

КОНФЛИКТ И ДЕЙСТВИЕ

Атанас Натов

1. ДРАМАТИЧНА СИТУАЦИЯ

Обикновено драматичното се разбира като подсилено действие, свързано с изненадващи пречки, а най-често с някакво сериозно противодействие. Така от чудовищния гняв на Медея, през дрънкането на средновековните шпаги, до футболното поле се откриват безчет явления, които биват отнасяни към драматичното напрежение. Тук ще намери, разбира се, удобно местенце и всяка интрига, способна да привлече любопитството на зрителя или да пробуди нетърпението му за нейния изход. Аморфността на подобна представа за драматичното не е единствена причина, за да се усъмним в нейната използваемост от теорията.

Един лекар от руската провинция улови фермента на драматичното в наложеното бездействие. Прозря го чрез три сестри, у които е бивал навярно често на чай. Те копнеят за Москва. До тяхната Москва обаче не може да се стигне с билет за шепа рубли. Тя е имажинерният град, който трябва да ги избави от непоносимостта на всекидневието им, от тихия ужас на безсмислието. Тяхната орис в онази среда бе да не могат нищо да предприемат. И тук Чехов успя като никой преди него да улови оня причинител на драматизма, който безуспешно се търсеше във външния сблъсък на противопосочни действия.

Бихме потвърдили с редица примери от времето на Чехов до „Чакане на Годо“, че темата за наложеното бездействие си извоюва място в драмата. Сигурно няма да се затрудним да разкрием и предпоставките за това в метаморфозите на буржоазното общество. Ала сега би трябвало по-скоро да подчертаем, че Чеховият образец налага да променим съществено представата си за драматичното, и то не само що се отнася до модерната драма, а и изобщо.

Драматичната ситуация е свързана не с причините, които стимулират едно желано действие, а с причините, които го осуетяват. Тя обхваща сиреч реалната заплаха на тоталното бездействие. Да не можеш нищо да предприемеш е връх на драматизма. Поднови ли се желаното действие или бъде заместено с друго, вече се напуска драматичната ситуация.

Не бива да ни смущава многовековната творческа практика, в която напрежението бе свързано с бурни изблици на страсти и натрапчиви инициативи. Когато това напрежение е имало наистина драматична природа, зад външните постъпки на героите, колкото и енергични да са изглеждали те, е прозирало пак едно осуетено действие.

Действуване не е равнозначно на действие.

От древността до днес Орестовият мотив е претърпял множество превъплъщения — от трагично в класическия смисъл на думата до психоаналитично в пиесата на О'Нийл или екзистенциалистично в „Мухите“ на Сартр. В никое от

тях обаче действоването на Орест не прераства в желаното действие. Осъществи ли се планът на Електра, възстанови ли се равновесието, след като се отмъсти на Егист, не би останало и помен от драматизма. В най-добрия случай мястото му би се заело от мелодраматичното.

Разбира се, понякога съществува и изход от драматична криза. Тя невинаги е всеобхватна, както в Орестовия мотив. Често се локализира в социален или етичен план. Тогава тя може да открие перспектива или пък да се окаже моментно проглеждане, което прелива скоро в душевна резигнация (Яворов изразява сполучливо това още в необичайното заглавие на драмата си: „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“). Но ние сме все още при въпроса за драматичната ситуация. А когато тя е налице, наистина се натъкваме на сянката на принуденото бездействие, натъкваме се по-точно на едно осуетено действие, което не може да бъде заместено с друго.

Приключението също бива понякога „наложено от съдбата“. (Да припомним граф Монте Кристо, за да си послужим с пример, който лесно може да бъде допълнен с безброй други.) Волята обаче остава целенаправляващ фактор. Целта е — да речем — справедливото отмъщение. То се натъква на множество пречки и противодействия, които трябва със силна воля и още по-силна ръка да се преодоляват. Оттук също блика напрежение. Но то подхранва главно любопитство или нетърпение. То представлява изпитание на силите, което поставя често под въпрос крайния успех на начинанието, без обаче да подхвърля на мъчително съмнение и на сериозно изпитание целесъобразността и основателността на преследваното действие. Поради това напрежението, свързано с приключението, има външен характер — отнася се до издръжливостта в широкия смисъл на думата, до „емпиричните“ граници на човешката способност да се действа и противодейства.

Драматична ситуация настъпва, когато, изправен пред неосъществимостта на едно желано действие, героят се вижда принуден да преосмисли не само осуетеното действие, но и собствения си житейски статут. Така драматичното напрежение в „Разбойници“ на Шилер трябва да се отнесе не просто към негодите и препятствията, които понякога подклаждат, понякога притъпяват патоса на борбата, а към заплахата за нейното осуетяване, която изисква доказателства, че тя не е приключение, а съдба.

Впрочем, за да си разясним по-добре какво следва да разбираме под драматична ситуация, нека разгледаме разчленено нейните признаци.

Каза се, че ще разпознаем драматичната ситуация по принудителното преустановяване на едно желано действие; по това, че е вече осезаема неговата неосъществимост или че очакваното течение на нещата е срецнало неотстранима пречка. Но тук възникват няколко съществени въпроса, първият от които гласи: Достатъчно ли е осуетеното действие да е било „желано“, за да настъпи драматична ситуация?

Разбира се, че не. При аналогични обстоятелства могат да настъпят и комични последици. Такъв е случаят с една от най-веселите комедии на Молиер „Училище за жени“. Стариат и грозен Арнолф желае всячески да запази невинността и наивността на момичето, което от детската му възраст е предназначил за своя съпруга, но у което се е вече пробудила хитроумната жена. И всички комични случки се преплитат с неосъществимото намерение на „възпитателя“, който накрая трябва сам да изтърпи едно поучение. Ясно е, че пожелаването на една неосъществима акция е съвсем недостатъчно за постигане на драматично напрежение. Затова трябва да прибавим: принудително преустановяване на едно основателно желано действие. Но ако думата „желано“ предразполага към твърде своеволни тълкувания, определението „основателно“ също не ни избавя от до-

пълнителни разяснения. Прибегнем ли към външен критерий, за да определим основателността на действието, ще изпаднем в сериозни затруднения.

Героят на Гогол Акаки Акакиевич влага цялото си усърдие да се сдобие с чиновнически шинел. Когато и този нищожен веществен символ на обществена „значимост“ му се изплъзва, за него настъпва същинска катастрофа. Тук всяка външна мярка е неприложима. Драматичността в съдбата на „малкия човек“ не намалява поради нищожността на неговия копнеж. Дори обратното — тя се подсилва от обстоятелството, че действителността не удовлетворява и най-незначителните желания, които поражда.

Ако са неизползваеми страничните величини, за да се определи основателността на желаното действие, разполагаме все пак с друга опорна точка: динамичния стереотип на индивида, житейския му статут. Съобразно с него различни по външна значимост явления могат да се окажат извор на драматично изпитание. Ако този индивид се казва Марат, драматичната ситуация ще е свързана с една безуспешна революция. Казва ли се обаче Акаки Акакиевич, и непостижимостта на някакъв шинел е достатъчна.

С други думи, драматичната ситуация предполага действие, което е органично свързано с динамичния стереотип на човека и чието осуетяване е в състояние да разтърси издъно неговото битие, да го подложи на мъчително изпитание. Външната напрегнатост на действието може да е стихия на приключението, но не и на драматичното. Много изстрели и няколкото трупа на сцената могат да се окажат с по-съмнителен драматичен заряд, отколкото една плесница или обидна дума. И причината за това е, че основателността на желаното действие, принудително преустановено от обстоятелствата, е разбираема единствено в съпоставка с житейския статут на човека.

Тук се налага отново една уговорка. Понятието „действие“ трябва да се схваща в твърде широк смисъл.

Федя Протасов от „Живият труп“ на Толстой не понася лицемерието на своята среда, без да може да ѝ се противопостави. Той не намира сили да посегне и на живота си. И като симулира смъртта си, потъва в „долния свят“ на Русия. Но разкрит, той няма друг изход освен да подари на висшето общество и истинския си труп.

