

Александър Панов

Институт за литература – Българска академия на науките
ORCID ID: 0000-0002-0925-7449
lapnisharan@hotmail.com

Казусът като структурна основа на комедията

Alexander Panov
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

The Casus as a Structural Basis of Comedy

Abstract

The article aims to clarify the relationship between the social functions of the Casus and the Comedy. The former arises at that stage of human development when fixed norms of social behavior emerge, carrying with them the ideas of justice and personal responsibility. Its social function is to problematize assessments of existence, contrasting several norms against which life events are evaluated. The task of the comedy is very similar, as it seeks a way to restore correctness and justice, exposing the falsehood of the values in which people sometimes believe. Thus, a casus becomes a structural foundation of comedic action. The analysis of Shakespeare's "The Merchant of Venice" provides a clear example of the mechanism for implementing the interaction between a Casus and a comedic plot.

Keywords: case, norm, law, ritual, theater, comedy

В своето хилядолетно развитие човечеството извървява дълъг и сложен път. Най-напред се появява нуждата от ориентация в заобикалящия го враждебен свят.¹ Така възниква необходимостта от овладяване, съхраняване и

¹ Вж. напр. „Хората и техните общности не биха оживели на тази планета, ако те – покрай крепостите и стените на своите градове, покрай оръжията и инструментите, законите и институциите – не се криеха и зад охранителните сфери на символите: с блестящите звезди на митовете, религиите, вярванията, ценностите, идеите, теориите и художествените творби или – с една дума – не бяха обгърнати с един брилянтен конструкт – цивилизацията [...] Какви са били мотивите на хората? Според работната хипотеза на тази книга това е единственият начин, който им предлага възможност да оживеят на планетата Земя не само физически, но и

предаване на т.нар. *претериален опит*, т.е. на знанията за периодически повтарящите се явления и процеси, изграждащи стабилния космически ред (Тюпа 2016: 18). Само така светът може да бъде обяснен и разбран, което, естествено, сменя и тревогата от непознатото, за която говори Ханкис. Много скоро обаче се разбира, че на този свят се случват и неща, които нарушават установения космически и социален ред. И това има сериозни последици за човешкия живот. Така че се поражда необходимостта от овладяване, съхраняване и предаване през поколенията и на т.нар. събитийен опит. Без това човешкото развитие би било непълноценно, подобно на болните от аутизъм, за които всяко нещо, излизащо извън познатия установен ред, е плашещо и непоносимо. Така се появява нарацията, която според О. М. Фрайденберг бележи първата значителна културна революция на човечеството (Фрейденберг 1978).

Възможността световният ред да бъде нарушен, води и до още едно последствие – появата на принципа за справедливостта и индивидуалната отговорност за нарушаването му. Този принцип води след себе си нуждата от създаване на правила за приемливо, респективно неприемливо, социално поведение. С други думи, появява се необходимостта от формулиране на правила и *норми*, чието спазване е задължително за всеки член на общността. Утвърждаването на тези норми се извършва по най-различни начини – ритуали, прояви на словесността, забрани, наказания и поощрения. И не на последно място, разбира се, чрез установяване на закони и съответните институции, които да ги прилагат.

Както е известно, в развитието на човешките общества се развиват две основни системи за регулиране на междучовешките отношения – култура на *честта* и култура на *закона* (Бенедикт 2023). За разлика от нас, днешните хора, древните възприемат честта не като субективна, а като обективна категория. Честта може да бъде нарушена дори и без всякаква субективна вина – например ако някоя жена бъде изнасилена. В този случай нейната чест е безвъзвратно погубена, макар че тя няма лична вина за това. Като следствие от обективния характер на понятието за честта възниква и единственото възможно противодействие – кръвното отмъщение. Според тази култура петното върху честта се измива само с кръв. Проблемът тук е, че въпреки вярата, че честта има обективен характер, нейното тълкуване често може да бъде субективно. За да се елиминира тази субективност, възниква културата на *закона* – ясно установени правила, които не бива да се престъпват. Така се появява идеята за *престъплението*, която е сравнително късна (културата на честта възприема противоречията не като престъпление, а като „безчестие“). Проблемът при тази система обаче е в неговата прекомерна абстрактност, т.нар. буква на закона, която невинаги отговаря на всеки индивидуален случай. За да преодолеят своите вътрешни противоречия, двете култури си

душевно и духовно. Те трябва сами да си изградят една вселена на сигурност, свобода и разум в един свят извън тях, който сам по себе си не притежава нито свобода, нито сигурност, нито разум“ (Hankiss 1999: 8).

