

ЦЕНТЪР ЗА СЕМИОТИЧНИ И КУЛТУРНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ



# eБИБЛИОТЕКА

БОЯН КРАЧОЛОВ



Заемките от Аристотеловата  
трагична фабула  
в драматургията на  
Самюъл Бекет

е-издание на Център за семиотични и културни изследвания, 2023  
[www.csse-bg.com](http://www.csse-bg.com)  
ISBN 2815-3553

## ЗАЕМКИТЕ ОТ АРИСТОТЕЛОВАТА ТРАГИЧНА ФАБУЛА

### В ДРАМАТУРГИЯТА НА САМЮЪЛ БЕКЕТ

С настоящия текст целя да осветля определен аспект от взаимоотношенията между Аристотел и Самюъл Бекет – а именно, наличието (и преформулирането) на елементите от Аристотеловата трагична фабула в драматургията на ирландския писател.

Поради привидното разминаване между конструкцията на Бекетовите театрални текстове и Аристотеловите театрални концепции, изложени в труда му „За поетическото изкуство“, започва да се налага мисленето, че Бекет е своего рода „противник“ на древногръцкия философ. Такава поляризация на мисленето, обаче, не би могла да е продуктивна, що се отнася до съвременното развитие на театралната наука. Улавянето на сходствата между две – привидно противоположни – мисловни полета трябва да бъде сред основните умения на занимаващите се с театър. Именно така би могло да се формира принцип на усвояване и надграждане на работещи театрални идеи.

Съответно държа и да направя уговорката, че заемките на Бекет от Аристотел не се свеждат само и единствено до формулирането на трагичната фабула. Те трябва тепърва да се превръщат в обект на по-задълбочени изследвания, които не се ограничават единствено до сферата на театралното.

Настоящата статия би могла да се ползва и като възможна отправна точка, която да послужи като ориентир, като форма на навигация, дори като примерен модел за работа при пристъпването на актьора в театралния свят на Самюъл Бекет.

#### 1. Състав и цел на Аристотеловата трагедийна фабула

Първо нека проследим какво точно представлява фабулата според Аристотел. В своята „Поетика“<sup>1</sup> той постулира, че „фабулата е подражанието на действието. Под „фабула“ разбирам съчетанието на събитията“<sup>2</sup>. И още – „Най-важен е съставът на събитията. Защото трагедията е подражание не на хора, а на действие, на живот, на

---

<sup>1</sup> На български език текстът е озаглавен „За поетическото изкуство“.

<sup>2</sup> *Аристотел*. За поетическото изкуство, прев. проф. Ал. Ничев, София: Софи-Р, 1993, 73.

щастие, на нещастие; а щастieto и нещастieto се разкриват в действие, и цел на трагедията е някакво действие, а не качество“<sup>3</sup>, както и – „според действията си [хората] са щастливи или не“<sup>4</sup>. Следователно, извежда той, „действията и фабулата са цел на трагедията, а *целта е най-важното*“<sup>5</sup> (курсивът – мой).

В този смисъл фабулата е „това, заради което“<sup>6</sup> – тоест, доброто, „целта на всяко възникване и движение“. Причината за съществуването на трагедията е нейната цел – която, според Аристотел, е „чрез състрадание и страх [да] извършва очистване от подобни чувства“<sup>7</sup>. Именно това „очистване“ впоследствие бива възприето като „катарзис“. В своя „Речник на театъра“ Патрис Павис ще упомене, че това очистване се базира на „отъждествяването“ на зрителя с трагичния герой<sup>8</sup>.

Впрочем, терминът „катарзис“ се оказва съвсем не толкова лесен за дефиниране. Теди Бруниъс, например, споменава, че той вдъхновява 1 425 *различни* интерпретации до 1931-ва година и множество други след това<sup>9</sup> (курсивът – мой). Споменатият термин се среща само на още едно място сред съчиненията на Аристотел – в неговата „Политика“, в част, в която говори за музиката. За целите на настоящия текст ще го употребявам съобразно приложеното там определение, а именно – „Някои са силно обхванати от чувството за обладаност, но виждаме, че ако слушат свещените песни, извеждащи душата от състояние на обладаност, идват на себе си като хора, намерили лек и очистване. Неизбежно преживяват същото и изпитващите състрадание, страх и всякакви чувства, доколкото това е налице при всеки, и всички изпитват едно очистване и приятно облекчение“<sup>10</sup>.