Естествено тук „основателно желаното действие“ не може да се схваща като определена инициатива. Може да става по-скоро дума за порива на индивида да следва логиката на своя стереотип. И драматична ситуация настъпва, когато това се окаже невъзможно.

В традиционната драма, която борави с ярко индивидуализирани характери, не е трудно да се открие осуетяването на основателни (в разяснения смисъл на думата) възделения винаги когато е налице драматична ситуация. Какъв е случай обаче с онези модерни пиеси, които се стремят да обезличат човека, да се надсмеят над всичко, отнасящо се до житейския му статут? Избягват ли те драматичната ситуация?

Фигурите в такива пиеси лелеят обикновено нищожни, съвсем дребни, смешни и все пак неизпълними желания. Така споменатите пиеси не само че не пренебрегват драматичната ситуация, но и много усърдно се възползват от нея. Като свеждат поривите до безличното и баналното или като ги пренасят в сферата на неопределеното, те разчитат на уловка. Зрителите разпознават „човека“, като се отклоняват от въпроса за обществената детерминираност на неговия характер: „той“ е, който се радва на дребните вещи и когато е зътнал до гуша в гроба, „той“ се втурва по подсвиркванията отляво или отдясно, „той“ се надява заради самото надяване, „той“ върши нещо, „защото така все пак минава по-бързо времето“, което пак „той“ би искал да задържи за „временното си безсмъртие“ и т. н. И — което е особено важно — той се чувства непрекъснато

скован от „нещо“. Така драматичната ситуация се представя в абсолютизираня й вид, удобен за горчив присмех.

Но тук възниква и друг въпрос. Абсурдната драма борави не с обстоятелствата, които препречват действието, а с „чистото“ им следствие — това, че човек бива скован от „нещо си“, което поради своята неопределеност лесно се възприема като „всичко“. Така се атакува тъкмо онази страна на драматичната ситуация, която засяга изменимостта на света.

Обстоятелствата, които осуетяват основателното действие, трябва да са неотвратими. Малко преди това те са могли да бъдат преодолими. В бъдеще те са също изменими. В момента обаче, когато предизвикват една драматична ситуация, те трябва да са неотвратими. Иначе е немислимо драматичното напрежение. Когато обстоятелствата се вземат за непреодолими, в същност обаче са, настъпва комична ситуация.

В Гоголевата комедия „Ревизор“ например комизмът извира най-вече от факта, че жителите на губерния град вземат безгрижния Хлестаков за представител на висшестоящата власт, който може да промени за лошо или за добро статуквото на всеки от местните първенци. Наистина те биха се държали също тъй подмазвачески, ако Хлестаков бе истински ревизор. Но именно самозаблудата им — това, че те напуснат вземат за неотвратима беда пристигането на един човек, който би трябвало сам да се страхува от тях, изостря комичността на положението.

При драматичната ситуация препоръчващите обстоятелства са наистина вече неотвратими. В споменатата преди малко драма на Ануи „Бекет или божията чест“ обстоятелствата са могли да бъдат предварително избягнати. Бекет е най-близък приятел и съветник на Хенри. Затова кралят иска да му повери поста на кентърберийския епископ с надежда, че ще настъпи омиротворение между трона и църквата. Това решение е обаче повратната точка, след която обстоятелствата стават непредотвратими. Бекет сам се противи: „Това е безумие. Не го правете. Няма да мога да служа едновременно на бога и на вас.“ Логиката на църковната власт, която Бекет ще трябва да упражнява, ще го направи враг на трона. Не взаимните чувства, а механизмът на двете власти ще определи вече отношенията помежду им.

След убийството на Бекет обстоятелствата са се изменили. Наистина Хенри трябва да се самобичува в буквалния смисъл на думата пред ковчег на Бекет. Но това е неговата лична драма. За обществото стълкновението е отшумяло. Кралската власт е вече достатъчно укрепнала, за да си позволи да приеме Бекет за светец.

Така преди да настъпи драматичната ситуация или след нея, препречващите обстоятелства са преодолими и изменими. В момента обаче, в който тя е в сила, те са непредотвратими. Противопоставени един на друг като олицетворение на двете власти, Хенри става не по своя воля убиец на своя най-близък човек, което е и причината за болезнения драматизъм.

Разбира се, непреодолимостта на обстоятелствата е двустранен въпрос. Причината лежи както в самите обстоятелства, така и в неподготвеността на индивида да се справи с тях. Ако Хенри би виждал в лицето на кентърберийския епископ единствено своето пълно отрицание, той не би бил въвлечен в драматична ситуация. Неговата неподготвеност като човек да възприеме действията, към които обстоятелствата го принуждават като крал, го правят драматичен герой. Така непредотвратимостта на обстоятелствата не е чисто външно качество, а израз на противоречие между характера и общественото му обкръжение.

Ето защо авторите, които се стремят да представят света в неговата изменимост, залагат толкова много на присъствието на историческото поле при драматичната ситуация. Това ни най-малко не говори за някакво пристрастие към

историческата достоверност или за подценяване осъвременителната функция на изкуството. Брехтовият Галилей е също жител на двадесетото столетие. Определеността на препречващите обстоятелства позволява обаче да се разкрие и активната страна на противоречието между човека и неговата обществена страна. Обстоятелствата се променят, когато и човекът „не остава такъв, какъвто е бил или какъвто е можел да бъде“. Неговият динамичен стереотип е обусловен от обществото, но тъкмо затова му открива възможност да участва и в промените на обществото.

Натъкваме се на още един белег на драматичната ситуация. Човек сам не си дава сметка за своя динамичен стереотип. Как да се разбере дали и доколко преустановеното действие е основателно желано?

Затова съществува доказателство и от прагматично естество. Едно осуетено действие е именно тогава органично свързано с житейския статут на индивида, когато той чувства като своя вътрешна повеля да продължи това действие дори при очевидността на неговата невъзможност. Той „действа“ по-нататък дори когато е очевидно, че така ще си навлече непоносимо страдание. Човек възприема това като своя съдба. Поне в момента на драматичната ситуация той не може да си представи и да води своя живот иначе, освен като усилие за възстановяване на неосъществимото действие или за заместването му с друго, също така „основателно желано“.

2. ДРАМАТИЧНА ДИЛЕМА

В твърде ограничен брой случаи драматичната ситуация настъпва в последователността, в която за удобство изброихме някои от признаците ѝ: едно основателно действие се натъква на неотвратими обстоятелства, които принудително го осуетяват или предварително го правят неосъществимо; доколкото обаче това действие е било основателно преследвано, човек полага отчаяни усилия да го възстанови или замести — в този отрязък от време той не може да си представи или да води своя живот иначе.

Това е теоретичната схема на драматичната ситуация, която не бива да се взема за неин задължителен модел. Признаците, които посочихме, са ѝ винаги присъщи: редът, в който ги изброихме, ни позволява да разкрием логическата им взаимовръзка. Ала в действителност нито признаците се проявяват в оголения вид, в който ги представя неизбежно теорията, нито пък последователността им съответства на логическата схема.

Драматичната ситуация, в която попада Федя Протасов, се подготвя с постепенното му отчуждаване от средата на благовъзпитаното общество. Тя обаче настъпва не в момента, в който Федя осъзнава, че не може да живее повече под стария покрив. Това е само епизод, когато се изчерпва напълно приспособимостта му към средата, която тъкмо поради своята двойнственост, поради нравственото си притворство откърмя в негово лице свое отрицание. Бягството на Федя е само облекчение — и за него, и за тези, които той изоставя. Драматичната ситуация настъпва в следващия миг — когато той трябва да докаже, че единственият му начин да напусне окончателно тази среда е неговата гибел. Върху това съсредоточава вниманието си и Толстой.

Попаднал „на дъното“, Федя като че ли следва поривите на характера си, далеч от угнетяващото притворство на собствената си среда. Но неговата среда го преследва, защото късче от нея е вложено и в собствения му характер. Разкриването на мнимата му смърт е случайност, която само ускорява катастрофата. И без това той би си останал чужденец „на дъното“ — чужденец, който с едната страна на своето „аз“ иска напусто да заличи другата. Той търси не друго, а забравата. Станал е човек на ничий свят. Ето защо, когато в преддверието

на съдебната зала насочва пистолета към себе си, срещу него стреля собствената му среда. Но стреля не поради случайното стечение на обстоятелствата, а защото това е единствената възможност те да се отърват един от друг.