изработват и компенсиращи механизми. Културата на честта разработва най-различни кодекси на честта. А културата на закона изработва правилото за вътрешното убеждение на арбитъра, който трябва да погледне на случая не само от гледната точка на закона, а и от тази на честта. Оттук и разпространеното обръщение към съдията в много култури – „Ваша чест“.

В системата на двете култури обаче се забелязва и още едно, твърде фундаментално противоречие. От една страна, те искат да предпазят социума от нарушаването на космическия и социалния ред. Тоест техният главен обект са отделните нарушения, които наратологията нарича „събития“. Тези единични събития обаче се осмислят от гледната точка само на *една* норма, възприемана като *универсална*. Но възможно ли е нещо, което не се повтаря (за да бъде събитие, едно действие трябва да бъде *уникално* и да не се вписва в природната периодичност или социалната ритуалност), да бъде разбрано и правилно оценено от универсална норма, която предполага трайност и повтораемост? Най-малкото възниква въпросът: а това ли е единственият начин да се осмисли и оцени съответното събитие. Не може ли то да се възприема и през гледната точка на някаква *друга* норма?

Именно този въпрос мотивира появата и на два сравнително късни протонаратива – *анекдота* и *казуса*. Анекдотът се насочва към разкриване на „опакото“ на официалната картина на света. Казусът, от своя страна, подлага на изпитание самата *норма*. По своята същност тези два протонаратива са насочени към проникване под повърхностната видимост на представите, формирани от официозната картина на света. Подобно на приказката, която подлага на съмнение устойчивите модели за обществено устройство (социална йерархия, регламентация на патриархалния ред, принципи за наследяване и др.), за да даде право на индивидуалната справедливост като фактор за житейски успех, анекдотът и казусът също поставят под съмнение начина, по който се прилагат нормите, както и ценностите, стоящи зад тях. По този признак тези два протонаратива плътно се приближават към художествената литература с нейните подчертано контраадаптивни функции. Не безусловно приемане и хорова поддръжка на съществуващия ред, а напротив – проблематизирането му, водещо до разкриване на невидими за повърхностния поглед същностни характеристики на битието.

Казусът (от лат. *casus* – „случай“) представя някаква необикновена случка с висока обществена значимост. Проблемът, съдържащ се в този случай, по правило предполага повече от една възможност за решение. Най-простият случай е съдебният процес, ненапрасно в много езици назоваван именно с думата „казус“. При него най-често се поставя въпросът – виновен ли е подсъдимият, или не е виновен. Всяка от тезите бива подкрепена от аргументи, изложени от представителите на обвинението и защитата. Накрая съдията трябва да отсъди коя от двете спорещи страни е успяла убедително да докаже своята теза и да реши изхода на делото.

Този пример обаче представя най-простия вид казус, защото решението на проблема може да дойде при прилагането само на една-единствена норма – тази на закона. В много случаи обаче това не е така. Един проблем може да бъде разгледан през призмата на две или дори на повече норми. Андре Жолес, който анализира задълбочено наратива на казуса, дава следния пример: един крадец успява да открадне портмоне, в което има 100 марки, и дава половината от тях на своята приятелка. Момичето знае откъде са парите, но не възразява, а дори се радва на подаръка. От гледна точка на елементарния морал тя е виновна. От гледна точка на закона обаче нещата не изглеждат толкова прости. Тук са възможни две взаимоизключващи се решения. Ако в портмонето сумата от 100 марки е била в дребни банкноти, а крадецът просто ги преброява и дава половината на момичето, тогава тя ще е виновна в укривателство и съучастничество, защото е приела непосредствено откраднатия предмет. Ако обаче в портмонето е имало само една банкнота от 100 марки и крадецът, преди да даде половината на момичето, я развали и едва след това подари половината, тогава приятелката няма да е виновна, защото не е приела точно откраднатия предмет.

Изводът, който следва, е, че решаването на казуса поставя под въпрос не само проблема и неговите евентуални решения, но и *нормите*, спрямо които се вземат тези решения. Казусът поставя въпрос за устойчивостта, валидността, адекватността на нормата, питайки според коя норма трябва да се оценява.² Особеното при казуса е, че той задава въпроса, но не може да намери отговора, възлагайки на нас задължението да го разрешим. Това, което се реализира с него, е колебанието, но не и резултатът от колебанието. Можем да го опишем с опита да се намери баланс или равновесие.

