

ЮРАЙ ЯНОШИК – ГЕРОЙ ПРОТИВ СОБСТВЕНАТА СИ ВОЛЯ В ТЕАТЪРА НА АБСУРДА ОТ ИЗТОК НА ЗАПАДА

Маргарита Бурмова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

JURAJ JÁNOŠÍK – A HERO AGAINST HIS WILL IN THE THEATRE OF THE
ABSURD EAST OF THE WEST

Margarita Burmova

Sofia University “St. Kliment Ohridski” (Bulgaria)

ORCID ID: 0009-0006-8326-714X

E-mail: mburmova@uni-sofia.bg

Abstract: This paper attempts to explain the shift in focus and the remaking of Slovak national hero Juraj Jánošík from a leading literary figure and metaphor of the Romantics in the 19th-century poem ‘The Death of Jánošík’ by Jan Botto to his desemantized remains in the absurdist play ‘Jánošík’ by Stanislav Štēpka in the 20th century. The study offers numerous examples of the different interpretations of the image, proving the complexity and the special place that Jánošík has occupied in the cultural memory of Slovakia over the past three centuries.

Keywords: theater of the absurd, Romanticism, canon and exception, Slovakia, national hero, Juraj Jánošík

Резюме: Настоящият текст се опитва да изясни отместването на фокуса и преправянето на словашкия национален герой Юрай Яношик от водеща литературна фигура и метафора на романтиците през XIX век в поемата „Смъртта на Яношик“ на Ян Бото до десемантизираните му останки в абсурдистката пиеса „Яношик“ на Станислав Щепка през XX век. За целта на изследването са дадени множество примери за различните интерпретации на образа, доказващи комплексността и особеното място, което Яношик заема в културната памет на Словакия през последните три столетия.

Ключови думи: театър на абсурда, романтизъм, канон и изключение, Словакия, национален герой, Юрай Яношик

Настоящият текст е разделен на две части. Първата част, със заглавие „Херметичният сюжет“, се фокусира върху образа на културния (и национален) герой Юрай Яношик в литературния контекст на каноничната романтическа поема „Смъртта

на Яношик“¹ (1848–1858) на Ян Бото. Втората част, носеща заглавието „Дехерметизация на сюжета“, се съсредоточава върху десемантизирани останки от романтическите концепции за героичното, които откриваме в абсурдистката пиеса „Яношик“ (1970) на Станислав Щепка. Условно тези два текста бележат началото на патетично-героичната линия на мита за Юрай Яношик и разпадащия се легендарен смисъл, който сякаш полага нейния край, поне такъв, какъвто историята го познава досега. Необходимостта те да бъдат разглеждани от литературата успоредно (макар големия абзац от историческо време, застанал помежду им) е тематично детерминирана и се крие в образа на словашкия разбойник Юрай Яношик. Няма как да разгадаем кодовете на изключението – Станислав Щепка, ако не разбираме първо нормата – Ян Бото.

Херметичният сюжет

„Образите са дадени и в поезията има много повече спомени
за образи, отколкото мислене с тях“
(Shklovsky 1996: 15)

Поемата „Смъртта на Яношик“, написана в годините между 1848–1858 от Ян Бото, е неизчерпаем източник на символи, трансформиращи образа на Яношик от разбойник в преднамерено култивиран романтически персонаж. В този текст успяват да се съвместят двете основни тенденции на времето – възрожденската и романтическата. XIX век е изключително събитийно наситен период, в който се извършва преоценка на понятието „народ“ в контекста и условията на „асимилаторска конкуренция“ (Todorova 2015: 58). В „Смъртта на Яношик“ поетът надхвърля онова разбиране за свободата като национална независимост и я насища с философски и теологични значения. Известни са ни авторовите интенции и желанието на Я. Бото да създаде фрагменти, които да бъдат разбрани от всеки, слушал легендите за словашкия разбойник с трагична участ, дръзнал да удържи своя бунт и вяра във високия символен регистър.

Поемата се явява идейна средина между потребността на словаците от консолидиране на национална идентичност и влеченията по западноевропейския романтизъм. Според една от водещите изследователки на темата – Йоанна Гошчинска понятията „мит“ и „легенда“ носят различна семантика и не са взаимнозаменяеми. В труда си „Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku“ („Митът за Яношик в словашкия фолклор и литература през XIX в.“) тя посочва, че „легенда“ е понятие,

¹ Всички цитати от словашки, английски и полски източници са в мой превод, М. Б.

