

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Факултет по славянски филологии

Катедра „Теория на литературата“



МАГИСТЪРСКА ТЕЗА

НА ТЕМА:

Генеалогия на абсурдисткия смях: език, тяло, форма

(драмата на С. Бекет, Й. Йонеско и Х. Пинтър)

Дипломант:

Йоанна Янева

Факултетен № 7SL3600205

Научен ръководител:

доц. д-р Богдана Паскалева

София, 2025

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е:

Увод / 3

Първа част

ГЕНЕАЛОГИЯ НА АБСУРДИСТКИЯ СМЯХ

1. От мита до генеалогията / 7
2. In corpore vivo: Митът за старицата Баубо / 13
3. За смеха и смешното въобще / 19
4. In solido: Език, Тяло и Форма / 22
 - 4.1. Език / 22
 - 4.2. Тяло / 25
 - 4.3. Форма / 29

Втора част

ОТ ТЕОРИЯТА КЪМ ПРАКТИКАТА НА СЦЕНАТА НА АБСУРДА (ДРАМАТА НА С. БЕКЕТ, Й. ЙОНЕСКО И Х. ПИНТЪР)

1. Самюъл Бекет, Йожен Йонеско и Харолд Пинтър в контекста на абсурдизма / 33
2. Йожен Йонеско. На „Плешивата певица“ не ѝ липсва само косата / 36
3. Харолд Пинтър. На всеки „Рожден ден“ човешкото се ражда наново / 47
4. Самюъл Бекет. Има ли „Щастливи дни“ и в настоящето? / 60

Трета част

ЩО Е АБСУРДИСТКИ СМЯХ: ОПИТ ЗА ДЕФИНИЦИЯ

1. Дефиниция: абсурдистки смях / 71

Заклучение / 73

Приложение / 75

Библиография / 76

Увод

В основата си настоящият текст си поставя за цел да проследи как се достига до формирането на явлението, наречено абсурдистки смях, в театъра на абсурда и по какъв начин се изразява то в драматургичните текстове на тримата големи абсурдисти в западноевропейската литература на XX век – Самюъл Бекет, Йожен Йонеско и Харолд Пинтър. В опита си да изградим генеалогия на този вид смях, ще фокусираме вниманието си върху констелацията от понятия *език*, *тяло* и *форма*, изграждащи неговата същност, като ще търсим техните индивидуални, но и общи като комбинации проявления в три от най-известните драматургични текстове на авторите, а именно „Плешивата певица“ от Йонеско, „Рожден ден“ от Пинтър и „Щастливи дни“ от Бекет. Междувременно ще правим препратки и към други техни произведения с цел разширяване на общата парадигмата, която ще се стремим да предложим. Ще поставим едно своеобразно начало на изследването на произхода на явлението, като се върнем назад към Античността и вземем за образцов пример мита за Деметра и Персефона. Онова, което по-конкретно ще занимава нашето изследване, са запазените фрагменти, които разказват за сцената с размиването на древногръцката богиня на плодородието. Ще разгледаме митологичните образи на двете старици Ямба и Баубо и ще проследим какво е отношението на изследователи към тях като към извори, свидетелстващи за зараждането на смеха по отношение на жанра на комедията. Избираме да срещнем на едно общо място наследството от Античността и модерните автори на XX век по примера на Т. С. Елиът, който в своето есе „Одисей, ред и мит“ от 1923 година, посветено на романа на Джеймс Джойс „Одисей“, стига до следното заключение:

Като използва митологичната структура и изтегляйки паралел между Античността и съвременния свят, г-н Джойс създава подход, който всички след него трябва да следват. Последователите му няма да бъдат наречени имитатори или не повече от тези учени, които използват откритията на Айнщайн, за да преследват своите независими научни цели. Митологичната схема е просто начин за контрол, подреждане и придаване на форма и значение на огромната панорама от безсъдържателност и анархия, която представлява съвременната история. [...] „Златната клонка“ [на Джеймс Фрейзър] направи така, че

невъзможното да стане възможно. Днес ще трябва да използваме този „митологичен похват“ на мястото на наративния метод. Аз силно вярвам, че това е стъпка към превръщането на модерния свят във възможен модел за създаване на изкуство.

(цит. по Дончева 2022: 298)

В първата и втората глава от първата част, посветени на Античността, избираме да се позоваваме на изследователи като Георгиос Милонас, Карол Керени, Шарл Пикар, Жорж Дьоврьо и Жан-Пиер Вернан. По отношение на теоретичното ядро пък работата предимно ще се уповава на идеите на Анри Бергсон, Владимир Пропп, Антонен Арто, Марсел Дьотиен, Мишел Фуко, Мартин Еслин, Жан-Люк Нанси, Джорджо Агамбен и Боян Манчев.

Първата част от магистърската теза, озаглавена „Генеалогия на абсурдисткия смях“, си поставя за задача най-напред да изясни основния методологичен подход, който ще следваме в работата, а след това да предложи теория на абсурдисткия смях, която да бъде приложена в рамките на втората част.

От своя страна, втората част, носеща заглавието „От теорията към практиката на сцената на абсурда (драмата на С. Бекет, Й. Йонеско и Х. Пинтьр)“, изцяло се фокусира върху драматургичните текстове на абсурдистите, като проследява през подбрани пасажии по какъв начин се разгръщат трите формиращи смеха елемента – езикът, тялото и формата.

Последната трета част от магистърската работа, съставена само от една кратка глава, има нелеката задача да предложи дефиниция на това що е абсурдистки смях. Като се опитва да наподобии структурата на речникова статия, тя обръща внимание на общата представа за този вид смях, след това разглежда характерните белези на явлениято, като дава кратко определение на всеки един от трите съставни елемента, и най-сетне поставя фокуса върху функциите на абсурдисткия смях.

Нещо последно, което следва да отбележим по отношение на техническата част от работата, е, че цитираните пасажии от драматургичните текстове на тримата автори са дадени според съществуващите преводи на български език, а след тях е посочен и техният оригинал. Що се отнася до вторичната литература, в рамките на магистърската

теза се позоваваме на официалните им преводи на български език, а в случаите на текстове, на които липсва официален превод, е предложен неофициален, дело на автора на работата.

ПЪРВА ЧАСТ

Генеалогия на абсурдисткия смях

Първа глава

От мита до генеалогията

Подходът при изграждането на една генеалогия следва да разруши илюзиите около иначе неподвластната на историята човешка същност, истина или пък морал, като излезе извън обсега на общоустановените исторически граници, които по-скоро избират строго да се придържат към линейните движения в полето на вече преживяното от индивида. В своя текст „Ницше, генеалогията, историята“ (1972), използвайки позицията на Фридрих Ницше по отношение на създаването на история за своя отправна точка, Мишел Фуко избира да прекрачи образцовите граници на онези пътища, по които се формира идеализираният образ на миналото, като отхвърля така наречената монументална история, „чиято задача е да възстанови големите върхове на историческото развитие“ (Фуко 2016: 158). Доколкото използва този метод на изследване на произхода на даден обект или явление, настоящата работа си поставя за цел да не търси дълбоко заровени корени, да „не претендира, че се гмурка във времето, за да възстанови, отвъд разпиляването на забравата, някаква голяма последователност“ (Фуко 2016: 143), а напротив, тя по-скоро ще се придържа към проследяването и анализирането на разпръснатите навсякъде разнородни фрагменти, на „минималните отклонения, [...] от които се е родило съществуващото и имащото стойност за нас“ (Фуко 2016: 144). Генеалогическият подход, който ще функционира като ключ към това изследване, ще мисли историческото минало по примера на Мишел Фуко през перспективата на карнавалното, като присъщо за него е именно онова тотално преобръщане на йерархичния ред, а също и разрушаването на каквато и да било предварително изградена неотклонна последователност. „Добрият историк, генеалогът, знае какво да мисли за целия този маскарад. [...] иска да го тласне до краен предел: иска да постави голям карнавал на времето, в който маските ще се завръщат непрестанно“ (Фуко 2016: 158). Под въздействието на карнавалния такт историята играе с лицата, като постоянно ги променя. Задачата на изследователя обаче не е да повдига маските, за да търси първообрази, или пък да създава нов ред, който да структурира света наново, а да анализира причините за тяхното разместване, да се вглежда внимателно в елементите, водещи до разпад, да показва процесите на дисконтинуитет, да отбелязва моментите на противоречие, за да овладее динамиката, под която се движат процесите, разрушаващи връзката между същностите или явленията. Като следва тази

предварително изяснена позиция по отношение на създаването на история за произхода на явление или обект, магистърската работа ще се опита да се движи в полето на фрагментарното, без да се стреми да го надмogne. Вместо да търси произхода в смисъла на неговата трансцендентна или метафизична същност, ще се стреми към откриването на процеса на възникване, мислен като събитийност и многопластовост. Генеалогията ще бъде разгледана не под формата на последователна верига от причини и следствия, а като мрежа, образувана от пресичането на „всички тънки, своеобразни, поиндивидуални белези“ (Фуко 2016: 143), имащи способността да функционират като означаващи. Генеалогичният подход тук ще бъде приложен като аналитичен инструмент, чрез който да бъдат разгледани онези нишки от историческата конструкция, оставащи често извън общото ползрение на вече формираното отвън човешко възприятие за миналото. Вместо да се придържахме към линейността, чиито очаквания са да достигнем до изходната точка, представена като единствена, фокусът ще бъде поставен върху идеята за множество начала, които не се подчиняват на някаква предварително изяснена логика, а съществуват едновременно и в напрежение, и в преплитане. Разпростирайки се в пространствените измерения на тази множествена фрагментарност, генеалогията придобива своя критически облик, като избягва правата на предварително утвърдените истини, като подлага под съмнение цялата изградена стабилност около даден обект или явление и като предлага алтернативни възможности за възникване, които не водят към единицата, а към множествеността.

Несистематичността на мита, неговата вариативност, но също и синкретичният му характер, функциониращи отделно, но по съизмерим начин спрямо общото влияние, което упражняват на равнището на философско-антропологичното, в чиито граници ще се разпростре теоретичната част на настоящия текст, създават една своеобразна основа, от центъра на която ще започне процесът по анализиране на произхода на явлениято, наречено *абсурдистки смях*, проявено в подбрани текстове от драматургията на Самюъл Бекет, Йожен Йонеско и Харолд Пинтър от втората половина на XX век, за да достигнем в края на изследването до изграждането на една визия за неговата генеалогия. Поставяме мита в изходна позиция също и поради неговата субективност, която като негова характеристика възниква във времето, когато различните версии на митовете се превръща във вариативно писмено слово. Всеки писмено засвидетелстван мит се превръща в самостоятелен прочит на сакралните жестове. Придобиването на една своеобразна литературна форма, чиито черти надскачат първичния жест на

предаването от уста на уста, създава у мита една самостоятелна перспектива по отношение на разказаната свещена история. Всички тези отличителни белези на древната устна и писмена култура отменят идеята за първообраз въобще. Подвижността на езика на мита, но също и липсата на установен образец, който стриктно да бъде следван, са предпоставки за това да изберем митологичното като ключово означаващо при структурирането на генеалогията на абсурдисткия смях в работата. Още в началото обаче трябва да направим уговорката, че в рамките на настоящата магистърска теза митът няма да навлиза в полето на литературната проблематика, разглеждаща внимателно отношенията между формата на мита и световите на фикцията. От една страна, акцентът ще бъде поставен върху вече споменатите му основни характеристики, които се явяват като активна част от основната концепция за структуриране и проследяване на дадена генеалогия. От друга страна, той ще служи и като вербален пример, който засвидетелства опита на древните гърци в полето на сакралното, на ритуалното.

Марсел Дьотиен, който е сред отличаващите се европейски изследователи на старогръцката култура, изтъква като водещо умение на митологията „да деля, понякога и да крои“ (Дьотиен 2004: 39). Като се позовава на изследването на Андрю Ланг „Митологията“, в книгата си „Изобретяването на митологията“ Дьотиен допълва, че науката за митовите може да се раздели на „две части: едната съдържа митовите на културните народи, втората – на останалите. Първата част на свой ред е разделена на две: рационална [тя представя боговете като красиви и мъдри същества] и ирационална“ (Дьотиен 2004: 39), като онези митове, които поставят началото на науката за мита, са именно ирационалните. Те представят „един различен разум, все още груб и дивашки, защото за него човекоядството, магията, най-отвратителните жестокости са напълно естествени“ (Дьотиен 2004: 40). Като имаме предвид наблюденията и на Дьотиен, и на Ланг, а от друга страна, вече споменатото умение на историята да играе с карнавални маски, които често сменя, в плана на вариативността, но също и на противопоставянето в античната култура се разиграва на пръв поглед един митологичен сюжет, който обаче се развива успоредно по два различни начина. В единия случай на преден план изпъква фигурата на старата Ямба. Тя „успява да извика усмивката на лицето на Деметра, когато богинята била тъжна за похитената си дъщеря Персефона“ (Батаклиев 2011: 419). В другия случай е тази на Баубо, която е „орфически женски персонаж от Елевзинските мистерии. Според едно предание кърмачка на

Дионис, според друго – старица, в чийто дом спряла да почине Деметра по следите на похитената си дъщеря Персефона. Стараела се да забавлява богинята с непристойни брътвежи“ (Батаклиев 2011: 79). И в двете версии на мита образите на старичките препращат към ритуалния акт на размиване на страдащата богиня Деметра, загубила дъщеря си Персефона, но пътят, по който достигат до усмивката на лицето ѝ, е различен. Ако се върнем към ясно структурираната диференциация на митове на Ланг, цитирана в изследването на Дьотиен, то сюжетът, в който главното действащо лице е Ямба, бихме могли да причислим към категорията на рационалното, докато този, в който Баубо е в основата на ритуалния акт, ще бъде част от ирационалната митологична парадигма. Към общата позиция, според която функционират рационалните версии на митовите като образци, ще причислим и официалните извори, засвидетелстващи автентичността на всичко митично, което се е случило. Омировият химн към Деметра, възхваляващ олимпийската богиня, но също и разказващ както за преживяванията ѝ, така и за установяването на култа към нея, е пример за писмено слово, което би придобило рационален характер според вече установената по-горе формулировка. Често път изследователите посочват този химн като първи писмен източник, засвидетелствал произхода на Елевзинските мистерии, които започват да се провеждат в чест на богинята на плодородната земя и дъщеря ѝ Персефона, или още наричана Кора, след тази митологична случка. Според въпросния писмен източник, чието авторство се приписва на Омир, Ямба е старицата, която успява чрез шеги да върне обратно изчезналата в скръбта от загубата усмивка на Деметра:

Ямба тогава започна да сипе шеги и закачки,
всичко на смях да обръща. Прислужница беше със опит!
Прихна богиня Деметра и по-приветливо погледна!
Буйната Ямба допадна ѝ. Весело беше със нея!
Дъхаво вино тогава наля Метанира за нея.
В отказ глава завъртя. Не било позволено, отвърна,
вино червено да пие. Но тя да ѝ смесела малко
чиста вода с ечемик, а за мирис – от свежата мента¹.

¹ Това е ритуалното питие, което се приготвяло по време на Елевзинските мистерии в Древна Гърция.

Смеси царицата всичко, поднесе го тъй, както трябва.

Взе питието Део̀, всемогъщата – според обряда.

(„Към Деметра“ 83)

Към рационалните извори също така бихме могли да причислим и често отбелязваната паралелна връзка между ямбическата стъпка в античното метрическо стихосложение и старицата от мита за Деметра Ямба. Тази обща етимологична черта помежду им има за цел да проследи генеалогията на сатиричното в писмената култура на Древна Гърция, като пример, който да подкрепи изказаната теза, е, че по-голямата част от античните комедии в Древна Гърция са написани именно в този двусричен размер: „Някои изследвачи смятат, че названието на стъпката произлиза от [...] името на прислужницата Ямба, която със сатиричните си стихотворения-песни, съставени в двусричен ямбов размер, е разсмивала своята господарка, богинята Деметра“ (Георгиев 1973: 1080). Най-сетне следва да споменем и преобладаващата позиция, която по-голямата част от изследователите не само на митологичните образи и сюжети около фигурите на Деметра и Персефона, но и на Елевзинските мистерии изобщо обикновено заемат. Ще вземем за образцов пример гръцкия археолог Георгиос Милонас (1898-1988), който е сред най-видните представители в това културно-историческо поле в европейски контекст. В своя труд „Елевзина и Елевзинските мистерии“ (1961), след като изследва множество писмени извори, а също така извършва и археологически проучвания в региона около и в самите географски ширини на античния град Елевзина, Милонас извежда на преден план Омировия химн към Деметра като достоверен източник, свидетелстващ за ритуалните практики около мистерии в Елевзина. Според него „може категорично да се твърди, че в елевзинската традиция няма място за Баубо, [защото] произходът ѝ все още не е установен по начин, който да удовлетворява всички“ (Mylonas 1961: 293). Гръцкият археолог отхвърля изцяло митологичния сюжет, според който Баубо е тази, която разсмива богинята, като избира да не приеме за достоверен извор текста на Климент Александрийски „Протрептикос“ („Προτρεπτικὸς πρὸς Ἑλληνας“)² от II век, защото в цитирания от Климент източник никъде не се

² Това съчинение от II век сл. Хр. на християнския теолог Климент Александрийски е първото от общо три, които са оцелели във времето. Както и самото заглавие гласи, целта на текста е да убеди гръцките езичници да се покръстят. Климент Александрийски в тази първа част от трилогията коментира езическите практики на древните гърци, като сред основните източници, на които се позовава, са Орфическите химни. Самата фигура на Орфей е ключова за „Протрептикос“.

споменава, че става въпрос за Елевзина. В тази първа част от трилогията си Климент Александрийски коментира религията на древните гърци, като в частта, посветена на гръцките мистерии, като се позовава на Орфическите химни, християнският теолог описва сакралния жест на разсмиването на Деметра, който старицата Баубо извършва. За разлика от разказвания в Омировия химн епизод, който представя образите както на Деметра, така и на старицата Ямба в един идеален, изцяло рационален план, отговарящ напълно на очакванията, каквито бихме имали към формирането на една монументална история, в стиховете на Орфическия химн, разказващи за този епизод с Баубо, има далеч повече предпоставки, които да насочат вниманието ни към равнището на иррационалното, което приехме като началното условие за възникването на същинската наука за митовете. От една страна, „*Mûthos* не е истина, разкрита на посветени; това е сказание или мнение, което се обсъжда напълно свободно“ (Дьотиен 2004: 93), от друга пък, онова, което истински занимава науката за митовете, са „диви и абсурдни разкази; [...] В по-сбит стил Фр.-Макс Мюлер разказва същото: работата върху сравнителната митология – дисциплината, която в неговите очи отделя Науката от Езика – изисква да се обяснят елементите *смешен, див и абсурден* в митовете“ (Дьотиен 2004: 15).

