

# „АБСУРДНИЯТ ИНТЕЛЕКТУАЛЕЦ“ В ДРАМИТЕ НА МРОЖЕК И РУЖЕВИЧ

Кристиян Янев

Статията се фокусира върху творбите на театъра на абсурда, които в специфичната политическа и естетическа ситуация в Полша след Втората световна война успяват да разкрият духа и конфликтите на времето, както и отражението им върху вътрешния свят на личността. Славомир Мрожек и Тадеуш Ружевич улавят екзистенциалната криза и в разглежданите драми показват образа на абсурдния интелектуалец с неговата неспособност да реализира себе си и да се справи с измъчващите го терзания.

**Ключови думи:** театър, абсурд, интелектуалец, Мрожек, Ружевич

The paper focuses on the works of the theatre of the absurd, which manage to present the social and moral conflicts and their impact on the inner world of the modern person in the specific political and an esthetic situation in Poland after the Second World War. Sławomir Mrożek and Tadeusz Różewicz discern the existential crisis and in the analyzed works show the absurd intellectual with his inability to fulfill himself and to deal with his tormenting problems.

**Key words:** theatre, absurd, intellectual, Mrożek, Różewicz

В настоящото изложение ще се опитаме да анализираме художествени произведения, част от драматургичната традиция от втората половина на ХХ в. в Полша, попаднала под силно идеологическо и политическо влияние след Втората световна война. Ще представим образа на интелектуалеца, изграден в драмите на Славомир Мрожек и Тадеуш Ружевич („Танго“, „Емигранти“, „Групата на Лаокоон“ и „Картотека“), като ще съпоставим начина, по който двамата драматурзи интерпретират безсмислието на съществуването и ролята на личността в новите кризисни условия на живот. Ще покажем до каква степен тези произведения се доближават до традициите на западноевропейския театър на абсурда и в какво се състоят техните оригинални черти.

В драматургията на ХХ в. успешно могат да се проследят художествените търсения на водещите творци и да се реконструира светоусещането във века на глобални войни. Тук, за разлика от предишни епохи, когато съществува доминираща естетическа платформа, се откроява забележителен плурализъм в теориите за новата драма – от вижданията на Емил Зола (обединени в *Le Naturalisme au*

*Théâtre* през 1881 г.) до авангардните търсения на творци като Адолф Апия, Всеволод Мейерхолд, Бертолт Брехт и други (Bradley 2003). Сред тези движения набира популярност и печели критическо одобрение след Втората световна война и театърът на абсурда<sup>1</sup>. В своето изострено усещане за разпадането на социалните връзки и за житейското безсмислие абсурдистите се доближават до традициите на екзистенциализма<sup>2</sup>, до „философското осъзнаване на съществуването в „разбит“ (Марсел), „неясен свят“ (дъо Бовоар), [...] който изглежда равнодушен или дори „абсурден“ (Камю)“ (Solomon 2005: XI).

В художествено отношение тази силно песимистична визия невинаги отхвърля литературната традиция, защото „философията на абсурда не води задължително до театър на абсурда“ (Schumacher 2003: 465). В свои драматургични произведения (*Le Malentendu* и *Huis clos*) например водещи екзистенциалисти като Албер Камю и Жан-Пол Сартр разкриват метафизичната трагедия на личността посредством конвенционална театрална структура. Но в други драми от този период, причислени към традицията на абсурда, класическата форма е разбита, езикът не е способен да създаде комуникативна ситуация и се разпада до несвързано бърборене. Липсват ясен сюжет и конфликт; персонажите са без психологическа мотивация, а действат като механични марионетки (Esslin 2001). Сред авторите от втората половина на века, споделящи светоусещането за кризата на модерния човек, което изразяват чрез драматургичните похвати на новата театрална конвенция<sup>3</sup>, попадат и Славомир Мрожек и Тадеуш Ружевич.

По своята същност и засягана проблематика театърът на абсурда често се откъсва от дидактизма, от изследването на социални или политически теми – Йонеско отхвърля твърденията на критика Кенет Тинан, че „изкуството има полезна морална и социална роля...“, и заявява, че „всички отговори, предлагани от идеологическия театър [...], са фалшиви“ (Schumacher 2003: 469). Въпреки това поради специфичната историческа ситуация в страните от Източна Европа именно драматургичната традиция на абсурда дава модела за изключително продуктивен политически театър<sup>4</sup>, тъй като се оказва, че драматургия с толкова кон-

<sup>1</sup> Терминът е създаден от Мартин Еслин като заглавие за проучването му на френския театър след Втората световна война (Schumacher 2003: 464).