Драматичната ситуация води до раздвояване на характера. То е, от една страна, обективно. Тъй като неговият стереотип е динамичен (т. е. изменим и в известни рамки нагодим), човек се мъчи напразно да се приспособи към обстоятелствата или да приспособи обстоятелствата към себе си и тогава, когато е заставен да се опълчи срещу тях. С други думи, драматичната му реакция е разминаване с действителността, намерило израз в неговото поведение. Електра се разминава с нея, когато иска да я промени с плана си за кръвно отмъщение. Креон (в интерпретацията на Ануи) се разминава с нея, когато иска да запази устоите ѝ — когато действа като инструмент на властта, за да се самонакаже с абсолютна самота. Трите сестри се разминават с нея, когато се опитват да я избягнат с копнежа си по имажинерната Москва. При всички случаи на действие или бездействие драматичната ситуация води до раздвояване на поведението — до несъгласуваност на характера с обстоятелствата. Съгласуват ли се те, пресеква драматичната ситуация. Това може и да е изход от нея. Не и обаче, преди да е настъпило раздвоение на характерите.

Съгласуват ли се постъпките с обстоятелствата, без да е имало преди или да се е получило впоследствие дълбоко вътрешно разединяване на действащите лица, не е съществувала драматична ситуация. Появила се е най-много критична пауза или събитиеен поврат в едно приключение, когато е трябвало отново да се решава как да се постъпи в кръга на възможностите, които обстоятелствата предлагат. Така в приключенските романи „благодарните“ герои биват измамвани, подвеждани, несправедливо наказвани. Те на свой ред трябва да противодействуват, като непрекъснато изживяват „критични“ моменти. Те са решителни, но проявяват и нерешителност. Знаят какво преследват, но вземат и погрешни решения. При всички случаи обаче това, което те или техните противници вършат, не стига онзи предел на възможното, зад който характерът се раздвоява относно основните мотиви на действието.

При драматичното напрежение, напротив, „разминаването“ на постъпките с обстоятелствата е свързано непременно и с особено вътрешно, субективно раздвояване на характера, което засяга не само борбата на конкретните мотиви („за“ или „против“ една акция), а преди всичко житейския статут на човека. Осуетяването или неосъществимостта на основателното действие заставя индивида да се обърне и срещу собствения си „стереотип“. Той трябва да се запита дали не може да се примири с принудителността на обстоятелствата, въпреки че те уязвяват житейския му статут и разрушават равновесието му. Само така той би могъл да се увери дали и доколко осуетеното действие е било за него основателно желано. Той е задължен да избира между еднакво несъгласуеми с характера му алтернативи, а най-вече между неспособността да надмogne себе си и неспособността да преодолее обстоятелствата, които го довеждат до драматична ситуация.

За Хенри са вече еднакво несъгласуеми с раздвоения му характер и двете алтернативи: убийството на Бекет води до моралното му крушение. Той остава човек без свои, без нравствена опора. Става бездушен лост в могъщата машина на абсолютната монархия. Отказът му от убийството би било капитуланство пред църквата. То би го унищожило като човек, превърнал повелите на упражняваната от него власт в собствена воля. Така несъгласуеми с характера на Федя са и двете възможности на алтернативата: да се върне в обществото, от което е избягал, или да намери сили да живее против него.

Това е драматичната дилема. Тя не е просто проблем, който се решава с доводи на разума. Естествено в нея се преплитат проблеми, които са в състоя-

ние да ни развълнуват като философски, етично, политически и пр. мислещи същества. Не това е обаче източникът на нейното истинско напрежение. Той се крие в обстоятелството, че тя разтърсва действената и действителната същност на човека — обвързва го целокупно, подлага на мъчително самоизпитание правото му изобщо да бъде.

Твърде разнородни са пътищата, по които драматичният характер се натъква на тази дилема. Тя би могла отнапред да определи неговото поведение; би могла да проблесне мигновено пред съзнанието му, за да се опита той да я пропъди; би могла да остане напълно недостъпна за него и въпреки това с някаква коварна власт да го тласка от една крайност в друга; би могла да е силна със своята неочакваност или обезкуражаваща, когато се предугажда от далеч. При всички обстоятелства обаче тя е сърцевината на онова, което прави една ситуация драматична. Нейната неизбежност е най-сигурното доказателство за основателността на осуетеното или неосъществимото действие.

Почти символичен е образът на монаха Хайнрих в пиесата на Сартр „Дяволът и добрият бог“. Той е с размириците, завзели обсадения Вормс, отхвърлили и църквата, и бога. Но той е и със своите братя по вяра, затворени в манастира и заплашени със смърт, тъй като не издават скривалищата с провизии. Сартр не го оставя с илюзията, че ще помири гладните размирици с вярата. Преди да умре, владиката му предава ключа за тайното подземие, през което Гьоц може да превземе Вормс. Така Хайнрих е изправен пред мъчителната дилема да стане предател на монасите, които ще бъдат погубени от гладната тълпа, или да доведе папския пълководец Гьоц в града, с което ще предаде народните бунтари на неговите палачи.

Драматичната дилема пред вормския монах е толкова категорична, че вече предreshава и неговото по-нататъшно поведение: илюзията му на примирение на бунтарите с църквата го обрича на предателство. Това, как той след малко ще постъпи, е въпрос по-скоро на интригата. Драматичността намира кулминационната си точка, когато той поема в ръка ключа на Вормс и осъзнава бремето, с което се е натоварил.

Очевидно драматичната дилема не бива да се схваща като предварително зададен въпрос, последователните етапи на чието решаване създават и съответно градиращо се напрежение. Самият процес на изкристализиране на дилемата или на нейното долавяне от засегнатото лице може да се окаже зареден със значително по-дълбоко душевно напрежение, отколкото по-нататъшните събитийни последици от нея. Така е, защото драматичната ситуация се отнася, както отбелязахме, на първо място до действителното изпитание, на което засегнатото лице е принудено да подложи собственото си отношение към света на противодействащите сили. А изпитанието се чувства най-ярко в това, на каква дилема ще се натъкне характерът и дали той изобщо ще е в състояние да я осъзнае. Ето защо драмите много често завършват с възникването и долавянето на дилемата, а не с нейното фабулно превъзможване. Поради това и Сартр изоставя бързо вормския монах, за да прикове вниманието ни към дилемата, с която Гьоц има да се справя.

Когато получава ключа на Вормс, пълководецът е вече разколебан относно целесъобразността на войната. Той се отказва от насилието на оръжието и иска сам да раздава справедливост. От тази волеизява не го разубеждават и бунтарите, които настояват пред него да отложи справедливостта до нейното реално извоюване от масите, т. е. да съдействува на Селската война. Гьоц разделя и подарява земите си. От това обаче в размирното време пожънва само бъркотия. Така, изправен отново пред дилемата на силната личност да въдвори ред и справедливост в делника на другите, като наложи обаче собствената си воля, Гьоц се връща отново към оръжието — този път, за да поведе разбунените селяни

против папската империя. Решава ли обаче своята дилема? Нека чуем последните му думи:

„Не се страхувай, няма да бъда слаб. Ще накарам хората да се страхуват от мен, защото по друг начин не мога да ги обичам. Ще им заповядвам, защото не виждам как иначе мога да им бъда послушен. Ще бъда само с празното небе над главата си, защото само така ще бъда с всички заедно. Струва си да водя тази война и ще я водя.“

Тук завършва фабулно пиесата. Дотук обаче не се решава дилемата между „празното небе над главата му“ и порива му да бъде „с всички заедно“. Напротив, тя се натрапва още по-недвусмислено. И драматичната ситуация печели нов гласък в душевното напрежение.