отнасящо се до фолклорните приказки, песни и предания, а „мит“ – до литературните и паралитературните разкази. Следвайки тази логика, словашките романтици използват легендите за Яношик, за да създадат епохален мит, който по-скоро влиза в трайната емоционална памет на народа, отколкото в биографичния му канон. Я. Бото поставя образа на Яношик в пространство отвъд всичко чувано и виждано досега, насища го с пищност и с месианистичното, християнско обещание за вяра в бъдещето. Героят е доказателство за достойнствата и смелостта на хората в миналото, коректив на настоящето и vyplътената вяра в бъдещето.

Словашкият романтизъм успява изключително пълнокръвно да разгърне всички иманентни романтически характеристики на легендата за разбойника с трагична смърт. Развива концепта, че свободата е постижима единствено чрез бунт. В легендата се развиват също и устойчивите мотиви за смъртта, настъпваща преждевременно в младостта, органичната свързаност на субекта с природата и пейзажа като жив организъм, активно участващ в сюжетното действие. В легендата за Яношик са отразени както романтическите търсения за симетрия между бунт и трагедия, така и възможността литературата, вдъхновена от образа му, да обслужва силно нормативните изисквания на Людовит Щур (самият той определя Яношик като „най-поетичната личност“) (Goszczyńska 2001: 104).

Легендата за Юрай Яношик трансформира ортодоксалния морал и пренаписва общоприетите етични ценности. Разбойничеството, което само по себе си е престъпление, води до утвърждаване на нов морал – на равенство и свобода. Чрез самостоятелния бунт на личността се утвърждава идеята за колективна перспектива за свобода. Смъртта и саможертвата дават обещание за вечен живот и кодировка в народната памет. Архаичният образ на героя от фолклора е първично синкретичен и вписващ се в естествената раздвоеност на романтическия човек.

Йоанна Гошчинска обръща специално внимание на романтическото отношение към героичното и по-конкретно – към новия романтически модел на героизма. Погледнато през призмата на романтиците, героизмът е общодостъпна ценност, тоест всеки би могъл да стане герой, без оглед на това към кой пласт на обществената йерархия принадлежи. Личността на Яношик е идеален илюстративен материал в подкрепа на това твърдение, тъй като той с лекота минава през различните пластове на обществото. Следвайки тази вътрешна логика, в словашка среда героизмът се универсализира и метафорично казано – Яношик заговаря на всеки словак.

За внушенията на творбата пространственото разположение на персонажите е ключово, защото залага няколко емоционално–тематични линии – типичната за романтизма органична свързаност с природата и топосът, който ситуира националния герой в по-непосредствена близост до боговете и небесното, отколкото до хората и земното.

Изборът на Бото, който прокарва пътя на Яношик към романтиците, да представи националния герой не в неговите славни дни, а именно в моментите по време и след залавянето и хвърлянето му в тъмницата, е ключов. Стига се до парадоксалност и дори абсурдност, позната ни още от Библията – подобно на Христос Яношик постига специфично утвърждаване на живота чрез смъртта. Неговата смърт носи съдбовното предчувствие за възкресение. Това предполага и интерпретирането на смъртта му много повече като обещание, направено от историята за бъдещето, отколкото като елегична картина на достоен, млад човек, отиващ си от този свят.

В словашката литературна среда Яношик е едноизмерен персонаж на юнака-родолюбец на Само Халупка; алтер-егото на националния герой в произведенията на Янко Крал и словашкият Прометей в текста на Ян Бото. Единственото, което не претърпява промени при всички автори, използвали образа му в творчеството си, и което се явява устойчиво и постоянно, е символът на националните стремежи. Зададеният от Бото ракурс се превръща в симптоматично явление в словашката литература на XIX век. Образът на Яношик е уловен в своето лъкатушене между обективното и субективното, народното и личното, действителното и фантазното. Той е глас на миналото и цел от бъдещето. Поемата не само канонизира образа на народния герой в контекста на словашкия романтизъм, но и влиза в силно литературно обръщение през XX век, през множеството различни прочити не само на мита, но и изобщо на символа Яношик.

Какво се случва обаче с образа на Яношик през XX век и подлежи ли той на радикално различни от каноничните интерпретации? Спазено ли е обещанието, което смъртта на героя дава за светлото бъдеще и възкръсналия народен спасител?