За разлика от анекдота, чийто нравоучителен патос е заложен от наратора, казусът не дава готови решения, а ги възлага на възприемателя. Възприемателят може и да не стигне до някакво окончателно и единствено вярно решение (такова може и да няма), но прекарвайки през съзнанието и чувствата си всички възможни решения, обогатява своя светоглед, разширявайки и задълбочавайки заварената картина на света.

Затова казусът не иска да постигне успокоение на базата на едно независимо от човешкото съзнание обективно знание, както постъпва сказанието, нито пък да убеди слушателя в нещо, в което самият наратор дълбоко вярва, и така да предизвика чувството за дълг, както постъпва притчата. Наративната интрига на казуса се поддържа от все по-дълбокото проникване под повърхността на очевидностите и достигането до същината на явленията, преодолявайки

² Ср. „Освен, че се реализира незадоволителността на член 259, се реализира също и една по-висока норма: според закона момичето не е наказуемо, но по силата на тази по-висока норма тя е виновна. И погледнато в дълбочина, вече не момичето е оценявано според друга норма, а една норма сама по себе си бива оценявана според друга норма“ (Jolles 1956: 128).

погрешните мнения. Той си служи с наративната модалност на *разбирането*, а иска да доведе възприемателя до етоса на *отговорността*.

Ето защо в развитието на човешката култура казусът играе важна роля. През Средновековието се развива теологичната казуистика, а по време на Просвещението възниква науката за човешките права и задължения. Думата казуистика означава именно морализаторско-теологична дейност. Тя е подобна на онова, което в литературата на XVIII и XIX век сме свикнали да наричаме психология – претегляне, премерване на мотивите, които стоят зад дадено действие по ред вътрешни и външни норми.

За да илюстрира този извод, Андре Жолес привежда следния пример от индийския сборник „Сомадева Бхата“, чието заглавие може да се преведе като „Океан от реките на разказването“: В дома на знатен брамин се родила изключително красива дъщеря. Когато девойката достигнала възрастта за женене, дошли трима брахмани, равни по род и достойнство, и я поискали за жена. Дълго време спорили на кого се пада красивата девойка, но не могли да решат. През това време девойката се разболяла и умряла. Всеки от претендентите за ръката ѝ изразил скръбта си по различен начин.

Единият си направил колиба на мястото, където разпръснали праха на момичето, и заживял в нея. Вторият взел костите ѝ, занесъл ги при свещената река Ганг и извършил там погребалните ритуали. Третият, обзет от мъка, тръгнал да скита по света като поклонник. Една вечер замръкнал в къщата на учен брамин и станал неволен свидетел на странна сцена. Малкият син на домакина капризничел на вечеря и затова бащата го хванал и го хвърлил в огъня, където момчето изгоряло напълно. Гостът се ужасил, но бащата бързо го успокоил. Взел от полицата една тайна книга, отворил я и прочел едно заклинание. В този момент момчето излязло живо и здраво от огъня и седнало на масата, сякаш нищо не се е случило. Младият поклонник станал тайно през нощта, откраднал вълшебната книга, върнал се в дома на умрялата хубавица, прочел заклинанието и девойката възкръснала. Понеже била минала през огъня, била още по-красива от преди. Тогава спорът пламнал отново. Така и не можели да решат чия трябва да бъде девойката.

Разказвачът на историята се обърнал към мъдрият цар и го помолил да отсъди. Царят отсъдил, че онзи, който занесъл костите до свещената река, е изпълнил задълженията, които обикновено децата имат към своите родители. Следователно той се явява неин син и не може да се ожени за нея. Този, който я възкресил за нов живот, изпълнил ролята на баща и също не можел да я вземе за жена. Само онзи, който останал да живее с нея, бил ѝ верен и предан в своята любов, е изпълнил задълженията на съпруг и следователно нему се пада правото да ѝ бъде такъв.

Именно способността на казуса да постави на изпитание нормите, според които се регулират обществените отношения и ценности, го прави изключително важен инструмент за развитието на литературата, която все повече надраства своята адаптивна функция, овладявайки

контраадаптивната – поставя на проверка и проблематизация както заварените културни и обществени норми, така и способността на всеки отделен човек да се справи с предизвикателствата, пред които непрестанно развиващият се живот го изправя.

По времето, когато възникват анекдотът и казусът, т.е. в момента на фиксирането на устойчиви норми за регулиране на обществените отношения, следващи появата на идеята за индивидуална справедливост и индивидуална отговорност, от древните ритуали, чиято цел е да поддържат съществуващия космически ред, се ражда и театърът. В основата на трагедийния конфликт лежи волното или неволното нарушаване на порядъка. А това нарушение не се възприема като обикновено криминално престъпление. То подкопава цялостната битийна организация и затова трябва да бъде предотвратено на всяка цена. Затова и възстановяването трябва да стане по възможно най-ефективния начин – чрез непосредствено изобразяване на последиците от нарушаването на реда.

