

ТЕЛЕСНОСТТА НА КОМИЧНОТО

РОМЕО ПОПИЦЕВ

Комичното, изразяващо се на сцената, като че ли най-добре подказва на нашите съмнения – които в случая би трябвало да се ослушват не само около нейните кулиси – за принципно физическата си природа. То представлява очебийна демонстрация на телесността, една неизбежна част от парата на физическото и на неговите както разнообразни, така и несъвършени тела. Днес отхвърлянето на Бога (взето в по-широкия му смисъл) като единен върховен разум, възприемането-отричане между мненията, тяхното различаване, вървящо неизбежно и все повече (докъде?) към без-различието, или може би още по-точно, към една безразлична общност на различията (отново тази телесност на мненията?); най-накрая самият Интернет, който вероятно и най-консервативните църкви вече не припознават за възплъщение на злото, клонирането на овце, откриването на генома и т. н., изобщо цялата тази **карнавалност** на откритията в края на XX век, като че ли напълно вече сменя въпроса за жанровете и тяхната сериозност, съзливост, комичност или гротескност. Всичко в живота е едновременно много сериозно и невероятно смешно, абсолютно реално и напълно нелепо. Крайната загриженост за тялото, „Вземашо връх над душата“¹, в съвременния свят е такъв един пример за едновременно разгръщаща се сериозност

и нелепост, защото така или иначе то все още (и дай, Боже) си остава смъртно и защото неумирането е типично комичен белег.

Или доколкото не е вече разумно да говорим за физическото, душевното и духовното като за отделни сектори, то **телесността** в никакъв случай днес не е подчинена, дори напротив. Западната, „християнска“ традиция, почистваща върху опита на Близкия изток и Гърция, е поначало извънредно телесна. Някак по принцип повече склонна към комичното, нежели към героичното и трагичното, каквито и успешни опити да е извършвала в тези посоки. Християнският опит да се надмогне на всяка цена над тялото само показва огромното значение, което винаги му се е отдавало и едва ли някой може да постави под съмнение безспорната, дори съкрушителна победа на телесността през XX век.

Тематично комедията винаги е стимулирала придобиването чрез измама на трите всеизвестни житейски блага: парите, секса и властта, изключително пространствени, разрастващи физическото начало и телата – все едно в какъв ред ще ги разположим, защото те произтичат едно от друго и границите на техните претенции помежду им остават твърде неустановими и спорни. Може да се каже, че всяка грама, а и изобщо огромното количество човешки желания, се стремят към хо-

ризонта на тези блага. И Все пак би следвало да приемем, че в класическата комедия те се изразяват предимно материално и телесно, извън някакво трансцендиране в други качества и пространства. Трагичната гордост не се задоволява с мира сега, докато комичната все пак остава в конкретните измерения на сегемте смъртни гряха: алчност, разврат, гняв, чревоугодничество, завист, мързел – техен водач е, разбира се, гордостта, представяна в християнските предания от Луцифер. Комичната гордост няма претенциите да събаря устоите на света и властта на Бога; изпъчена, в-гърдена, тя е твърде неустойчива дори на материалното си поле, където периодически трябва да се подхлъзва и пада. В трагедията Гордостта е статуарна и величествена, а нейното тяло е прикрито в плащ. Така тя остава в маската или лицето, в ръцете и гласа на актьора, изобщо в жестовете, които се издигат **нагоре** и напускат тялото. В комедията Гордостта слиза **надолу** по тялото и затова из-дребнява в жестовете на Суетния, Високомерния, Самохвалеца, Скъперника и пр.

Банално е (но и неотменимо), че всеки жест се одухотворява като се издига нагоре и се материализира, слизайки надолу. Теофраст² ни описва тридесет човешки типа, с които така или иначе се срещаме в новоатическата комедия, а после при Теренций и Плавт. Той няма статия за Горделивеца, вероятно защото един такъв типаж би му изглеждал прекалено общ, но затова пък е описал Суетния с неговия „дребнав стремеж към първенство и отличие“. Бергсон също вижда като комична гордост **суетността**. „Не мисля“,

казва той, „че може да съществува по-повърхностен и едновременно с това по-дълбок недостатък“³. (Защо по-повърхностното е и по-дълбоко? Дълбокото може да бъде скрито, да бъде забелязано или не; в крайна сметка да представлява въпрос на тълкуване, но повърхностното не може да бъде отстранено – освен заедно със самото тяло. Затова като че ли най-повърхностното е и най-дълбоко.) Суетността физикализира, материализира гордостта, придава ѝ съответните движения и обхват, които, разбира се, могат да бъдат единствено ограничени (и **органичени**, локализирани в съответни органи). Нейната всуетност, напразност, дребнавост, количественост, способност за безкрайно деление и размножаване е противоположна на компактната цялост, на единно произващото излъчване на трагичното, на Трагичната гордост.