Като допълнително потвърждение на горното бих искал да добавя и, че терминът „катарзис“ има медицински произход – той обозначава изхвърлянето на катаменията, тоест – на менструалната течност, и, съответно, води до облекчаване ситуацията на пациента.

---

<sup>3</sup> Ibid, 73.

<sup>4</sup> Ibid, 73.

<sup>5</sup> Ibid, 73.

<sup>6</sup> *Аристотел*. Метафизика, 983a32-34, прев. И. Христов, Н. Гочев, София: Сонм, 2000, 9

<sup>7</sup> *Аристотел*. За поетическото изкуство, 72.

<sup>8</sup> *Павис*, Павис. Речник на театъра, София: Колибри, 2002, 152.

<sup>9</sup> *Brunius*, Teddy. *Inspiration and Katharsis: The Interpretation of Aristotle's The Poetics*, VI, 1449b26, Stockholm: Upsala University, 1966, 6.

<sup>10</sup> *Аристотел*. Политика, София: Отворено общество, 1995, 243.

От гореизложеното следва да се допусне, че за Аристотел функцията на театралната трагедия е да доведе гледащия до определено състояние на „пречистване“, на „освободеност“ – тоест, да въздейства върху неговите рецептивни способности. Тя е тази, която, придвижвайки се от щастие към нещастие, трябва да придвижи *гледащия* в *противоположната посока*, тоест, от *нещастие* към *щастие*. Съответно добрата трагедия е тази, която последователно – и най-успешно – успява да доведе зрителя до точката на катарзис. Това неминуемо води и до начина, по който трябва да бъде мислена неговата „Поетика“ – по-скоро като указател, като сборник от наставления, които целят да повишат ефекта на трагедията върху *гледащия*.

Тази „указателност“ на Аристотеловия труд трябва да бъде мислена и в контекста на ситуацията, в която се намира тогавашният човек. Дефинирането на тази ситуация е важно с оглед по-нататъшната ѝ съпоставка с начина, по който стоят персонажите на Бекет. Елинът изпитва един своеобразен „*hogrog vacui*“, един ужас от хаоса, от неподредеността. „Няма съмнение, Хаос възникнал е най-напред“<sup>11</sup> – е написал вече Хезиод в своята „Теогония“. Хаосът е замъглената територия на произвола, на незнанието – за напускането на която би могъл да спомогне един стремеж на човека към обяснение, към артикулиране на заобикалящия го свят. И точно в този „ранен“ стадий на съзряването се намира древният грък. Като опит за познание – дори за философстване – Аристотел припознава и конструирането на митове – „Ето защо и всеки, който обича митовете, е в някакъв смисъл философ, защото митът се състои от чудни истории. Щом са започнали да философстват, за да избегнат незнанието, значи са се стремели да овладеят науката заради познанието, а не заради някаква употреба“<sup>12</sup>. Светът постепенно започва да се разгръща пред човека, да става *видим, осезаем*.

Преди да продължим по-нататък, е редно, струва ми се, да позиционираме с максимална точност трагедията в концептуалния светови модел на Аристотел. Нейното място се обуславя именно въз основа на отношението ѝ със *зрителя*. „Пречистването“ от страданието и страха *облагородява* хората – то, в определен смисъл, развива дори философското им мислене, възприятието им за света, както и полисните взаимоотношения. Катарзисът, спрямо зададените му от Аристотел параметри, съответно, притежава образователна функция. Тази образователна функция би могла да

---

<sup>11</sup> Хезиод. Теогония, Дела и дни, Омирови химни, прев. Станка Недялкова, София: Народна култура, 1988, 21.

<sup>12</sup> Аристотел. Метафизика, 7.

гарантира развитието на *добродетелта* у гражданите, защото „човек, лишен от добродетел, е най-нечестивото и диво същество и най-долното по сладострастие и лакомия“<sup>13</sup>. Така именно и самата държава може да бъде доведена до ситуация на благоденствие и просперитет. Тоест – трагедията в една правилно устроена държава притежава както образователен, така и политически характер.