Предвид казаното дотук, както и вече очертавания по-горе подход, който избираме да следваме при формирането на общата картина на произход на явлението *абсурдистки смях*, в магистърска работа ще се придържаме именно към орфическата, далеч по-провокативна и чудата версия на мита, разказана от Климент Александрийски през II век, в която ключова е фигурата на старицата Баубо. Следва обаче да отбележим, че в настоящата работа ние не отхвърляме едни извори, свидетелстващи за ритуалните практики и развилите се от тях по-късно традиции около античните божества, за сметка на други. Задачата ни при изграждането на генеалогия е именно да проследим динамиката между тези фрагменти, раждането на различни версии за едно и също, формирали основата, в която се зараждат идеите на една култура. Поддържането на напрежение, на преплитане, но и на допълване на множеството елементи е приоритет за метода на изграждане на дадена генеалогия.

Втора глава

In corpore vivo:

Митът за старицата Баубо

Елевзинските мистерии, или още познати като Елевзинии, са сред онези религиозни тайнства на Древна Гърция, които в действителност са оставили големи загадки пред изследователите през вековете. Цялата тази потайност около извършването на ритуалните практики всъщност отваря една бездна, от която изскачат множество разногласни свидетелства за случващото се в периметъра от Елевзина до Атина както през февруари, така и през септември. Унгарският учен Карол Керени, който е сред основателите на съвременните изследвания на старогръцката митология, в своето изследване „Елевзина: архетипният образ на майката и дъщерята“ (1962) („Die Mysterien von Eleusis“) допълва, че „ако не беше правилото за тайна, със сигурност щяхме да имаме подробни описания на това, което се е случвало при пресичането на река Кефис в Атина“ (Kerényi 1991: 65). Смята се, че Елевзиниите най-напред били „полски празненства в чест на богинята на плодородието Деметра и дъщеря ѝ Персефона. Впоследствие превърнати в държавен атически култ под надзора на „архонта-базилевс“. Различавали Малки и Големи елевзинии. Малките елевзинии се празнували в атинското предградие Агри през февруари и били един вид подготовка за Големите елевзинии, които били само за посветените. Те се устройвали в Атина и Елевзина през септември – времето между жътвата и сеитбата. През първите три дни в Атина се извършвали обредни очищения с пости и жертвоприношения, след които участниците се превръщали в мисти („посветени“). На 19 септември жреците и целият народ заедно с робите и надошлите чужденци, окичени с мирти и с факли в ръце (шествието започвало надвечер), се отправяли по „Свещения път“ за Елевзина“ (Батаклиев 2011: 140). В своето изследване Керени подробно проследява целия ритуален процес по време на тайнствата ден по ден, като споменава оброчната плочка на Нинион (виж Приложение №1), за която се твърди, че е единственото оригинално представяне на елевзинските ритуали. На нея са изобразени „Иакх и Хеката, двамата носещи факли, [да] водят посветените мъже и жени към великите богини на Елевзина. Облечени в тъмни дрехи и носещи поклоннически жезли като най-обикновени странници, мистите вървят по стъпките на скърбящите богини. [...] Освен по миртата, мистите се разпознават по два други отличителни знака: жените носят съдове с кикон,

внимателно привързани към главите им, а в ръцете на мъжете разпознаваме малки кани, които Херакъл, Хермес и аграрните богове³ са държали в ръцете си в чест на празника на Дионис, чието продължение са били Малките мистерии. [...] Това е било нещо като шествие на духове, обгърнато от завесата на тайна, която ставала все по-гъста, колкото повече мистите се приближавали до Елевзина“ (Kerényi 1991: 64). В своята глава, посветена на процесите около Елевзинските мистерии, Керени отбелязва, че щом шествието стигнело до моста над река Кефис, мистите били посрещани с „подигравки и странни игри, наречени *gephyrismoi*⁴ или още „мостови шеги“. Според едни от разказите тези игри били изпълнявани от хетера, а според други от мъж, маскиран като жена. В една комедия на Аристофан [„Плутос“ – „Πλοῦτος“] една смешна старица се хвали, че е участвала в процесията на моста в една каруца. Тя е играела ролята на Ямба, или по-скоро на Баубо, която с шеги и непристойни жестове е разсмяла Деметра. Този момент е служел и за облекчаване на скръбта на мистите“ (Kerényi 1991: 65). Преди обаче Елевзинските мистерии да добавят едно ново измерение към гражданската религия в Древна Гърция, което обаче следва да отбележим, че не противоречи „нито във вярванията, нито в практиките“ (Вернан 2016: 65) на елините, трябва да се обърнем към повода за възникването на цялата тази сакрална жестовост, която се постига чрез инициацията, чието начало е поставено от „двете богини, които заедно с няколко сподвижници оглавяват елевзинския цикъл, Деметра и Кора-Персефона, са големи фигури в пантеона и разказът за отвличането на Кора от Хадес с всичките му последствия чак до основаването на *orgia*, тайните ритуали на Елевзина, е съставна част от общия фонд на гръцките легенди“ (Вернан 2016: 65).

В контекста на големия разказ за премеждията, през които божествената двойка майка и дъщеря преминават, за да открият обратен път една към друга на земята, краткият епизод, в който образът на старицата Баубо се появява, макар и да изглежда на пръв поглед второстепенен, всъщност изиграва ключова роля за достигането до момента на кулминация в мита. С изпиването на чашата с напитката кикеон, разсмялата се от сърце Деметра поставя своеобразно начало на ритуалния жест, който по-късно ще бъде част от изпълняваните тайнства в Елевзинските мистерии. Онези, които искали да се посветят в тайнствата, пиели същата тази свещена напитка. За този момент от сакралната история в „Протрептикос“ Климент Александрийски разказва още:

³ Аграрните божества, назовавани още като *Theoi Georgikoi* или *Theoi Khthonioi*, са свързани с Елевзинските мистерии. Сред тях са Деметра, Персефона, Дионис, Хадес, Гея и Хеката.

⁴ Γεφυρίσμοι е името на подигравателните речи, с които мистиците се дразнят един друг на моста на ἱερὰ ὁδός.

Но как можем да се чудим, че туските, които са варвари, са посветени на ниските страсти, когато атиняните и останалата част от Гърция – дори се срамувам да го спомена – притежават тази срамна история за Деметра? Тя разказва как Деметра, скитаща се из Елевзина, който град е част от Атика, в търсене на дъщеря си Девизата [Персефона], се изтощила и седнала до кладенеца, потънала в скърби. Тази проява на скръб е забранена и до днес за посветените, за да не изглежда, че поклонниците имитират богинята, изпаднала в скръб. По това време градът Елевзина бил населен от местни, чиито имена били Баубо, Дисаул, Триптолем, а също и Евмолп и Евбулей. Триптолем бил пастир, Евмолп – овчар, а Евбулей – свинар. Те били предшествениците на Евмолпидите и на Хералдите, които образуват жреческия клан [клана на йерофантите] в Атина. [...] Баубо приела Деметра като гостенка и ѝ предложила чаша вино и храна. Тя отказала да ги приеме, тъй като не желала да пие, защото била в траур. Баубо била дълбоко наранена и си мислела, че е пренебрегната, и затова разкрила интимните си части, като ги показала на богинята. Деметра, очарована и възхитена от зрелището, най-сетне приела чашата. Това са тайните мистерии на атиняните. Това са и темите на творбите на Орфей. Ще ви цитирам дословно стиховете на Орфей, за да може да видите първообраза на мистериите като свидетел за тяхната безсрамност:

ὥς εἰποῦσα πέπλους ἀνεσύρατο, δειῖξε δὲ πάντα

σώματος οὐδὲ πρέποντα τύπον· παῖς δ' ἦεν Ἰακχος,

χειρὶ τέ μιν ῥίπτασκε γελῶν Βαυβοῦς ὑπὸ κόλποις·

ἣ δ' ἐπεὶ οὖν μείδησε θεά, μείδησ' ἐνὶ θυμῷ,

δέξατο δ' αἰόλον ἄγγος, ἐν ᾧ κικεὼν ἐνέκειτο

Щом каза това, тя повдигна пеплоса си и показва

дори и неприличната част от тялото си; а там беше детето Иакх

и смеейки се, заудря с ръка по скута на Баубо,

а когато богинята се усмихна, усмихна се от сърце

и взе блестящия съд, в който беше сипан кикеонът.

(Climent 1960: 42)

На мястото на онази част от стиховете в Омировия химн към Деметра, посветени бегло на шегите и закачките, които Ямба разказва в ямбическа стъпка на потъналата в скръб богиня, в орфическата традиция, засвидетелстваща съществуването на същия митологичен микросюжет, се появява един недотолкова евфемизиран, така да кажем, вариант на разказа, описващ обстоятелствата при разиграването на същия този епизод, но с прякото участие на Баубо. Това разминаване между версиите на сакралното слово поражда множество разногласни четения сред изследователите, като сред най-честите причини фигурата на Баубо да бъде отхвърляна от основната митологична линия на разказа, е най-напред заради това, че я намират за твърде пошла и скандална, а сетне и заради самия произход на старицата, който няма как чисто географски да съвпадне с мястото, на което се зараждат Елевзинските мистерии. Според Георгиос Милонас „орфиците, но не и елевзинците са заимствали Баубо от остров Парос, където тя е била почитана заедно с Деметра, Кора и Зевс“ (Mylonas 1961: 293). От друга страна обаче, френският археолог и историк Шарл Пикар в една своя статия, носеща заглавието „Епизодът с Баубо в Елевзинските мистерии“ (1927) («L'épisode de Baubô dans les mystères d'Éleusis») – на която се позовават както Карол Керени, така и етнопсихологът Жорж Дьоврьо, чието изследване върху фигурата на Баубо в полето на психоанализата, но и на хуманитаристиката въобще е едно от най-значимите – като отхвърля възгледите на Пол-Франсоа Фукар, който изключва епизода с Баубо от Елевзинските мистерии, защото го намира за твърде вулгарен, а също и отхвърля разказите на орфиците и писанията на Климент Александрийски като достоверни, изхожда от друга гледна точка. Според нея „първата нощ на есенното посвещение мистите, на които е било представяно отвличането на Кора, мъката и скитанията на Деметра, всъщност са извършвали определени действия и са приемали определени учения, в които наистина е участвала Ямба-Баубо“ (Picard 1927: 221). Причината Пикар да определи като достоверен източник текстът „Протрептикос“ на Климент Александрийски, а също и писмените извори, останали от езичника, по-късно приел християнството, Арнобий, е свързана с това, че сам той не вярва, че въпросните автори биха си позволили да включат в трудовете си непроверена информация. „Това би било много опасно за съдържанието на тяхната апологетика и не трябва в никакъв случай да се съмняваме, по принцип, че преди битката, те са проверили оръжията си – сиреч своите аргументи“ (Picard 1927: 224). Въпреки непрекъснатото конкуриране между версиите обаче едно е сигурно и то е, че и шегите на Ямба, и непристойните телесни жестове, които изпълнява Баубо и за които разказват орфиците, следвайки двусричната стихотворна стъпка ямб, могат да ни

доведат до една и съща крайна цел, а именно чрез анализирането на активната им позиция в отрязъка от общия митологичен разказ да бъде проследено поставянето на началото на един сакрален жест, който по-късно да се превърне в ритуална практика за древните гърци.

След като сме склонни да припознаем както Климент Александрийски, така и изследователите, аргументирано позоваващи се на него като на достоверен източник, следва да обърнем вниманието си към произхода и функциите на Баубо в мита и как те биха се вписали като означаващи в една своеобразна генеалогия на абсурдисткия смях през XX век. Що се отнася до самото име на митичния персонаж, то най-евфемистичният вариант на значението на старогръцкото *Βαυβώ* е корем, или още коремна кухня, докато дисфемистичните версии откриват сходни черти между името и женския полов орган, като изтъкват, че „Баубо означава вулва“ (Devereux 1983: 11). Поддържането на тази етимологична линия продължава и с намесата на божеството Иакх, скрито под пеплоса на Баубо. Иакх е „епитет на Дионис, произлязъл от радостния възглас в чест на бога на мистериите му в Атина и Елевзина; първоначално божеството от свитата Деметра (син на Деметра или Персефона) в елевзинския култ, отъждествяван с Бакх поради съзвучието на имената“ (Батаклиев 2011: 168). Представено в тази събитийна последователност, ние наблюдаваме един „дионисово-елевзински цикъл“ (Picard 1927: 225), в който се разгръщат и преплитат различни митологични сюжети, срещащи се на едно и също място в контекста на главните герои, а именно олимпийските богове Деметра и Дионис. Чрез тази своеобразна симбиоза на античното митологично наследство, от една страна, можем да проследим разместването на множеството сюжетни пластове, за които е невъзможно да се впишат в една строго подредена парадигма на дадена монументална история. От друга страна пък, това показва и какви възможности крие фрагментарността, припозната от генеалогията като подход. Тя е видяна като безброй словесни или визуални форми, способни да се съчетават помежду си, за да открият обща ниша, в която да се превърнат в единно означаващо. В същия план на съчетаване на значенията на дадени означаващи се събират на едно място Баубо и бебето Иакх, което в един по-неприличен прочит на четирите стиха от Орфическия химн изскача от вулвата на старицата, след като тя повдига пеплоса си. Изследователите са склонни да твърдят, че етимологичният произход на името му е от старогръцката дума *χοῖρος*: „Самото име на Иакх, който понякога се представя като „детето“ на Деметра и който ще срещнем във връзка и с

Баубо, може да има значението на думата *χοῖρος* (*puḍendum muliebre*⁵)“ (Picard 1927: 227). В речниковите статии на първо място поставят прасе или свиня като превод на старогръцката дума, а на втора посочват, че *χοῖρος* означава също и женски полов орган. „Следователно е имало поредица от подобни двусмислени или тайни наименования в Елевзинските култови практики, всички от които са обхващали символизирането – „антропоморфно“, ако мога да се изразя така – на женския пол“ (Picard 1927: 227).

В наратива около Баубо и Иакх, в който преобладават двусмислени символи и смислови превъплъщения, можем да наблюдаваме развитието на една особена линия на трансгресия, която съчетава в един ритуален акт сакралния жест на възраждането на живота чрез смеха, видян като първична реакция. Чрез разголването пред Деметра и чрез неприличните действия, които извършва с тялото си, Баубо не предизвиква просто смях, тя възвръща, изражда наново изгубената заради скръбта божествена същност на богинята на плодородието. Именно този акт, превърнал се в сакрален, е едновременно комичен и космогоничен. Той се явява като първообраз на един ритуален механизъм, изразен под формата на смях, чиято цел е да обнови и възстанови изгубения космическия ред. Заличила диференциалните граници между моралното и аморалното, между скръбта и екстазното възраждане, фигурата на Баубо се явява като контрапункт на установения ред. В този смисъл функциите ѝ надхвърлят равнището на митологичното, за да се изгради една нова плоскост, върху която тя да застане в ролята си на медиатор между сакралното знание и ритуалното изпълнение. С този акт се преодолява дуализмът между фрагментарните от наша гледна точка представи за това кое е свещеното и кое е смешното, за да се превърнат в едно цяло, което да обслужва ритуалния регистър на религиозните тайнства.

Благодарение на умението на множеството разкъсани фрагменти от историята да достигат до обща пресечна точка, в която да се превърнат в значещи елементи, Баубо успява да прекрачи парадигматично оформените граници. Митологичният ѝ образ, както и функциите, които изпълнява в рамките на сакралния разказ, създават предпоставки за създаването на нови наративи, където езикът, тялото и формата като подвижни фигури, върху които смехът упражнява своето въздействие, успяват да достигнат до осъществяването на един етап на вътрешен разлом. Това е точката, където разказът не се затваря в една интерпретация, а напротив, отваря безброй възможности

⁵ От лат. буквално „нещо на жената, от което трябва да се срамуваш“, т.е. вулва.

за четене, като на фокус е не конкретиката на предложените анализи, а динамиката, в която те общуват, динамиката, в която те непрекъснато израждат нови и нови облици.

Трета глава

За смеха и смешното въобще

След като вече избрахме Античността за своеобразно историческо начало и подбрахме от нея фрагменти, чието сговаряне помежду им ще ни послужи като отправна точка при изграждането на генеалогията, следва да преминем към спецификата на абсурдисткия смях и неговото дефиниране спрямо историческия и културния контекст, на който принадлежи. Преди това обаче накратко, без да навлизаме прекалено надълбоко в общата проблематика, ще се спрем върху основните измерения на смеха въобще.⁶ Под една или друга форма вече няколко пъти беше споменато, че за древните гърци смешното в словесна форма се изразява чрез комбинацията между кратка и дълга сричка в един стих. Кое обаче е онова, което предизвиква смях, и кой е онзи, който се смее? Макар Владимир Проп в своето изследване „Проблеми на комизма и смеха. Ритуалният смях във фолклора“ (1999) често да критикува някои от общите положения в текста на Анри Бергсон „Смехът. Есе за значението на комичното“ (1927), то в настоящата работа ще се позоваваме както на наблюденията на Бергсон, така и на тези на Проп, като те ще ни послужат като отправна точка по пътя към достигането до абсурдисткия смях като разновидност на всеобщото явление. Ще заявим още тук, че отношението при употребата на термините комическо и смешно ще бъде синонимно, върху което настоява и самият Проп в началото на работата си. Най-сетне в рамките на тези кратки въвеждащи думи към настоящата глава следва да отбележим, че в магистърска теза ще се стремим да следваме една вътрешна перспектива спрямо културния и литературния контекст, в който ще положим темата за смеха. Въпросът, който ще ни занимава, не се отнася до това какво предизвиква смях у един външен спрямо философско-антропологичния или фикционалния свят на развитие на

⁶ Предвид целите на настоящата магистърска теза, за която водещият жанр е драмата, избрахме да не поставяме фокус върху тезата на Михаил Бахтин за карнавалния смях, която той разработва в контекста на романа. Все пак само бегло шрихираме основната идея на руския изследовател, според която този вид смях е едновременно унищожителен и възраждащ. Макар че творбата на Франсоа Рабле „Гаргантюа и Пантагрюел“ / «Gargantua et Pantagruel» (1532-1564), която Бахтин използва като пример, може да бъде вписана в логиката на абсурдното, тя остава представител на литературния жанр на романа.