Знаем обаче, че театърът освен трагедията ражда и комедията. Както се знае, по време на ритуалните празници в чест на Дионисий има един ден, посветен на театрални представления, протичащи под формата на състезание. Едно такова състезание включва три трагедии и една сатирна драма, от която малко по-късно възниква комедията. Основният въпрос тук е: защо в хода на ритуала – едно много важно идеологическо действие на традиционната култура – се е налагало да се включи сатиρνата драма заедно с трите трагедии. Каква е била нейната функция? Някои автори смятат, че тя е трябвало да послужи за смехово разтоварване от натрупалото се драматично напрежение. От съвременна гледна точка този отговор би могъл да се приеме, но в рамките на античните ритуали, които, нека повторим, имат сериозна идеологическа функция, едва ли такъв отговор би бил приемлив. Още повече че в ритуалния процес отдавна е доказано наличието на специална част, наречена *инвектива*, или *обругаване*.³

Основната функция на трагедията е да утвърди убеждението у гражданина на атинския полис, че създаденият от боговете космически и социален ред е добър и справедлив, а ако някой страда, то това е само защото волно или неволно е нарушил този ред. Постигането на тази цел се извършва по специфичен начин – в хода на театралното представление божественият ред се поставя на изпитание, а зрителят като непосредствен участник в представлението преминава през различни емоционални състояния, за да може накрая, в акта на катарзиса, да стигне до успокоение и до *интимно вътрешно убеждение*, че светът е устроен добре и справедливо. В процеса на религиозните ритуали тази функция е напълно разбираема, защото задачата на ритуала е именно *припомнянето* на битийния закон по време на лиминалната фаза на общественото устройство и вменияване

³ Виж по-подробно в Търнър 1999.

на задължението (нека припомним, че трагедията изгражда императивна картина на света, чийто етос е именно дългът) у свободния гражданин да спазва божествения закон, когато напусне лиминалната фаза и се върне към обичайната социална структура на битието. А това, че театралното представление е пряк наследник на ритуалния процес, беше убедително доказано от същия Виктор Търнър (Turner 1982).

В този ред на мисли напълно оправдана е хипотезата, че сатирната драма, а по-късно и комедията изпълняват подобна функция, но по различен начин. Още повече че древният човек е имал съвсем ясна представа, че божественият ред не е само добър и справедлив. Още митологичните представи виждат света като съставен от две алтернативни половини – добра и лоша. Да си припомним, че всеки от културните герои, благодетели на човечеството, има свой двойник, най-често брат близък, който е подчертано разрушителна фигура, подобна на Епитемей, близка на Прометей, чиято жена Пандора отваря прословутата кутия, от която като зловни стършели се разлетяват всички световни злини. Всъщност има две възможности за настъпване на нещастие. В трагедията е показана едната – човекът със своите действия волно или неволно нарушава божествения закон и затова неминуемо трябва да бъде наказан. И доколкото трагедийният герой се възприема като представител на цялата общност, наказанието застига не само него, но и целия човешки род. Втората причина за нещастieto обаче се крие в самия божествен ред, в който има две страни – добра и лоша. Ами ако в определен момент връх вземе именно лошата? Как в този случай да се възстанови добрият и справедлив ред? Именно на този въпрос според О. М. Фрайденберг⁴ искат да отговорят не само сатирната драма и комедията, но и съществуващият далеч преди тях ритуален комизъм, който по онова време не се е възприемал като проява на смешното.

Според авторката митологичният комизъм се състои във временно господство на отрицателните сили, възплътени в персонажи, носители на безобразието, срама и нещастieto, както и в паралелното раждане на положителни сили, представящи смъртта като преход към нов живот. Подобни персонажи изпълняват ролята на *трикстер*, чието основно предназначение е да се противопоставя на действията на културния герой. От другата страна са персонажи като Дике и Хюбрис, олицетворяващи понятията „добро“ и „зло“, но също така и „правда“ и „кривда“. Първият признак за появата на комичното в съвременния смисъл на думата е временната победа на „кривдата“, на тържеството на лъжовното над истинското, на неправдата над правдата. Но тези противоположности остават в амбивалентно единство до момента, в който субектът не се отделя от обекта и така определен персонаж започва да се възприема като олицетворение на дадено отрицателно качество. Именно желанието да се преодолее временната победа на

⁴ Авторката развива тезата в две свои статии „Комическое до комедии“ и „Паллиата“ (Фрайденберг 1988).