Още тук бих искал да спомена, че катарзисът – или поне това, което би могло да се доближи до дефиницията на катарзиса – в драматургията на Самюъл Бекет не притежава съответните политико-образователни конотации. Но това по никакъв начин не представлява аргумент за неговото отсъствие – или за негов възможен „нефилософски“ характер.

Както беше вече споменато по-горе, единствената възможност на трагедията да постигне целта си – катарзиса – се дължи на способността на трагика да изгражда качествена фабула. В единадесета глава от труда си върху поетическото изкуство Аристотел полага три основни елемента, конституиращи трагичната фабула, а именно – перипетия, познаване и страдание, като за всяко от тях дава и съответната дефиниция. „Перипетията е преходът на събитията в противоположна посока, и то, както казваме, по вероятност или необходимост“<sup>14</sup>; „познаването, както показва и името, е преход от незнание към знание, или към приятелство или вражда между героите, определени за щастие или нещастие“<sup>15</sup> и „страданието е действие гибелно и мъчително, каквито са например разните видове смърт, показани на сцената, силните болки, раняванията и други подобни“<sup>16</sup>.

Нека разгледаме начина, по който всеки от тези три елемента се проявява в театралното творчество на Бекет.

## **2. Перипетията в драматургията на Самюъл Бекет**

Преди да аргументирам гледната си точка относно наличието на множество перипетии в драматургията на Бекет, бих искал да посоча една фундаментална разлика между Аристотеловата трагедийна концепция (която, смея да твърдя, в голяма степен

---

<sup>13</sup> *Аристотел*. Политика, 6.

<sup>14</sup> *Аристотел*. За поетическото изкуство, 78.

<sup>15</sup> *Ibid*, 78-79.

<sup>16</sup> *Ibid*, 79

вдъхновява и Станиславски за неговата система на работата на актьора) и Бекетовата нагласа спрямо природата на трагичното.

За Аристотел трагичното е резултат от човешко *действие* – защото именно действието е това, което би могло да припознае гледащия в играещия, което е белег за човешкост, за идентифициране на показвания на сцената като подобен-на-мен. Трагическият персонаж е дефиниран като „онзи, който не се отличава с добродетелност и справедливост и преминава към нещастие не поради лошота и порочност, а поради някаква грешка“<sup>17</sup>. И още – в контекста на катарзиса – „състраданието е за невинния, а страхът – за подобния нам“<sup>18</sup>.

Макар светът да е припознат като наличен *отделно* от човека, той все още не е положен като такъв в театралната структура. В тогавашния театър светът бива мислен през своята *субективност*, тоест, той се конструира чрез – и върху – *отделния* човек и неговите възприятия. В театъра светът все още не е артикулиран като самостоен – и по тази логика бива мислен като пряко зависим от човешките дейности. Аргумент за това представлява и следното изречение на Аристотел – „Оттук, казват някои, тези творби се наричат драми, т.е. *действия*, защото изобразяват *действащи лица*“<sup>19</sup> (курсивът – мой). Драмите представляват форма на комуникация както между отделните персонажи, така и между персонажите и околния им свят – свят, който по никакъв начин не остава безразличен спрямо действията им (например ситуацията в пиесата „Едип цар“, в която бог Аполон държи виновният за убийството на цар Лай да бъде наказан, поради която причина и праща мор на града).

На базата на тази пряка зависимост между действията на персонажа и заобикалящия го свят бива създадена и концепцията за свръх-задачата. Тоест – аз, допускам съществуването на *възможен* свят, в който желанието ми (да стана цар, да се преборя с X, да подсигура справедливост и т.н.) е удовлетворено – следователно правя всичко по силите си, за да приведа този свят от *възможност* в *реалност*. Или, иначе казано – извършвам действия, които, в дългосрочен план, биха могли да доведат до осъществяването на тази реалност. В този смисъл перипетията представлява спънка, пречка, неочакван завой пред осъществяването на точно този *възможен* свят, преобръщане на очакванията. Както посочва и Шрайър в статията си върху перипетията

---

<sup>17</sup> Ibid, 80.

<sup>18</sup> Ibid, 80.

<sup>19</sup> Ibid, 68.

– тя представлява изненада както за *персонажа*, така и, въпреки предварителното негово знание, за *гледация*<sup>20</sup>.

Не по този начин стоят нещата със света в Бекетовата драматургия, обаче.