Словашкият театър на абсурда е малко изследвана културна територия, която остава извън пределите на превърналото се в канонично изследване на Мартин Еслин „Театърът на абсурда“ от 1961 година. В увода на „Slovenská absurdná dráma“ („Словашката абсурдна драма“), Милош Мистрик обръща поглед към причините, поради които Словакия не е поместена между страниците на Еслин в нито едно от изданията, както и не е обект на внимание от театрални историци, и формира следните аргументи: в Централна и Източна Европа политическите режими в този период са враждебно

настроени към демократичните системи на Запада. Следователно всяка нова информация, постъпваща на територията на комунистическа Чехословакия, се възприема не като пълноценен и облагородяващ културата обмен, а като враждебно послание, несъответстващо на социалния и идеологически контекст на страната. Следва да се отчете и известното закъснение, с което навлизат новите западноевропейски тенденции както в литературата, така и в театъра. Това по естествен път води до първоначално по-засиленото влияние на чужди поетики като тези на Самюел Бекет и Йожен Йонеско, а тяхното преосмисляне в нови авторски почерци се забавя. Така пределите на абсурдисткия театър на словашката театрална сцена са изгласкани извън периферията на изследователското и критическото внимание.

Може да се изтъкне и фактът, че словашкото театрално развитие не успява да разгърне „пълнокръвен“ (в смисъла на западноевропейския) театър на абсурда. Подобно твърдение обаче не е изцяло вярно, тъй като абсурдисткият театър апропо е неканоничен, несистемен и ненормативен. Той е театърът, който не предполага парадигматичен прочит и строга принципна организираност. Групата от неговите най-ярки представители не е органично споена от общи възгледи, съвместни дейности или дори създаването на обща поетика, както са например френските екзистенциалисти или пражките сюрреалисти. „Артур Адамов например скоро след излизането на книгата на Мартин Еслин, съзнателно се дистанцира от абсурдистите и с пиесите „Пролет 72“ (1961) и „Света Европа“ (1966) се обръща към поетиката на Бертолд Брехт“ (Mistrík 2002: 12). Тоест как едно нещо се разбира като изключение от общото, когато общото изглежда безгранично и в същината си неопределено? Дори и в западноевропейската култура присъства проблематичното контекстуализиране на абсурда в драматургията, тъй като устойчиво се явява схващането, че бащите на този нов тип театър са Самюел Бекет и Йожен Йонеско, а „сред театралните традиции на съвременния абсурдизъм се нареждат фарсът, парадата, гротесковите интерлюдии на Шекспир или на романтичния театър, както и неподвластни на класифициране драматургии, като тези на Аполинер, Жари, Фейдо или Гомбрович“ (Pavís 2002: 3). Именно поради означаемата липса на обща поетика и претенцията, че трудът на М. Еслин е канон, вписващ абсурдистите в модерността, отсъствието на словашкия принос е значещо. Още повече – в световноизвестния труд на М. Еслин попадат други източнославянски автори като поляка Славомир Мрожек и чеха Вацлав Хавел. Към словашкия театър на абсурда спадат множество автори, чиито текстове, макар и различни по своята структурна и идейна организираност, не биха могли да се определят като по-малко влиятелни в културния

план на тогавашна Чехословакия. Можем да кажем, че абсурдната драма зад Желязната завеса в словашката среда от 60-те години на XX век, в унисон с други централноевропейски национални култури, е социално и политически обусловена.

Дехерметизация на сюжета

„Усещането за абсурда се създава чрез остранныостяването“

(Havel 2007: 19)

„Яношик“ на Станислав Щепка от 1970 година е многоизмерно литературно и театрално явление, ключово за образа на Яношик не само през XX век, но и през XXI век. Щепка е съзателят на Radošinské naivné divadlo (Радошински наивен театър), който, започвайки като любителска форма на театрално изразяване, се професионализира и превръща в един от най-ключовите и разпознаваеми театри от втората половина на XX век. 50-те и 60-те години на XX век в Чехословакия са времето на т.нар. „малки театри“ и макар че Радошинският наивен театър успява да си прокара път до големите сцени, е редно да отбележим, че именно малките театри и театрални форми са:

по-показателни примери за случващата се под повърхността промяна във формите на възприятие и че посредством влиянието си върху останалите театрални практики те в крайна сметка оказват по-голямо влияние, отколкото болшинството от продукциите на утвърдените театри, които (грубо казано) следват мотото: най-успешният театър на 20-и век е театърът на 19-и век. (Lehmann 2015: 45)