действието субект, а до това защо и на какво се смеят субектите, формиращи или функциониращи като съставни единици в тези възможни светове.

Ако трябва да формираме някаква първоначална дефиниция на смеха, от която да започне проследяването и анализирането на проблематиката, то според нея той би бил вид първична реакция, предизвикана от общуването със смешен обект. Също така смехът се отличава и със своя социален характер, който притежава способността да упражнява всеобщо въздействие върху хората. От Античността насам тематичното ядро, в което се разпростира смешното, не е надскочило първоначално очертания си периметър. Онова, което продължава да поражда смях, е пряко обвързано или с политическата проблематика на съответното време, съчетана с обсценен хумор, или пък избира да избегне употребата на вулгарни фрази и да се фокусира върху определени архетипни характери, които преминават през някакви смешни ситуации. Всички тези предпоставки обаче по-често са смешни, когато са наблюдавани от перспективата на страничен наблюдател, който не е част от света, изживяващ комичните случки. Със сигурност обаче съществува една фиксирана точка, в чийто център всички образи и сюжети на комичното не само от вътрешна за сюжета, но също и от външна за зрителя перспектива се събират, и тя е там, където се разпознава човешкото като условие и като причина, защото „не съществува комично извън човешкото“ (Бергсон 2020: 11). Ако пък някой предмет или животно все пак успеят да предизвикат смях, „то е благодарение на приликата с човека, на човешката дамба върху им или на употребата им от човека“ (Бергсон 2020: 11). За целите на настоящата работа това ще бъде единият колос, към който ще се придържаме, а другият, върху който ще балансираме нашата теза, ще бъде този на сакралния смях, чийто произход свързваме с античните религиозни практики. На този вид смях „се приписва способността не само да повишава жизнените сили, но и да ги пробужда, приписва му се силата да пробужда живота в буквалния смисъл на думата“ (Проп 2022: 158). Връщайки се към образцовия пример с митологичната сцена между Деметра и Баубо, а и към по-късните религиозни практики, разиграваци епизода, можем да онагледим изказаното от Владимир Пропп наблюдение. Чрез смеха си Деметра възражда отново опустошения от дълбоката скръб по загубата на дъщерята живот. Тук можем да продължим линията с оплождането и раждането на нов живот, като добавим и твърдението на Аристотел, според когото, ако трагедията води началото си от „водачите на дитирамбическите шествия“ (Аристотел 2016: 30), то първообразът на комедията е създаден от „фалическите шествия“ (Аристотел 2016: 30), които били

изпълнявани в чест на боговете на плодородието Деметра, Персефона и Дионис. „В Античността земята се възприема като женски организъм, а урожаят – като родения плод. Фалическите процесии предизвикват всеобщо веселие и смях, като този смях и всичко свързано с него трябва да въздействат на урожая. Някои теоретици и историци на литературата свързват тези процесии с произхода на комедията“ (Проп 2022: 159). Извън периферията, в която се разпростира античният светоглед, много трудно би ни било да установим кое всъщност е онова, което предизвиква смях. „За да се реши въпросът за ритуалния смях, трябва да се откажем от концепцията за комичното. Ние не се смеем така, както са се смеели в миналото“ (Проп 2022: 218).

И така, като имаме предвид социалната обусловеност и сакралния характер на смеха като предварително зададени условия, си поставяме за цел да разгледаме по какъв начин езикът, тялото и формата като самостоятелни елементи едновременно, но в същото време по отделно, също и комбинирани в различни конфигурации двойки са способни да предизвикват смях, който бихме могли да определим като абсурдистки. Ситуиран във вече зададените рамки на всеобщото значение на смеха, абсурдисткият смях ще бъде мислен не като изолирано явление, а като точка на напрежение, в която се пресичат културните пластове на комичното и сакралното.

Четвърта глава

In solido:

Език, Тяло и Форма

4.1. Език

Най-напред ще се фокусираме върху езика като инструмент, чрез който може да се поражда смях. Погледнато от перспективата не само на драматургичните текстове, но и на литературата въобще, сякаш словесната форма се е превърнала в най-достъпното средство, към което прибягват всички, щом стане дума за комично. Както и самият Бергсон посочва, „повечето думи имат *физически* смисъл и *духовен* смисъл, според това дали ги използваме в собствен, или в преносен смисъл“ (Бергсон 2020: 85). Често срещан подход в комедиите още от Античността, където смехът е предизвикан от объркването на първоначално зададените обстоятелства, е използването на гъвкавостта на езика по отношение на смисъла, което се оказва причината за оплитането на сюжетните конци. Изхождайки от подобни наративни решения, Бергсон извежда обща формулировка, според която „комичен ефект се получава тогава, когато човек възприема един израз в собствения му смисъл, а той е употребен във фигуративен. Или още: щом нашето внимание се съсредоточи върху материалността на една метафора, изразената в нея мисъл става комична“ (Бергсон 2020: 85). Движейки се в така създадения контекст, употребата на каламбури, появата на комбинации от думи и изрази с несъвместими значения на пръв поглед изглеждат достатъчно убедително като решения в плана на фикционалното, за да достигнем до идеята, че предложената ситуация е абсурдна, и следователно да въведем абсурдността като ключ, чиято цел би следвало да функционира като средство за разкриването на смисъла, скрит в играта на думи. Този подход обаче не съвпада с историческия интервал, в границите на които е

ситуиран абсурдизмът като културно явление. Езикът, който поражда смях в абсурдистката драматургия, от една страна, е далеч по-сложно обособен в собствено изградения си възможен свят, а от друга, граничи с невъзможността да бъде причислен към някаква системна класификация. Всичко това се дължи на мълчанието, което излиза из устата на персонажите, обитаващи тези пространствени измерения.

Езикът в абсурдистките текстове е разрушен, думите вече не дават реализация на възможното, те сякаш обикалят в безкрайни сфери, като с кръгови движения непрекъснато обхождат едни и същи пространствени линии, захапали с уста опашките си, без да дават каквито и да било отговори, защото „комичното не ни предлага никакъв изход“ (Йонеско 2024: 372). Джорджо Агамбен заедно с художничката Моника Ферандо, която е автор на илюстрациите, работи върху едно изследване, озаглавено „Неизразимата девойка. Митът и мистерията на Кора“ (2010) („*La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*“). Като подход към проблематиката около митологичния сюжет Агамбен избира да проследи съществуването на образа на Кора, или още Персефона, през *условията на езика*. Кора функционира като образ олицетворение на живота, който трябва да бъде възроден наново. Въведена през качества като неопределеност, граничност и незавършеност, които противоречат на всякакъв опит за определяне на идентичност, дъщерята на Деметра според Агамбен е фигура, която съществува извън езика и извън каквото и да било концептуална мисъл. Кора е неизразима, защото „познанието, предавано в Елевзина, може да бъде изразено с имена, но не и с твърдения; неизразимата девойка [la ragazza indicibile] може да бъде назована, но не и описана. В мистериозния култ няма място за *logos apophantikos* (твърдение) („За интерпретацията“ 17b5), а само за *onoma* (името). А в името има нещо като „докосване“ и „виждане“ (Agamben; Ferrando 2014: 20). Ако класическата стратегия при комедиите се основава на предпоставката, че смисъл все пак съществува и може да бъде постигнат чрез спазването на правилата при предварително зададени игрови механизми, то Кора на Агамбен функционира като онагледяваща фигура за това какъв е езикът на абсурдизма. Както тя, така и той са съставени от имена без съдържание, и той има присъствие, което е лишено от описание, и той е фигура, чиято неизразимост не се дължи на невъзможността за проникване до същността заради някаква сложност, а по-скоро заради липса на каквато и да било завършеност. Кора е фигура, която разкрива състоянието на едно съществуване, което е невъзможно за артикулиране. Нейната роля не е да носи послание, а да има присъствие. „Кора е животът, дотолкова, че не

позволява да бъде „изказан“, дотолкова, че не може да бъде дефиниран чрез възраст, семейство, сексуална идентичност или социална роля“ (Agamben; Ferrando 2014: 6). И Кора, и езикът, на който общуват героите в абсурдистките фикционални светове, не означават, те просто *са*. За Агамбен Кора е фигура на основанието на езика.

В тази ниша на немаркирано битуване, на съществуване изобщо, се появява смехът като жест, за да замени езика. След като старицата Баубо повдига пеплоса си и разголва срамните части от тялото си, като и думичка не излиза от устата ѝ, Деметра прихва да се смее от сърце, без да каже каквото и да било. По този начин логосът се разрушава, което създава предпоставки за отсъствието на възможността светът да бъде артикулиран чрез понятия. С връщането на усмивката обратно на лицето на богинята, се възражда не само изгубената връзка между майката и дъщерята, но също и животът на земята. Смехът в мита е условието, което трябва да бъде спазено, за да се достигне до дългоочаквания момент на прераждането. Смехът не е някакъв щрих в цялостното изграждане на сакрално маркирания наратив за Деметра и Персефона, който би могъл да бъде приет за незначителен, напротив, той е ритуал, в който животът се възвръща, като радикално разрушава наложилата се предишна норма. В последна сметка, смехът се превръща в *език на инициацията*, който за първи път придобива това си значение и тази си функция при преживяванията на богинята в дома на Баубо, а след това непрекъснато се възпроизвежда от посветените в ритуалните практики, за да се затвърждава и препотвърждава първообразът, като се следва кръговият механизъм, под ритъма на който се движи сакралното време. „Деметра, която е загубила надежда, преживява нещо като комична инициация, когато вижда нещо, което ѝ връща усмивката и надеждата. Поредицата от събития в спектакъла на мистериозния култ, от който посветените си тръгват радостни и с „по-сладки надежди“, по определен начин възпроизвежда инициацията на Деметра, в която Баубо [...] и Ямба [...] действат като йерофанти и комедианти“ (Agamben; Ferrando 2014: 29).

Затворен в бездната на безкрайното повторение, което е присъщ прием за абсурдистката драма на Самюъл Бекет, Йожен Йонеско и Харолд Пинтър, в настоящата магистърска работа ще мислим смеха като езикова разновидност, чиято същност, заклещена в цикличността на митологичното време, непрекъснато прави опити да възроди изгубения в руините на смъртта живот след Войните в Европа. Що се отнася до частните фикционални случаи, където тази цел на езика се постига, то тази тема пряко ще бъде засегната и цялостност разгърната във втората част на работата.

4.2. Тяло

Анатомията на тялото в контекста на абсурдизма ще бъде втората ни отправна точка, чието развитие и отношение с другите две точки, тази на езика и тази на формата, ще проследим върху общата координатна система, върху която са разположени изходните им положения. Свързвайки ги в границите на едно поле, би следвало да достигнем до извеждането на формулата на смеха, която да се превърне в задвижващ механизъм при проследяването на генеалогията.

На финала на „Corpus“ Жак-Люк Нанси казва, че „тялото е образ, дарен на други тела, цял корпус от образи, протегнати от тяло към тяло, цветове, локални сенки, фрагменти, зърна, ареоли, лунули, нокти, коси, сухожилия, черепи, ребра, тазове, кореми, канали, пяна, сълзи, зъби, лиги, цепки, блокове, езици, пот, течности, вени, болки и радости, и аз, и ти“ (Нанси 2003: 105). Не само вътрешното отношение между множеството соматични елементи, но и външната близост, която имат с техни сродни извън периметъра на първородната среда, сътворяват една безкрайна мрежа, в която благодарение на съхранената първична памет плътта, раздробена на фрагменти, общува във и извън себе си, като създава мрежа от същности. Преди обаче да се достигне до акта на масово раздробяване на части и тяхното комбинирание до безкрайност, всички водят началото си от едно и също място. Там, откъдето изскача бебето Иакх, за да се възроди нов живот. Скрит зад множествената си същност, Дионис, наричан още бога с многото имена (πολύωνύμης), в Орфическия мит за Деметра и Персефона се появява в своя детски облик из вулвата на старицата Баубо. Иакх най-често се свързва с първообраз на божеството, което в орфическата традиция носи името Дионис-Загрей. В рамките на бакалавърската теза „Разкъсването на суверена като ритуален акт на разпад: „Едуард II“ от К. Марлоу и „Кралят умира“ от Й. Йонеско“ фокусът беше поставен върху културнорелигиозния процес *σπαραγμός*, пряко обвързан с многоликостта на Дионис в сакралната традиция на Древна Гърция, тук обаче само бегло ще маркираме онзи момент, в който подробно беше разгледан орфическият мит, свързан с първичното тяло на божеството, което най-напред било разкъсано на части, а след това сварено, опечено и частично изядено от титаните. Пресечната точка, в центъра на която запазените фрагменти от двата мита откриват път един към друг, за да се сглобят,

откриваме в *тялото*, което трябва да бъде преродено от смеха на богинята на плодородието, след това разглобено на части и най-сетне да бъде унищожено, за да се изроди отново и отново в безкрайната цикличност на ритуалното повторение или да бъде заменено от следващото, сътворено по същия образ и подобие, скрило lika си зад безкрайната вариация, присъща за Дионис.

Следвайки дотук пътя на логическата нишка, чието начало определихме като наследено от Античността, в контекста на втората половина на XX век стигаме до междинна зона, в която бихме могли да приложим формулата на Жан-Люк Нанси: „Auto = ex = тяло. Тялото е изложеното битие на битието“ (Нанси 2003: 44). Тя изхожда от въведеното от философа понятие *expeausition*, което, както уточнява в бележките си преводачът от френски език на български, Боян Манчев, си „играе с омонимията между сричката *po* в думата *exposition* (излагане, изложение, изложба, експозиция) и френската дума за кожа, *peau*“ (Нанси 2003: 125). Като се уповаваме на начина, по който Боян Манчев чете Жан-Люк Нанси, следва да уточним, че според Манчев „*expeausition* е самата същност на тялото – да бъде поставено вън от същността си: то е винаги протяжно, пространно и изложено навън, то е вътрешността, невъзможна освен като външност. Кожата следователно е самото тяло в неговата протяжност. [...] Излагането излага тялото като винаги намиращо се на изходната си точка, тоест като винаги започващо. Тялото е прагът, който винаги се преминава навън. Тялото не е затвореност и вътрешност, то е разтваряне и разпростиране. Така тялото е разпръсването – разреждане в празнотата, която то разтваря със своето постоянно излизане вън от всяко крайно местонахождение“ (Манчев 2003: 14). Като има предвид цялостното изследване на Жан-Люк Нанси, в края на своя предговор към книгата на френския философ, Боян Манчев се позовава на съчинението „*Le toucher, Jean-Luc Nancy*“ на Жак Дерида, интерпретиращо философски съчинения на Нанси, и стига до своеобразно заключение, което ще бъде нашата отправна точка що се отнася до представата за функцията на тялото в контекста на абсурдисткия смях. И така, „излагането [*exposition*] на тялото е из-хвърлянето, екс-пулсирането [*expulsion*] на „субекта“ (или може би *под-хвърлянето*: *sub-jectus*) вън от себе си. Това движение, според интерпретацията на Дерида „не би имало нито край, нито възраст, нито почивка, то би било изначално: началото на света.“⁷ По този начин мисленето на *онтологическото* тяло довежда закономерно до една представа за сътворяването, за началото на света, загърбваща наследството на

⁷ „Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, цит. съч., с. 69“ (Манчев 2003: 15).

онтотеологията: сътворяване без творец, без начало и без край“ (Манчев 2003: 15). Вместо тях се промъква животворящият смях, излизащ из гръдта на женското тяло, пригодно от природата да ражда поколения.

Сигурност у човека през втората половина на XX век в Европа се е превърнало в неозначаващо понятие, чиято дефиниция е заровена и дълбоко забравена под пепелта от смъртта. Ежедневната събитийност е организирана под въздействието на една неритмична динамика, в която механизмите на тялото, подчинени на първичната си памет, са единственото човешко, имащо способността да гарантира, че утрешният ден съществува. Това непрекъснато повторение, към което индивидът е приспособил плътта си, създава усещането за подреденост и предвидимост на онова, което предстои. След като бъде изпълнена и последната сцена от репертоара за деня, ще бъде изпълнен поредният скок на Иакх от утробата на Баубо, който отново ще върне усмивката на богинята и животът на човешкото тяло дословно ще започне отначало. В този смисъл драматургията на абсурдизма функционира като ритуален театър на възраждането, в който всяко едно тяло играе ролята на актьор и на жертва, като е разположено на границата между излагането (*expeausition*) и разпадането (*σπαραγμός*). Смехът се превръща в онтологичен инструмент, който не просто бележи възможностите, на които е способно тялото, но също и превръща самото преживяване на телесната крайност в жестови акт на сътворение. През оптиката на абсурдизма тялото винаги е в процес на *expeausition*, според който то непрекъснато излиза навън, прехвърля се отвъд себе си, за да се срещне със собственото си отражение на пръв поглед в другото тяло, в другия образ, в друга ситуация. Тази другост предразполага към усещане за движение, за промяна, но в същността си тя е маска, зад която се крие същото това тяло, което ще бъде възродено, когато умре в края на действието. Тази безкрайна цикличност на разпад и възраждане във високата драматургия от втората половина на XX век се превръща в утвърдена структура, където смехът изпълнява ролята на сакрален импулс. Той не е реакция, а е условие за поддържането на играта, той е онова първо движение, което Жак Дерида през интерпретацията си на Жан-Люк Нанси определя като начало на света без творец. Абсурдисткият смях в тази перспектива е условие за удължаване на тялото във времето, начин да се запази ритъмът на живота там, където всяка форма на сигурност е заличена.

Погледнато през перспективата на общата координатна система на абсурдисткия смях, която очертахме в началото на главата, на сцената на ритуалния театър тялото

изглежда, че е разчленено от словото и е подложено на постоянна деформация от формата. Оттук насетне смехът вече не принадлежи на отделния човек, а на цялата мрежа от тела, образи и гласове, които влизат в очертанията на един ритуален кръг, за да изиграят отново и отново началото на света.