<sup>2</sup> Макар че Еслин изтъква, че директно свързване на това литературно движение с философска школа би било погрешно.

<sup>3</sup> „Трябва да се отбележи, че обсъжданите драматурзи не са част от самопровъзгласила се литературна школа или движение. Напротив, всеки от тях е индивидуалист, всеки има личен подход и форма“ (Esslin 2001).

<sup>4</sup> Напълно аполитическа пиеса в Англия или Америка, в Полша „В очакване на Годо“ е разбрана като метафора на отчаянието от живота в общество, което постоянно обяснява трудностите на настоящето, наблягайки върху предстоящото светло бъдеще (Esslin 2001).

кретизирани образи на психологически дилеми успява да представи убедително реалността в тези държави. Добавя се и предимството, че поради използвания алегоричен език драмите не трябва да са открито политически (Esslin 2001). А това е важно в условията в страните под съветско влияние, където общоевропейското кризисно светоусещане се съчетава с „натиска на властта на Империята и Метода“ (Милош 2011: 89).

Тъй като особено чувствителен към тези промени е именно интелектуалецът, не само новата власт проявява засилен интерес към него – той се превръща в плодотворна призма и за творците. В „Поробеният разум“ например Чеслав Милош характеризира „мисленето на интелектуалеца“ като „пълно с противоречия“, а отношенията между хората – като „актьорство“, прилагано „в защита на собствените чувства и мисли“.

В четирите драми, обект на настоящата разработка, главни персонажи са също творци, естети или културни дейци. Въпреки принадлежността си към една обществена група, те имат малко общо по между си, различни са възгледите им, житейската им позиция спрямо новия ред и действията им, както миналото и надеждите им за бъдещето. Обща обаче е ярката дисхармония в отношенията, невъзможността за пълноценно общуване и остойностяване на живота им. Усещането за безцелност и безсилие им е присъщо, но то е изразено по различен начин, повече или по-малко доближавайки се до характеристиките на театъра на абсурда.

Първата пиеса на Тадеуш Ружевич – „Картотека“ (1958/1959), си служи активно с театралните конвенции на вече наложилото се драматургично западноевропейско течение в изграждането на образа на пасивния и алиениран интелектуалец. Драмата е едноактова; още във въстъпителната ремарка се отбелязва, че „списък на действащите лица няма“. Персонажите са наясно с условността и театралността на случващото се<sup>5</sup> – хорът от старци коментира и оценява „играта“ на Героя: „Това не е никакъв герой“, „На какво прилича това [...] на театър, който съответства на нашето велико време“.

Героят е „без точно определена възраст, занятие и външност“, представян е ту като дете, порицавано от родителите си, ту като възрастен мъж. Останалите персонажи се обръщат към него с различни имена – модерният човек се оказва обезличен, без връзка с обкръжението си. Липсва му воля да действа, да заяви себе си в света и да се помири с миналото си. В зададената ситуация може да се открие

---

<sup>5</sup> Както Йонеско отбелязва, отхвърляйки реализма на сцената: „Това, което е необходимо, е не да прикриваме конците, които движат марионетките, а да ги направим дори по-забележими“ (Esslin 2001).

паралел с първата пиеса на Бекет – „Eleutheria“, в която главният герой лежи апатично в леглото си, опитвайки се да се откъсне от социалните и семейните си задължения (Esslin 2001). Други алюзии към творчеството на ирландския абсурдист също могат да бъдат намерени: в образите на „сресания на път господин“, гротесково представен като сервилно куче, и неговия собственик може да се потърси прилика с двойката Поцо–Лъки от „В очакване на Годо“; общи и за двете творби са обобщенията, разкриващи нещастieto като функция на битието.

Ако трябва да се търси причина за състоянието на Героя на „Картотека“, то това са „тази проклетата война“ и направените политически компромиси. Кошмарността на войната, прекъснала нормалния ритъм на живота на цяло поколение младежи, натрапчиво преследва Героя. Възкликвайки „Стига вече с това минало“, той отказва да си припомня това време на погазен хуманизъм, но все пак се надява да намери в себе си покой и да се примири със случилото се. Също така не може да се отърве от усещането, че е предал своите политически възгледи, а одобрението, което е изразил, тежи на съвестта му: „А аз все още нагласям ръцете си като за ръкопляскане [...] Празен съм като храм през нощта“. Изпълват го усещането за духовна пустота и невъзможността да изрази изпитваните „шекспировски чувства“, защото езикът на баналното и пошлото не е способен на това. Затова достига до осъзнаването на абсурда, изпълващ живота му, и го приема: „Аз съществувах, вътре в мен имаше толкова много неща. А сега тук нищо няма... Не е нужно! Не ми завързвайте очите! Искам да гледам до самия край“.