Названието на театъра предполага интерпретация, в чийто център заляга идеята за наивистичен/наивен театър, но текстовете на Станислав Щепка успешно размиват жанровите граници и драматургичния канон, поставяйки „Яношик“ на кръстопът между абсурдистка пиеса, лесе драма, комедия дел'арте и т.н. Относно историческото напрежение между жанра на трагедията като висок, естетически и етически постоянен, и този на комедията като по-низш и непретенциозен, познато ни още от времето на Шекспир, М. Мистрик дава следния аргумент за хумористичните пиеси на Радошинския театър:

не само като весела игра, развлекателен жанр, съпроводен с хумор, а думата комедия, представляваща понятието театър, цялото театрално изкуство. В края на краищата

италианците вече са имали комедия дел'арте и в нея са представяли не само весели и забавни истории, но и трагични, ужасни и кървави. А след тях французите, за да се отличат, имат своята Comédie-Française, която на практика е техният национален драматичен театър, където наред с комедиите се играят и големите трагедии от родния и световния репертоар. (Mistrík 2023: 53)

Изследователят добавя, че „в този смисъл RND е комедиен театър като всички останали драматични театри“ (Mistrík 2023: 3). Разглеждането на толкова комплексен текст единствено през призмата на комичното и сатиричното е несправедливо към целия спектър от естетически и идейни достойнства, които носи, и както Щепка сам казва, „Не обичам думата „сатира“, и добавя, че „често зад нея се крие само критика или просто псуване над оградата на съседа...“ (Mistrík 2023: 53). Текстовете му, в своята основа, могат да бъдат поставени под шапката на немиметичната драматургия, доколкото не целят аргументирано да пресъздават действителността такава, каквато е, а такава, каквато не следва да бъде.

Уместно е да се спомене, че Станислав Щепка изобщо не е единственият, посегнал към идеята за „очовечаване“ на националния/народния герой:

Ако произведението на изкуството се възприема на „фона на други художествени произведения и във връзка с тях“, както пише Виктор Шкловски, то интерпретацията му трябва да взема предвид и отношението му към другите, съществуващи преди него форми. (Jauß 1998: 43)

Любомир Фелдек, вписван сред абсурдистите на Словакия с няколко пиеси, прави превод на полския мюзикъл „Na skle maľované“ („Нарисувано на стъкло“) на Ернест Брил, което го вдъхновява да напише своя пиеса, посветена на Яношик – „Janošík podľa Vivaldeho“ („Яношик според Вивалди“). Тук интересно е явлението, че чуждият (преводният) текст има значително по-добра рецепция в словашкото културно пространство, отколкото написаният от Фелдек. Мюзикълът по неговия превод се играе и днес в Словашкия народен театър и се радва на огромна зрителска любов (за 30 години е игран почти 700 пъти), което подсказва особено съвпадение с рецептивния хоризонт. Разбира се, само по себе си това би могло да е обект на отделно изследване, особено заради политическата обвързаност на мюзикъла с тогавашната власт.

Филмът „Яношик“ от 1921 година е първият филм на чехословашката кинематография и се превръща във фундаментален за образа на героя-разбойник през новия век, предопределяйки появата на Яношик в много слоеве, не само на литературата и театъра, но и на масовата култура. Обвързан със силния романтически дискурс на XIX век, изборът за поставяне и адаптиране конкретно този образ на екрана поставя филма в особена позиция на културната карта на следвоенна Чехословакия. Яношик е представен в типичната си роля на национален герой, детерминиран от жанра на филма – екшън и приключенски:

В дискусия за значението на Яношик за съвременната история на словашката филмова култура Онищенко (2022 г., стр. 32) акцентира върху хибридността на филма, който вплита в себе си митовите и литературните произведения, циркулиращи около Яношик и модерността на медията. (Smiešková 2023: 106)

Пиесата на Щепка не представя Яношик според фолклорната традиция, в която героят е смел отмъстител за злините и злочестията на народа си и борец за свобода, а като обикновен човек, който изобщо не е искал да става герой, чийто приоритет е да си остане вкъщи и насила е накаран да бъде разбойник. Изтръгвайки героиката от героя, драматургичният текст води до разпадане не само на фолклорния, но и на романтическия символен ред. Драматургичният канон се оказва безсилен да определи или класифицира „Яношик“, тъй като текстът сам по себе си не съдържа достатъчно ясен модус и не предполага да бъде разделен на отделни смислово цели и лесни за възприемане части. Пиесата е разделена не на действия и явления, а на отделни (не винаги смислово самостоятелни) фрагменти, между които са поместени песни. Можем да мислим за пиесата много повече през идеята за сетивен наратив, отколкото за структуриран сюжет.