злото над доброто, въплътени в съответните персонажи, и по този начин да се възстанови добрият и справедлив божествен ред, ражда комедията като специфичен жанр на театъра. *Задължителността* на прехода от неправдата (олицетворение на смъртта) към правдата (олицетворение на живота) на практика поражда и основната характеристика на комедийния сюжет, която Аристотел определя като преминаване от нещастие към щастие в пряка противоположност на трагедията, която разработва преминаването от щастие към нещастие.

На практика в рамките на *единния* ритуал се разиграват две хипотези. Едната, разработвана от трагедията, изхожда от убеждението, че човекът живее в добрия и справедлив божествен ред, но този ред бива нарушен и затова следва наказание – от щастие се преминава към нещастие. За да се възстанови добрият и справедлив ред, престъпилият закона трябва да бъде наказан, а често и да се извърши жертвоприношение. В този момент зрителят, който се е усъмнил в справедливостта на реда и затова изпитва състрадание и страх, разбира неуместността на своите чувства, очиства се от тях, успокоява се, препотвърждавайки божествения закон, а заедно с това поема *задължението* да го спазва. Втората хипотеза, разработвана от сатирната драма, а по-късно и от комедията, предполага, че в определен момент злите сили, олицетворявани от съответните персонажи, са взели връх, поради което космическият и социалният ред вече не са така добри и справедливи. Затова се налага добрите сили да противодействат, за да се възстанови световният порядък. Така от нещастие се преминава към щастие.

Основното оръжие, използвано за постигането на тази победа на доброто над злото, е смехът. Още в архаични времена ритуалният смисъл на смеха е преодоляването на смъртта.⁵ Така се стига до някои типични комедийни сюжети, при които персонаж, олицетворяващ старостта и смъртта в лицето на бащата или на старец съперник, започва да плете интриги, за да попречи на двама влюбени да се съберат. Смехът, породен от подобен сюжет, приема съществуването на две ясно разграничени начала, едното от което може да се утвърди само за сметка на другото. Затова се налага едното от тях да бъде унищожено и отстранено от света. С други думи, главното условие за победата е борбата, т.е. възниква нуждата от очертаване на драматичен *конфликт*. Всеки от комедийните персонажи олицетворява една от двете тенденции с типичните за нея характеристики. С други думи, комедийният персонаж винаги се явява „тип“. А оттук следва, че и най-важната особеност на този персонаж е неговата *неизменност*. Оттук и естествената връзка между неизменността на героя и единството на действието с неговата задължителна логика.

В този смисъл класическата комедия е базирана върху подчертан *схематизъм* на сюжета и персонажа. Сюжетът *задължително* трябва да покаже,

⁵ Виж повече в: (Бахтин 1978), както и в статията на В. Я. Пропп „Ритуалният смех в фольклора“ (Пропп 1976).

че тържеството на „кривдата“ е само временно, а правдата в края на краищата ще възтържествува. Тоест от нещастие ще се премине към щастие. Това се постига чрез неизменността в поведението на персонажа, който се явява схематично обобщение и олицетворение на определена проява на „кривдата“, т.е. на някакъв типичен човешки недостатък. В комедията всеки от героите има своята ясно определена сюжетна роля. Оттук и нуждата от появата на трите единства – време, място и действие, за които настояват поетиките на Ренесанса и Класицизма.

За разлика от трагедийния сюжет, който поставя божествения ред на изпитание, довеждайки зрителя до погрешно мнение, а след това до очистване и успокоение, комедийният проблематизира самата *норма*, с която се оценяват постъпките на основните персонажи. Нито един от героите, олицетворяващи „кривдата“, не възприема сам себе си като такъв. Напротив, той е вътрешно убеден, че неговите мотиви са единствено правилните. Така Шейлок от „Венецианският търговец“ на Шекспир е дълбоко убеден, че има право да се противопостави на желанието на дъщеря си Джесика да свърже съдбата си с Лоренцо – нейния млад любим, който обаче не е еврейин, а по този начин се явява и естествен враг на Шейлок. След това лихварят се смята в пълното си право да изиска един фунт месо от тялото на Антонио заради неизплатения заем, отново воден от дълбока омраза към християните. В последния случай се позовава на действаща законова норма, която изисква безусловно изпълнение на условията по договора. Така сюжетът представя временното господство на тъмните сили като неоспорима истина, което обаче не е вярно – тя е само *привидност*.