При него връзката свят-персонаж е пропукана по специфичен начин. Нека вземем за пример най-известната пиеса на ирландския драматург, а именно – „В очакване на Годо“, в която двама души (Владимир и Естрагон) очакват един трети (Годо), който (поне) в хода на пиесата така и не се появява. Пукнатината се състои именно в това – да, съществува един *възможен* свят, в който Годо ще дойде при нас и ще ни спаси (той *не е* умрял, той е още наличен *в* света), *но ние не можем да направим нищо, с което да ускорим неговото идване*. Всякакво действие, свързано с едно „привикване“ на Годо би граничило с езотеричен ритуал – и съответно то не би било реално действие, а по-скоро притежаващо някаква заклинателна функция. Светът (за разлика от Аристотеловия) е напълно безразличен към желанията на персонажите. И той неумолимо държи и настоява на своята отчужденост по време на цялото представление.

И точно тук е моментът, в който крушира актьорската система на Станиславски. Защото *какво правят* персонажите, ако техните действия изначално не могат да бъдат нанизани на оста на свръхзадачата? И ако това не е ясно, то какви перипетии *изобщо* би могло да има?

Отговорите на тези въпроси се коренят във взаимоотношенията на Бекетовите персонажи с времето. В неговите текстове времето „не е спряло, но е „счупено“, фрагментарно и враждебно“<sup>21</sup>. Именно тази „счупеност“ на времето бива постоянно преутвърждавана както през реплики от драматургията („Сякаш времето е спряло“<sup>22</sup>, така и през драматургични ситуации (спрелият часовник на Поцо, слепотата му). Защото ако времето следва да бъде мислено като следствие от и породено от движението („времето е мяра на движението и на движенето, и тъй като то измерва движението“<sup>23</sup>), тоест, единствено като маркер за едно постоянно движение, то при отсъствие на такова движение не бихме могли да говорим за време. И тук се проявява една специфична

---

<sup>20</sup> Schrier, O. J. A Simple View of “Peripeteia”. Aristotle, “Poet”. 1452A 22-29, Mnemosyne, Fourth Series, Vol. 33, Fasc 1-2, Leiden: Brill, 1980, 116.

<sup>21</sup> Дончева, Антоанета и Каприев, Георги. Времето Бекет, Пирон – електронно списание за изкуства и култура, бр. 21/2021, 3.

<sup>22</sup> Бекет, Самюъл. В очакване на Годо, прев. Бояна Петрова, София: Фама, 2009, 41.

<sup>23</sup> Аристотел. Физика, II, 221a1-8, прев. Цочо Бояджиев, София: Захарий Стоянов, 2012, 180.

„подмяна“, с която Бекет минира театралните си (а и не само) текстове и която е важно да бъде уловена от актьора, който присъства в Бекетовия спектакъл.

Ако времето е маркер за продължително, непроменливо действие – то в случая, в който такава липсва, всички действия, които предприемат персонажите, са своего рода *вторични* – тоест, те *самите* служат за маркер на отминаващото време – или за маркер на *маркера*.

Времето може да бъде идентифицирано като налично само и единствено на база *действие*. Нещо трябва да бъде *направено*, за да се знае, да е сигурно, че времето *минава*, че не е *спряло*. В този смисъл не действието произвежда време, а преминаващото време-въобще произвежда *необходимостта* за действие.

В този смисъл Бекет, според мен, не противоречи на, а развива Аристотеловата перипетийна концепция. Единствените мислими перипетии при ирландеца не идват директно от фабулата. Напротив – неговите персонажи, поради безразличието на света, поради абсолютната си невъзможност да му повлияят, си *създават* всевъзможни перипетии, свързани с всичко, което е под техен „контрол“. И тези перипетии притежават многообразен характер – езиков, логически, теологически, философски, ситуационни, времеви – с една единствена цел – възможността да изненадат както себе си, така и гледащите ги, да конструират своя собствена хипотеза на съществуването си, дори и своя собствена фабула. И, създавайки ги, те им се отдават цялостно, вкопчват се в тях с някаква неистова страст, превръщайки ги от – на моменти – „простовати“ въпроси в такива, от чиито задаване зависи съдбата на целия свят – тоест, на единствения свят, до който те имат достъп, който има някакво значение за тях самите – техният собствен. В която страст се улавя и отглас от древногръцката трагедия, в която дистинкцията между човек и свят е сякаш все още неясна.