Още от заглавието, което еднозначно насочва към устойчивия символ от познатите митове, Щепка създава алюзия за вертикала, по който текстът ще поема, но ситуираща „действията“ в своеобразна бездънност. Това разминаване подсказва за огромния потенциал на театралния практик и в старанието му да бъде нов, нечуван, пропукващ канона и разрушаващ рецептивния хоризонт, да създаде интертекстуални реминисценции, остраниостявайки вече съществуващи образци.

Първият фрагмент носи заглавието „Зараждането на легендата“ и заедно с последния „Край на легендата“ формират специфична композиционна рамка, доколкото вътре в пиесата изобщо присъства някаква легенда. Яношик е поставен в условията на

семейна среда, „приземен“ в битовото пространство на ежедневието и е заобиколен от семейство, което не го разбира. Представа ни се хаотична сглобка от действия, напомнящи живот.

Централна е частта, носеща заглавието на романтическата поема на Бото „Смъртта на Яношик“. Това е своеобразната идейна средина на текста, насищаща най-силно квазимиитологичната теза на Щепка. Фрагментът-действие няма нищо общо с каноничния текст на романтизма и изобщо с образа на Яношик, а с неговото отсъствие. Тук е редно да отбележим, че към този момент текстът на Ян Бото вече е задължително четиво в програмата по словашка литература за средно училище, тоест публиката познава добре по-стария (каноничен) текст. Пред публиката се „разиграва“ смъртта на бащата, прощаването с роднините – жена му и сестрата на Яношик. Началото е лишено от трагизъм и напрежение и е съсредоточено върху смъртния одър на бащата на Яношик и неговия избор – да отложи малко смъртта си, за да се види със сина си. Сам по себе си този фрагмент, концентриран върху фигура, която до края (в случая на сцената) не се появява, може да бъде разчетен като далечна отпратка към каноничната пиеса „В очакване на Годо“ на С. Бекет. Чрез експлицитното отсъствие на Яношик, в момент на несправедливост, Щепка метафорично заявява позицията за безвъзвратно изгубения герой на миналото, който няма да се появи в настоящето.

ЕЛЕНА: Татко, ти дори Юрек ли няма да дочакаш? Писах му и той положително ще сметне за уместно да дойде и да накаже неправдата. (Štepka 2008: 14)

В края, чрез сатирично–абсурдисткия диалог между Елена и майката, разбираме, че бащата си е отишъл от този свят:

МАЙКА: Заспал? На стола ли?

ЕЛЕНА: Не, навеки (Štepka 2008: 15)

Яношик се появява едва в по-следващия фрагмент „Течете, сълзи, течете с потоци“, където ставаме свидетели на изключителната автореференциалност и експликация на героя с обратен знак. В този момент, под формата на кратък монолог, най-гласно заявява принудата да стане национален герой, против собствената си воля.

МАЙКА: (патетично подава на Яношик пушката): Върви!

ЯНОШИК: И къде? Аз ли трябва да съм мъж? Аз ли трябва да съм герой? Аз ли трябва да съм пример? А вие ще си се търкаляте у дома? А аз ще си загубя бъбреците. Мамо, мръдни се! Имаме си планове с Аничка. Искам да бъда нормален човек, който живее нормален, хубав и честен живот (Štepka 2008: 20)

Разбойничеството е запазено като номинация, но е обезстойностено. Яношик е изправен срещу собствените си символни конотации. Героят е преднамерено ситуиран в абсолютната невъзможност да противостои, да се разбунтува. Във фолклорен (и изобщо личностен) план Яношик е провален, защото избира да ситуира себе си в ролята на безволева жертва, която няма глас в това дали ще отхвърли света или ще стане част от него. Безволието е една от основните линии, снемачи от пиедестала типизирания от романтическия дискурс образ на националния герой. Най-открояващата се част от монолога е, когато не само осъзнава себе си като национален герой, но и като литературен персонаж.

ЯНОШИК: Триста години тази литература ще живее от мен. А аз нямам и трийсет.
(Štepka 2008: 20)

Критическият ракурс на Щепка обхваща не само фолклорното предание, но и големия масив от текстове, пренаписващи и/или досъздаващи образа на героя, какъвто го познаваме днес. Не само че Яношик е наясно със същността си в литературата, но и със своето значение, тъй като саморефлексията му достига дотам да се постави в центъра ѝ, обобщавайки „тази литература“ или иначе казано – цялата словашка.