4.3. Форма

С поставянето на последната точка върху своеобразната ни координатна система ще завършим изграждането на грубия външен облик, олицетворяващ през призмата на теоретичното обговаряне абсурдисткия смях в драматургията на Самюъл Бекет, Йожен Йонеско и Харолд Пинтър от втората половина на XX век. Формата е най-предизвикателният от трите основни елемента освен заради своята плаваща и трудно подчиняваща се на рационална гъвкавост дефиниция, но също и заради граничната зона, в която е позиционирана спрямо другите два елемента на абсурдисткия смях – тялото и езика. Въпреки че съществува възможност да мислим за езика и тялото през гледна точка на формата, избираме да отделим трите понятия, като не ги смесваме помежду им, защото формата е от по-различен порядък спрямо другите два елемента. Ако приемем, че *езикът* и *тялото* намират израз в персонажите, то *формата* е условието това да се случи. Казано по друг начин, когато разглеждаме проявленията на *формата* в театъра на абсурда, ще имаме предвид драматургичната форма.

Макар досега да не беше изведено експлицитно, идеите на френския режисьор и теоретик Антонен Арто (1896-1948), пряко засегнати в изследването му „Театърът и неговият двойник“ (1938), са част от общата теоретична линия, чието начало поставихме още в първата глава на това изследване. Според Арто театърът има двойници, сред които той посочва „метафизиката, чумата, жестокостта, резервоар[а] с енергии, които представляват Митовете, които хората вече не vyplъщават, vyplъщава ги театърът“ (Арто 1985: 176), но преди всичко същинският двойник на театъра е самият живот. Като имаме предвид тази двойствена природа, избираме да мислим *формата* като двойнородена. От една страна, тя ще функционира в магистърската теза спрямо своята литературна природа, видяна като първична, от което следва да мислим за този трети елемент като за отнасящ се до цялостния драматургичен текст. От друга страна, обаче формата ще придаде завършен вид на начина, по който тече и функционира животът в границите на фикционалните светове в драматургичния текст, представени

не просто като възможни, а като двойни на действителността според историческия контекст на възникване на произведенията. Мартин Еслин, британският изследовател, който в началото на 60-те години на XX век въвежда в обращение термина *театър на абсурда*, посочва като отправна точка позицията, че това явление в западноевропейската драматургия „може да се разглежда като отражение на това, което изглежда като най-истински представителното отношение на нашето време“ (Esslin 2009: 22).

Трудно би било да останем само на нивото на абстракцията по отношение на формата. Същността ѝ ще бъде широко разгърната, когато бъде направен опит конкретни примери да бъдат наложени по нейните специфични очертания. Това ще бъде една от отправните точки във втората част на дипломната работа. Самата представа за формата като двойник на живота предполага, че в конкретните текстове следва да се фокусираме върху начина, по който се представят времето и пространството, къде и какво е онова място на действие, какви са неговите граници, но също и какъв е кодексът на съществуването не само за да има, но и за да се поддържа в активна позиция специфичната форма на живот. За този акт на раздвояване на формата в самата себе си бихме могли да се позовем и на есето „Маскираното въображение“ от Жан-Люк Нанси и като него да тръгнем от самия образ, за да стигнем до представата за другия като за безформеното в основата на формата: „В дъното на образа стои въображението, а в дъното на въображението стои другият, погледът на другия, тоест това е погледът към другия и другият като поглед, което следователно се разкрива като друг на погледа, като пред-виждащ не-поглед. Другият се приближава към мен лице-в-лице и по този начин се показва като друг. Образът е преди всичко друг и от другия, променен и променящ се. Той дава другия, според който може да се покаже същото“ (Nancy 2005: 97). В този откъс от есето „Жак-Люк Нанси подчертава ролята, която играе изглеждането, като настоява на двойствеността, която според него е въведена с двойното значение на *Aussehen*: веднъж „изглеждам“ в смисъла на „изглеждам така и така“, както, когато се казва „изглеждаш добре“; и втори път, „изглеждам“ в смисъла на „изглеждам някого“, например „той ме изглежда“, но също и на „гледам-вън“ (буквален превод на *Aus-sehen*), както би било в „гледам през прозореца“ (Тенев 2012: 277). В този смисъл формата на абсурдистката драма би могла да функционира двойствено – едновременно и като затворена и като отворена система. От една страна, тя е затворена заради все пак присъщите ѝ макар и трудно уловими граници, на които действието е подчинено. В тях времето се сгъстява или пък разпада, а пространството е склонно да се редуцира до

минимум. От друга страна, формата може да бъде и отворена, защото всяка сцена, въпреки че е капсулирана в рамките на своеобразно създадени очертания, съдържа пропускливи зони, през чиито процепи се просмуква безкрайността на повторението и невъзможността да бъде фиксирана една крайна точка, която да бъде изведена като смислов произход. Подобно на тялото [corpus], което Жан-Люк Нанси мисли като винаги излизащо отвъд себе си, и формата в театъра на абсурда се намира в един постоянен режим на обращение, преминаващ през процес на безконечно изменение на граничната линия, след това към разглобяване и най-сетне към тотален разпад. Всяка една от тези междинни точки в общия процес и изпълняването на действието като последствие от достигането до тях, създава усещане за съществуването на ядро, макар и да липсва строго фиксирана форма, защото за Нанси отсъствието на формата би било основа на всяка форма. По този начин се поддържа усещането за живот, чиято динамика е едновременно крайно непосилна, но и крайно необходима, за да се осъществява каквото и да било случване, изразено чрез подвижност. Така сценичната реалност, в която битува художественият свят в драмата, заема поза на извита в двата си края линия, в началото и в своя край. Тази дъга се оглежда в огледалната повърхност, разделяща действителността и фикцията, като се образува окръжност. Сформираният кръг в отражението бележи всяко движение, реплика или пък пауза, които са видени едновременно и като завършек и като начало, защото разликите между двете са заличени. Пространството се наслажда върху времето, времето пък върху тялото, а тялото отгоре на езика, за да се затвори сакралният цикъл на смеха, който от индивидуален акт се е превърнал в структурна необходимост не само в границите на възможните светове, но и в тези на действителността спрямо историческия контекст в Европа след Войните.

Драматургичната форма при Бекет, Йонеско и Пинтьр не е просто двойник на живота в действителност, тя поставя живота в един ритуален кръг, където липсата на логически смисъл е самият смисъл. Смехът тук не е някаква реакция към сюжета, затворен в литературната форма, а е самият сюжет, който е формиран от паузи, повторения и всевъзможни деформации. Тази формална структура е едновременно рамка и съдържание, едновременно е граница и безкрайност.

ВТОРА ЧАСТ

От теорията към практиката на сцената на абсурда

(драмата на С. Бекет, Й. Йонеско и Х. Пинтьр)

Първа глава

Самюъл Бекет, Йожен Йонеско и Харолд Пинтър в контекста на абсурдизма

През 60-те години на XX век американското издателство Гроув Прес прави опит да събере в един общ филмов проект европейските лица на драматургията от периода, а именно Самюъл Бекет, Йожен Йонеско и Харолд Пинтър. Поканени от издателя Барни Росет да участват в неговия така наречен *Evergreen Project*, всеки един от тях е трябвало да напише сценарий за филм, който след това да бъде популяризиран от издателството в Америка. Различни обстоятелства, най-вече финансови, възпрепятстват осъществяването на цялостната идея на Гроув Прес и единственият реализиран на екрана сценарий е късометражният филм, озаглавен „Филм“ (1965), от Бекет. Пинтър също публикува в края на 60-те години своя сценарий, чието заглавие е „Сутеренът“ („The Basement“), като го превръща в телевизионна пиеса, продуцирана от BBC 2. Текстът на Йонеско пък така и не достига до снимачната площадка, а остава само като монолог, познат под името „Добре сварени яйца“ („L'œuf dur“). Във втората част на настоящата магистърска теза ще направим опит отново да съберем на едно място тримата абсурдисти в драматургията на западноевропейската литература от втората половина на XX век. Като извеждаме на преден план конкретни фрагменти от предварително подбрани техни пиеси на принципа на анзацпункта (Ansatzpunkt) по примера на Ерих Ауербах, ще проследим по какъв начин се развиват във възможните художествени светове трите елемента, език, тяло и форма, за да предизвикват абсурдистки смях. Принципът на подредба на главите ще бъде хронологичен спрямо годините на публикуване на текстовете, като във всяка глава ще има една пиеса, която ще функционира като ядро. Ключово за така устроената композиция е, че това ядро ще бъде пропускливо, от което следва, че ще се намесват фрагменти и от други драматургични текстове на съответните автори. Както вече споменахме в първата част

от работата, на генеалогията ѝ е чужда линейната структура. Преди обаче да преминем към същността на настоящата част, следва накратко да щрихираме общата представа за абсурдизма в западноевропейската драматургия и по какъв начин в настоящата работа ще боравим със значението на явлението, положено в историческия контекст от втората половина на миналия век.

В едно свое есе, посветено на Франц Кафка, Йожен Йонеско дефинира спрямо своите разбирания какво е значението на абсурда: „Абсурд е това, което е лишено от смисъл [...]. Откъснат от своите религиозни, метафизични и трансцендентални корени, човекът е изгубен; всичките му действия стават безсмислени, абсурдни, безполезни“ (Ionesco 1957). Няколко години след опита на Йонеско да даде определение на абсурда, през 1961, когато Мартин Еслин, британски литературовед, занимаващ се с изследвания и в областта на драматургията, публикува „Театърът на абсурда“ („The Theatre of the Absurd“), където за първи път е въведен термин като *театър на абсурда*. Още в началото на своята теоретична книга Еслин тръгва от значението на думата *абсурд*, която „първоначално означава „дисхармония“ в музикален контекст. Оттам идва и определението ѝ в речника: „дисхармония с причина или с благоприличие; несъответстващ, неразумен, нелогичен“. В обичайната си употреба „абсурд“ може да означава „нелеп“, но това не е смисълът, в който Камю използва думата и в който тя се използва, когато говорим за театър на абсурда“ (Esslin 2009: 23). Когато търсим причини за произхода и значението на дадено културно явление, оказало влияние върху множество сфери, необходимо е да вземем предвид и историческия контекст, в който е възникнало то. Макар времето след Втората световна война да оформя „епохата на реалното разделение на Европа, когато Изток и Запад се оказват понятия не просто натоварени със съзнание за двете различни културни и исторически традиции, но и с действителен политико-икономически смисъл; не просто “чужди” едно на друго, но и намиращи се в конфликт, в дълбоко противопоставяне“ (Паскалева 2007), макар Еслин да тръгва от общото положение, според което абсурдизмът е отражение на действителност, той, както и ние успяваме да надскочим мрежата от последиците на миналото, за да достигнем до идеята, че „авангардните движения почти никога не са напълно нови и безпрецедентни. Театърът на абсурда е завръщане към стари, дори архаични традиции“ (Esslin 2009: 327). Разбира се, няма как да избегнем причинената от историческите събития криза на духа, която нахлува в уязвимия вътрешен свят на индивида и го превръща в жертва на обстоятелствата, но в същото време не бихме я

мислили в настоящата теза и като единствена причина за възникването на явлението. По-скоро бихме се придържали към идеята, че онова, което преживява Европа в периода след Войните, е по-скоро повод да бъдат възродени наново изгубените в миналото сходни на настоящия процеси. В този смисъл, обръщайки се към мита като към традиция, присъща за културата на дълбоко погребаното минало, Мартин Еслин допълва, че „също толкова разпространено сред вековните традиции, присъстващи в театъра на абсурда, е използването на митични, алегорични и съновидни начини на мислене [...] митовете са наричани колективни съновидения на човечеството. Светът на митовете почти напълно е престанал да бъде ефективен на колективно ниво в повечето рационално организирани западни общества [...], но както посочва Мирча Елиаде: „на ниво индивидуален опит той [митът] никога не е изчезвал напълно, той се проявява в сънищата, фантазиите и копнежите на съвременния човек“ (Esslin 2009: 348).

Като имаме предвид не само актуалното време, в чийто контекст са създадени и публикувани драматургичните текстове на Самюъл Бекет, Йожен Йонеско и Харолд Пинтър, но също и многовековната традиция, стояща в основата на всеобщото развитие на културния облик на Европа въобще, ще изградим един аналитичен модел, който разглежда абсурдистката драматургия на тримата автори едновременно и като пряко обвързана с актуалността, и като поддържаща активен диалог с естетическите и философските пластове още от Античността. Важно е да отбележим, че с тази кратка глава не изчерпваме особеностите на абсурдизма като направление, оказало влияние на хуманитаристиката, и на абсурдисткия театър, функциониращ като негово проявление. В следващите глави отново ще бъдат засегнати по един или друг начин неговите характерни черти и начинът, по който те се проявяват в конкретните текстове на тримата драматурзи. Очертаната дотук позиция цели да изгради една основа, която актуалният контекст и античното културно-философско наследство да припознаят като обща.

Втора глава

Йожен Йонеско.

На „Плешивата певица“ не ѝ липсва само косата

Когато през 1954 година издателство Галимар за първи път публикува сборник с пиеси на Йожен Йонеско, Жак Лемаршан⁸ пише предговора към него, определяйки театъра на Йонеско като „безспорно най-странния и спонтанния, който ни е разкрил следвоенния период“ (Lemarchand 1990: 12). Определян от критиците като трудно досегаем и творчески неподкупен, Йонеско в своите драматургични текстове засяга въпроси, свързани с измеренията на живота и смъртта, с процеса на превръщането на човека в уязвимо тяло, пита се за състоянието на екзистенциалната самота, на отчаянието, на духовната нищета изобщо. От хронологична гледна точка най-напред френският автор от румънски произход пише пиесата „Плешивата певица“/ «La cantatrice chauve» (1950), като тя е и първата в подредбата на съдържанието на сборника, излязъл четири години по-късно в парижкото издателство. Жанрово определена от самия драматург като антипиеса, „Плешивата певица“ е „закачка само в началото, а после [...] се превръща в нещо неочаквано мимо волята на автора“ (цит. по Терзиева 1980: 28). Повечето изследователи зад тази „закачка“, за която говори самият Йонеско, разпознават желанието му „да пародира учебник-самоучител по английски език, който подобно на повечето системи за чужденци съдържа система от недомислия в поместените диалози“ (Терзиева 1980: 28). Като изхождаме от начина, по който

⁸ Жак Лемаршан (1908-1974) е френски писател, театрален критик и част от издателството Галимар. Известно време работи като театрален критик за вестник «Combat», чийто главен редактор е приятелят му Албер Камю, а след това пише и за «Figaro» и «La Nouvelle Revue française». Лемаршан насърчава процесите около децентрализацията на театъра във Франция, пише предговори за изданията на Пиер Корней, Жан Расин, Хенрик Ибсен и Йожен Йонеско.

първата пиеса се конструира на идейно равнище, бихме могли да обобщим, че сътворявайки цялостна представа, посредством която ще изгражда своите персонажи във всяка следваща пиеса, още в самото начало на този процес Йожен Йонеско ги поставя в един различен езиков регистър, научава ги да говорят на един нов език, чиято вътрешна логика функционира като инструмент. Чрез усвояването му като първа крачка отгук насетне ще започне да се утвърждава тяхното съществуване в границите на фикционалните светове, към чиято структура не просто са пригодени, а подчинени. „Театърът на абсурда е възвърнал свободата да използва езика като просто един – понякога доминиращ, понякога потиснат – компонент на своята многоизмерна поетична образност“ (Esslin 2009: 406), което означава, че с него не се изчерпват съставните елементи на абсурдисткия свят, репрезентиращ действителността. Както вече беше изведено като общо положение в теоретичната първа част от магистърската теза, оцеляването в границите на тези фикционални светове, формирани през втората половина на XX век, е възможно чрез възраждането на сакралния смях, въплътител на същността си в три основополагащи елемента – език, тяло и форма. Като имаме предвид така очертаната посока, в която да мислим за драматургията на Йожен Йонеско, в настоящата глава си поставяме за цел да разгледаме по какъв начин се проявява всеки един от тези елементи в антипиесата му „Плешивата певица“, която ще функционира като основа, върху която да започнем да градим общия облик на комичното у Йонеско. Редно е да споменем, че ще правим и допълнителни препратки към други негови драматургични текстове, когато това е необходимо, за да бъдем прецизни и възможно най-изчерпателни в анализа си.

Когато по-рано в работата си се позовахме на есето за смеха на Анри Бергсон, установихме, че онова, което е способно да поражда смях, притежава, ако не човешки, то белязан от човешкото облик или характер. За да проследим в перспектива как се разгръща тази позиция на френския философ, опитал да дефинира смеха, нека вземем за пример началника на пожарникарите, който е въведен като означаващо в дома на английското буржоазно семейство Смит през два отличителни белега. Първо, през разколебаното присъствие на *тялото* му между представите за никой-и-някой, а сетне и през *езика*, чийто външен облик намира израз в структурата на вицовете, които разказва, за да забавлява Смит, както и семейство Мартин, които им гостуват. Съчетал в облика си езика и тялото, цялостната представа за пожарникаря като персонажен образ на едно надредно равнище спрямо сюжетното развитие скицира очертанията на

формата като третия елемент, който осъществява връзката между подвижната литературна структура и модела на живот във фикционалния свят, явяващ се като двойник на действителността. Най-напред обаче ще разгледаме при какви условия се формират и преплитат помежду си тялото и езикът, а след това как се проявява и самата форма спрямо другите два елемента. По този начин ще успеем да проследим как взети заедно, трите елемента намират обща пресечна точка, в която се поражда абсурдисткият смях.

Най-напред ще поставим акцента върху обстоятелствата, които разколебават присъствието на тялото. Всичко започва с чуването на звънеца на входната врата, зад която дори и след третото позвъняване не чака никой. Благодарение на разгорелия се спор между двете двойки, в който след второто натискане на бравата напразно, госпожа Смит се опитва да убеди съпруга си, че въпреки настоятелното звънене пред вратата няма никого: *„Това е вярно само на теория. В действителност нещата стоят иначе. Нали видя преди малко* (Йонеско 2024: 30) / *«Cela est vrai en théorie. Mais dans la réalité les choses se passent autrement. Tu as bien vu tout à l'heure»* (Ionesco 1990: 38), опитът в света на абсурдизма ни учи, че нещата няма да приключат дотук. Последва четвърто натискане на звънеца отвън:

(Звъни се отново.)

Г-н Смит: Я, звъни се. Трябва да е някой.

Г-жа Смит (*в пристъп на ярост*): Не ме изпращай пак да отварям вратата. Видя, че е безполезно. Опитът ни учи, че когато се звъни на вратата, това значи, че там няма никой.

Г-жа Мартин: Никога.

Г-н Мартин: Не е сигурно.

Г-н Смит: И дори не е вярно. В повечето случаи, когато се звъни, това значи, че там има някой.

[...]