Тези перипетии – или „преобръщания“ – трябва да бъдат мислени като „подготовка“ за голямото, същинско преобръщане, което ще настъпи – ако настъпи – с идването на Годо. Те са своеобразна репетиция за него. По този начин се манифестира и липсата на *същинска* Аристотелова перипетия – отсъствието ѝ бива доказвано не чрез директното ѝ изключване, а през всичко-което-тя-не-е. Само така, чрез такъв ход, перипетията е способна да осъществи задачата си – да случи – както за играещите, така и за гледащите – рязката промяна в очакванията, в нагласите, във възгледите.



### 3. Познаването в драматургията на Самюъл Бекет

В статията си „В очакване на разпознаването – Аристотел за една „Не-Аристотелова“ драма“<sup>24</sup> Фукс разглежда „В очакване на Годо“ през един своеобразен Аристотелов „негатив“. Познаването, според „Поетика“-та, също бива положено в този негатив – тя разглежда наличието му през неговото цялостно отсъствие, през всички моменти, в които то би могло да се случи, но не се случва – непознаването на Диди и Гого от Поцо и Лъки, преструвката на Владимир, че също не ги е познал, както и двете своеобразни кулминации на пиесата – двата провала при познаването в сцените с Момчето. Точно тези сцени Фукс полага като рефериращи появата на Вестителя в древногръцката драма, а неуспешното познаване трябва да посочва *онова* познаване, което *би трябвало* да се реализира.

Въпреки съгласието ми с възможното наличие на сцени на „дефектно“ познаване, изложени при Фукс, при такова разглеждане на „В очакване на Годо“ се пропуска *същинският* момент на неговото случване. Който момент, според мен, е наличен в пиесата.

Преди да изложа своята версия, искам да упомена, че ще се придържам към трактовката, която предлага Джон МакФарлейн, а именно – „дефиницията на познаване сякаш не оставя пространство за познавания, различни от познаванията на хора: познаванията трябва (по дефиниция) да водят до приятелство или враждебност, а единствено хората могат да бъдат приятели или врагове“<sup>25</sup>. Тоест, няма да придавам на термина смисли и значения на познаване на битийна ситуация, а ще го придържам именно към познаването на *човека*.

Също така държа да направя още едно уточнение. Познаването при Аристотел *не* е функция на паметта, не е употребено в смисъла на „спомняне“ или „разпознаване“. Напротив – то е *логически* акт на ума, в който, на базата на определени дадености персонажът е способен да направи *съждение*, да конструира ситуация, която да осъществи съответните дадености в една цялост. В тази му перспектива то е сводимо с

---

<sup>24</sup> Fuchs, Elinor. Waiting for Recognition – An Aristotle for “Non-Aristotelian” Drama, Modern Drama, vol.50, issue 4, Toronto: University of Toronto Press, 2007.

<sup>25</sup> MacFarlane, John. Aristotle’s Definition of Anagnorisis, American Journal of Philology, vol.121, number 3, Baltimore: John Hopkin’s University Press, 2000, 377-378.

това, което Бекет нарича „контракция“ – „Артистичната тенденция не е разширяваща се, а е *контракция*“<sup>26</sup> (курсивът – мой).

Нека първо разгледаме примера, предложен от самия Аристотел – „Най-хубаво е познаването, когато с него възникнат и перипетии, както е в „Едип““<sup>27</sup> – а именно пиесата „Едип цар“ на Софокъл.

В четвърти епизод от пиесата, този, в който Едип научава произхода си, имаме няколко последователни ситуации на познаване. В първата от тях Овчарят бива познат от Хора – „Познах го, той е, сигурно – на Лая бе най-верният от неговите пастири“<sup>28</sup> – и веднага след това и от Вестителя: „ЕДИП: Ще питам първо тебе, коринтиецо - / за него ли говориш? / ВЕСТИТЕЛЯТ: Той е, същият“<sup>29</sup>. Следва познаването на Вестителя от Овчаря – „ВЕСТИТЕЛЯТ: ...Какво? Така ли бе, или не бе така? / ОВЧАРЯТ: Да, истина, макар че бе отдавна то“<sup>30</sup> и познаването на Едип от Овчаря – „ВЕСТИТЕЛЯТ: Онуй дете е този мъж, приятелю! / ОВЧАРЯТ: Да те убият боговете!... Я млъкни!“<sup>31</sup>.