В следващия фрагмент герой е Ухорчик, довереният и близък човек до Яношик, който в ролята на всевиждащ разказвач описва на зрителите разбойническия живот, напомнящ много повече на налудничава и инфантилна игра, отколкото на безстрашен и съзнателен бунт/предисловие към спасителния бунт:

УХОРЧИК: Казвам се Ухорчик. Томаш Ухорчик. Иначе съм дясната ръка на Дюри Яношик, нашия съюзен капитан. Често ходим заедно по планините и обираме и графове, гоним ги нагоре-надолу, а после понякога и те нас според кой е по-трениран. А пък вечер се съберем на една ливада и там огънчета прескачаме, така де, докато са още мънички, правим всякакви номера, рецитираме и така... И майтапът е зверски. Изкачим се на едно такова хълмче – винаги на същото, че да не се изгубим.

(Štepka 2008: 24)

Не само Яношик – изобщо разбойничеството е компрометирано и обезчестено. Видяно е през оптиката на принудителен маскарад, който не носи удовлетворение дори и на участващите в него.

ЯНОШИК: За последен път се маскирам, ихкам,
подскачам, танцувам, рецитирам. Утре ще си намеря нормална, порядъчна

УХОРЧИК: Дюри, пак говориш дрънкаш!

ЯНОШИК: Утре ще си намеря нормална, порядъчна, честна работа. (Štepka 2008: 20)

С вдигането на завесата и смяната на декорите за последното действие (епилог) попадаме в пространството на актуализация на целия сюжет, разбирайки, че действието всъщност се развива в лудница. По всичко личи, че персонажите безвъзвратно са изгубили шанса си за повторно очовечаване, а Яношик е положен в условията на все по-профанизираща се маса, тъй като „литературата търси начин да бъде чута. Защото в нея се възпроизвежда обществото, към което тя се обръща“ (цит. по Јауџ 1998: 41).

Демитологизираният образ на Яношик във фрагментарната пиеса можем да приемем за своего рода остраниствен. Една от основните идеи на Виктор Шкловски в текста му „Изкуството като похват“ е, че:

при паралелизма е важно усещането за несъвпадение при сходство. Цел на паралелизма, и въобще на образността, е пренасянето на предмета от неговото обичайно възприятие в сферата на ново възприятие, т.е. своеобразна семантична трансформация. (Shklovsky 1996: 25)

Следвайки този логически конструкт, зададен от Виктор Шкловски, Яношик от пиесата на С. Щепка се превръща в „средство за разрушаване на автоматизма на всекидневното възприятие“ (Јауџ 1998: 43) и в похват на „затруднената форма“ (Shklovsky 1996: 18). При първи прочит на пиесата оставаме с чувството, че единствената следа от националния герой, единствената неподменена (или по-точно – преобърната) от автора истина е името – Яношик. Природата като дом и убежище е заменена с пространството на къща, обитавана от роднини, които не споделят общи възгледи. Майката Словакия от текста на Бото е подменена от родителя, посвещаващ Яношик в разбойничество против

волята му. Съзнанието, личният избор и волята са изместени от обезверяване и принуда. Феноменът на разбойничеството от единствената достойна алтернатива за непримиримия дух се трансформира в ненормалния живот, принудителна работа, която никой не би извършвал. На мястото на героичната смърт, обещаваща възкресение, се настанява мотивът за лудостта. Станислав Щепка започва „играта на неразпознаване“ (Shklovsky 1996: 25) с образа на Яношик, извеждайки го от лоното на всичко чувано и писано за него преди. Така стигаме до момента, в който националният герой е видян (в изцяло нова светлина), но не е непременно разпознат.

Спрямо мита Яношик е деконтекстуализиран, изваден от романтичното пространство и декори и „поставен“ на сцената на социокултурните условия на XX век, с които по всичко личи – не е в състояние да се справи.