Спомена се за „изкристализиране“ на драматичната дилема. И наистина напрежението, предпоставено от драматична ситуация, се изостря с опитите, колебанията, лутаниците на индивида да „преведе“ на езика на своето поведение или реално състояние болезненото противоречие между основателно желаното действие и неговата неосъществимост. Именно за това обаче „изкристализирането“ на дилемата не бива да се схваща като еднороден акт. Дилемата претърпява непрекъснати метаморфози. Когато изглежда изкристализирала, тя се оказва често прелюдия към ново раздвоение на индивида. Когато ни се струва „решена“, тя е може би само преобразувана. Отрекъл се от своето учение, Брехтовият Галилей не избягва дилемата между страстта на откривателя и примирението с обстоятелствата. В завършека на пиесата дилемата се е само преоблякла в „таен порок“, който кара Галилей да се чувства с гузна съвест.

Изобщо драматичната дилема не бива да се определи като въпрос със строго очертани рамки. Това правят критиците и зрителите, за да се улеснят при тълкуването. В действителност обаче драматичната дилема се проявява антиномично. От една страна, тя наистина добива известна определеност, така да се каже, „изкристализира“. Иначе тя не би кореспондирала със стереотипа на индивида. Не би уязвявала житейските му устои. Поради това не би била проводник и на драматично напрежение. От друга страна обаче, тя намира опора и в динамичността на характера, в релативната му приспособимост. Тя е в същност доведеното до пределна точка противоречие между „динамичното“ и „стереотипното“ начало у човека. Затова драматичната дилема е винаги и „отворена“. Определена като основна насока, тя остава неопределена в конкретните си изяви, докато трае драматичната ситуация.

Осъзнаването на дилемата също не е нито задължително условие за драматично напрежение, нито пък пасивен акт. Характерен случай на драматично раздвоение у индивида е, когато той предугажда една съдбоносна дилема, но се стреми всячески да я избегне. Джон Осбърн влага в устата на Мартин Лутер (в едноименната си пиеса) думите:

„О, боже, вярвам в тебе. Вярвам. Вярвам истински. Помогни ми само против моето безверие!“

Ето как страхът от дилемата между вяра и безверие става съставка на същата тази дилема. И това подчертава още повече нейната драматична природа. Тя не е просто риторичен въпрос, а изблик на раздвоението, обзело един човешки характер при принудителното изпитание на съкровеното му светоотншение.

Трите сестри на Чехов отклоняват усърдно от погледа си всичко, което би издало илюзорността на мечтата им. Безкрайните разговори върху нравствената криза на тяхното общество остават далечен фон — повече за зрителя, отколкото за тях самите. И тъкмо това „отсрочване“ на дилемата причинява перманентния им драматизъм. Той едва ли би бил по-напрегнат, ако те осъзнаеха разминаването си с действителността.

Превъплъщенията на малкия човек в модерната драма се пример за това, как неосъзнаването на дилемата понякога способствува за изостряне на драматичното напрежение. Те кръжат слепешком сред хаоса от случайности, мъчат се да се приспособят към делничния свят и пак остават горчиво разочаровани. Те също попадат в дилемично състояние. Противоречието между дребните илюзии, които животът подхранва у тях, и реалната несъстоятелност на тези илюзии, която се дължи пак на същия живот, прераства отново в противоречие между „динамичното“ и „стереотипното“ начало у човека.

Тези примери обаче никак не изключват факта, че при други случаи именно осъзнаването на дилемата е предпоставка за изостряне на драматизма. За да си спестим множеството примери, които могат да се приведат, нека използваме най-известния от тях. Хамлет не само че осъзнава предварително дилемата, пред която попада, но и я промисля в нейните най-задълбочени аспекти. Неговото знаменито „Да бъдеш или да не бъдеш“ е най-сполучливата сентенция за всяка драматична дилема. Драматичната ситуация довежда индивида до раздвояване, при което се поставя под въпрос неговото битие — поне такова, каквото то е или би трябвало да е в съгласие със съкровения му светоотношение. При това индивидът е заставен сам да налучква изхода от тази своя тотална криза.

Противоположните стимули за изостряне на една драматична дилема (в случая: осъзнаване, респ. неспособност или нежелание да се разбере дилемата) следва да се отнесат към обстоятелството, че тя не е отвлечен, отвън поставен въпрос, а принудително прагматично раздвояване на определен индивид. Нейното задължително възникване при драматична ситуация се обяснява с осуетяването на едно основателно за този индивид действие, с което се откроява противоречието между „приспособимост“ и „стереотипност“, присъщо на всеки човек. Това открива безчет възможности за представяне на драматичната дилема, включително и възможността тя (както постъпват някои модерни писатели, например Бекет в „Игра без думи“) да се въплъти в събирателен образ, в някакъв обезличен „индивид“. При всички случаи обаче тя си остава раздвоение на динамичния стереотип на човека, водещо до „разминаване“ с обстоятелствата.

Така се приближаваме към друг съществен признак на драматичното. Тъй като дилемата възниква принудително в усилията на човека да възстанови или замести едно осуетено действие (действие, без което той по силата на своя стереотип в момента не може да си представи по-нататъшния си живот), тя не е изолирана. Тя се намира в постоянно взаимодействие със средата. Тя свързва човека с определени хора, като същевременно ги противопоставя един на друг. Тя свързва човека с известни обстоятелства, като същевременно го противопоставя на тях. Иначе казано, драматичната дилема въвлеча човека в кълбо от противоречия, засягащи както вътрешния му свят, така и отношенията му към света извън него. Тази особеност ни отвежда към понятието

3. ДРАМАТИЧЕН КОНФЛИКТ

След смъртта на сестра си, към която питае любов, нелишена и от греховността на кръвосмешението, Калигула от едноименната драма на Камю открива, че светът е устроен жестоко и несправедливо. И той решава да изпита чрез властта си на цезар докъде се простират възможностите на своеволието. Калигула упражнява своята „свобода“ върху живота на поданиците си. Под меча му Рим започва да обезлюдява. Калигула става най-жесток тиранин, опиянен от мисълта, че предизвиканите от принудата лицемерие, малодушие и подчинение утвърждават неговото всеилие, мнимата му свобода. Той наказва невинни и скъсва списъка на заговорниците. Исква да докаже пред себе си, че е спо-

собен на неочакваното. Иска да унищожи враговете си чрез самото чувство на страх. Той не съди, а „определя“ съдбата. Така Камю опровергава заблудата, че избавление от потисничеството се постига чрез вразумяване на потисниците. Тяхната наслада от властта извира именно от това, че пред очите им светът става все по-недействителен, сякаш все по-еднозначен на собствената им воля.

Като взема за свобода своеволието си — това, че „се разполага с живота на поданиците си така, както и боговете не могат да се разполагат с него“ — Калигула подготвя своята гибел. И тази гибел не бива да се свежда просто до физическото му унищожение от разярените придворни. Преди това тя е довела до вътрешно крушение тъкмо на илюзиите му за всесилност на собствената му волеизява. Тя е късно узнатата истина, че той е бил непрекъснато свързан с тези, над главите на които се е стоварвала жестокостта му. Калигула предугажда още в третия акт, когато Скипио не прекланя глава пред властта на цезаря, отрицанието на своята мнима свобода. Финалният му монолог съдържа вече въпроса: „Кой посмя да ме съди в този свят без съдии, в който никой не е без вина?!“

Камю стига по обратен път до една от характерните черти на драматичната дилема. Дори в безумното си настървение срещу всички Калигула не може да избегне взаимозависимостта си с тях. Те са му нужни, за да изпита върху тях своеволието си. Те са и отрицанието на неговата волеизява. Както видяхме, Гьоц у Сартр се натъква също на подобно противоречие, макар подбудите на двамата герои да са коренно различни: докато Гьоц се вижда като силна личност, противопоставен на „тъпата“, когато иска да се обвърже с нея, Калигула се чувства накрая принудително свързан с тези, на които е искал напълно да се противопостави. „Светът без съдии“ се оказва все пак свят на взаимния съд.