Затова комичното движение е накъсано, препъващо се, или пък внезапно забързващо или ненужно забавящо своя ритъм, изобщо страдащо от преразход на енергия. Комичното общуване е обилно наситено с повреди по комуникационните линии, а комичната поза е ограничена в своята органичност, ограничено-органична; изобщо тя е **органичена**, ако използваме тази грешка на езика, тази дислексия – Впрочем, едно от безбройните средства в арсенала на комичното. Органиката или е забавена, или забързана, или и двете едновременно – като при забързването например. Тя е органична. От своя страна трагичното никога не се е занимавало с органичното, с естественото – това последното е приумица, появила се към края на XVIII век, дош-

ла по-уверено на власт в края на XIX и началото на XX век, а след това периодично отричана и възвръщана. Но връщането към естеството, към нещо подобно на първобитния синкретизъм и към съответното отричане на изкуството, беше цел дори на някои от авангардните прояви през току-що преминалия век. Трагичното е умишлено изкуственото, техническото, направеното – и само в този диапазон то може истински да се изрази. Да се изкаже истински **гълбоко и повърхностно**; един вид то е плоскостно. (Естествено претендира за прозрачност: от повърхността към дълбините или обратно.) Затова пък комичното е органично – т. е. то също не е естествено, изкуствено е, но изразява качеството си по друг начин. По-скоро то изкусно разваля и поправя изкуственото, играе с него, но същото прави и с органичното. Комичното органичи, показва винаги неочаквано несъразмерни органи, неограничено ограничава органите; органиченето е свързано както с оголването, така и със скриването. И нищо по-жалко няма, когато то играе с изкуственото без изкусност, без неочакваност от играта – нещо задължително, за да може тя да се случи. Разбирането, че комичните жанрове са някакво „(по-) народно“ изкуство, че тяхната идеология е спонтанно и повсеместно критична, едновременно охранителна и анархистична (защото като цяло те сякаш интуитивно се стремят да уържат модата, нормите и обичаите, така да се каже, **в пакет**), в никакъв случай не би следвало да ограничава порива към изкусност в комика, към усъвършенстването на неговите средства за органичене. За съ-

жаление тъкмо комичните жанрове са особено благодатна почва за сценични клишета. Нашият български театрален опит в областта на комичното е пребогат в това отношение – като се започне от самите „златни десетилетия“ на Сатиричния театър и се стигне до днешната театрална и телевизионна практика.

Очевидно самите Балкани като контактна зона на различни култури – а например комичното при Рабле и Гогол, както поне го разбирам според Бахтин (което пък винаги донякъде означава „така бих искал да разбера“), се явява една „зона на контакта“ между рационално несводими един спрямо друг светове – са пренаселени от всякакви контрасти, неочакваности, от щедри възможности за преобличане и съответно за смешно разобличение. На Балканите дори героичното е винаги порядъчно смешно. Такъв е и самият Крали Марко от юнашките песни със своите гротескни възходи и сричове – този „кръчмарски герой“ според Пенчо Славейков – и просто няма начин да го сравним с Ролан или Зигфрид. Същност Бай Ганьо не би бил възможен без Крали Марко. Цялата тази балканска комична предразположеност и изобщи това леко случване на комичното създава едно определено лениво отношение към процеса на неговото изработване. „Естествеността“ на комичната предразположеност на балканския живот влиза в конфликт с неизбежната изкуственост на сцената, или по-точно – с необходимостта от изкусна игра. В този смисъл нашето комично в театъра сякаш изпада в положението на Крали Марко, който често подценява ситуацията, в която се на-

мира: понякога пада от деца-юнаци, друг път печели изглеждащите потрудни битки с една неочаквана лекота. В този смисъл **юнаукото** е и съществена черта на нашия (български или балкански) усет за правене или разбиране на комичното; юнашкото като недисциплинираност, разхвърляност и необработеност, като силна проява на спонтанност и „естественост“. Бихме казали най-накрая – тази **виталност**, с която особено балканецът се гордее, често не представлява нещо друго, освен нежелание за постигането на една по-изкусна игра с изкуственото. Но пък същата тази виталност постоянно подтиква към произвеждането на комични жестове дори в една иначе по-сериозна и драматична среда. В този смисъл днес нашият театър като че ли носи една малко по-висока от необходимото степен на несериозност, която, освен това, твърде лесно може да се обяснява изобщо с постмодерната ситуация на изкуството, много често явяваща се в нужния момент и на нужното място само като някакво алиби за престъпника на сериозното или за неговия адвокат.