Митът и изобщо митотворчеството вече не са онази модулна структура, успяваща да удържи словашкия свят в условията на асимилаторската конкуренция и маджаризацията от XIX век, а са знак за манипулиране, изопачаване и залъгване на словашката културна памет, измествайки фокуса от историята към утопичните и величествени пространства на легендата. Митът е схванат като десемантизирана и отменена истина, чиято единствена функция в историческа ретроспектива е да залъгва словашкото население. Между националния мит и идеологически изкривените истини от политическия режим е поставен знак за равенство. И тъй като историята се явява едно от най-мощните оръжия за контрол на културната памет и националната идентификация, епохалният мит за героя-разбойник не остава непокътнат от социалистическия режим. С цел да обслужва политическите убеждения на управляващите, образът на Яношик е редуциран до символ на „класовата борба“. По времето на втората световна война Яношик се трансформира в образа на герой партизанин:

Още през 1942 г. като едни от първите партизански групи са сформирани така наречените „Яношикови дружини“. По-късно партизанската бригада „Яношик“ действа в Централна Словакия от август 1944 г. до февруари 1945 г. (Hruboň, Krištofík 2014: 150)

Не малка трудност е да се установи с точност влиянието на пропагандната еквилибристика, но експлоатацията на Яношик, като особен извор на потенциален пропаганден материал, е доказателство за „гъвкавостта“ на историята и историографията, които сякаш са оставени в ръцете на овластения им интерпретатор.

Механизмите на изграждане на схемата на театралния шедьовър в духа на социалистическия реализъм могат да бъдат ясно демонстрирани в задкулиската подготовка на операта „Юро Яношик“, представена за първи път в Словакия народен театър на 10 ноември 1954 г. С обработката на разбойническата тема в операта се заема известният композитор Ян Цикер. (Hruboň, Krištofík 2014: 155)

В крайна сметка либретото е написано от Стефан Хоза през лятото на 1949 година. Неговото историческо вдъхновение е Гашпар Белопотоцки, а най-голямото му влияние са партийните идеолози на комунистическата партия, съветващи го „да се отдалечи от историческата вярност и да насочи вниманието си към подчертаване на народната традиция“ (Hruboň, Krištofík 2014: 156). Идеологическата проекция върху Яношик го превръща в мяра за новия човек на социализма, онзи, който в рамките на социалистическия блок е наречен „строител на светлото бъдеще“. Забавното в случая е, че Яношик не е избран за пример на подражание заради иманентните характеристики, които личността му носи (прекрачване на властта, разбойничество, бунтовническа природа и т.н.), а заради емоционалния заряд, който идеята за него буди у хората. „Силният идеологически мотив постепенно избледнява с отслабването на догматизма през първата половина на 60-те години“ (Hruboň, Krištofík 2014: 154), но творческото възмущение на Щепка кулминира в неговия деконтекстуализиран спрямо романтическите и политически прочити текст. Яношик е лишен не само от конотациите, които романтическият дискурс наслоява върху него в продължение на десетилетия, но и от целенасоченото му култивиране от политическите режими през първата половина на XX век.

Въпреки огромния контраст и луфтовете, образувани между мита в „Смъртта на Яношик“ и неговото десемантизиране в „Яношик“, наблюдаваме няколко фундаментални закономерности, които остават непренаписани. Основния архетипен конфликт – личност срещу общество, виждаме и в двата текста, разгърнат колкото различно, толкова и еднакво. Вододел са причините, пораждащи конфликта. В текста на Бото основното несъответствие между героя и народа се дължи на бездействието и пасивността на словаците и прекалената смелост и дързост, позволяващи на Яношик да удържи своето противостояне във високия символен регистър. В пиесата осъзнатостта на Яношик по отношение на случващото се около и на него остава до голяма степен същата, но е лишен от най-важното за всеки – от смисъл и цел.

Никъде в световен мащаб, както и в словашкия театър, абсурдната драма не е морална институция, която да поправя злото. Тя не коригира, а констатира, показвайки свят на обърнати ценностни системи, личностен разпад и песимистични перспективи. Свят на отсъстващия хоризонт или още по-трагичното – свят, в който дори и да има хоризонт, никой не гледа към него. Чрез спектакъла Щепка демонстрира крайната си нетърпимост към идеологическия конформизъм на заобикалящата го среда. Дава се гласност на тезата, че словаците са литературоцентрична и митотворческа нация, пораждаща идеологеми, които постепенно се трансформират в идеологически клишета. Независимо от спорната литературност и театралност на текста, спектакълът успява да извърши най-ключовото за театралното събитие, а именно да извади зрителя от комфортното поле на рацииото, да го въвлече в огромната сетивна амалгама и сянката на недоизказаното, в търсене на личните и индивидуални истини. Като извод можем да изведем, че целта на Щепка изобщо не е да разкаже историята, а да я проблематизира, изисквайки от зрителите си голямата отговорност на критическото мислене и позволяващ на всеки един от тях да свърже фрагментарните късове сюжет в свой собствен наратив.

Ако през втората половина на XX век приемаме за вярна максимата, че текстът, прекращвайки театралния праг умира, в случая на Щепка – митът умира и мимоходом възкръсва на сцената, но в ново/друго тяло.