Наистина екзистенциалистическият стил в драмата, който проявяваше жив интерес към парадоксалните взаимоотношения между „аз“ и „другите“, си е казал и тук думата. Затова колизиите, в които изпадат Гьоц и Калигула, се възприемат почти като нравствен казус. Към който и от предишните примери за възникване на драматична дилема да се върнем обаче, ще се убедим, че по отношение на „другите“ или на външните обстоятелства тя се изразява в подобно „обвързване“, което е същевременно и „противопоставяне“.

Не би могло да бъде и иначе, тъй като при драматичната ситуация индивидът чувства вътрешна повеля да продължи осуетяването действие именно при обстоятелствата, които преустановяват или правят невъзможно това действие. То е — да използваме един израз на Хегел — „също съдба на индивида, доколкото той е погълнат от онова, което е трябвало на дело да наложи“. Или — бихме допълнили с оглед на предишните разяснения: динамичният стереотип проявява своята наложителност за индивида едва в момента, в който възниква опасност от принудително бездействие. Съкровеното индивидуално светотношение се подлага принудително на основна проверка, когато е обвързано с външните си препятствия.

Именно свързването на хората един с друг и същевременно им противопоставяне един на друг по силата на една съдоносна дилема е сърцевината на драматичния конфликт.

При всяко стълкновение противодействащите си лица са свързани някак си — по време, по място, поради случайно стечение на събитията. Това стълкновение обаче е съставка на приключение, ако е само изпробване на силите. То е или прераства в драматичен конфликт, когато противодействащите лица се окажат взаимосвързани едно с друго и противопоставени едно на друго посредством дилема, която разтърсва из основи и подлага на решителна проверка светотношението поне на едно от тях.

Тук е мястото за кратко разяснение. Благодарение на дилемата взаимосвързаното противопоставяне при драматичния конфликт предполага винаги

междучовешки отношения. Чрез тях и в тях се пречупва наложителността на всички останали обстоятелства. Естествено напрежение се постига и когато човек остава сам сред природната стихия. Това напрежение не е непременно „приключенско“. То бива и трагично, когато разкрива безпомощността на човека. При него обаче или отсъства драматична дилема, или пък ако тя възникне, пак е израз на междучовешки отношения, обърнати към миналото или настоящото. Липсва ли дилемата, не бива да отнасяме напрежението към драматичното, дори когато то съдържа трагизъм. Иначе ще се върнем към аморфната представа, която не ни позволява да определим драматичното напрежение в отличие от всяко друго.

Присъствието на дилемата не е само белег, с чиято помощ се разграничават например приключенското състъпничество от драматичното. То ни помага да открием истинския драматичен конфликт в сложната плетеница от действия и противодействия, в която той най-често се проявява.

Нека си припомним третия акт на „Дон Карлос“ от Шилер (12-о явление), когато маркиз Поза е пред трона на Филип. Той изрича знаменитите думи — най-дръзко предизвикателство срещу абсолютизма:

„Дайте свобода на мисълта!“

Бихме могли с увереност да кажем, че в идейно отношение това е кулминационната точка на драмата. Никъде — нито преди, нито след това не срещаме така недвусмислена антитезата на властта, която Филип олицетворява. Бихме ли били обаче в правото си да отнесем тези думи и към върха на драматичния конфликт?

Разбира се, че не. Поза спечелва в известен смисъл благоразположението на Филип. В момента, когато кралят е огорчен от властолюбието на пълководците си, прямотата и безкористното на неговия рицар го почти трогват.

Ако моментът, в който на Филип се подхвърля нечувано предизвикателство срещу властта, изпълчавана и упражнявана от него, не прераства в драматичен конфликт, причината за това е отсъствието на „съединителния“ елемент. Поза е риторичен в призивите си за свобода на мисълта. Кралят не е обвързан с маркиза иначе, освен чрез личното си благоволение или неразположение, което може да покаже към него. Дон Карлос е далеч по-непоследователен в съпротивата си срещу абсолютната власт на Филип. Той се чувства по-скоро заставен да се защитава. И готовността на инфанта да се бори за свободата на Фландрия е непостоянна, спорадична — тя се засилва или отстъпва на заден план в зависимост от изгледите пред любовното му увлечение. Но все пак тъкмо дон Карлос е другият полюс на драматичния конфликт, защото в своята взаимнообвързаност с Филип противодейства непосредствено на волеизявата на самодържеца. Противодейства нерешително, безпомощно. И все пак достатъчно осезателно, за да уязви Филип тъкмо в самоувереността му, че властта му се разпростира над всичко.

Именно дилемата, в която попада инфантът, е гръбнакът на драматичния конфликт. Сам маркиз Поза е въвлечен в нея едва когато вижда осуетена своята тактика и когато е подтикнат със самоубийството си да докаже своята вяроност, да изведе дон Карлос от заслепението на себичното му увлечение.

Драматичният конфликт не бива да бъде отъждествяван следователно с външните състъпничества на постъпки и идеи, колкото и това да предизвиква напрежение или въодушевление у публиката. Той предлага особен род напрежение, произтичащо от взаимосвързващото противопоставяне на характерите.

За да завършим с примера, трябва да отбележим: относителността на драматичния конфликт към личното свързване и противопоставяне на характерите не е ни най-малко пречка, за да се изразят значителни обществени противоречия.

От това, че Филип вижда застрашена своята волеизява чрез безпомощните домогвания на инфанта, не се затулва впечатлението за основните противоречия, на които авторитарната система обрича личността. Именно защото още при своята недостатъчно избистрена съпротива дон Карлос попада в ръцете на инквизицията, личният конфликт, в който той влиза, се разпростира върху цялата атмосфера. Така поробването на Фландрия, безпросветността на абсолютизма, потъпкването на мисълта не са повече безучастен фон. Те образуват онази верига на сковаващите обстоятелства, от която дон Карлос не би успял да се изтръгне и когато накрая се пробужда за „по-висшето добро“. Тогава той не сменя своя конфликт. Само прозира със закъснение неговата тоталност.

Впрочем именно това понятие ще ни позволи да си обясним защо драматичният конфликт е, от една страна, ограничен в „индивидуалната сфера“, а, от друга страна, ни отправя към широко социално поле. За тоталност при драматичното говори Хегел, като я разбира в смисъл, „че съобразно с определеността на особените обстоятелства, характери и цели колизиата се оказва толкова съгласувана с целите и характерите, колкото повдига тяхното противоречие“.

Хегеловата мисъл ни насочва сега към една от характерните черти на конфликта, който нарекохме драматичен. Често той се схваща едностранчиво — само като кръстовище на една срещу друга насочени сили. Така за драматичния конфликт се казва например: „Напорът за взаимно сблъскване е именно онова, което го отличава.“ Подобен уж отличителен белег не е в състояние обаче да обгърне тоталността на драматичния конфликт. Целият въпрос не е в напора за противопоставяне, нито в силата на сблъска, а в тяхното основание. Когато преди стана дума за приключенските повествования по още неизносения модел на Евгени Сю, надали можехме да се усъммим в силата на „напора“, който води към взаимно сблъскване на користолюбивата графиня с добродетелния херцог. И подобно сблъскване е именно тогава най-осезателно и напрегнато, когато не довежда до раздвояване нито на графинята и нейното коварство, нито на херцога в неговото благонравие. Противопоставящите фигури се свързват единствено поради съпадението на случките, посредством външното преплитане на разнопосочните им интереси. Изобщо „напорът“ към взаимно стълкновение може да има най-различни подкладки: добродетели и груби интереси, идеи и предразсъдъци, востановителност и равнодушие. Доколкото обаче при противопоставянето си един на друг характерите не са свързани чрез дилема, разтърсваща динамичния стереотип поне на един от тях, сблъсъкът им си остава „локален“. Той е случка, а може би и събитие с историческа важност. От гледна точка на житейския статут на човека обаче той остава епизод — повече или по-малко важен, може би съдбоносен, но не и достатъчен, за да обхване тотално противоречието, в което човекът се намира със света.

Напротив, конфликтът, който определихме като драматичен, обгръща тоталността на човешкото противоречие със света независимо от конкретната значимост на случките, които го съпровождат — дали те ще се окажат прелом в човешката история или само едва забележимо раздвижване на баналното, дали ще се ознаменуват с гибелта на действащото лице или пък ще доведат в края на краищата до външно примирение с наложеното бездействие.