Г-жа Смит: Казвам ти, че е невъзможно. Във всеки случай вече няма да ме разкарваш напразно. Ако искаш да проверяваш, върви сам!

Г-н Смит: Отивам.

(Госпожа Смит свива рамене. Госпожа Мартин поклаща глава.)

Г-н Смит *(става да отвори):* А, how do you do! *(Хвърля поглед към госпожа Смит и към съпрузите Мартин, които са много учудени.)* Началникът на пожарникарите!

(Йонеско 2024: 31)

(On entend de nouveau sonner⁹)

M. SMITH : Tiens, on sonne. Il doit y avoir quelqu'un.

M^{me} SMITH, *qui fait une crise de colère :* Ne m'envoie plus ouvrir la porte. Tu as vu que c'était inutile. L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne.

M^{me} MARTIN : Jamais.

M. MARTIN : Ce n'est pas sûr.

M. SMITH : C'est même faux. La plupart du temps, quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un.

[...]

M^{me} SMITH: Je te dis que non. En tout cas, une me dérangeras plus pour rien. Si tu veux aller voir, vas-y toi-même!

M. SMITH : J'y vais.

(M^{me} Smith hausse les épaules. M^{me} Martin hoche la tête.)

M. SMITH, *va ouvrir:* Ah! How do you do! *(Il jette un regard à M^{me} Smith et aux époux Martin qui sont tous surpris.)* C'est le Capitaine des Pompiers!

⁹ «А la représentation tous les quatre se lèvent ensemble, brusquement, à ce nouveau coup de sonnette, alarmés. Ils se rassioient pendant que M. Smith va ouvrir» (Ionesco 1990: 38). Тази бележка под линия присъства само в оригиналния текст. За да бъдем прецизни в работата си, ще предложим неофициален превод, като той ще бъде релевантен и за преводния текст: „При звъненето на звънеца четиримата стават едновременно, изплашени. Седят отново, докато г-н Смит отива да отвори.“

Въпреки създамата се суматоха, в която след първото позвъняване на вратата на семейство Смит всяко очакване за появата на когото и да било се е превърнало в липса, в края на седмата сцена конците за момент се разплитат чрез смяната на езика. Господин Смит, като хвърля поглед към съпругата си и семейство Мартин, приветства, но на английски език сякаш дошлия отникъде началник на пожарникарите. С хладнокръвното изричане на репликата *how do you do* от страна на господин Смит, пристигането на героя отвън се превръща в събитие, което едновременно отменя и потвърждава отсъствието му във възможния свят на двете семейства. Тялото се появява в момент, в който очаквания, че въобще някой ще се появи на входната врата, вече няма. Повтарянето на една и съща ситуация създава опит, който обаче по картезиански (до каквото обобщение ще достигнат самите персонажи в края на пиесата, но това е тема, която ще засегнем по-нататък в главата) се оказва, че принадлежи на теорията, но не и на практиката. Макар още със следващата сцена породилите се съмнения около присъствието на тялото вече съвсем да са заличени, разколебаната телесност успява да се стабилизира в процеса на воденето на активен диалог между двете двойки и началника на пожарната.

За момент ще прескочим към 1958 година, когато Йонеско публикува пиесата „Столове“ / «Les Chaises», за да дадем един друг пример, в който тялото тотално отсъства. В този трагичен фарс, както жанрово е определен текстът от самия драматург, възрастна двойка непрестанно посреща нови и нови гости и непрекъснато внася още и още столове, на които да бъдат настанени новодошлите. В същото време до момента, в който ще се хвърлят в морето през прозорците на дома си, и старицата, и старецът говорят разпалено по различни теми, често пъти отнасящи се към плана на миналото, с невидимите си гости. Разликата обаче е, че отговорите на събеседниците им остават заключени в скобите на ремарките, като разговорите им се превръщат в непрекъснато подкачащи във времето и пространството монолози:

Старецът: Госпожо, животът никога не е бил евтин.

Старицата (към Дамата): Права сте. (*Дамата говори.*) Точно така. Би трябвало нещо да се промени... (*С променен тон.*) Може би моят мъж ще се заеме с това... Той сам ще ви каже.

Старецът (към Старицата): Мълчи, Семирамида. Още е рано. (*Към Дамата.*) Извинявайте, че събудих любопитството ви, госпожо. (*Дамата реагира.*) Не, draga госпожо, не настоявайте...

(Йонеско 2024: 109)

Le Vieux : Madame, la vie n'a jamais été bon marché.

La Vieille (*à la Dame.*): Vous avez raison... (*La Dame parle.*) Comme vous dites. Il serait temps que cela change... (*Changement de ton.*) Mon mari, peut-être, va s'en occuper... il vous le dira.

Le Vieux : (*à la Vieille.*) Tais-toi, tais-toi, Sémiramis, ce n'est pas encore le d'en parler. (*À la Dame.*) Excusez-moi, Madame, d'avoir éveillé votre curiosité. (*La Dame réagit.*) Chère Madame, n'insistez pas...

(Ionesco 1996: 36)

Връщайки се към казаното в четвъртата глава от първата част, разглеждаща тялото като съставен елемент в контекста на абсурдисткия смях, следва да отбележим, че то винаги е в движение. Тялото се разпростира извън себе си и е в постоянен цикъл на разпад и възраждане. Смехът функционира като сакрален импулс, който поддържа кръговия ритъм на живота, обхващащ времето между разкъсването и формирането на телесното наново. Този процес обаче не обхваща само тялото като отделна единица. Във възможния свят на Йожен Йонеско влиянието на соматичните процеси е като това между скачени съдове. Тези свързани движения в „Плешивата певица“ се постигат благодарение на езика. Изглежда, че вицовете, които началникът на пожарникарите разказва на двете английски семейства, поддържат, от една страна, собственото му тяло в цикличния ритъм, а от друга, и телата и на останалите четирима персонажи. След като пожарникарят спира с разказването на вицовете въпреки настойчивото умоляване да продължи, той си тръгва от дома на Смит, защото работните му ангажименти, изразяващи се в предвалително планирани пожари в околностите на Лондон, го чакат. С напускането на тялото на пожарникаря от къщата на Смит се разпада най-напред езикът, а впоследствие и самите тела на двете двойки. Любопитно е, че при

изграждането на този свят в антипиесата на френския абсурдист, в който породеният смях е условието за съществуването му, най-напред се формира тялото на пожарникаря между никой-и-някой, а след това се проявява и ефектът от вицовете му. Докато при разпада му посоката е обратната, най-напред отпада езикът, а едва след това изчезва и тялото. Движението наподобява изкачване, а след това слизване по двойна стълба, свързана с общо пространство, върху което едновременно успяват да се задържат тяло и език, преди да се разпаднат. Качването и слизането по тези стъпала също е израз на типичното за този свят циклично действие. И така сакралният смях напуска последната единайсета сцена, за да може в тъмнината, настъпила от изгасените светлини, да дойде времето на дългоочаквания момент, задвижван както от ритъма на разпадащия се в тоталността си език, така и от движението на телата на семействата Мартин и Смит, които следва най-напред да бъдат скрити в мрака, след това разкъсани и най-сетне наново да се възродят. В следващото завъртане около кръга обаче е ред на семейство Мартин да сложи началото на новия ден, който започва с цикличното възраждане на дълбоко познатото:

Г-н Смит: А, с, и, о, у, а, с, и о, у, а, с, и, о, у, и!

Г-жа Мартин: Б, с, д, ф, г, л, м, н, п, р, с, т, в, ю, я!

Г-н Мартин: Лек от лук, лак от лик, лък от люк, люк от лук.

Г-жа Смит (*имитира пуфтене на влак*): Пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф.

[...]

(Всички заедно, крайно раздразнени, си крещат взаимно в ушите. Светлината угасва.)

Всички заедно (*във все по-бърз ритъм*): Не е оттам, а е оттук! Не е оттам, а е оттук! Не е оттам, а е оттук! Не е оттам, а е оттук! Не е оттам, а е оттук! Не е оттам, а е оттук! Не е оттам, а е оттук!

(Репликите прекъсват рязко. Отново светлина. Господин и госпожа Мартин са седнали така, както в началото са седели семейство Смит. Представлението започва отново със семейство Мартин, които

повтарят точно репликите на семейство Смит в първата сцена, докато завесата пада бавно.).

(Йонеско 2024: 49)

M. SMITH: A, e, I, o, u, a, e, I, o, u, a, e, I, o, u, i!

M^{me} MARTIN : B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z !

M. MARTIN : De l'ail a l'eau, du lait a l'ail!

M^{me} SMITH, *imitant le train:* Teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff!

[...]

Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux oreilles des autres. La lumière s'est éteinte. Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide:

TOUS ENSAMBLE: C'est pas par la, c'est par ici, c'est pas par la, c'est par ici, c'est pas par la, c'est par ici, c'est pas par la, c'est par ici, c'est pas par la, c'est par ici, c'est pas par la, c'est par la !

Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. Et M^{me} Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement.

(Ionesco 1990 : 56)

Проследявайки логиката на развитие на действието в посочените примери, бихме могли да достигнем до заключението, че езикът в „Плешивата певица“ е елементът, който задвижва тялото и формата. Придаденият облик на този език има вицов характер. Смисъл във вицовете, които не само пожарникарят, но и двете семейни двойки разказват, няма. Не би следвало и да има предвид девалвацията на езика, за която споменава и Мартин Еслин. Вече видяхме как езикът, скрит в образа на началника на пожарникарите, влияе върху посоката на действие на тялото като обща единица в

текста. Упражняването на контрол от негова страна обаче не спира дотук, защото формата до голяма степен също е повлияна от репликите, излизащи из устата на пожарникаря. Преди обаче на практика да проследим как се достига до този процес, ще припомним, че не би следвало да търсим смисъл в език, на който се говори в света на абсурдизма. Той не е средство за предаване на поток от значима информация, той е присъствие, наподобяващо образа на Кора, както вече беше добре разгърнато като идея в четвъртата глава на предишната част. В този смисъл смехът често пъти замества езика, като се превръща в сакрален акт, който възражда живота, но също и поддържа цикличните движения, без предварително да ги фиксира. Впрочем именно тази липса на точна определеност е сред причините размяната на телата на двете двойки в края да бъде възможно като изпълнение, а езикът да остане същият. Той продължава да се движи в траекторията на своя непрекъснато въртящ се кръг, докато телата го следват, като непрекъснато се редуват в изговарянето му. Изглежда, че няма значение кой го казва, а дали го казва, защото това е условието за поддържането на съществуване във възможния свят на „Плешивата певица“. Ако се върнем обаче отново към формата, в промеждутъка между поддържането на смеха през езика и представата за това що е форма в контекста на абсурдисткия смях, се отваря още една, втора пропусклива зона, в която езикът успява да повлияе и върху формата. Това се случва с намесата на категорията за истина в границите на този възможен свят:

Пожарникарят: Искате ли да ви разкажа няколко вица?

Г-жа Смит: О, да, разбира се, толкова сте мил.

(Целува го.)

Г-жа Смит, г-жа Мартин и г-н Мартин: Да, да! Вицове! Браво!

(Ръкопляскаат.)

Г-н Смит: И което е още по-интересно, всички истории за пожарникари са истински, всички, и действителни.

Пожарникарят: Говоря за неща, които съм преживял лично. Практиката. Само практиката. Не книгите.

Г-н Мартин: Точно така. Истината въпреки се намира не в книгите, а в живота.

(Йонеско 2024: 36)

LE POMPIER : Voulez-vous que je vous raconte des anecdotes?

M^{me} SMITH: Oh, bien sûr, vous êtes charmant.

Elle l'embrasse.

M^{me} SMITH, M^{me} MARTIN, M. MARTIN: Oui, oui, des anecdotes, bravo!

Ils applaudissent.

M. SMITH: Et ce qui est encore plus intéressant, c'est que les histoires de pompier sont vraies, toutes, et vécues.

LE POMPIER: Je parle de choses que j'ai expérimentées moi-même. La nature, rien que la nature. Pas les livres.

M. MARTIN: C'est exact, la vérité ne se trouve d'ailleurs pas dans les livres, mais dans la vie.

(Ionesco 1990: 44)

И така, ако свойството на формата като съставен елемент е да бъде *двойнородена* – веднъж като литературна структура и втори път като отражение на действителността, то езикът упражнява хегемония и над двете проявления. Най-напред през вица като вид езикова структура на остроумието, на нивото на която общуват различни логики. Ако се върнем назад към романтиците, според които вицът, или още остроумието, е разлагане на духовни елементи, които трябва да са били най-тясно свързани преди настъпването на самото това разлагане, то ще видим, че и в това първо проявление на формата имаме процеси по разглобяване на елементи и възраждането им наново в различни логически конфигурации. Вицовете на пожарникаря в същото време обаче разказват единствено и само истински случки, отговаряща на действителността. Това е другата обща точка, в която се събират езикът и формата. Както вече многократно беше изведено като следствие, едно от проявленията на театъра на абсурда е да бъде отражение на действителността. Нещо ключово за драматургията на Йожен Йонеско обаче е, че тя презира дидактичния патос, от което следва да достигнем до заключението, че тази репрезентация на актуалното няма за цел да даде отговори или пък морализаторски да раздели правилното от грешното. По-скоро тя цели да покаже, че фикцията е достигнала до едно състояние, в което да „не дава обяснения, тя е търсене на обяснения, търсене на изяснявания [...] тя може да бъде разглеждана като постройка от

въпросителни. Но в края на краищата отговор липсва. Или най-малкото липсва окончателен отговор“ (цит. по Терзиева 1992: 8).

По време на сбогуването на семействата Смит и Мартин с пожарникаря г-жа Мартин определя времето, прекарано с него като „един истински картезиански четвърт час“ (Йонеско 2024: 45) / «un vrai quart d'heure cartésien» (Ionesco 1990: 52). Изглежда, че всички действителни истории под формата на вицове, които са си разказвали един на друг в този промеждутък от време, напомнят на смисъла на Декартовото „Аз съм“, което създава достоверност на човешкото битие и на неговото съществуване: „Трябва да приема за сигурно, че положението „Аз съм“ е необходимо истинно всеки път, когато го произнасям или схващам с ума си“ (Декарт 1978: 26). И все пак във възможните светове на драматургията на Йонеско трябва да имаме наум, че „истината е по средата“ (Йонеско 2024: 27) / «La vérité est entre les deux» (Ionesco 1990: 35), а персонажите никога не достигат до същинския център, защото се движат в кръг.

Езикът в „Плешивата певица“ се оказва елементът, който задвижва целия механизъм на абсурдисткия смях. На индивидуално равнище всяка проява на езика е едновременно разпад и възраждане, тялото е разположено по едно и също време между двата противоположни полюса на някой-и-никой, а формата, от една страна, удържа общата литературната структура не само на драматургичното действие, но и на вица. От друга, тя успява да побере в себе си неуловимите граници на отражението на действителността, изразена чрез образа на фикционалния свят, където времето е относителна категория, а „часовникът бие колкото си иска“ (Йонеско 2024: 25) / «La pendule sonne tant qu'elle veut» (Ionesco 1990: 33). На общата координатна система, начертана спрямо специфичните измерения на света в антипиесата на Йонеско, обаче езикът е елементът, който упражнява по-голямо влияние спрямо останалите два, което му позволява да задава посоката на развитие. Той едновременно е самият смях, но също така е и съставен елемент от общото, чиято симбиоза предизвиква явлението, наречено абсурдистки смях.

Трета глава

Харолд Пинтър.

На всеки „Рожден ден“ човешкото се ражда наново

„Онова, което става в моите пиеси, е реалистично, но онова, което правя, не е реализъм“ (Пинтър 2006: 9) е определението, което самият Харолд Пинтър дава за пиесите си. Мартин Еслин допълва в своето изследване върху театъра на абсурда, като има предвид начина, по който британският драматург разработва и прилага понятието си за реализъм, както и едно негово изказване в интервю с журналистката и писателка Джеси Тенисън, че „за Пинтър няма противоречие между желанието за реализъм и основната абсурдност на ситуациите, които го вдъхновяват. Подобно на Йонеско той разглежда живота в неговата абсурдност като предимно забавен до известна степен. „Всичко е забавно [казва Харолд Пинтър в интервюто си с Джеси Тенисън]; най-голямата сериозност е забавна; дори трагедията е забавна. И мисля, че това, което се опитвам да направя в пиесите си, е да стигна до тази разпознаваема реалност на абсурдността на това, което правим, как се държим и как говорим“ (цит. по Esslin 2009:

242). Съчетаването на реализма и абсурдността в рамките на един и същ възможен свят формира онази присъща за Пинтър амбивалентност. От една страна, на преден план често пъти наблюдаваме изграждането на едно пространство, маркирано от социалното поведение на персонажите, от всекидневния език, на който общуват, както и от обикновените ситуации, поставящи начало на действието. От друга страна, обаче именно от границите на този привиден реализъм се разгръща структурата на абсурдността, от която изскача на преден план външната заплаха, която разкъсва и малкото останало от разпадащото се след Войната човешко, а след това го възвраща наново със смеха си, като образът често напомня за примитивното.

И така в настоящата глава избираме да поставим фокуса върху подбрани фрагменти от края на второто действие, както и върху някои пасажии от краткото трето действие на една от първите пиеси на британския драматург, написана през 1957 и за първи път изиграна в Кеймбридж година по-късно. „Рожден ден“ („The Birthday Party“) е сред онези пиеси на Пинтър, в които „чувството за надвиснала опасност и заплаха [...] се поражда от някое неочаквано събитие или детайл: много често това е някой „неочакван гост“, който обикновено е мълчалив или пък непознат“ (Дончева 2014: 302). Голдбърг и Маккан са тези идващи отникъде гости, които отседат за една нощ в пансиона на позастаряващата вече двойка Пийти и Мег, за да организират парти за рождения ден на Станли, бивш пианист, който близо година вече живее там. Обстоятелствата около двамата мистериозни мъже са оскъдни, като ситуацията се усложнява още повече, като се загатва, че те познават Станли отпреди това и пристигат в дома на Мег именно заради него, за да го вземат и да го отведат. Преди да настъпи този момент обаче има празненство, по време на което смехът е своеобразно условие. От подбраните пиеси на тримата абсурдистки драматурзи, през чиито фрагменти сме избрали да проследим по какъв начин се проявява абсурдисткият смях, „Рожден ден“ на Пинтър има най-ритуален в прекия смисъл на думата характер. Организирането на парти по случай рождения ден на Станли се оказва повод за една нощ, в която старата Мег ще се държи като кралицата на бала и ще се забавлява до безумие под ритъма на несъответстващите в тъмнината звуци от удари по детско барабанче, което тя самата подарява на Станли по случай повода. Преди да създадат възможния свят, в пределите на който да се превърне в реалност желанието на собственичката на пансиона да отпразнува рождения ден на бившия пианист, към когото таи не само майчински, но и

сексуални чувства, новодошлите, наричани от Мартин Еслин „тъмните ангели на нищото“ (Esslin 2009: 241), все пак са така любезни да предложат своите услуги:

Голдбърг: Разбира се. Ще му организираме празненство. Оставете на мен.