Комичното изцяло и повече от всичко друго на света обитава царството на телесното, количественото, на релативността. То се надсмива над качеството и неговите възможности, а също така и над предположението количеството да може да прераства в качество. Оттук и теоретизирането върху комичното крие повече клопки от всичко останало. Комичните принципи или средства като преобличането и разобличението, недоразуменията, преразходът на енергия и повредите в комуникациите и т. н., всъщност

непрекъснато играят и се преобличат. Но изглеждащото безкрайно поле на комичното все пак е крайно, не само защото не може да му се намери център (и е невъзможно да се намери център не само на явлението „комично“, разбира се, а почти на всичко останало), за което причината е езикът, и още по-точно, крайният по принцип език, както би казал Деруда. Възможността и дори задължението, неговите способности непрекъснато да играят и да се преобличат, води в **крайна** сметка до това, разсъжденията върху комичното също да стават неизбежно комични – нещо, забелязано още от Жан-Пол Рихтер и след това препотвърдено от Бенедето Кроче⁴. И по този начин трябва да бъдат прекъсвани в един момент, защото могат така да се разиграят, че да станат смешни, да пагат и грешат, да бъдат водени за носа, подобно на комичните персонажи.

Още от XVIII век комичните похвати твърде забележимо се настаняват в драмата и на сцената, дори там, където се търси предимно трагичното въздействие, което от своя страна спомага за налагането на доста по-черни краски в самата комедия и тя в повечето случаи се лишава от бликащата жизненост и веселие, които е имала в класическия си период. Като че ли комедията намалява своя преразход на външна енергия, но не и случващите се повреди в комуникациите; техният вирус дори заразява като цяло драмата и сцената. Извършва се изобщо една конвергенция на родовете и жанровете, но по посока все пак на комедията. Още през XIX век Киркегор забелязва, че „цялата епоха по-скоро се стреми към комичното“⁵. Днес това е още по-очевидно

но – както Вече споменахме, нима има нещо по-смешно (и, от една страна, някак тъжно, а от друга, твърде ведро и оптимистично) от клонирането на овцата Доли, от нейното **повторение**? Или от Възможността ако не за безсмъртие, то поне за безсмислено продължителен живот? Но след като тази хипотеза вече се яви, не е ли също така смешно дължината на живота да се регламентира по някакви начини от обществото, да се раздава и отнема дълголетие, което иначе досега имаше претенцията да извършва един такъв гостатъчно неясен субект като историята? Ясно е обаче, че в дългото си историческо съперничество с трагичното, комичното все пак се оказва победител – все пак, защото вероятно спечели „пирова победа“.

Така или иначе на сцената комичното се изразява в две посоки: чрез **движението** и **речта**. В исторически план движението в театъра, с отделни изключения през XX век, е било подчинено (и подценено) спрямо речта. В този смисъл театърът винаги е живял по-скоро в полето на литературата; бил е един друг вид писане и четене на текстове. (Да си спомним, че през 60-те години целият готовавашен театър беше обозначен като „литературен“.) Съвсем доскоро речта се смяташе за основен носител и изразител на сценичните послания; тя интелектуализираше и вчувстваше театъра. Затова и движенческият хумор се определяше като една по-нисша изява на комичното в сравнение с този на речта. Заиграването с движението беше смятано за отчетлив признак на по-стари и „недоразвити“ комедийни форми – като фарса например. Там, където дви-

жението бе в състояние да обори, или още по-точно, да спъне речта, се виждаше пробив на изтласканата и агресивна поради чисто интелектуален недостиг ниска комичност. От друга страна, пантомимата представлява писане чрез лесно разпознаваеми по своето значение телесни движения; следователно тя също може да се определи като „литературна“. Но ако се постареем да се абстрахираме от аристотелско-класицистичното теоретизиране върху изкуството и от неговите клишета, би следвало да реабилитираме движението поне наравно с речта. (Дори при Брехт, по разбираеми причини, тя е по-важна от движението.) Или по-точно, трябва да го интелектуализираме до нивото на речта. Защото независимо дали ще направим това в теорията, днес в практиката то вече е факт. Да споменем само как танцовият театър, или другите театрални форми, наблюдаващи на движението, не само все по-агресивно, но и превъзхождащо интелектуално, навлизат в полето на драматичния театър. Това историческо недоразумение между движението и речта в театъра се базира (най-общо казано) върху реалистичното разбиране (и съответно практика) на европейския театър. В живота е напълно естествено речта да се явява по-интелектуалният и висш изразител на човешкото в сравнение с движението. Този факт, със своята скромна реалистичност, очевидно силно е повлиял върху реалистичния нормативизъм на традиционната европейска литературна и театрална теория; върху мисленето на база преки аналогии. Тук се съдържа обаче една основна грешка, защото изкуството по