При определените обстоятелства, които възпрепятствуват по такъв начин характера в определените му (съобразно със съкровения му светоотношение) цели, че той се озовава пред драматична дилема, изпъква същинската тоталност на колизиата. Индивидът е вече тъй обвързан с „другите“ и тъй противопоставен на тях, че тези две страни на конфликта се взаимообуславят. Колкото повече характерът се стреми към обвързаност с другите, толкова повече им се противопоставя. И обратно: колкото повече се изостря противоречието му с тях, толкова повече натежава зависимостта му от тях. Така, мисля, следва да

разбираме думите на Хегел, че колизията „се съгласува толкова с целите и характерите, колкото повдига тяхното противоречие“.

На няколко места бe подхвърлено, че драматичното превръща конфликта в съдба на индивида. Тук е мястото да уточним. В известен смисъл съдбоносни са и външните стълкновения, респ. пораждащите ги причини. Знае се, че античната поезия използваше нашироко предопределящата намеса на боговете в живота на хората. И в по-късно време се появяват външни сили, които решават по един или друг начин изхода от противоречията. Пък и в живота не е много по-различно. Често стечението на обстоятелствата дава внезапно друг ход на събитията и потушава поне привидно предишните противоречия. Това са обаче капризи на интригата. Каквито и последици да имат за съществуването на лицата, те сами по себе си не се включват в драматичния конфликт. Те са само негов катализатор. Драматичният конфликт настъпва в онзи промеждутък, в който индивидът престава да е шахматна фигура в ръцете на външни предопределящи сили. Това е моментът, в който характерът сам изпитва болезнено съдбата си, като се обвързва толкова повече с обстоятелствата, колкото повече им се противопоставя и обратно. Единствено в този смисъл можем да говорим, че при драматичното напрежение се откроява и „съдбата“ на характера.

Горните разсъждения създават сигурно впечатлението, че драматичният конфликт се пренася в социалния „микрокосмос“. Като заключение това би било твърде прибързано. Отбелязаната тоталност на колизията е, от една страна, относима към определения индивидуален стереотип. Същевременно обаче тя открива неподозирана широта на противоречието, което съдържа. Фактът, че индивидът се противопоставя толкова повече на действителността, колкото повече се обвързва с нея, е вече залог за известна „универсалност“. Не бива да забравяме, че драматичният характер подлага на принудителна проверка не просто отношението си към отделни обстоятелства, а отношението си към света. Именно тогава той влиза в „тотална колизия“, когато това, което го сковавало и обвързва, представя не отделни случаи, а цялата действителност, с която има да се справя — една обществена атмосфера, несъгласуема с нравствените му, политическите му и пр. устои, изобщо с неговата същност; несъгласуема дори тогава, когато на същата тази обществена атмосфера се пада вината, загдето индивидът е „такъв, какъвто е“. Тъкмо защото обстоятелствата са се проявили не изолирано, а като плетеница от съподчинени фактори, драматичният характер затъва все по-дълбоко в противоречия с всеки опит да овладее обстоятелствата или самия себе си.

С други думи, и в своя „микро“-аспект конфликтът, който нарекохме драматичен, е израз на широкообхватни обществени противоречия. Те прозират както при „представителните“ личности, тъй и в драматизма на наглед незначителни фигури — на „човека без качества“ според познатия образ на Музил.

Тази особеност на драматичния конфликт предлага и едно предимство. Като се улавя противоречието посредством неговия „микро“-аспект, стават по-близки, по-осезаеми и големите обществени противоречия.

През 30-те години, приживе на Луначарски, в съветския театър си пробива път увлечението по драмата на масовите сцени. Луначарски обаче далновидно открива по-приемливия път за следреволюционната драма в пиесата на Тренъв „Любов Яровая“, в която метежните събития изправят младата героиня срещу човека, когото обича. Следващите години потвърдиха правотата на Луначарски. Масовите сцени с ефектни сблъсквания между „бели“ и „червени“, с много патос и гърмежи, бързо слязоха от сцената, докато пиесата на Тренъв остана като едно от най-сполучливите отражения на революцията. И причината за това, разбира се, не е, че стълкновенията са гарнирани с мъничко интимни чувства. Тя се крие в природата на драматичния конфликт. В личната обвързаност на

характерите изпъкват по необходимост и обществените условия за тяхното противопоставяне един на друг. До аналогичен извод стигнахме и при примера с „Дон Карлос“.

Тоталността на драматичния конфликт се долавя и в още една особеност: интегрираност на усилията. Взаимосвързващото противопоставяне на характерите влече към редица допълнителни противоречия. Те обаче произтичат едно от друго и преливат едно в друго, щом е възникнал драматичен конфликт. Колкото и алогични или необосновани да изглеждат усилията на драматичния характер, те намират логично обяснение в тяхната „интегрираност“ с основната колизия. Това е онази „свърхзадача“, към която Станиславски насочва вниманието на театралния изпълнител. В действителността е немислимо да се наруши „сцеплителното“ начало в усилията, съпровождащи драматичния конфликт. Когато то бъде пренебрегнато на сцената, драматизмът се измества от плакатност и преднамереност.

Най-вече или поне най-напред в Германия се надигна вълната на т. нар. документален театър, която вече се разлива и в други страни. Както е известно, със своите разкрития и други предизвикателства този театър печели сензационна известност, но си навлича и куп неприятности. Ако оставим настрана дипломатическите протести на португалското посолство, не бихме могли да избегнем факта, че авторите биват заплашвани чак със съдебно преследване. Но въпросът, който тук ни интересува, гласи: къде е разковничето на успеха на документалната драма и дали то се намира в някаква близост с проблема за драматичния конфликт? Иначе казано, с какво тази драма утвърждава мястото си в днешния театър — с достоверните разкрития на непознати страни на събитията или все пак с това, че се добира до колизивни моменти в поведението на личности, познати от недавнашната история?

От теоретически ъгъл погледнато, въпросът е за отношението на драматичния конфликт към реалните действия на лицата. За да обсъдим този въпрос, трябва най-напред да се условим какво ще наречем

4. ДРАМАТИЧНО ДЕЙСТВИЕ

За успеха и завидното разпространение на документалните пиеси в театъра, по радиото и телевизията едва ли е без значение и един факт от социално-психическо естество. Повече от когато и да било нашият съвременник чувства наметаната на политическата игра в собствения си живот. Ето защо истината за подпалването на Райхстага, спорът дали Химлер има пръст в първия атентат срещу Хитлер, изгнаничеството на Троцки, съдебното досие на Опенхаймер, следствието срещу надзирателите в Дахау и т. н. подбуждат не само любопитство, но и интерес. Като надникна в задкулисите действия на още пресни за паметта събития, зрителят схваща това и като самоосъзнаване. Макар и малко пресилено може би, тук би се открило и късче политически „катарзис“: документалните разкрития отчуждават зрителя от положението на онзи заслепен съучастник, какъвто сам той е могъл да бъде.

Безпредметно е да се спори докъде се простира ефективността на подобно въздействие. Въпреки всички уговорки, които могат да се направят, то е достатъчно, за да се приеме за програма на цяло театрално направление. Следва ли оттук обаче, че документалната драма изчерпва възможностите си с разголване на политическите действия в недалечното минало?

Ако би било тъй, обсегът на нейното въздействие би се оказал твърде стеснен. Като илюстрация на определени премълчавани или потулявани действия документалната пиеса би загубила въздействената си сила в мига, в който се възприеме или отхвърли окончателно нейната достоверност, т. е. в който

отшуми предизвиканата от нея сензация. Ала и при сегашното състояние на документалния театър се разпознават други акценти. В най-значителните му изяви „илюстриращите“ действия започват да гравитират към драматичната колизия.