Но кулминационната точка, към която постепенно се придвижва диалога между Едип и овчаря, представлява не форма на „двуфазово“ познаване – тоест, на познаване, насочено *от* един персонаж *към* друг – а на познаване, насочено *към самия персонаж*: „Уви! Сега е всичко ясно, ясно е! / Да те погледна, слънце, за последен път! / Роден съм аз безчестно, във безчестен брак / живях и сам погубих кръвно близкия!“<sup>32</sup>. В този момент персонажът познава *самия себе си* като *извършителя*, тоест, познава се като *друг*. Точно в това познаване присъства и момента на „контракция“ (според гореизложената Бекетова терминология), на внезапно събиране на реалии – Едип като цар, като разрешил загадката на сфинкса; Едип като отцеубиец; Едип като обезчестил собствената си майка; Едип като отговорен за мора по населението.

Познаването неизбежно е, освен логически, и *времеви* акт. То „уравновесява“ различни темпоралности – Едип познава *той, който е в момента* като *същия онзи преди*. Тоест, в този случай, познаването се осъществява на база „напасване“ на образи от настоящето и миналото.

---

<sup>26</sup> Beckett, Samuel. Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit, London: John Calder, 1999, 64.

<sup>27</sup> Аристотел. За поетическото изкуство, 79.

<sup>28</sup> Софокъл. Едип цар, прев. проф. Александър Ничев, София: Ариадна, 2002, 58.

<sup>29</sup> Ibid, 58.

<sup>30</sup> Ibid, 59.

<sup>31</sup> Ibid, 60.

<sup>32</sup> Ibid, 63.

Опит за такава „контракция“, за такова познаване на „себе си“ присъства и в текста на Бекет. „Спал ли съм, докато другите са страдали? Спя ли сега? Утре, когато си мисля, че съм се събудил, какво ще кажа за този ден? Че заедно със своя приятел Естрагон, на това място, до тъмно съм чакал Годо? Че Поцо е дошъл заедно със своя носач и че е разговарял с нас? Без съмнение. Но какво вярно ще има във всичко това?“<sup>33</sup>, пита се Владимир. Точно това е моментът, в който той познава себе си като незнаещ, като друг, като неспособен да удържи и да регламентира света. И, загледан в спящия до себе си Естрагон, той продължава акта на познаване: „Той няма да знае нищо. Ще разказва за ритниците, които е получил, а аз ще му дам морков“<sup>34</sup>.

В тази втора част Бекет променя времевия модус на познаването, заменяйки *миналото с бъдещето* – Владимир *познава* утрешните Владимир и Естрагон, напасвайки ги на базата на *настоящото*, на едно вечно непроменливо – и непроменимо – настояще. В тази „периферия“ на битието, в която са захвърлени Бекетовите персонажи, нищо не подлежи на *същинска* промяна.

Това е и точката ми на несъгласие с Фукс. Прекалено е лесно, струва ми се, взаимоотношенията между драматургичната структура на Аристотел и тази на Бекет да бъдат четени през противоположности. В такъв случай, например, защо Бекет да би бил толкова различен от Брехт, където е налице преднамерена деструкция на Аристотеловите постулати? Не през противоположността, а през модификациите, които Бекет нанася върху елементите на Аристотеловата структура се състои напрежението в драматургията му. И именно конкретизирането на тези модификации – или, по-скоро, липсата на конкретизиране – го прави толкова „хлъзгав“, толкова неподдаващ се на определения, толкова *автентичен*.

Тук, впрочем, сякаш следвайки „рецептата“ на Аристотел, че „най-хубаво е познаването, когато с него възникнат и перипетии“<sup>35</sup>, Бекет също обвързва познаването с перипетия, с преобръщане. Може би Годо никога няма да дойде. И може всичко това, цялото чакане, да е било нахалост.

---

<sup>33</sup> Бекет, Самюъл. В очакване на Годо, 106.

<sup>34</sup> Ibid, 106.

<sup>35</sup> Аристотел. За поетическото изкуство, 79.