принцип си служи повече или по-малко с метафори и следователно движението тутакси може да бъде поставено на мястото на речта и обратно. В крайна сметка имаме работа с фикции и прехвърляния на свойства, а не с криминални разследвания кое предствавява удар и кое е словесна обид... Също така самият удар често може да бъде остроумен и изобретателен, а остроумието и словесната шега – силно да болят. Твърде е проблематична и лесната на пръв поглед задача да се прецени „фарсовостта“ на някой речеви или движенчески акт в комедията. Ако фарсът (в най-общия съвременен смисъл) може да се определи като царство на по-грубия и първичен хумор, агресивен и без морални послания, пак възниква въпросът коя е тъкмо границата на грубостта, от която преминаваме в него. Защото елементи на грубост присъстват и в най-префинените комедийни текстове. Общо взето, знаем как се развива разбирането за грубост през Средновековието и покъсно през Новото време. Грубостта е въпрос на етикет и възпитание, които са исторически, културно и цивилизационно обременени, изобщо тя е телесна и ненапълно се покрива с етиката. Любовните обяснения на японца (в Кабуки или в класическото японско кино, вегетиращо върху актьорската техника Симпа и др.) ни изглеждат безкрайно агресивни, дори смешни, но японците ги имат за единствено възможното рицарско поведение спрямо жената. Неприличните изрази в литературата и театъра (една от формите на грубостта) – от XVII век съвсем доскоро – винаги са попадали под двуострия нож на цензурата и автоцензу-

рата, които са ги свеждали просто до едно по-малко неприличие. По-малко, но от кое и доколко? И не е трудно да отгатнем кои биха били същинските изрази, скрити зад изречените и показаните; същинските неприлични изрази, свенливо надничачи иззад заместителите си. При днешната свободна изразност – в смисъла и формите както на речта, така и на движението; на тялото изобщо – класическата комедия вече може да се играе единствено както съвременна. Иначе грубостта от XVII–XVIII век без да иска се превръща в свобода, а свободата в скованост, следователно грубост.

Днес речта вече не може да формулира истини, а само да се изразява по адекватен начин спрямо движението и състоянието на съвременния речник. Същото впрочем прави и самото движение. Така да се каже, движението на речта става по-важно от нейната цел; самото физическо движение също не се стреми да поднася истини. (Защото дисциплинираността и формата на едно движение днес никога не могат да се запазят твърде дълго.) Изобщо **ритъмът** става смисъл. Тази взаимозаменяемост и всъщност преобличеност на двата основни сценични носителя на формата – движението и речта – е сама по себе си комично състояние. След като движението става все повече речево, а речта – все по-подвижна, справедливо можем да си помислим, че в началото стои не толкова словото, както е в Евангелието на Йоан, не делото, действието, т. е. най-вече движението според Гьотевия Фауст, а ритъмът, защото всички телесни сигнали като звук, жест и движение стават съ-общение именно със своя-

та повторяемост. За да бъдат разпознавани, те трябва да бъдат повтаряни на интервали, които се определят от въздействието на средата върху човека и от степента на неговата заинтересуваност за даване на въпрос или отговор, изобщо на съобщение. Така връщането в театъра към ритъма като основен смисленосител не е и никога не е било нещо ново; той винаги е бил самият гъх (и дух) на театъра, но днес със свободата и крайността, недостатъчността на думите, със свободата и също така крайността, ограничеността на движението, очевидно ритъмът е този, чийто авторитет остава, така да се каже, непоклатим.