В пиесата „Войници“ на Ролф Хохут например обилният исторически материал още потиска драматичното. Намерението и на автора навярно е било да представи лицата като „дадени“ фигури на едно действие, в чийто правдоподобност иска да ни убеди. Въпреки това обаче вниманието естествено се приковава от сцената между Чърчил и Сикорски, която завършва с ремарката: „Сикорски търси погледа на Чърчил. Не му се удава да го улови. Британецът гледа встрани. . .“

Тук рухва илюзията на поляка, когото пресметливият държавник не може да разубеди и да отстрани доброволно от пътя на голямата политическа игра. Дилемата на Сикорски е само загатната. Нещо повече — тя е по-скоро затлачена от останалия текст, който следи действията във външната им последователност и дава преднина на „машиниците“. Но ако бихме разполагали с място да направим по-подробен анализ на пиесата, бихме се убедили, че загатната колизия, в която генералът с илюзии попада спрямо безпощадните изисквания на реалната политика, е гръбнак на особен род действие. То не е еднозначно на действията, които хладнокръвният британски държавник предприема като своя осъзната историческа мисия. То е тяхното предполагаемо противодействие, чийто морална отсянка се долавя особено в завършека. (Чърчил изказва „дълбокото си опечаление“ от смъртта на генерал Сикорски, в която сам има пръст.) И ако намерението на автора наистина е било да привлече към отговорност държавника, той постига това не толкова с документирането на действията, защитими повече или по-малко с историческата неизбежност, колкото посредством загатнатата дилема.

В задачата ни сега не влиза да се губим в догадки дали и как документалният театър ще се възползува от действието, произтичащо от драматичния конфликт. Достатъчно е да отбележим, че и той не го избягва поне в някои от най-представителните си пиеси. При това този род действие придава особена „тоналност“ на останалите акции и постъпки, образувачи в своята съвкупност една интрига, една фабула или едно историческо събитие.

Като съставка на фабулата или събитието действието на лицата представлява отрязък от историята или живота. Съчетано с драматичния конфликт, действието фокусира живота на индивида в целокупната му противоречива същност. И останалите действия издават в една или друга степен характера на лицето. Ала не и крайния предел на житейския му стереотип.

Тук се кръстосват два различни аспекта на ставащото. От гледна точка на събитието действията на лицата са рефлексия на някакви външни противоречия. От гледна точка на драматичния конфликт действието изразява неспособността на индивида да рефлектира противоречията, които решават съдбата му. И ако свързахме не първата, а втората гледна точка с тоталността, затова изтъгнахме основанието: при драматичния конфликт се обединяват принудително външните противоречия с вътрешния императив на индивида. Оттук и особенният акцент, поставян от драматичното действие върху събитието. Лицата, обхванати от това действие, изглеждат не вече фигури, размествани от противоположни външни сили. В самия характер се е трансформирал и двигателят на противоречието. Той не рефлектира колизията, а я носи в себе си и със себе си.

Когато се запитахме какво да наречем драматична ситуация, стигнахме до извода, че тя е такова осуетяване на основателно желано действие, което неизбежно изправя индивида пред особена дилема. Тя на свой ред ни отведе към понятието драматичен конфликт, който определихме като особен род стълк-

новение, свързващо индивида с другите и същевременно противопоставящо го на тях. Така доходим до следващия белег на драматичното: действието на характера, произтичащо от драматичния конфликт. Него именно ще наречем драматично действие за разлика от акциите и постъпките със странични причинители.

Работата на теорията би била много улеснена, ако драматичното действие бе обособено от останалите действия на лицата. Ала, разбира се, не е така; различните действия и движения на лицата се преплитат едно с друго, влияят си едно на друго. Единственият делител между тях е източникът им, т. е. дали действието произтича от свързващото противопоставяне на характерите или пък е продиктувано от външни противоречия. Преди малко посочихме наченките на драматично действие у Сикорски. В пиесата на Хохут това действие е заобиколено. В момента, в който войникът се изправя пред своята дилема, той напуска завинаги сцената. За Чърчил той е шахматна фигура, която следва да се пожертвува, за да се постигне желаното политическо „реми“. И ако въпреки това си позволихме да говорим за драматично действие, основанието ни е, че в епизода с раздялата се е открил източникът на едно типично драматично действие. В обвързаността си с коравосърдечния премиер Сикорски би трябвало да прозре непредотвратимото опровержение на своите илюзии. Така дори в акции, в които преобладава събитийният елемент, се открива скрито драматично действие, стига да присъствува неговият източник.

За да си разясним по-нататък драматичното действие, следва да се спрем на няколко въпроса: а) за началото му, б) за природата му като вид човешко движение и в) за единността му.

Както се знае, в традиционната теория отговорът на всеки от тези въпроси бе заместваан с един или няколко основни модела, които уж показват как обикновено изглежда действието, приемано за драматично. Ако не можехме да изоставим тези въпроси, то не е единствено заради почетния им ценз в теоретическата книжнина. Задачата ни наистина е да проучим не как изглежда драматичното действие, а защо то е драматично. В тази насока няма да ни помогнат никакви модели. Ала традиционните въпроси предлагат друго удобство. Стяхна помощ бихме посочили, струва ми се, обратното — колко неограничено е драматичното действие във формите, в които се проявява, и колко определен е неговият източник.

Така например при първия от въпросите няма да започнем с изброяване и систематизиране на видовете „завръзка“ на драматичното действие, а щъ се запитаме дали изобщо „завръзката“ е задължителен признак. Вярно е, че тя е играла, пък и още играе немаловажна роля при композицията на фабулно богати драми. При тях е от значение от кой момент на ставащото ще се започне, за да се стигне до същината му по най-естествен начин. Трудно щъ е обаче да отъждествим тази „завръзка“ с истинското начало на драматичното действие. Нещо повече — ще се натъкнем на непосилни затруднения, ако поискаме да фиксираме непременно и по време започването на това действие.

Завесата се вдига. Ибсеновият Боркман не е още на сцената. Стъпките му обаче отекват в горната стая. От разменените реплики узнаваме за неговото многогодишно уединение, дошло след пълната несполука на болезнено амбициозните му делови планове. Долу е жена му, която не може да му прости, но го обича по своему. Скоро ще се появи сестра й — втората жена, която го обича и която той е отстъпил другиму заради себичните си амбиции. Предстои да слезе от свърталището си и главният герой. Очаква се и синът му, погълнат от собствените си увлечения. С други думи, всички белези на една „завръзка“ в традиционния смисъл на думата са налице. Къде е обаче драматичното действие?

За него си даваме сметка едва в края на пиесата. Боркман е възприел очевидно като наказание несполуката си като „деловия“ мъж. През годините на упренение той е чертал фантастични планове да се изправи отново на крака. Не е могъл да се предаде в своята натрапчива амбиция. Слязъл в живота, той пак е същият погълнат от себе си човек, който мечтае за възмездие и получава изпълнената със символичен смисъл смърт сред ледовете, за да могат двете сестри да си подадат отново ръка пред трупа му. И тук се откроява нравствената колизия, с която Ибсен е искал да ни съприкоснови. Материалното разорение на Боркман е било само събитийният повод за същинската му драма. Тя се корени в себизма на неговото действие, поради който той се обрича на отчуждение и от съществата, свързани с него чрез най-човечни чувства.

Пиесата на Ибсен е една от най-характерните прояви на аналитичната „буржоазна“ (гражданска) драма, когато отчуждението е все още могло да се превъплъти в конкретен нравствен проблем с общочовешки оттенък. Поради това обаче наченките на драматичното действие в нея надхвърлят далече фабулната завръзка. Ясно е, че същата себична целеустременост на „деловия“ мъж, която му е осигурявала първоначални успехи, причинява и отчуждаването му от другите. Ето защо говорим ли за началото на драматичното му действие, би било повърхностно да го отнасяме към някакъв уточнен по време момент. Много често зародишът на драматичното действие е скрит в характера, както болестотворните микроби в наглед здравия организъм. Драматичната ситуация съответствува на критичната фаза на заболяването — „заразата“ се е развила дотам, че поставя под въпрос съществуването на организма.

Разбира се, всяко сравнение е приблизително. Но горното ни позволява, мисля, да подчертаем важна особеност на драматичното действие, валидна впрочем и за повечето съставки на драматичното. Тъкмо защото драматичното е свързано с тоталното изпитание на съкровено светоотношение, елементите му се откриват и преди да е настъпила принудителната фаза на изпитанието. Последната е случаят, при който тези елементи изскачат на преден план и освобождават енергията на драматизма.