[...]

Голдбърг: Какво ще кажеш за това, Маккан? Тук живее един господин. Днес има рожден ден, но напълно му е изхвъркнало от главата. Затова ние ще му напомним. Ще му организираме празненство.

(Пинтър 2006: 25)

Goldberg: Sure. We'll give him a party. Leave it to me.

[...]

Goldberg: There's a gentleman living here, McCann, who's got a birthday today, and he's forgotten all about it. So we're going to remind him. We're going to give him a party.

(Pinter 1963: 35)

Формиране на един различен от актуалния за персонажите свят е условието, от което зависи дали езикът, на който говори Мег в началото, както и действията, произтичащи от него непосредствено след изричането им, съвпадат с реалността и на останалите, или не. В края на първото действие настъпва преломният момент, когато Станли получава подарък от Мег за рождения си ден, който не е днес и никога няма да бъде днес, но само във възможния свят на първо действие:

Станли: Какво е това?

Мег: Твоят подарък.

Станли: Рожденият ми ден не е днес, Мег.

Мег: Разбира се, че е. Отвори си подаръка.

Той гледа втренчено пакета, бавно се изправя и го отваря. Изважда детско барабанче.

Станли (безизразно): Барабанче. Детско барабанче.

Мег (нежно): Защото нямаш пиано.

[...]

Станли: Да го сложа ли на врата си?

Тя го гледа неуверено. Той окачва барабанчето на врата си, леко го удря с палките, после тръгва с маршова стъпка около масата, като поддържа ритъма с барабана. Мег, доволна, го наблюдава. Той продължава да удря ритмично и тръгва да обикаля масата за втори път. По средата на пътя ритъмът става хаотичен, неконтролируем. Мег видимо е смутена. Той стига до стола ѝ, удряйки барабана; сега и лицето му, и ритъмът са озверели и налудничави.

(Пинтър 2006: 27)

Stanley: What's this?

Meg: It's your present.

Stanley: This isn't my birthday, Meg.

Meg: Of course it is. Open your present.

He stares at the parcel, slowly stands, and opens it. He takes out a boy's drum.

Stanley: (*flatly*). It's a drum. A boy's drum.

Meg (*tenderly*): It's because you haven't got a piano.

[...]

Stanley: Shall I put it round my neck?

She watches him, uncertainly. He hangs the drum around his neck, taps it gently with the sticks, then marches round the table, beating it regularly. Meg, pleased, watches him. Still beating it regularly, he begins to go round the table a second time. Halfway round the beat becomes erratic, uncontrolled. Meg expresses dismay. He arrives at her chair, banging the drum, his face and the drumbeat now savage and possessed.

(Pinter 1963: 39)

Последната ремарка сякаш отключва посредством движенията на тялото на Станли някаква ритуалност, която се извършва под изгубващия се в хаоса ритъм на барабанчето и освирепяването на лицето на бившия пианист, който има детски барабан за подарък, понеже няма пиано. Онова, което прави впечатление, е, че след извършването на този ритуален акт, както ще го наричаме оттук насетне за целите на работата ни, Станли започва да се държи така сякаш рожденият му ден винаги е бил на избора на Мег ден. Ако в началото на деня твърдо отрича, то с поставянето на началото на второ действие, което обхваща вечерта на същия този ден, до самия край на пиесата на следващата сутрин бившият пианист, настанен вече от година в пансиона на Мег и Пийти, не оспорва факта, че денят, в който е роден, е днешният. Като имаме предвид специфичното отношение на действителността към обстоятелствата в света на малкия крайбрежен град в Англия, където се намира домът, в който е отседнал Станли, най-напред ще проследим начина, по който се разгръща формата като един от съставните елементи на абсурдисткия смях. Ако при Йонеско езикът отключваше задвижването на цялостния механизъм на смеха в театъра на абсурда, то при Пинтър формата е този елемент от цялостния облик, който извършва същото.

В своето изследване „Фикционални светове“, което публикува в началото на 80-те години на миналия век, литературният теоретик и критик Тома Павел разработва идеята, че можем да говорим за митични, религиозни и литературни светове в отношение с нашия действителен свят като двуделни структури, при които обаче единият свят изпъква с нещо, което в другия отсъства. Като следваме общото положение в теорията на Павел, дефиницията за действителен свят в рамките на настоящата теза ще бъде формулирана през оптиката на фикционалното, изразено чрез представата за един реалистичен образ на ежедневно, с което персонажите в „Рожден ден“ се сблъскват всеки ден. От това дали млякото в закуската е вкиснало до това колко са шезлонгите на плажа, за които Пийти трябва всеки ден да се грижи. От това дали Станли си е изпил сутрешния чай до това какво е приготвила Мег за закуска. И така, като имаме предвид, от една страна, че формата в контекста на абсурдисткия смях има двойствен характер, а от друга, че за да се организира парти за рожден ден, трябва някой някъде все пак да се е родил в същия този ден, то формата в пиесата на Пинтър съвпада изцяло с условията, които са необходими за осъществяването на ритуалната вечер, където смехът като сакрален акт изпълнява всички желания. Между

пропускливите пластове и широкообхватните граници на формата отделеният от актуалния за пиесата фикционален свят, най-напред загатнат от Мег, но след това изцяло построен, разгърнат и контролиран от новодошлите в пансиона Голдбърг и Маккан, успява да си проправи път, за да създаде необходимите времеви и пространствени предпоставки, в които ритуалът да бъде осъществен. На едно надредно ниво бихме могли да мислим Голдбърг и Маккан дори като самата форма, отражение на действителността в Европа в средата на XX век. Образите на двамата са алегория на смъртта. И така изроден наново в темпоралните граници на митологичната система за сегашно време, без да го е пожелал сам, Станли се превръща в тялото, което трябва да бъде разкъсано, а после възродено наново, защото то в своята абсурдистка природа по Нанси винаги е в отворена позиция, то се движи отвъд себе си между постоянния цикъл на разпад и възраждане.

Тялото е едновременно актьор и жертва в ритуалния театър, като смехът е сакралният акт, който поддържа цикличния му ритъм на съществуване. В случая с тялото на Станли обаче виждаме, че смехът може да бъде и религиозен импулс, идващ не от самото тяло, а от външен обект, който контролира темпото и начина му на разгръщане на потенциала за целите на ритуалното изпълнение. По този начин тялото се превръща в обект, а външната намеса в субект. Това, от своя страна пък, от друг гледна точка отново ни връща към позицията на тялото според Жан-Люк Нанси, а именно *expeausition*. Без да навлизаме в детайли, отбелязваме, че външното задвижване на телата е прием, на който Харолд Пинтър залага и в пиесата си „Любовникът“ (“The Lover”), публикувана през 1962 година. Уловката в тази пиеса обаче е, че субектът сменя същността, но не и тялото си. Разколебани между възможните светове, на които могат да принадлежат, отношенията между съпрузите Сара и Ричард в един момент са заменени с отношенията между Сара и любовника ѝ Макс, чието тяло всъщност е същото това на Ричард. Загубилата се между динамичната смяна от едната в другата форма и обратно връзка между тялото и характера на Ричард, както и отношението на Сара към съпруга и към любовника ѝ остават разколебани в своята същина. Отново под необуздания ритъм на ударен инструмент, този път обаче там-там, в логиката на ритуалното телата започват да се държат реалистично, но спрямо пределите на нечий друг възможен свят, в който Ричард не е съпругът, а любовникът, чието име е Макс:

Сара:

Звънецът звънва. Дърпайки роклята си надолу, тя отива при вратата и я отваря.

Здравей, МАКС.

Влиза Ричард. Облечен е с велурено сако, без вратовръзка. Влиза навътре в стаята и спира. Тя затваря външната врата. Минава бавно покрай него, сяда на канапенцето и кръстосва крака. Пауза. Той отива бавно зад канапенцето и застава много близо зад нея. Тя извива гръб, става и отива до едно ниско столче вляво. Пауза. Той я поглежда, после отива до шкафа в антрето, изважда един там-там. Поставя го на канапенцето, застава неподвижен. Пауза. Тя става, минава покрай него към антрето, обръща се и го поглежда. Той застава зад канапенцето. Сядат в двата му края. Той започва да удря там-тама.

(Пинтър 2006: 312)

Sarah:

The doorbell rings. Pulling her dress down she moves to the door, opens it.

Hallo, Max.

Richard comes in. He is wearing a suede jacket, and no tie. He walks into the room and stands. She closes the door behind him. Walks slowly down past him, and sits on the chaise longue, crossing her legs. Pause. He moves slowly to chaise longue and stands very close to her at her back. She arches her back, uncrosses her legs, moves away to low chair down left. Pause. He looks at her, then moves towards the hall cupboard, brings out a bongo drum. He places the drum on the chaise longue, stands. Pause. She rises, moves past him towards the hall, turns, looks at him. He moves below chaise. They sit at either end. He begins to tap the drum.

(Pinter 1964: 63)

След ритуалното изпълнение отношенията между двете тела са като между двама любовници, докато Макс не си тръгне, за да се върне обратно в дома си Ричард. В „Любовникът“ за разлика от „Рожден ден“ ритуалността вече не идва отвън, тя е вътрешно проявление, създадено от самите персонажи, които чрез фикционализирането

на ежедневието си създават възможни светове, в границите на които телата и ролите им се въртят непрекъснато в един непорочен кръг. Ако Станли е жертвата в този ритуален театър на абсурда, то Сара и Ричард едновременно изпълняват ролята и на просвещаващи в сакралното, и на просветилите се в него. Те въвеждат игрови ход, като определят сами условията в него, а чрез смяната на имената и ритуалните движения, които изпълняват с телата си под ритъма на ударния инструмент, подчиняват реалността на друг фикционален ред. Ако се върнем към пиесата „Рожден ден“ като наша отправна точка в настоящата глава, следва да проследим по какъв начин се формира тялото, за да бъде превърнато в сакрална жертва.

Дотук онова, което разбираме за отношението между езика, тялото и формата като съставни елементи на абсурдисткия смях, е, че тяхната връзка помежду им напомня на скачени съдове. Когато единият елемент започва да проявява своята същност, това неминуемо се отразява и върху останалите два. Вече видяхме как формата повлиява на тялото, но в конкретния пример с „Рожден ден“ на Пинтър механизмът, който движи езика, също трябва да се задвижи, за да достигнем до тялото. Както отбелязахме в теоретичната част на настоящото изследване, езикът в абсурдистките текстове е разрушен, думите вече не дават реализация на възможното, те сякаш обикалят в безкрайни сфери, като с кръгови движения непрекъснато обхождат едни и същи пространствени линии. Разговорите, които протичат между Голдбърг, Маккан и Станли във второто действие, напомнят на словесни игри, които подскочат от тема в тема, без да има логическа свързаност, която да бъде проследена. Това подскочане само по себе си е задвижвано и от непрекъснато ускоряващото се темпо на безсмислените въпроси, които новопристигналите отникъде гости все по-активно задават на бившия пианист:

Голдбърг: Докъде ще стигнеш с твоето блудство?

Маккан: Ще си платиш за това!

Голдбърг: Тъпчеш се със сухи препечени филийки.

Маккан: Ти си заразен за женското съсловие.

Голдбърг: Защо не си плащаш наема?

Маккан: Ти обезчести майка си!

Голдбърг: Защо си бъркаш в носа?

Маккан: Настоявам за справедливост!

Голдбърг: Какъв ти е занаятът?

Маккан: Ами Ирландия?

Голдбърг: Какъв ти е занаятът?

Станли: Свиря на пиано.

Голдбърг: Колко пръста използваш?

Станли: Свиря без ръце!

Голдбърг: Никое общество не би те погледнало. Дори обществото на старите моми.

(Пинтър 2006: 36)

Goldberg: Where is your lechery leading you?

McCann: You'll pay for this.

Goldberg: You stuff yourself with dry toast.

McCann: You contaminate womankind.

Goldberg: Why don't you pay the rent?

McCann: Mother defiler!

Goldberg: Why do you pick your nose?

McCann: I demand justice!

Goldberg: What's your trade?

McCann: What about Ireland?

Goldberg: What's your trade?

Stanley: I play the piano.

Goldberg: How many fingers do you use?

Stanley: No hands!

Goldberg: No society would touch you. Not even a building society.

(Pinter 1964: 54)

С течение на развитие на действието езикът на Станли ще става все по-оскъден, докато накрая не се разпадне изцяло. Преди обаче с това да се постави край на пиесата, трябва да бъде завършена последната част от ритуала в края на вечерта по случай новото раждане на Станли. Началото на вечерта е поставено с влизането на Мег, която е облечена в своята официална рокля, а в ръцете си държи палките за детското барабанче. Предизвестявайки за своето пристигане, Мег силно удря по барабана, като звуците разсейват разигралия се бой, до който се стига след зародилия се хаос в езика, изразен чрез въпроси и отговори на Голдбърг и Маккан към Станли. С поставянето на началото на празненството, Станли се превръща в обект, в безмълвно неподвижно тяло, което изпълнява командите, дадени му от външните спрямо него субекти. Начало на кулминацията слага предложението всички гости да играят на сляпа баба. Действията излизат извън контрол, когато идва редът на Станли да бъде със завързани очи. След като му връзват лентата на очите, с което още повече контролът върху тялото му се предава на външните субекти, Маккан му взема очилата и ги строшава, а сетне поставя барабана на пътя му. Отбелязано като ремарка, „Станли се препъва в барабана, заплита си крака и пада. [...] Станли се надига. Тръгва към Мег, влачейки барабана с крак. Стига до нея и спира. Ръцете му стигат гърлото ѝ. Той започва да я души. Маккан и Голдбърг се втурват и го изблъскват. Затъмнение“ (Пинтер 2006: 43) / “Stanley walks into the drum and falls over with his foot caught in it. [...] Stanley rises. He begins to move towards Meg, dragging the drum on his foot. He reaches her and stops. His hands move towards her and they reach her throat. He begins to strangle her. McCann and Goldberg rush forward and throw him off. Blackout” (Pinter 1964: 66). В цялата суматоха, създадена от тъмнината и от непредвидимите движения на тялото на Станли, излязло извън контрола на Голдбърг и Маккан, действието завършва с кикотенето на бившия пианист, приклещен впоследствие в шубера от „тъмните ангели на нищото“. Смехът на Станли изразява едно гранично състояние на едновременно разпад на езика и тялото, с него се засвидетелства и последният остатък от жизненост, преди да настъпи окончателното подчинение на външната сила, която в третото действие ще изведе напълно обездвиженото и лишено от език тяло, за да бъде прибрано в черната кола, паркирана пред пансиона на Мег и Пийти, и отведено в нищото. След като Маккан и Голдбърг са

така любезни на следващата сутрин да обяснят на родилия се наново Станли в най-малки подробности какво следва оттук насетне, пълното циклично завъртане е завършено:

Голдбърг: Перспективата. Разбира се. Разбира се, че перспективата.

Ръцете на Станли, стиснали очилата, започват да треперят.

Какво е мнението ти за една такава перспектива. А, Станли?

Станли се концентрира, устата му се отваря, опитва се да проговори, не успява и издава гърлен звук.

Станли: Ъгх... ъгх... еегх.. (Беззвучно издишан звук.) Каах.. кааах...

Те го наблюдават. Той поема дълбока глътка въздух, която разтърсва тялото му. Концентрира се.

Голдбърг: Е, Стáни, момчето ми, какво ще кажеш, а?

Те го наблюдават. Той се концентрира. Главата му се отпуска, брадичката му опира в гърдите, той се свива.

Станли: Ъгх... ъхъъгъх...

Маккан: Какво е вашето мнение, сър?

Станли: Каааххх... кааааххх...

Маккан: Г-н Уебър! Какво е мнението ви?

Голдбърг: Какво ще кажеш, Стан? Какво мислиш за тази перспектива?

Маккан: Какво е мнението ви за тази перспектива?

Тялото на Станли се разтриса, отпуска се, главата му клюмва, той отново е неподвижен, приведен.

(Пинтър 2006: 55)

Goldberg: Prospect. Sure. Sure it's a prospect.

Stanley's hands clutching his glasses begin to tremble.

What's your opinion of such a prospect? Eh, Stanley?

Stanley concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, fails and emits sounds from his throat.

Stanley: Uh-gug . . . uh-gug . . . eeehhh-gag . . . (*On the breath.*) Caahh . . . caahh...

They watch him. He draws a long breath which shudders down his body. He concentrates.

Goldberg: Well, Stanny boy, what do you say, eh?

They watch. He concentrates. His head lowers, his chin draws into his chest, he crouches.

Stanley: Uh-gughh . . . uh-gughh...

McCann: What's your opinion, sir?

Stanley: Caaahhh . . . caaahhh...

McCann: Mr. Webber! What's your opinion?

Goldberg: What do you say, Stan? What do you think of the prospect?

McCann: What's your opinion of the prospect?

Stanley's body shudders, relaxes, his head drops, he becomes still again, stooped.

(Pinter 1964: 89)

След като работата е прецизно свършена и новодошлите миналата вечер гости са готови да напуснат завинаги крайбрежното английско градче заедно със Станли, Голдбърг лукаво предлага своите услуги и на господин Пийти Боулс, съпруга на Мег, като го приканва да се присъедини към тяхната компания, защото „в колата има много място“ (Пинтър 2006: 55) / “There's plenty of room in the car” (Pinter 1964: 90).

Рожденият ден за Голдбърг е специален повод, който той определя като „знаменит юбилей, твърде пренебрегван в наши дни. Какъв чуден повод за празнуване – раждането! Същото като събуждането сутрин. Истинско вълшебство“ (Пинтър 2006: 32) / “But a birthday, I always feel, is a great occasion, taken too much for granted these days. What a thing to celebrate – birth! Like getting up in the morning. Marvellous” (Pinter 1964: 48). Сравнено с момента на събуждането, раждането във възможния свят на „Рожден

ден“ се превръща в непрестанно повтарящ се акт. Любопитният момент при Пинтър обаче е, че само първото прераждане, което отключва кръговрата, в който влиза тялото след това, е единствено по рода си, то е „нищо повече от една мръсна шега“ (Пинтър 2006: 33) / “That’s a dirty trick” (Pinter 1964: 50).