Другата гледна точка, а това означава и *друга норма* за оценка на случващото се, е представена от позицията на Антонио. Неговите мотиви са приятелството и искрената вяра в доброто, заради които той е готов да понесе нечовешки мъки и страдания. За жалост, зад тези мотиви не стои никаква писана норма, докато зад позицията на Шейлок стои законът. В един момент зрителят е убеден в неминуемия трагичен изход, а това означава и в окончателната победа на „кривдата“ над правдата. Докато не идва Порция.

Споменатите трима персонажи на практика реализират трите основни роли в комедийния сюжет – представителя на привидната правда, представителя на истинските ценности и *арбитъра*. Когато има ситуация на сблъсък между различни норми за осмисляне и оценка на произтичащото, ролята на арбитъра е абсолютно необходима. Само той може да прекрати временното господство на злото и да възстанови доброто.

Описаната ситуация се вписва напълно във вътрешната мяра на *казуса* като специфичен начин за оценка на реалността. И наистина разрешаването на казуси е основната форма за развитие на комедийния сюжет. Казусът изисква да се направи внимателна преценка коя от двете норми следва да бъде приложена. А между тях съществува непреодолимо противоречие – за да възтържествува едната, другата трябва да бъде отхвърлена. Нещо подобно

виждаме и в комедията на Станислав Стратиев „Балкански синдром“. В нея разминаването на двете норми – фалшивата идеология на тоталитаризма и изискванията на здравия разум и нормалната човешка логика – са представени с ефектния израз „ушите чуват едно, а очите виждат друго“. Целта на комедийното представление е да убеди зрителя във фалшивостта на едната и неминуемата победа на другата. Само така световният ред отново ще стане добър и справедлив.

Ако се върнем към „Венецианският търговец“, ще видим, че целият сюжет на тази комедия е изграден само от казуси. Най-напред е условието на Порция да се ожени за онзи, който ще избере правилното ковчеже. И тук противопоставянето е между *привидност* и *същност* – не материалът, от който е изработено ковчежето, е това, което определя неговото *съдържание*. Централният казус е представен от делото, което Шейлок води за изпълнение на лихварския договор. На пръв поглед Шейлок е в правото си, което не може да се отрече и от официалния арбитър – дожа на Венеция. Единственото, което той предприема, е да призове лихваря към човеколюбие и състрадание. Порция обаче избира друг подход. Тя привидно се съгласява с претенцията на Шейлок, защото законът е на негова страна. Иска от него обаче да вземе *точно* един фунт от плътта на Антонио, без да пролее и капка кръв. Защото проливането на християнска кръв противоречи на *друга норма* и на друг закон. Така, сблъсквайки две норми, Порция успява да предотврати трагичната развръзка и правдата да възтържествува над временно победилата неправда. С това обаче казусите не свършват. Преди да се представи като учен юрист, Порция е дала на годеника си Басанио, единствения, който е избрал правилното ковчеже, своя пръстен в замяна на обещанието да не го дава никому, защото пръстенът е символ на вярност. След успешния изход на делото обаче преоблечената Порция иска като награда за успеха да ѝ бъде подарен пръстенът. Така Басанио е изправен пред невъзможния избор коя ценност да предпочете – приятелството (а заедно с него и задължението да се отблагодари за проявената жертвоготовност, чиято причина е самият той) или любовта. Притиснат от обстоятелствата, Басанио дава пръстена на учения юрист, но след това годеницата му го обвинява, че не е спазил дадената годечна клетва. Тук проблемът е, че и приятелството, и любовта нямат нищо общо с „кривдата“ – те и двете са част от разумния и справедлив божествен ред. Този последен казус изправя зрителя пред ново предизвикателство – оказва се, че целият човешки живот е изтъкан от неразрешими противоречия. А за да тържествуват доброто и справедливостта, човекът винаги трябва да се опитва да намери *хармония* между тях, да ги разрешава. Ето къде разговорът на Лоренцо и Джесика за музиката на звездите идва да подскаже правилното решение – човешкият живот е цялостен *космос* (т.е. ред) и хората трябва да се стремят всички негови части да бъдат в *хармония*, за да не се позволи на привидната правда да възтържествува.