#### 4. Страданието в драматургията на Самюъл Бекет

Може би ситуацията с физическото страдание е най-лесно проследима в драматургичните текстове на Самюъл Бекет. Всичките му персонажи са в лапите на мъчителни, постоянни болки – Естрагон е постоянно бит, краката му са подути и разранени от обувките; Владимир не може да се смее поради болка; Поцо ослепява; Хам, освен че е сляп, е и в инвалидна количка; „прецаканите“ крака на Наг и Нел...

Но не физическото страдание е същинският им проблем. Те могат да се справят с липсващите крайници, с липсата на зрение, с липсата на каквито и да било сетива. Те могат да *преживеят*. Друга е същинската им болка.

„Създаването на света не се е състояло веднъж и завинаги, а се състои всеки ден. Тогава навикът е общият термин за безбройните договори, сключвани между безбройните субекти, които конституират индивидуалното, и техните безбройни корелативни обекти. Периодите на преход, които разделят последователните пригаждания... репрезентират опасните зони в живота на индивида, опасни, несигурни, болезнени, мистериозни и плодотворни, когато за момент скуката на живеенето е заместена от страданието на съществуването“<sup>36</sup> казва Бекет в труда си върху Пруст. И точно това съществуване *във* времето, тази *принуда* за това съществуване, което неминуемо някой ден (или пък нощ) ще приключи, без да са разбрали нищо, без същински да са научили нищо за света, без да са се придвижили нанякъде, а този свят ще продължи да съществува по старому – това е същинският кулминационен елемент на страдание. Ако положихме Аристотел в ситуацията на своеобразното „детство“ на човечеството – когато светът е повдигнал от себе си мъглата и се е поддал – сякаш – на разбиране и осмисляне, то при Бекет точно този свят изведнъж е изрекъл себе си – повторно – като хаос. Което *не* означава, че Бекетовите персонажи са се отказали от опити за неговото осмисляне – точно обратното. Тези опити се изразяват в безбройните им словесни и философски игри. Битието, обаче, с някаква своеобразна упоритост, не се поддава на дефиниране.

И точно това е страданието, в което би могъл да се припознае и зрителят. Тази ситуация на очаквания към света и на тяхното последващо разрушаване, а впоследствие и изграждането на нови – тази ситуация е най-сводима с гледания. Това все пак е една от най-човешките ситуации. И през нея е възможен и един специфичен катарзис – който,

---

<sup>36</sup> Beckett, Samuel. Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit, 19.

разбира се, не твърдя, че е нарочно търсен от Бекет – че зрителят *не е сам*. Макар и артикулирайки абсолютната самота, в която се намират персонажите, абсолютната им невъзможност за взаимност, Бекет им оставя – за добро или за лошо – желанието и надеждата.

И по този начин трябва да бъде мислена и спецификата на възможния Бекетов катарзис – очистването настъпва през *смеха*. Както пише и ирландецът в романа си Уат: „От всички смехове, които, право казано, не са смехове, а модуси на виене, само три, мисля, трябва да ни задържат, тоест, горчивият, кухият и безрадостният. Те кореспондират на последователни, как да кажа, последователни... пос... последователни критики на разбирането, и преходът от единия към другия е преходът от по-малкия към по-големия, от по-низшия към по-висшия, от външното към вътрешното, от грубото към финото, от материята към формата. Смехът, който сега е безрадостен, някога е бил кух, смехът, който някога е бил кух, преди това е бил горчив. А смехът, който някога е бил горчив? Очна вода, господин Уат, очна вода. Но нека не си губим времето с това, нека не губим *повече време* с това, господин Уат. Не. Къде бяхме. Горчивият, кухият и – Хаф! Хаф! – безрадостният. Горчивият смях се смее на това, което не е добро – той е етичният смях. Кухият смях се смее на това, което не е истинно – той е интелектуалният смях. Не добро! Не истинно! Така, така. Но безрадостният смях е дианоетичният смях, изпод зурлата – Хаф! – така. Това е смехът на смеховете, *risus purus*, смехът, който се смее на смеха, съзирането, приветстването на най-висшата шега, с една дума смехът, който се смее – тишина, моля – на това, което е нещастно.“<sup>37</sup>

Боян Крачолов

---

<sup>37</sup> *Beckett, Samuel. Watt, London: Faber and Faber, 2009, 66.*