В едноактовата си пиеса „Емигранти“ (1974) Славомир Мрожек представя друга проява на безплодните опити за себerealизация. Използвайки много по-традиционна драматургична техника, Мрожек рисува картина на съжителството на двама сънародници – интелектуалеца АА и обикновения работник ХХ. Драмата проследява ескалиращите им конфликти, като хронотопът е крайно опростен. Действието се развива преди настъпването на Нова година, която придобива символно значение – на повратен етап, на момент на равностетка. В същото време обаче се създава усещане за цикличност и повтораемост в живота на двамата емигранти – след катарзисния миг на приета безнадеждност те могат да продължат своето абсурдно битие.

Между двамата персонажи има интересна зависимост – макар че съжителството им е белязано от непрестанни кавги, те са обречени да останат в тази деструктивна връзка. В това отношение напомнят няколко двойки от драмите на Бекет – Владимир и Естрагон, Лъки и Поцо („В очакване на Годо“), Хам и Клов („Endgame“), които са също толкова диаметрално различни, но психологически допълващи се и неспособни да съществуват отделно (Esslin 2001).

Циничен, даващ си сметка за човешките слабости – такъв ни е представен АА в началото на пиесата; напада и унижава ХХ, избличава илюзиите и примитивизма му. С напредване на действието обаче АА достига до прозрение за неспособността да реализира плановете си, за безсмислието на положените усилия. Интелектуалецът разкрива своето минало на политически беглец от родината си, но и представя своите цели. Желанието му е да внесе приноса си в световната философия с делото на живота си – изследване на абсолютното робство в чисто състояние. Достигнал до осъзнаването, че пред мощта на Властта всички са равни, а животът напомня съществуването в клетка, той открива първичното знание за човека – за неговото затворническо положение. С това обаче идва и страхът, който му пречи да реализира замисъла си. А бягайки от родината си, престава да се бои, губи своя единствен шанс, защото престава да бъде роб. Срещата му с ХХ му дава нова надежда да изпълни творческото си предназначение, у него той открива модела на несвободния човек, прикован от своята ненаситност. Тук интелектуалецът става жертва на разкритията си, защото сам дава стимул на ХХ да унищожи скритите си спестявания и да докаже, че в момента на най-дълбокото отчаяние човек може да изживее миг на абсурдна свобода, отърсвайки се от ограниченията. Самият той последва примера му, нахъсвайки записките си<sup>6</sup>, отказвайки се от делото си, потвърждавайки така своята немощ и примирение пред съдбата.

Ако двете разгледани драми се фокусират върху пасивния интелектуалец, то „Танго“ на Мрожек (1964) представя друга проява на напразните усилия на младото поколение. Драмата показва разпада на семейните ценности<sup>7</sup>, конфликта между поколенията, бунта срещу хаотичното съществуване, но и невъзможността то да бъде променено.

Главният герой на пиесата, Артур, се чувства изолиран и неразбран в собствения си дом, където властва дух на декадентство, а родителите му се обявяват против всичко старо, като житейската им философия се заключава в антикомформизма и експеримента. Отхвърляйки всяка традиция, те самите обаче превръщат липсата на норми в нова конвенция. Затова единственият бунт, който остава за Артур, е този срещу моралния разпад, наследен от предходното поколение. В поведението на Артур, в желанието му да промени духа на времето

<sup>6</sup> „Абсурдният творец не държи на своето произведение. Той би могъл да се откаже от него“ (Камю 1993).

<sup>7</sup> Творбата е описвана като пародия или перифраза на „Хамлет“ в представянето на младия герой, ужасен от поведението на родителите си, дълбоко засрамен от изневярата на майка си“ (Eslin 2001).

се крие прометеистичната воля за прогрес, вярата в човека творец. Оказва се обаче, че съвременето не е времето на духовни лидери, а възвишените чувства са невъзможни. Осъзнавайки, че хаосът не може да бъде преодолян чрез връщане към старите традиции, символизиращи от планирания брак с Ала, Артур губи надеждата, че може да осъществи плановете си по този начин. Тук е и повратният момент за героя, прозрял, че редът не може да бъде възстановен, той може да бъде само наложен и принудителен. Затова Артур си признава правото да бъде съдник и да изгради насила нов свят според собствените си възгледи – а това е коренът на всеки тоталитаризъм. Младият герой не може да реализира своите замисли, защото грубата сила не му е присъща, той не е способен да победи безнравствения хаос. Това не е призиванието на Артур, край неговия труп обаче ще бъде съграден новият свят на принуда и сервилност<sup>8</sup>.