Основната тема на комедията – преодоляване на временната власт на привидните ценности и замяната им с истински, по необходимост води и до появата на някои устойчиви *мотиви*, явяващи се канонични за нея. И тъй като в комедийния конфликт участват две противоборстващи сили, тези мотиви оформят опозиционни двойки, организирани около основните човешки недостатъци, обект на осмиване. Така например алчността и скъперничеството оформят двойката *любов към парите – любов към човек*. В най-характерните случаи този сблъсък се разразява в душата на един и същи герой. Такъв например е Арпагон от „Скъперникът“ на Молиер. Той е обладан от неустоима любов към парите, но в същото време е влюбен и в Мариана. Проблемът обаче е в това, че Арпагон е стар, а това противоречи на естествения битиен порядък – старостта е символ на смъртта, докато любовта е живот. Именно заради това конфликтът се удвоява с това, че Мариана си има възлюбен – Клеант, сина на същия този Арпагон. Оформя се класически конфликт баща срещу син в името на една и съща жена. На страната на Арпагон е силата – бащината власт и парите. На страната на Клеант е младостта и истинската любов. Ето как естествено у зрителя идва убеждението, че силата на Арпагон е само привидност, тя е част от онази „кривда“, която трябва да бъде преодоляна, за да се възстанови истинската битийна справедливост.

Подобни опозиции се оформят и около другите основни човешки недостатъци, ставащи най-често обект на осмиване и отхвърляне – лицемерие, лъжливост, самохвалство, меркантилност, склонност към манипулативност, преклонение и налагане на фалшиви ценности. От другата страна стоят истински ценности като любов, приятелство, дълг, морална отговорност.

Този набор от устойчиви мотиви, характерни за комедията, се реализира и от също така устойчив набор от „типове“, които ги vyplъщават. Особено характерна е тази тенденция в италианската комедия дел арте. В нея тези устойчиви типове се представят от характерни маски, постоянно присъстващи във всички отделни представления. От страната на отречената привидност са маските на стария венециански търговец Панталоне, болнав скъперник, който непрестанно преследва жените, псевдоученият болонски юрист Доктора, който иска да се покаже като много значима личност, ръсейки непрекъснато неразбираеми латински цитати, както и Капитана, груб и недодялан испански окупатор, страхливец, който иска да мине за храбър. В другата значима традиция – неаполитанската – маските на лошите са: Тарталя – страхлив испански чиновник, силен пред слабите, но покорен пред силните, и Скарамуча – южният вариант на Капитана.

Характерно за комедия дел арте е, че в ролята на новото винаги се появява *влюбена двойка*. Но и не само това – влюбените са единствените, които не попадат в категорията на маските, а са истински хора. Така на привидността на маските се противопоставя автентичността на действителните човешки

чувства. А както вече нееднократно се изтъкна, любовта е символ на живота.

В ролята на арбитри в комедия дел арте влизат слугите, наречени *дзани*, защото на венециански диалект така се произнася разпространеното сред простолудието име Gianni. Във всяко представление има двойка слуги – първи и втори дзани. Във венецианската традиция ролята на първи дзани е отредена на Бригела (Труфалдино). Ловък и пъргав слуга, често крадлив, похотлив с жените, нагъл със старите, храбър с плашливите, но угодник пред силните. По-късно неговият образ служи като образец на много известни комедийни персонажи като Скапен, Станарел, Маскарил и Фигаро. Функцията на втори дзани се изпълнява от Арлекино, който носи осеян с кръпки костюм, подчертаващ бедността му. Весел, но не много умен, муден в сравнение с Бригела, той върши глупости, но приема наказанието със смях. Лентяй, женкар и лакомник.

В неаполитанската традиция ролите на първи и втори дзани се изпълняват от Ковиело и Пулчинела. Особено последният става много популярен в европейската традиция и от него произхождат персонажи като френския Полишинел, английския Пънч, немския Ханс Вурст, испанския Дон Кристобал и др.

Основната сюжетна интрига в тази комедия е свързана с желанието на двамата влюбени да осъществят любовта си, докато похотливите старци им пречат. Решението е в ръцете на слугите, които с ловкост и изобретателност успяват да сложат натрапниците на мястото им, и така любовта възтържествува. Както се вижда – това е базовият сюжет на комедията още от нейните митологични корени.⁶

Понякога обаче силата на арбитрите не е достатъчна, за да се реши възникналият конфликт. Тогава се прилага известният още от древността принцип *деус екс махина*. Ролята на съдник се поверява на върховния арбитър в държавата – краля или императора, като по този начин се утвърждава йерархичният строй на обществото и се легитимира ролята на суверена като единствения, който може да отмени временната власт на деструктивните сили и така да установи един разумен и справедлив ред. Най-известните примери в това отношение са финалите на „Гартюф“ от Молиер и на „Ревизор“ от Гогол.