Днес ритъмът на сцената обединява трагичното, драматичното и комичното виждане на света и живота. И все пак комичното в него преобладава. В съвременния сценичен изказ, ако той не е елементарно конвенционален и комерсиален, неизбежно трябва да дебнат странностите и неповторенията. Те са тези, които следва да препъват гладкия ритъм на предизвестените жестове, да се врязват в тях. Странността на жеста (движението, речта) като че ли взема върху себе си характера на Куркегоровата „изолирана личност“, която „става комична поради това, че иска да утвърди своята случайност по отношение на необходимостта на развитие“⁶. **Ироничното** – което по-скоро е комично, но също така и трагично средство и не случайно то обединява двата крайни драматургични рода, присъствайки в тях – днес е неизбежен и постоянен спътник на внушенията и рецепцията на т. нар. постмодерно изкуство. Дори все по-често иронията ни изглежда

твърде уморителна и плоска, полагана в творбата или спектакъла някак по заглъжение. По същия начин стои и проблемът с **деформациите** на тялото (както на персонажа, така и на актьора) или сюжета. Изобщо днес не сме в състояние никого да учудим с разгръщането на каквито и да било външни театрални средства, с телесното присъствие на театъра, а той вече като че ли не може да бъде (макар че кой всъщност знае?) метафизичен.

Бодлер различава два вида комично: „обикновеното комично“ – израз на превъзходството на човека над човека и обитаващо сферата на нравите, и „абсолютното комично“ (според него и гротескно) – изразяващо превъзходството на човека над природата, което съзира в произведенията на Рабле и Е. Т. Хофман⁷. Гогол вижда три вида смях: 1. лек, 2. злъчен и раздразнителен, 3. такъв, „който цял излита от светлата природа на човека“⁸. Очевидно първите два вида обитават „обикновеното комично“ на Бодлер, а третият – „абсолютното“. Този последният вид явно стъпва на една вече трансцендентна позиция и подобно на Куркегоровия хумор е средство за постигане на Бога. Според Бахтин този „светъл“ и „висш“ смях – така, „както са се смели боговете“ – е несъвместим със смеха на сатирика и определя главното в творчеството на Гогол, като все пак той е сметнал за необходимо да го оправдае с ограничения човешки морал на времето⁹. Този голям и широко кълещ смях като цяло липсва в българската комедия и вероятно до „абсолютното комично“ можем да се докоснем единствено в текстовете на Йордан Рагичков, а в ня-

кои моменти, но съвсем не изцяло и при Станислав Стратиев. Що се отнася до сценичната ни практика, там „обикновеното комично“ се шири не само в обикновения си, но доста често и в напълно елементаризирания си изказ. Фактът, че телевизията диктува масовата мода в изграждането и поддържането на смеховата култура у нас – с предавания като „Хъшове“, „Каналето“, „НЛО“ и още половин дузина други, дори по-вдървени в своята обикновеност – безспорно задържа възможния полет на „абсолютното“ и на сцената. (Във всеки случай масмедииите налагат ситуацията – независимо дали това извършва масата, със своя масов вкус, или медиата. Част от тези предавания задължително си приписват една юначност в социално-политическия смисъл; те са нещо като Крали Марко на промяната – например така беше с „Хъшове“ – а други, като „НЛО“, гравитират предимно към образа на вече кръчмарски разкисналия се герой.)

Всъщност терминът „абсолютно“ в случая се използва в неговата частичност и крайност; ясно е, че абсолютното е недостижимо. И все пак възможността за постигането на Бога днес явно не се съдържа в науката и във философията; все повече тя залянява и в религията. От своя страна изкус-

твото остава двойствено настроено към тази възможност – то трябва да атакува онези ценности, които се привижгат и привеждат като абсолютни, но също така и да ги привежда/привижга. Така, само по себе си, то е поскоро комично и преобличащо се според момента. **Смехът** обаче, много повече от сълзите (в мелодрамата, да кажем, но не само там те лъжат) е подходящо средство за постигане на Бога – дори може би единственото, останало днес. Смехът е звученето на самата Истина¹⁰ и колкото по-високо и по-далече стига той, колкото е по-продължителен, толкова повече издига Бога и всъщност Го достига.

БЕЛЕЖКИ

1. А. Бергсон. „Смехът: есе относно значението на комичното“, С., 1996, с. 37.
2. Теофраст. „Характери“, С., 1980.
3. А. Бергсон. „Смехът: есе относно значението на комичното“, С., 1996, с. 104.
4. Б. Кроче. „Естетика“, С., 1996.
5. С. Киркегор. „Избрани произведения“, С., 1991, т. I, с. 207.
6. Пак там, с. 208.
7. Бодлер. „Естетически и критически съчинения“, С., 1976, с. 237.
8. Н. Гогол. „Събрани съчинения“, С., 1955, т. 4, с. 259-260.
9. М. Бахтин. „Въпроси на литературата и естетиката“, С., 1983, с. 542.
10. Отдавайки значимото на У. Еко и неговия роман „Името на розата“.