Като следвахме подбраните от пиесата на британския драматург фрагменти, стигаме до заключението, че трите елемента, формиращи явлението абсурдистки смях, са тясно обвързани помежду си. Промяната в едното незабавно довежда до промяна в другите две. Разпадът на езика води до обездвижване на тялото. Формата задава рамката, в която езикът и тялото да функционират. Сакралният акт, който държи тези три елемента в непрестанно движение, е смехът, който, както вече видяхме, може да бъде двойно структуриран – вътрешно и външно спрямо тялото. Заради това и в рамките на тази трета глава то е в центъра, а до него са прилепени формата и езикът.

В „Рожден ден“ човешкото се ражда наново, но в нови циклични измерения, където езикът се разпада, тялото се принася в жертва от други тела, а формата от реалистична се превръща в метафизична. Като знаем, че в колата на Голдбърг и Маккан има достатъчно място, а изминалата нощ Мег описва на своя Пийти като: „чудесно празненство. *От години не съм се смяла толкова много.* Имаше танци и песни. И игри. *Трябваше да дойдеш*“ [к.м.] (Пинтър 2006: 56) / “It was a lovely party. I haven’t laughed so much for years. We had dancing and singing. And games. You should have been there” (Pinter 1964: 91), бихме могли да се досетим, че желанията на Мег се сбъдват, щом стане дума за забавление и смях. Все пак всяка сутрин човек се ражда наново.

Четвърта глава

Самюъл Бекет.

Има ли „Щастливи дни“ и в настоящето?

Когато през 1962, година след излизането за първи път от печат на пиесата „Щастливи дни“ (“Happy Days”) в Ню Йорк най-напред на английски език, а след това и на френски, актрисата Бренда Брус е наета, за да изигра ролята на Уини само десетина дни преди премиерата в театър „Ройъл Корт“, по време на една от общите им вечери Самюъл Бекет ѝ споделя как е стигнал до написването на драматургичния си текст: „Мислех, че най-ужасното нещо, което може да се случи на човек, е да не му позволяват да спи, така че точно когато заспиваш, да чуваш „Донг“ и да трябва да останеш буден; че потъваш жив в земята, която е пълна с мравки; и слънцето грее безспирно ден и нощ, а няма нито едно дърво... няма сянка, нищо; и този звън те събужда през цялото време,

а всичко, което имаш, е една малка чанта с неща, които да ти стигнат за цял живот“ (цит. по Knowlson 1996: 501). В начина, по който Бекет описва замисъла зад пиесата, можем да отличим няколко основни момента, които да ни бъдат отправна точка в настоящата глава. Най-напред фокусът е поставен върху едно извънредно състояние на тялото. От една страна, отчитаме липсата не просто на сън, а на представата за това, че съществува този всеобщ соматичен процес, от който се нуждае човешкото тяло, за да се съхрани. Отсъствието на физиологическото състояние на покой е заменено с време, в което Уини, 50-годишната съпруга на Уили, или непрекъснато бърбори, като същевременно се опитва да привлече вниманието на съпруга си, заровил нос във вестника си, като изпълнява песни, или не спира да вади различни предмети от чантата си и да ги нарежда около себе си. От друга страна, на преден план излиза не какво да е, а заровено в могила и подложено на модификации според природните особености, на които е подчинено, тяло. Както и при Йонеско, телата на Уили и Уини са поставени в едно междинно пространство, разделено между човешкото и не-човешкото. Най-сетне обръщаме поглед и към предметите, чиято функция напомня на инструменти, които с механичните движения от страна на Уини на прибиране и изваждане от чантата успяват да поддържат в равни интервали съществуването ѝ. Тези предмети са сред специфичните отличителни белези в пиесата, върху които ще се спрем малко по-късно. И така, вече експлицитно в рамките на този кратък увод поставихме акцента върху пиесата в две действия „Щастливи дни“ на Самюъл Бекет, като подобрени фрагменти от нея в контекста на цялостната работа ще функционират по вече установения от нас подход, а именно като *Ansatzpunkte*, през които ще проследим по какъв начин се проявява абсурдисткият смях.

Ако за Йожен Йонеско комичното не предлага никакъв изход и му се струва, че като „интуиция на абсурдното [то] е много по-отчайващо от трагичното“ (Йонеско 2024: 372), то хуморът в драматургията на Самюъл Бекет е „на идиоматично ниво, намира се във финия прах на подробностите и целта му е нищо по-малко от атакуването на ядрото на мрачните внушения“ (Дончева 2022: 327), които упражняват висш контрол върху човешкото съществуване от Следвоенния период. Потънала в безразборния ритъм на рутинното безсмислено дърдорене, всеки път, щом усмивката на Уини в „Щастливи дни“ се появи на лицето ѝ, то е, защото Уили макар и едностранно е склонил да надмогне себе си и да се включи в потока на безкрайните монолози на съпругата си. С този макар и краткотраен акт на промяна у 50-годишната жена, заровена най-напред до

кръста в пръст, а във второто действие и до врата, се разклаща именно тази стабилна мрачна основа, в чийто център е заровен човешкият свят след Войната. Въпреки почти заличените от земята тела на съпруга и съпругата, със смеха на Уини Самюъл Бекет прави всячески опити да нанесе последни удари срещу действителността:

Уини: Окосмеността на горната част на главата ти, Уили, как би се изразил, когато говориш за това – косите или косата, тях или нея?

(Дълга пауза.)

Уили: Нея.

Уини *(обръща се отново назад, радостна):* О, днес ти май ще ми говориш, това ще е щастлив ден! *(Пауза. Радостта ѝ угасва.)* Още един щастлив ден.

(Бекет 1986: 14)

Winnie: The hair on your head, Willie, what would you say speaking of the hair on your head, them or it?

(Long pause.)

Willie: It.

Winnie: *(turning back front, joyful).* Oh you are going to talk to me today, this is going to be a happy day! *(Pause. Joy off.)* Another happy day.

(Beckett 1970: 23)

Преди обаче да достигнем до общата представа за начина, по който е конструиран смехът като абсурдистко явление в пиесата на ирландския драматург, нека видим как се проявяват езикът, тялото и формата като съставни елементи на индивидуално ниво.

Ще започнем малко по-отдалеч, като се върнем на вече споменатите предмети, които Уини започва да изважда от своята чанта, след като си е казала молитвата в началото на деня:

Уини: Започни деня си, Уини. (Пауза. Извързва се към чантата, рови в нея, без да я отмества, изважда четка за зъби, рови отново, изважда почти изтискана туба с паста за зъби. [...]) Изважда малко огледало [...]) Изважда калъф за очила. [...]) Изважда очилата от калъфа. [...]) Стари вещи. (Пауза.) Стари очи. (Дълга пауза.) Продължавай, Уини. (Тя хвърля поглед около себе си, вижда слънчобрана, разглежда го продължително, взема го и го извежда от калъфа. Има изненадващо дълга дръжка. [...]) Извързва се към чантата, рови в нея, изважда пистолет, вдига го, бързо го целува, поставя го обратно, рови, изважда почти празно шише с червено лекарство.

(Бекет 1986: 7)

Winnie: Begin your day, Winnie. (Pause. She turns to bag, rummages in it without moving it from its place, brings out toothbrush, rummages again, brings out flat tube of toothpaste. [...]) Brings out small mirror [...]) Brings out spectacles in case. [...]) Takes spectacles from case. [...]) Old things. (Pause.) Old eyes. (Long pause.) On, Winnie. (She casts about her, sees parasol, considers it at length, takes it up and develops from sheath a handle of surprising length. [...]) Turns to bag, rummages in it, brings out revolver, holds it up, kisses it rapidly, puts it back, rummages, brings out almost empty bottle of red medicine.

(Beckett 1970: 13)

С изваждането на празното шише с лекарство, което помага за „подтиснато душевно състояние... загуба на жизнени сили... липса на апетит...“ (Бекет 1986: 7) / “Loss of spirits... lack of keenness... want of appetite...” (Beckett 1970: 13), механичното бъркане, а след това изваждане и подреждане около могилата, в която е заровено тялото на Уини, на всички предмети от чантата не спира. Ще се появят шапка, лупа, носна кърпа и какво ли още не. Заета с това непрекъснато да рови по дъното на чантата си, онова, което най-често предизвиква интерес у нея в целия този подвижен процес, с който са заети ръцете ѝ, от една страна, са залепените етикети по предметите, които тя внимателно, сякаш за първи път чете ту с очилата си, ту с увеличителното стъкло, като протяжно произнася всяка една дума, а след това я причислява към речника на някогашния живот. Уини често пъти изпитва затруднение да прочете онова, което пише, дори и да е с очила или с лупа в ръка. Чрез почти непосилната задача да разчита думите от миналото, заровената в пръстта жена поддържа логиката на отминалия вече език, като го повтаря. Тялото ѝ обаче отказва да се подчини на почти безуспешните опити на езика, защото все по-трудно и по-трудно Уини ще разчита онова, което е пред очите ѝ:

Уини: (*Търси лупата, взема я, търси четката, надига я и внимателно изучава дръжката ѝ през увеличителното стъкло.*) Напълно гарантирана... истинска, чиста... четина... от шопар (*Пауза. Уини оставя на земята лупата и четката, вестникът изчезва, Уини сваля очилата си, оставя ги на земята, отправя втренчен поглед напред.*) Четина от шопар! (*Пауза.*) Именно това според мен е толкова прекрасно, че не отминава нито ден – (*усмивка*) – ако се изразя с думата от някогашния живот – (*усмивката угасва*).

(Бекет 1986: 10)

Winnie: (*Looks for glass, takes up glass, looks for brush, takes up brush and examines handle through glass.*) Fully guaranteed... genuine pure...hog's... setae. (*Pause. Winnie lays down glass and brush, paper disappears, Winnie takes off spectacles, lays them down, gazes front.*) Hog's setae. (*Pause.*) That is what I find so wonderful, that not a day goes by – (*smile*) – to speak in the old style – (*smile off*).

(Beckett 1970: 18)

От друга страна, Уини се сеща и за историите от миналото си, докато държи в ръце вещи, отлежали във времето и по дъното на чантата. Малко след като е изнамерила натруфената си шапка без периферия и със смачкано перо, в паметта на 50-годишната обездвижена от кръста надолу жена изскача един щастлив спомен:

Уини: (*с поглед втренчен напред, с шапката в ръка, с тон на страстно възпоменание.*) Чарли Хънтър! (*Пауза.*) Затварям очите си (*тя сваля очилата си и затваря очи, шапката в едната ѝ ръка, очилата в другата, Уини прелиства страници*) и отново седя на коленете му в градината на задния двор на улица „Бъра грийн“, под бука. (*Пауза. Отваря очи, слага очилата си, върти в ръце шапката си.*) О, щастливи спомени!

(Бекет 1986: 9)

Winnie: (*Gazing front, hat in hand, tone of fervent reminiscence.*) Charlie Hunter! (*Pause.*) I close my eyes (*she takes off spectacles and does so, hat in one hand, spectacles in other, Willie turns page*) and am sitting on his knees again, in the back garden at Borough Green, under the horse-beech. (*Pause. She opens eyes, puts on spectacles, fiddles with hat.*) Oh the happy memories!

(Beckett 1970: 16)

Вещите в чантата на Уини, „стигащи ѝ за цял живот“, както ги определя самият Бекет, бихме могли да кажем, че изпълняват функцията на нещо като фетишизирани предмети – това е един от срещаните подходи не само в драматургичните, но и в прозаичните текстове на автора. „Превръщането на някакъв предмет в тотем-фетиш идва от традицията на митологично-анимистичното мислене, където тези вещи създават усещането за ред и божествена протекция в индивида и общността“ (Дончева 2022: 299). Огледалцето, пистолетът, лупата, очилата, червилото и какво ли още не чрез материята като присъщо качество успяват да реконструират един свят, който отдавна е загубил актуалността си. Прекият досег до тези предмети осигурява достоверността, от която има нужда Уини, за да повярва, че миналото може да бъде възродено в обсега на настоящето. Влизайки в режима на митологичното, за който е присъщ актът на фетишизиране на предмети, се отключва и темпоралната система на миналото по отношение на езика. По този начин се актуализира вече случилото се, за да се създаде възможност за съпреживяване в плана на сегашното. Предметите, които връщат Уини в едни времена на човешката не само телесна, но и духовна освободеност, успяват да изградят междинна зона, в границите на която да се слеят миналото и настоящето в едно с помощта на безразборното говорене, на практикуването на самия език въобще. Вещите, които Уини почти непрекъснато прехвърля от едната си ръка в другата, внимателно ги разглежда, след това ги подрежда около себе си или пък ги пъха обратно в чантата, се оказват условието, което трябва да бъде спазено, за да заработи езиковият механизъм във възможния свят на „Щастливи дни“. Ръцете, почти прилепени към външната част на могилата, която изцяло оформя долната част от тялото на 50-годишната жена, поддържат едно и също темпо с това на езика. Както възкликва и един от прозаичните герои на Бекет Молой: „говоря в сегашно време, толкова е лесно да говориш в сегашно време, когато става дума за миналото. Това е сегашно митологическо време, не обръщайте внимание“ (Бекет 2007: 30), по същия начин и

Уини избира да поддържа своето приковано за земята съществуване. Възможността да пребивава в сакралното време, което първоначално е митологично, а след това започва да се възпроизвежда като сегашно, ѝ позволява „периодично да открива Космоса такъв, какъвто е бил in principio [най-напред], в митичния момент на Сътворението“ (Елиаде 1998: 47). Всеки път щом из устата на Уини изскочи някоя дума или пък разказ за преживяното в миналото, усмивката ѝ се връща, а времето за част от секундата си променя траекторията, по която се движи. Дума, която работи безотказно по време и на двете действия и успява винаги да превключва режима на миналото в сегашно време, е *ден*: „Щастливият ден, когато плътта се разтапя при еди-колко си градуса, а нощта на луната има толкова и толкова стотици часове“ (Бекет 1986: 11) / “The happy day to come when flesh melts at so many degrees and the night of the moon has so many hundred hours” (Beckett 1970: 16). Това време обаче не настъпва, то е отказано на не-човешкото тяло, потънало до средата в пръстта. Денят все пак може да бъде щастлив и когато монологът на Уини се превърне в нещо като диалог, изразяващ се в едносричните отговори на Уили към безкрайната бездна от въпроси и разсъждения от страна на съпругата му: „О, днес ти май ще ми говориш, това ще е щастлив ден! (*Пауза. Радостта ѝ угасва.*) Още един щастлив ден“ (Бекет 1986: 14) / “Oh you are going to talk to me today, this is going to be a happy day! (*Pause. Joy off.*) Another happy day” (Beckett 1970: 23). Както при „Плешивата певица“ на Йонеско и в „Щастливи дни“ наблюдаваме условие, според което трябва да се поддържа диалогична форма, за да се стигне до проявата на смеха като възродителен механизъм. Има обаче и моменти, в които:

Уини: думите те изоставят, има случаи, когато дори те ти изневеряват (*Извъръща се малко към Уили.*) Не е ли така, Уили? (*Пауза. Извива се още малко по-назад.*) Не е ли вярно това, Уили, че дори думите те напускат понякога? (*Пауза. Обръща се напред.*) И какво тогава му остава на човек, докато те отново се върнат? Да разчетка и среше косата си, ако не го е направил, или пък ако не е съвсем сигурен дали го е направил, да си изреже ноктите, в случай че са пораснали, тези неща помагат на човек да преодолее трудностите. (*Пауза.*) Точно това според мен е тъй прекрасно, че нито един ден не отминава (*усмивка*) да го нарека с думичката от някогашния живот (*усмивката угасва*).

(Бекет 1986: 16)

Winnie: Words fail, there are times when even they fail. (*Turning a little towards Willie.*) Is that not so, Willie? (*Pause. Turning a little further.*) Is not that so, Willie, that even words fail, at times? (*Pause. Back from.*) What is one to do then, until they come again? Brush and comb the hair, if it has not been done, or if there is some doubt, trim the nails if they are in need of trimming, these things tide one over. (*Pause.*) That is what I mean. (*Pause.*) That is all I mean. (*Pause.*) That is what I find so wonderful, that not a day goes by (*smile*) to speak in the old style (*smile off*).

(Beckett 1970: 24)

И онова, за което ти остава да се грижиш, когато дори думите те напуснат, е гниещото, заровено в пръст най-напред до кръста, а сетне и до врата не-човешко тяло, което непрекъснато умира в настоящето и се възражда в миналото. Нека припомним, че един от присъщите за тялото като елемент на абсурдисткия смях белези „е разпръсването – разреждане в празнотата, която то разтваря със своето постоянно излизане във всяко крайно местонахождение“ (Манчев 2003: 14). В контекста на драмата на Бекет актът на непрекъснато излизане се постига чрез конкуренцията на минало и настояще, поставени върху линията на времето, поддържана от езика. Тялото е подчинено на динамиката от всички произнесени думи от устата не само на Уини, но и на Уили.

Дотук обстойно разгледахме за какво и по какъв начин говори Уини. Ако не бърбори, то пее или рови в чанта си, но Уили сякаш отдавна е напуснал измерението на времето въобще. Единственото, което прави, е да чете вестник, понякога да се включва в безкрайните монолози на съпругата си с една или най-много две думи или да си врене нос навътре в могилата, като често пъти се заклещва, докато го прави. Липсата на езиков ритъм, който да движи тялото на Уили в плана на спомените, е причината в контекста на актуалното соматичните движения да са далеч по-активни и позволяващи промяна на позицията. Ако единственото нещо, което може да прави Уини с тялото си в могилата по време на първото действие, е да се извива от кръста нагоре напред и назад и с множество усилия да успява за кратко да погледне с крайчицето на окото си своя съпруг, а във второто действие, когато е заровена до врата, да има способността да движи само очите и езика си, то в своята могила Уили успява да се върти, да пхва глава в дупката, да се скрива изцяло в нея, докато в края на пиесата не изпълзва и на четири крака от нея. Изглежда, че начинът, по който съжителстват двете тела, изработва една своеобразна логика на неподвижността. Докато тялото на Уини е приковано и

сведено до функциите на говоренето и съзерцаването, то това на Уили макар и почти незабележимо заради липсата на звук от това, което прави, все пак остава способно да се движи. Ефектът, който езикът предизвиква върху тялото, поражда две състояния, чието отношение помежду им е в особен контраст. От една страна, наблюдаваме как езикът непрекъснато произвежда смисли, макар и да са едни и същи като похват, а от това плътта бавно се разпада. От друга страна, тялото все още е способно да се движи, но езикът почти отсъства. Изглежда, че смехът на Уини в „Щастливи дни“ е възможност за съществуване. Той въпреки всичко е опит да се говори за света и човека след последиците от Войната. Смехът, както споменахме и в началото на настоящата глава, е последният опит да бъде нанесен удар срещу погребания в пръстта човешки свят.