Тук се налага и вторият въпрос — за природата на драматичното действие. Вече я загатнахме с определянето на неговия източник. Драматичното действие се заключава в усилията на индивида (физически или душевни) да се справи с принудително наложената му дилема и със съответстващия ѝ конфликт (свързващото противопоставяне на „другите“). Как по-точно да разбираме тези усилия?

Традиционната теория на драмата, заета със своите модели, определяше действието предимно с оглед на външните му прояви. Тя се запитваше дали противодействащите си лица трябва да бъдат „равностойни“, дали след сблъскването им може да се стигне до съгласуване на действията или те трябва докрай да останат противоположни и пр. и пр. Колко дълбоко бе залегнало убеждението, че драматичното действие трябва да се определи в зависимост от външния му изрив, проличава и в някои съвсем пресни теоретически съчинения. По някакво странно недоразумение, след като от Чехов насам си проби път в театъра и наложеното бездействие, започнаха да говорят за „криза“ на драмата. Така всичко се прехвърли от здравата глава на болната. Вместо за криза в теоретическите представи за природата на драматичното действие се уличава в „криза“ самата драма, която през двадесетото столетие по-скоро утвърди положението си в художествената литература.

Не трябва да се смесва източникът на драматичното действие с външните форми на неговата проява. По-лесно е да се различи драматичният елемент, когато усилията на индивида, продиктувани от конфликта, преминават в преки акции. Не би било трудно да се установи, че и в наложеното бездействие про-

зират подобни усилия, щом то издава или позволява да се предположи някакво вътрешно напрежение у характерите. Тогава бихме могли да говорим за вътрешно действие, изразено във външното бездействие. Такъв е случаят с „Три сестри“. Ала с това въпросът никак не се изчерпва. Твърде пресилено ще е да припишем сходно интелектуално действие на двамата скитника в „Чакане на Годо“. Още по-трудно се оказва това за героинята на друга Бекетова пиеса — „Щастливи дни“.

Споменатата Уини вижда само „щастие“ в преброените си бели дни, когато е вече заровена в гроба до кръста, до шията. До последния си дъх тя е чужда на душевното напрежение, което обзема зрителя именно поради възпътването от Уини безгрижие на човека спрямо безсмислието на дребния преходен свят на вещите. Къде е тук драматичното действие? Само във въображението на зрителя ли съществува то? Или все пак някакъв зачатък от него е скрит и в поведението на Уини?

Не бива да очакваме от драматичното действие непременно било физическа, било пряка душевна изява, насочена фронтално към драматичния конфликт. Също и степента на усилията, полагани от засегнатото лице, не е мярка за драматичния заряд на поведението. На Уини видимо не коштува нищо да пропъди далече всяка възможна мисъл за илюзорността и нищожността на своето „щастие“. Ала от гледище на човешката същност именно нейната сяла привързаност към света на дребното, която сякаш ѝ спестява изстраждането на колизията, разкрива раздиращо драматично усилие. Човек трябва да приспи своята мисловност, за да усети вкуса на вещите. Дребният свят добива някакъв „смисъл“, когато не се търси смисъл в него. Не е ли това достатъчно предизвикателство, за да се долови присъствието на драматичен фермент и в поведението на човека, чиято неизлечима душевна слепота му сякаш помага да не почувствува колизията, в която е попаднал?

Действащото или бездействащото лице не полага пряко усилия. Поведението му е механично. Макар и скрит, зародишът на драматичното усилие обаче съществува. И в своята душевна слепота лицето носи със себе си една човешка колизия. Поради това зрителят извлича драматизъм от безсмисленото чакане на двамата скитника или от брътвежите на Уини. Нещо повече, веднъж открито драматичното зърно в тяхното поведение, суетнята на Естрагон и Владимир, глуповатото залъгване на Уини с чадъра, с четката за зъби, с пудриерата и т. н. започват да се възприемат като косвено драматично действие, т. е. като блуждащо действие или безпомощно вегетиране, което толкова повече ни влече към дълбините на колизията, колкото по-малко лицето е способно да я почувствува.

Впрочем косвено драматично действие не е монопол на абсурдната драма. Историята ни е оставила крилат израз, който ни напомня, че зърното на драматичното усилие се съдържа и в неспособността на индивида да долови колизията, в която се самовъвлича. Бабичката, която хвърля съчки върху кладата на Хус, се посреща с възклика: „О, свещена простота!“ И в лутаниците на „свещената простота“ се е търсила открай време скрита драматична енергия.

Драматичното действие трябва да се разбира следователно като усилие, което може да е възпътено във физически действия, да е само загатнато като вътрешно преживяване на засегнатите лица или да е потенциално заложено в блуждащото поведение на лице, неспособно за каквито и да е осъзнати усилия. При всички случаи обаче то е усилие, наложено от тотална колизия. Физическата или психическата енергия, която самото засегнато лице изразходва за него, не е от решаващо значение. Определящо е дали и доколко то застрашава житейския статут на индивида.

Следва да кажем няколко думи и за единността на това действие. Този въпрос, повдигнат още от Аристотел, не е безпредметен. Той само се разработва в погрешна насока, като единството на действието се търси във външните съчетания на постъпките. Външните съчетания са компонент на фабулата, т. е. на веригата от една друга следващи случки. И когато тя липсва, единността на драматичното действие е пак налице. Без нея е непостижимо драматичното напрежение у възприемателя. Ала единността на драматичното действие не е просто композиционно изискване към пиесата. Тя е присъща на драматичното, независимо дали то ще се приподнесе чрез художествен образ.

Спомената бе интегриращата сила на драматичния конфликт. Той притегля засегнатите лица и когато те се мъчат по всевъзможен начин да го предотвратят, да го заобиколят или да го отстранят. За съблюдаване „закона на интеграцията“ драматичният конфликт упражнява и своя „санкция“: засегнатите лица затъват толкова по-дълбоко в конфликта, колкото повече се стремят да го избегнат.

Това бе вече илюстрирано с предишните примери. Оттук произтича и противоречивото единство на драматичното действие.

Като усилие за избягване или отстраняване на натрапената колизия то е от една страна центробежно. Съзнателно или слепешком лицата се залавят за „нещо“, щом предусетят смъртно или осъзнат настъпването на драматична ситуация. Дали те ще се мятат на различни страни или ще увеличат жестокостта на волеизявата си като Калигула, дали ще се помъчат да заживеят с отложното си самоубийство като Федя или ще трансформират непостижимата си любов в порив за обществена свобода като испанския инфант, дали това ще е ескалиращият гняв на Войцех срещу унижаващите го обстоятелства или ще е готовността на малкия човек да търси спасение в самоунижението — при всички случаи индивидът се домогва до опорна точка срещу конфликта, в който попада. Това би могло да се каже и за Уини, макар да се уверихме в пълната ѝ неспособност да се добере до колизията, която vyplъзвава. Нейната отчаяна пристрастеност към дребните вещи и съмнителните радости е също инстинктивна реакция срещу тяхната преходност.

Центробежният напор на драматичното действие е едновременно и центро-стремителен. При всеки от тези случаи се изпълнява „санкцията“ на драматичния конфликт. Нещо повече — драматичният характер е в известен смисъл и собственоръчен изпълнител на санкцията срещу себе си. Естествено „наказанието“ му, ако изобщо е уместна тук тази дума, може да се наложи чрез други лица или странични обстоятелства. Но той се самосанкционира вече с факта, че при центробежните си усилия спрямо конфликта само навлиза по-дълбоко в него.

В това се заключава противоречивото единство на драматичното действие. То го отличава от останалите усилия на индивида за преодоляване на някакво стълкновение, които съдържат само центробежен, но не и центростремителен елемент. Благодарение на своята единност драматичното действие проявява и своето многообразие. То се разпростира върху всички възможни постъпки — обмислени или алогични, експанзивни или примирителни, добронамерени или зложелателни и т. н., без да се разпада онова негово ядро, което предизвиква драматично напрежение.