Такава ситуация – на интелектуалеца, нагаждащ се към новите политически условия – е представена в драмата на Ружевич „Групата на Лаокоон“ (1961). Творбата също се фокусира върху съдбата на едно семейство и описва невъзможността за пълноценна комуникация между поколенията. В условията на „дезинтеграция, алиенация и фрустрация“ Бащата се опитва да намери смисъл и хармония в дотъга с красотата. Стреми се да предаде естетическото си светоусещане на своя син, макар и да се съмнява, че може да събуди стремежа към красивото у него. Докато е в дома си, Бащата се отдава на разговори за класическата древност, за естетическите идеи на Лесинг, описва хармонията у древните гърци, ярко изразена чрез „Групата на Лаокоон“, но в своя професионален и обществен опит той е без свое мнение, безкритично повтаря позицията на висшестоящите.

Заради това послушание в обществените въпроси му е позволена и привидната малка свобода в личния му живот<sup>9</sup>, което напомня ситуацията, представена в есето на Чеслав Милош „Кетман“, където авторът описва сложната връзка между интелектуалеца и властта:

Човек с изискан вкус [...] се променя изцяло между четирите стени на своя дом [...] Този лукс на частния дом му се прощава, ако неговата творческа работа [...] носи очакваните пропагандни ефекти (Милош 2011: 100).

<sup>8</sup> Драмата завършва с танца на Едек и Евгениуш, на насилника и нагаждащия се опортюнист. „Тангото символизира първоначалния импулс за бунт“, а когато всички ценности са унищожени, „то е танцувано върху руините на цивилизования свят“ (Esslin 2001).

<sup>9</sup> „Човекът, който в същностните неща се приспособява към системата, има право на своите малки особености, на някакво ограничено частно пространство“ (Хоржинек 2007: 152).

Ограничената възможност за самоизява извън догмата обаче носи усещането за фалш, естетическото усещане е непълноценно. В Рим Бащата попада на гипсово копие на известната статуя, която се реставрира в момента, а Майката възкликва: „Горкият! Пак на копие попаднал!“, което може да се тълкува като осъзнаване на невъзможната красота в ситуацията на предадени принципи. Дори Бащата си дава сметка за това: „Обаче красотата, излъчвана от него, все пак не притежава онази искра, която творецът е вдъхнал на оригинала“. А непълноценното живеене, което не му позволява да изгради истински връзки дори в семейството си, не може да донесе духовната хармония, която той така високо цени в античните образци на красота и мъдрост. Цялото му съществуване е имитация, също както статуята е само копие на съвършения оригинал; героят се оказва по-редният абсурден интелектуалец, загубен сред живота.

С богатството на интерпретационните си пластове, със сложността на композицията и на заложените конфликти тези пиеси на полските драматурзи от втората половина на XX в. позволяват задълбочен и многоаспектов анализ, който може да разкрие сложната и противоречива същност на модерния човек, да даде отговор на проблематични въпроси за битието в новите условия на живот, да се опита да внесе смисъл и да намери изход от привидно непреодолимата онтологична самота в абсурдния съвременен свят.

## Библиография

- Камю 1993*: Камю, А. Митът за Сизиф. Надеждата и абсурдът в творчеството на Франц Кафка. Варна: Андина, 1993.
- Милош 2011*: Милош, Ч. Поробеният разум. София: Балкани, 2011.
- Ружевич 2011*: Ружевич, Т. Пиеси. София: Валентин Траянов, 2011.
- Хоржинек 2007*: Хоржинек, З. Систематизираният човек. – В: Георгиев, Н., В. Стефанов (ред.). Homo Bohemicus, 2–3/2007, 149–163.
- Bradby 2003*: Bradby, D. Theories of Modern Drama. – In: Martin Coyle and Peter Garside (eds.). Encyclopedia of Literature and Criticism. Routledge Companion Encyclopedias, 2003, 451–463.
- Esslin 2001*: Esslin, M. The Theatre of the Absurd. New York: Vintage Books, 2001.
- Schumacher 2003*: Schumacher, C. The Theatre of the Absurd... – In: Coyle, M. P. Garside (eds.). Encyclopedia of Literature and Criticism. Routledge Companion Encyclopedias, 2003, 464–474.
- Solomon 2005*: Solomon, R. Existentialism. Oxford: Oxford University Press, 2005.