Библиография

- Botto 1918*: Botto, J. Smrt' Jánošíkova. Pacov: Nakladatel Přemysl Plaček, 1918.
- Goszczyńska 2001*: Goszczyńska, J. Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku. Warszawa: Uniwersytet Warszawski Instytut Filologii Słowiańskiej, 2001.
- Havel 2007*: Havel, V. Anatomija na gega. Prev. D. Grigorov. – Homo Bohemikus. Teatralen moment. Malkite teatri prez 60-te godini na XX vek. Kn. 2–3/2007, 17–37. [Хавел 2007: Хавел, В. Анатомия на гегга. Прев. Д. Григоров. – Хомо Бохемикус. Театрален момент. Малките театри през 60-те години на XX век. Кн. 2–3/2007, 17–37.]
- Hruboň, Krištofík 2014*: Hruboň, A., J. Krištofík. Medzi dobrým úmyslom a zneužitím: Jánošíkovská tradícia na Slovensku v rokoch 1938–1989. – In: Zbojníctvo na Slovensku. Zborník z vedeckej konferencie: Liptovský Mikuláš 4.11.2013. Eds. M. Nemec, P. Vítek. Kraków: Spolok Slovákov v Poľsku, 2014.
- Jauss 1998*: Jauss, H. Istoricheski opit i literaturna hermenevtika. Prev. M. Razboynikova-Frateva, R. Kileva Stamenova. Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1998. [Яус 1998: Яус, Х. Исторически

- опит и литературна херменевтика. Прев. М. Разбойникова-Фратева, Р. Килева Стаменова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1998.]
- Lehman 2015*: Lehman, H. Postradamaticniyat teatar. Prev. G. Yu. Dimitrova. Sofiya: UI Nov balgarski universitet, 2015. [Леман 2015: Леман, Х. Пострадаматичният театър. Прев. Г. Ю. Димитрова София: УИ Нов български университет, 2015.]
- Mistrík 2002*: Mistrík, M. Slovenská absurdna drama. Bratislava: VEDA, 2002.
- Mistrík 2023*: Mistrík, M. Herec Stanislav Štepka. – In: Slovenská komika, komédia, komici. Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia. Ed. K. Mišovic. Bratislava: Centrum vied o umení SAV, Ústav divadelnej a filmovej vedy, 2023.
- Pavis 2002*: Pavis, P. Rechnik na teatar. Prev. R. Tasheva, R. Stancheva. Sofiya: „Kolibri“, 2002. [Павис 2002: Павис, П. Речник на театъра. Прев. Р. Ташева, Р. Станчева. София: „Колибри“, 2002.]
- Pavlov 1995*: Pavlov, I. Zapiski po slovashka literatura. Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1995. [Павлов 1995: Павлов, И. Записки по словашка литература. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995.]
- Shklovsky 1996*: Shklovsky, V. Izkustvoto kato pohvat. Prev. D. Chavdarova. – In: Ruski formalizam (ОРОУАЗ). Tekstove. Sast. S. Kazakova. Shumen: UI „Konstantin Preslavski“, 1996. [Шкловски 1996: Шкловски, В. Изкуството като похват. Прев. Д. Чавдарова. – В: Руски формализъм (ОПОЯЗ). Текстове. Съст. С. Казакова. Шумен: УИ „Константин Преславски“, 1996.]
- Smiešková 2023*: Smiešková, A. Smoked Signals and Janosik. Braided Lives of Heroic Outlaws in Cinema. On the Notions of Origin and Identity. Smoke Signals (1998) and Jánošík (1921). – Ars Aeterna, 1/2023, vol. 15, 2023, 100–114.
- Štepka 2008*: Štepka, S. Radošinské naivné divadlo – Jáánošíík. Bratislava: Forza Music, 2008.
- Todorova 2015*: Todorova, V. Slovashkiyat romantizam. Modernost i traditsiya. Veliko Tarnovo: „Rovita“, 2015. [Тодорова 2015: Тодорова, В. Словашкият романтизъм. Модерност и традиция. Велико Търново: „Ровита“, 2015.]
- Votruba 2006*: Votruba, M. Hang Him High: The Elevation of Jánošík to an Ethnic Icon. – Slavic Review, 1/2006, vol. 65, 24–44.
- Votruba 2007*: Votruba, M. Highwayman's Life. Extant documents about Janošik. – Slovakia, 72–73/2007, vol. 39, 81–98.