Уили пък е станал жертва на езика. За Бекет този език се превръща „в пречка за разкриването на истината и той си поставя нелеката цел да „взриви“ неговия фундамент, за да изкара наяве безсилието на думите да изкажат Аза“ (Дончева 2022: 44). Макар и успял да изпълзи от могилата, Уили спасява само тялото си, което отдавна е загубило всичко човешко. Освобождавайки се от купчината земя, в която пълзят мравки, Уили не знае какво да прави. Той е достигнал до точката на тотален разпад изцяло в плана на настоящето, за който цикличното време е чуждо:

Уини: Ти винаги си имал потресаваща нужда от нечия ръка за помощ, Уили. (*Той се плъзва назад до подножието на могилата и остава да лежи с лице към земята.*) Пррровал! (*Той се вдига на ръце и колене, повдига лицето си към нея.*) Опитай пак, Уили, ще те насърчавам с гласа си. (*Пауза.*) Не ме гледай така! (*Пауза. Яростно.*) Не ме гледай така! (*Пауза. С тих глас.*) Да не си полудял, Уили? (*Пауза. По същия начин.*) Да не би съвсем да си се побъркал, Уили?

(Бекет 1986: 44)

Winnie: You were always in dire need of a hand, Willie. (*He slithers back to foot of mound and lies with face to ground.*) Brrum! (*Pause. He rises to hands and knees, raises his face towards her.*) Have another go, Willie, I'll cheer you on. (*Pause.*) Don't look at me like that! (*Pause. Vehement.*) Don't look at me like that! (*Pause. Low.*) Have you gone off your head, Willie? (*Pause. Do.*) Out of your poor old wits, Willie?

(Beckett 1970: 63)

Единственото, което напомня за отминалия свят, единственото, което притежава способността да създава ред и с това да осигури своеобразна сигурност, е повторението на миналото с помощта на езика, което връща усмивката върху лицето, а с това и усещането за изгубеното след Войната. Смахът на Уини е особена форма на остатъчно човешко. Той е акт на оцеляване въпреки всичко. В самия край на пиесата, докато Уили, стоящ на четирите си крака като животно, вперил безизразно поглед в очите на съпругата си и изгубил ориентация не само за света, но и за самия себе си, Уини „затваря очи. Звънецът силно иззвънява. Тя отваря очи. Загледана напред се усмихва. Извърща очите си усмихната към Уили [...] Усмивката ѝ угасва. Те остават загледани един в друг“ (Бекет 1986: 45) / “She closes her eyes. Bell rings loudly. She opens her eyes. She smiles, gazing front. She turns her eyes, smiling, to Willie [...] Smile off. They look at each other” (Beckett 1970: 64). Спрямо възможностите, на които е способен този фикционален свят, Уини няма да мълчи още дълго. Устата ѝ не би потънала надолу в могилата.

След като проследихме по какъв начин се разгръщат отношенията между езика и тялото като тясно свързани елементи, следва да обърнем внимание и на начина, по който се проявява формата във фикционалния свят на Уили и Уини. Връщайки се към 1961 година, когато пиесата „Щастливи дни“ е публикувана в Ню Йорк, откриваме едно писмо, което Самюъл Бекет пише до Харолд Пинтър. В него той споменава следното: „Веднъж бях в болница. В съседното отделение имаше един човек, който умираше от рак на гърлото. Сред тишината го чувах как крещи непрекъснато. Това е единственото подобие на форма в моето творчество“ (Бекет 2024: 117). Ако се върнем към Жан-Люк Нанси и идеята му, че формата може да съществува върху основата на безформеното, то безкрайният звук от крещенето, излизащо от умиращото тяло – актът, на който Бекет оприличава формата в творчеството си – е една непрекъсната звуково-времева форма, която няма начало и край, няма функция и не води доникъде. В същото време обаче изпълва цялото пространство. Викове едновременно са безформени и все пак формират структура, която може да бъде назована. Същото се отнася и до смеха. През формата като съставен елемент той реконструира човешкото в един изгубен свят чрез непрекъснато възпроизвеждане на миналото като митологично настояще, което създава усещане за сигурност. Това, от своя страна, е част и от удвояващата действителността природа на формата. Функциониращи като контрастни, образите на Уини и Уили

въплъщават представата за начина, по който оцелява човешкото в света на фикцията и в този на реалността след Войната, през избора за смеха.

ТРЕТА ЧАСТ

Що е абсурдистки смях: опит за дефиниция

Първа глава

Дефиниция: абсурдистки смях

Целта на тази последна глава от магистърската теза е да предложи кратка дефиниция на абсурдисткия смях. Както вече отбелязахме в самото начало на настоящия текст, отправната ни точка при изграждането на генеалогията на това явление, присъщо за драматургията в Европа от втората половина на миналия век, няма да се основава на някакво предсхващане, плод на времето и политическите промени в историята например, а по-скоро ще направи опит да бъде под формата на разпръснати разнородни фрагменти, чиято значимост не би следвало да мислим йерархично. В този смисъл отношенията между съставните елементи, през които избрахме да проследим

начина на изразяване на смеха в театъра на абсурда – *език, тяло и форма* – функционират по същия начин. В плана на общото те формират три отделни полета, които поотделно са съставени от множество културни, исторически, философски и естетически отрязъци, като всяко отделно парче успява да открие допирни точки с отрязъците на други две, така че да се напаснат, за да се превърнат в общи означаващи. И така, като наподобява речникова статия, кратката първа глава от последната част на тезата ще се опита да дефинира абсурдисткия смях:

АБСУРДИСТКИ СМЯХ

1. Вид смях, характерен за художествената, но също и за философската парадигма на абсурдизма от втората половина на XX век в Европа, чиято първа проява можем да открием още в Античността. Той се поражда в общата точка на напрежение между *комичното* и *сакралното*. Абсурдисткият смях и свързаният с него комизъм възникват само във възможните фикционални светове, което го прави явление от затворен тип спрямо действителността. В същото време обаче този вид смях не е реакция, предизвикана от нещо смешно, той е естетическо и екзистенциално преживяване, което функционира като сакрален жест, чрез изпълнението на който се възражда наново изгубилият своята сигурност и смислов ред живот след Втората световна война. За да бъде възроден редът обаче той се затваря в ритъма на един непрекъснато повтарящ се цикъл, в който персонажите се връщат на едно и също място, а времето е структурирано според границите на сегашното, мислено като митологично.

2. Характерните белези на абсурдисткия смях се оформят спрямо трите му съставни елемента, *език, тяло и форма*, чиято разнородност на индивидуално равнище се комбинира с тази на останалите. По този начин се структурират различни конфигурации, в които един от трите елемента може да изпъква над останалите с цел задвижване на общия механизъм на смеха. Въпреки отсъствието на строга определеност спрямо природата на елементите всеки един от тях има свой характер:

2.1. Езикът често е разрушен, като е сведен до повторение или до мълчание, породено от липсата на смисъл. В повечето случаи смехът заема мястото на словото.

2.2. Чрез пластичността на *Тялото* на практика се изпълнява сакралният жест, чиято същност се изразява в непрестанното движение от разпад към прераждане. Смахът е свещеният импулс, който поддържа жизнената енергия в кръговрата на тялото.

2.3. *Формата* има двойствен характер, като, от една страна, е подчинена на жанровата структура, а от друга, на действителността, явяваща се като огледален образ в рамките на драматургичния текст. Този елемент от абсурдисткия смях също така възпроизвежда усещането за застой, поместено в безкрайното повторение. В този смисъл формата по-скоро изгражда рамка чрез своите подвижни граници, където *тялото* и *езикът*, изразени чрез персонажите, успяват да задвижат общия механизъм на абсурдисткия смях.

3. Функцията на абсурдисткия смях най-общо може да бъде изразена в две посоки. Според първата той цели да разкрие абсурдността на човешкото съществуване, както и липсата на устойчивост в него. А спрямо втората този вид смях също така действа и като сакрален акт на обновление и продължение на човешкия живот въпреки разрухата в следвоенна Европа.

Заклучение

Във времето, когато Ницше обявява смъртта на Бога, а индивидът се отделя от архетипния си модел на живот, светът достига до върхната си точка на криза и изпитва нуждата да си върне обратно, ако не друго, то поне беглата представа за ред, който да обещае сигурност в утрешния ден. Светът в периода след Войните се е разпаднал, което довежда до отсъствието на здрава връзката между човека и смисъла, между вътрешния духовен свят на индивида и външната действителност като негово материално проявление. Времето също се оказва жертва на обстоятелствата. Ако сред функциите му е тази да поддържа един общ ритъм на съществуване, то тя остава неосъществена поради липсата на единни за всички темпорални граници. За да се опитат да затворят

отворилата се бездна в човешкото, в своите произведения част от модернистите се обръщат назад към миналото, като правят опити да излязат извън всеобхватния хаос чрез възстановяването на мита и ритуала, които използват като подход в творчеството си. Античността едновременно осигурява необходимата представа за това как би могъл да изглежда един подреден свят, но в същото време заради своята фрагментарна природа може да бъде добре моделирана спрямо нуждите на актуалното време. По този начин наново се изгражда изгубената връзка на субекта със света. „Митологичните и ритуалните структури имат отношение към първичната човешка нужда хаосът да бъде трансформиран в ред и да се придаде стойност и смисъл на битието“ (Дончева 2022: 296). Митологичното време на сакралните жестове, за което е присъщо да бъде възпроизвеждано като сегашно, пък актуализира „архетипното действие, [като] повторението винаги поддържа света във все същия миг на началата“ (Елиаде 1994: 104).

В абсурдисткия театър на Самюъл Бекет, Йожен Йонеско и Харолд Пинтър от втората половина на миналия век се създават тези ритуално-митологични фикционални светове, в които поддържането на ред в хаоса се осъществява чрез намесата на абсурдисткия смях, функциониращ като възродителен сакрален жест. Езикът, тялото и формата като съставни негови елементи успяват да открият път един към друг, за да задвижат света и мястото на човека в него отново. Като започнем от смеха на Деметра, предизвикан от вдигнатия пеплос на Баубо, и стигнем до вицовете на началника на пожарната, усмивките на Уини при споменаването на думите от миналото и кикотенето на Станли, озвучено от ударите по детското барабанче, напомнящи изпълнение на някакъв религиозен жест, можем да проследим как се възражда цял един ритуален процес, наследен от сакралното миналото. Затворени в това движение от актуалното към архетипното с цел възвръщане на усещането за ред, неизбежно достигахме до акта на непрекъснатото повторение в митологичния цикъл, формиращ категорията за време. Именно този непрестанно въртящ се кръг обаче ще осигури изгубената сигурност. Една такава сигурност обаче поражда въпроса дали тя е желана, или ужасяваща. Така поставен, въпросът предразполага към далеч по-задълбочено разглеждане, което би могло да бъде направено в рамките на едно бъдещо изследване. И все пак, ако се върнем към позицията на Йонеско, според която комичното не си поставя за цел да предлага изход, то този непрекъснат цикъл изглежда оправдан в така поставените от историята обстоятелства. Действието, макар и да остава приклекено в режима на повторението,

гарантира, че същото ще се случи и в утрешния ден. По парадоксален начин хаосът в театъра на абсурда успява да бъде удържан, като се превръща в своеобразен ред, подчинен на цикличността. Каквото и да се случва във възможния свят на абсурдизма,

езикът, тялото и формата, изграждащи облика на абсурдисткия смях, едновременно ще го възраждат и разрушават. Другото сигурно в границите на този възможен свят е, че все още принадлежи на живото, защото „смехът е забранен в царството на смъртта“ (Проп 2022: 222).



ПРИЛОЖЕНИЕ

1.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аристотел 2016: Аристотел. *Поетика*. Прев. Георги Гочев. София: Изток-Запад, 2016.

Арто 1985: Арто, Антонен. *Театърът и неговият двойник*. Прев. Христо Буцев. София: Наука и изкуство, 1985.

Батаклиев 2011: Батаклиев, Георги. *Антична митология. Богове и герои*. София: Изток-Запад, 2011.

Бекет 1986: Бекет, Самюъл. *Щастливи дни*. Прев. Антония Парчева. София: Библиотека „Съюз на артистите“, 1986.

Бекет 2007: Бекет, Самюъл. *Молой. Малоун умира. Неназовимото*. Прев. Валентин Маринов, Мария Коева. София: Фама, 2007.

Бекет 2024: Бекет, Самюъл. *В очакване на Годо*. Прев. Бояна Петрова. София: Фама+, 2024.

Бергсон 2020: Бергсон, Анри. *Смехът. Есе за значението на комичното*. Прев. Тодорка Минева. София: СОНМ, 2020.

Вернан 2016: Вернан, Жан-Пиер. *Мит и религия в Древна Гърция*. Прев. Лидия Денкова. София: Нов български университет, 2016.

Георгиев 1973: Георгиев, Любомир. *Речник на литературните термини*. София: Наука и изкуство, 1973.

Декарт 1978: Декарт, Рене. *Избрани философски произведения*. Прев. Магдалена Шишкова. София: Наука и изкуство, 1978.

Дончева 2014: Дончева, Антоанета. *Азът и Другият в западноевропейската култура на XX в.* София: Изток-Запад, 2014.

Дончева 2022: Дончева, Антоанета. *Самюъл Бекет: сияйното отсъствие*. София: Изток-Запад, 2022.

Дьотиен 2004: Дьотиен, Марсел. *Изобретяването на митологията*. Прев. Здравко Стайков. София: ЛИК, 2004.

Елиаде 1998: Елиаде, Мирча. *Сакралното и профанното*. Прев. Георги Ангелов. София: Хемус, 1998.

Елиаде 1994: Елиаде, Мирча. *Митът за вечното завръщане: Архетипи и повторение*. Прев. Лидия Денкова, Галина Вълчинова. София: Христо Ботев, 1994.

Йонеско 2024: Йонеско, Йожен. *Носорог, Плешивата певица и други пиеси*. Прев. Бояна Петрова. София: Колибри, 2024.

„Към Деметра“: Хезиод. *Теогония, Дела и дни. Омирови химни*. Прев. Станка Недялкова, Ралица Константинова. София: Народна култура, 1988, 78–90.

Манчев 2003: Манчев, Боян. „Тялото и неговият „CORPUS““. В: Нанси, Жан-Люк. *Corpus*. София: ЛИК, 2003, 7–20.

Нанси 2003: Нанси, Жан-Люк. *Corpus*. Прев. Боян Манчев. София: ЛИК, 2003.

Паскалева 2007: Паскалева, Богдана. „Чудо“-то на Иван Радоев – геополитика и мистика. *LiterNet*, № 7 (92), 07.07.2007.

Пинтър 2006: Пинтър, Харолд. *Пиеси. Том 1*. Прев. Галина Томова-Станкева. София: Еквус Арт, 2006.

Проп 2022: Проп, Владимир. *Проблеми на комизма и смеха*. Прев. Мария Липискова. София: Същности, 2022.

Тенев 2012: Тенев, Дарин. *Фикция и образ. Модели*. Пловдив: Жанет 45, 2012.

Терзиева 1980: Терзиева, Ангелина. „Театърът на Йожен Йонеско и проблемата за отрицанието“. – *Годишник на Софийския университет. Факултет по класически и нови филологии*. Книга 1 – Романо-германски литератури, Т. 72, 1980, 5-85.

Терзиева 1992: Терзиева, Ангелина. *Френският театър на абсурда*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1992.

Фуко 2016: Фуко, Мишел. *Генеалогия на модерността*. Прев. Владимир Градев. София: Изток-Запад, 2016.

Agamben; Ferrando 2014: Agamben, Giorgio, Monica Ferrando. *The Unspeakable Girl: The Myth and Mystery of Kore*. Trans. Leland De la Durantaye, Annie Julia Wyman. London New York Calcutta: Seagull, 2014.

Beckett 1970: Beckett, Samuel. *Happy Days*. New York, NY: Grove Press, 1970.

Clement 1960: Clement of Alexandria. *The exhortation to the Greeks, the rich man's salvation and the fragment of an address entitled To the newly baptized*. Trans. G. W. Butterworth. London: Heinemann [u.a.], 1960.

Devereux 1983: Devereux, George. *Baubo: la vulve mythique*. Paris: J.-C. Godefroy, 1983.

Esslin 2009: Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Westminster: Knopf Doubleday Publishing Group, 2009.

Ionesco 1957: Ionesco, Eugène. « Dans les armes de la ville. » *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault*. Paris, no. 20, October 1957.

Ionesco 1990: Ionesco, Eugène. *Théâtre. 1: La cantatrice chauve. La leçon. Jacques ou la soumission. L'avenir est dans les œufs. Victimes du devoir. Amédée ou comment s'en débarrasser*. Paris: Gallimard, 1990.

Ionesco 1996: Ionesco, Eugène. *Les chaises*. Paris: Gallimard, 1996.

Kerényi 1991: Kerényi, Karl. *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1991.

Knowlson 1996: Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996.

Lemarchand 1990: Lemarchand, Jacques. « Le théâtre d'Eugène Ionesco ». *Théâtre. 1: La cantatrice chauve. La leçon. Jacques ou la soumission. L'avenir est dans les œufs. Victimes du devoir. Amédée ou comment s'en débarrasser*. Paris: Gallimard, 1990, 9–13.

Mylonas 1961: Mylonas, George Emmanuel. *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*. Princeton University Press, 1961.

Nancy 2005: Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. Trans. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005.

Picard 1927: Picard, Charles. « L'épisode de Baubô dans les mystères d'Éleusis ». *Revue de l'histoire Des Religions*, vol. 95, 1927, pp. 220–55.

Pinter 1963: Pinter, Harold. *The Birthday Party*. London: Methuen & Co. Ltd, 1963.

Pinter 1964: Pinter, Harold. *The Collection and The Lover*. London: Methuen, 1964, 47–84.