Макар и да се стреми да утвърди един разумен и справедлив битиен ред, комедията, за разлика от трагедията, не изгражда императивна картина на света. Зрителят не е призван да следва единствения верен път, подчинявайки се на дълга. Сблъсъкът между различните норми, чрез които се оценяват постъпките на комедийните персонажи, трябва да доведе не до успокоение, че светът е устроен правилно и ако следваме верния път, няма да се случи нещастие, а до *разбиране* и *отговорност*, изискващи солидарно съучастие от страна на зрителя в разрешаване на възникналите конфликти между при-

⁶ Виж повече за комедия дел арте в моята статия „Драматургията на Станислав Стратиев и наследството на комедия дел арте“ в: (Панов 2022).

видните и истинските стойности, разработвани от представените в сюжета казуси. Именно смехът и забавлението му помагат да достигне до една свободна морална присъда над човешките и обществените несъвършенства.

Действието на казуса, изискващ съпоставянето и проблематизирането на различните норми, регулиращи човешките отношения, се проявява и в стиловата характеристика на комедията. Тя, за разлика от монологичната трагедия, изисква *многообразие* на езика. Най-малкото това се отнася до категоричното разграничаване между езиците на представителите на отречените ценности и този на представителите на утвърждаваните. Най-ярко тази особеност е реализирана отново в комедия *дел арте* – там всяка от маските говори с характерен само за нея диалект – венецианския на Панталоне, неразбираемите латински цитати на Доктора, бергамското наречие на Арлекино, разваления италиански на Капитана, примесен с испански изрази, и т.н. Лесно можем да усетим това разноречие и в съвременните комедии. Така например в „Балкански синдром“ на Стратиев много ясно се очертават тромавият бюрократичен език на кухите тоталитарни лозунги, често ставащи обект на откровена подигравка, и живият език на „нормалните“ хора.

Както показва примерът с „Венецианският търговец“, сблъсъкът между различните норми, една от които е човешкият закон, определя фундаменталната роля, която казусът играе в изграждане структурата на комедията. Тя невинаги представя в своя сюжет толкова ясно структурирани казуси, както прави Шекспир в своята комедия, но винаги проблематизира привичните нагласи, с които така сме свикнали, че невинаги осмисляме тяхната нелепост, а понякога дори и абсурдност. Комедията на Станислав Стратиев „Балкански синдром“ много убедително показва това разминаване между същност и привидност, въвеждайки външната гледна точка на Извънземното. Преминаването от нещастие към щастие задължително изисква успешното решаване на някой фундаментален битиен казус.

Библиография

- Бахтин 1978: Бахтин, Михаил. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса*. Прев. от рус. Д. Данчева. София: Наука и изкуство. [Bahtin, Michail. *Tvorchestvoto na Fransoa Rable i narodnata kultura na Srednovekovieto i Renesansa*. Prev. ot rus. D. Dancheva. Sofia: Narodna kultura.]
- Бенедикт 2023: Бенедикт, Рут. *Модели култури*. Москва: Аълма матер. [Benedikt, Rut. *Modeli kultury*. Moskva: Alma mater.]
- Панов 2022: Панов, Александър. *Текстът като социално действие*. София: ИЦ Боян Пенев. [Panov, Alexander. *Tekstat kato sotsialno deystvie*. Sofia: Boyan Penev.]
- Пропп 1976: Пропп, Владимир. *Фолклор и действителност*. Москва:

- Наука. [Propp, Vladimir. *Folklor i deystvitelnost*. Moskva: Nauka.]
- Търнър 1999: Търнър, Виктор. *Ритуалният процес*. Прев. от англ. А. Николова. София: ЛИК. [Tarnar, Viktor. *Ritualniyat protses*. Prev. ot angl. A. Nikolova. Sofia: LIK.]
- Тюпа 2016: Тюпа, Валерий. *Введение в сопоставительную нарратологию*. Москва: Intrada. [Tuupa, Valeriy. *Vvedenie v sravitelnuyu narratologiyu*. Moskva: Intrada.]
- Фрейденберг 1978: Фрейденберг, Ольга. *Миф и литература древности*. Москва: Восточная литература. [Freydenberg, Ol'ga. *Mif i literature drevnosti*. Moskva: Vostochnaya literatura.]
- Фрейденберг 1988: Фрейденберг, Ольга. *Миф и театр. Лекции*. Москва: ГИТИС. [Freydenberg, Ol'ga. *Mif i teatr*. Moskva: GITIS.]
- Jolles 1956: Jolles, Andre. *Die Einfachen Formen*. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag.
- Hankiss 1999: Hankiss, Elemer. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon.
- Turner 1982: Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.