. И няма движение, което да прехвърли този смислов зев; той е един безконечен процес, чиито участници са обречени никога да не поемат пътя към предвечната наивна обективност (при което, подчертавам, психологическата, констатираната субективност не е нищо друго, освен определен вид обективност).

Бележки:

- (1) Подражание.
- (2) Страх.
- (3) Състрадание.
- (4) Веществени доказателства.
- (5) Наблюдение.
- (6) Образ.
- (7) Животно, притежаващо реч.

Jan Patočka. Umění a filosofie, svazek II, s. 167-178, první vydání, Praha, 1977.

Превод от чешки: *Маргарита Костадинова*