

КРИСТИЯН ЯНЕВ

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

✉ christianivanov@abv.bg

„ТАНГО“ – ТАНЦЪТ НА ИНТЕЛЕКТУАЛЕЦА С ТОТАЛИТАРНАТА ВЛАСТ

Анотация:

Статията анализира пиесата „Танго“ на Славомир Мрожек, като основният акцент е върху фигурата на интелектуалеца, който се опитва да възстанови липсващите морални ценности в своето обкръжение и който е изкушен да наложи своите виждания чрез принуда над околните – което може да бъде видяно като алегория на отношенията между тоталитарната идеология и интелектуалците. Статията представя различни критически възгледи за пиесата, като се опитва да покаже нейното специфично място в творчеството на полския драматург и връзката ѝ с традициите на театъра на абсурда.

Ключови думи:

театър на абсурда, тоталитаризъм, интелектуалец, Мрожек

Триаковата драма „Танго“ на Славомир Мрожек е едно от най-коментираните и признати произведения на полския драматург и сатирик. Творбата е определяна като кулминация на естетическите търсения на автора от първия му творчески период и като обобщение на опитите му да опише фалша на обществените отношения и безсилието на индивида в тоталитарната система. Нейната критическа рецепция е синхронна с публикуването ѝ и „Танго“ веднага заема своето място в полския литературен канон – както посочва Ян Блонски, „от паметната премиера на „Сватба“ на Виспянски в Полша няма друга пиеса, която да събуди такова всеобщо признание“ (Блонски 2002: 93). Това я отличава както от западните абсурдистки текстове от 50-те години, първоначално приемани противоречиво от критиката и публиката, така и от някои от творбите на драматурзи като Виткаци, Гомбрович и Ружевиц, чиято критическа оценка често идва дълго след тяхната публикация¹. В същото време обаче драмата на Мрожек споделя много общи черти със създаденото от тези автори, с някои от които той влиза в пряк диалог. Преди да се анализират проблемите за властта, за отговорността на интелектуалеца и за неговата (не)способност да повлияе на заобикалящия го свят, които са ключови

¹ Показателно е мнението на Ян Кот, че „Виткаци се появява прекалено рано, Гомбрович също; Мрожек е първият, който идва тъкмо навреме – при това и на двата часовника: на полския и на западния“ (цит. по Блонски 2002: 93)

за разглежданата творба, е важно да се проследят тези връзки и да се представят някои критически коментари и мнения, които ще помогнат в разполагането на произведението в полския и европейския художествен контекст и ще зададат някои важни насоки в неговата интерпретация.

Драмата на Мрожек се вписва в една продължителна линия в полската литература, която може да се проследи чак до романтическата драматургия². Също така „Танго“ влиза в идеен и творчески диалог с модернистични и междувоенни автори като Станислав Виспянски, Габриела Заполска, Станислав Игнаци Виткиевич и Витолд Гомбрович, както и с ранните пиеси на Тадеуш Ружевич. За това свидетелстват критическият коментар на Анна Краевска, която обобщава, че „Танго“ може „свободно да се чете в контекста на Виткаци, проследявайки версиите на сватбата от Виспянски до Гомбрович“ (Краевска 1996: 89); както и обобщението на Ян Кот, че „Гомбрович и Виткаци присъстват у Мрожек така, както у Виткаци присъстват Пшибишевски и Виспянски“ (цит. по Краевска 1996: 89). Агнешка Курник, авторката на една от най-новите и актуални монографии за полския абсурдист, пък подчертава особеното значение на „Венчаване“ на Гомбрович, която „ясно влияе на характера и на начина на конструиране на „Танго“, и търси типологическите близости, но и отликите между двете творби (Курник 2013: 103–104). Тези изследователски акценти отбелязват мястото на Мрожек в полския литературен процес и са свидетелство за отношението на драматурга към предхождащата го полска традиция.

Освен в контекста на родната си литература, творецът често е разглеждан и в съпоставка със западноевропейските драматурзи от втората половина на миналия век. Въпреки някои критически забележки и уточнения спрямо всеобхватността на театроведския термин, създаден от Мартин Еслин³, несъмнен е фактът, че тази авангардна линия в изкуството се оказва изключително влиятелна, като едно от нейните проявления може да се търси именно в централноевропейските литератури. Затова проблемът за абсурда е и един от най-често обсъжданите въпроси относно драматургията на Славомир Мрожек – дотолкова, че почти няма изследовател на неговото творчество, който да не разсъждава върху принадлежността му към тази традиция⁴. Въпреки че самият драматург

² Това отбелязват например Анна Краевска и Агнешка Курник, която определя изказванията на главния герой Артур като „квази-Велика импровизация“ (Курник 2013: 107), препращайки към монолога на Конрад от „Задущница“ на Адам Мицкевич.

³ Полският изследовател Юзеф Келера например определя концепцията на Еслин като „крайно експанзивна“ и отбелязва, че „авторът на „Театър на абсурда“ се държи, сякаш е открил [...] философския камък за историята на драмата, театъра, а дори в по-широк смисъл – на литературата, която си служи с гротеската, нонсенса, ониризма. Това е доста интересна, дори вълнуваща идея, но затова пък не е много прецизна“ (Келера 1989: 129).

⁴ Това е толкова застъпено в научната литература, че според Анна Краевска тази тема присъства „като лийтмотив сред изказванията на критиците“, които спорят дали

остро се противопоставя на този художествен етикет⁵, много от литературните критици и театроведи споделят мнението, че в конструирането на конфликтите, сюжетите и персонажите Мрожек се доближава до стила на тези западноевропейски драматурзи от втората половина на XX в., като в избора на темите му се забелязва засилена социална и политическа ангажираност⁶. Това е особено видимо в ранните драми на автора – от „Полиция“ (1958 г.) до „Танго“ (1964 г.) – те имат сходна проблематика и формални особености, които получават своята художествена завършеност именно в пиесата от 1964 г. Тя може да се разгледа като кулминация и завършек на първия етап от драматургичното му развитие, който е най-силно свързан с поетиката на абсурда. Такова обобщаващо и ключово значение ѝ приписва Станислав Гембала, според когото в тази творба Мрожек „не казва нищо ново на читателя и зрителя – повтаря все същото предупреждение, но го прави по абсолютно прецизен и съвършен начин“. Затова и ученият отбелязва, че този текст представлява „отчетлива граница на един период от драматургичното творчество на Мрожек, чиято начална точка поставя драмата „Полиция“ (Гембала 1981: 190–191).

Също както в предходните си сценични произведения, и в „Танго“ полският драматург съсредоточава вниманието си върху проблема за индивида и властта, описвайки ситуация на хаос, безредие и липса на същински ценности, но избира действието да се развива в по-камерни условия, а персонажите да са членовете на едно семейство⁷, които са представители на три различни поколения, част от артистичната интелигенция. Еугениуш е възпитан в „епохата на просвещението и точните науки“, но той е олицетворение на опортюнизма и приспособяването. В драмата на Мрожек средното поколение на родителите е пример за откъснатост от актуалните проблеми и за пренебрежение към всички обществени и културни норми – те се обявяват против старите форми, а житейската им философия се заключава в антикомформизма, в разруша-

„Мрожек е „абсурдист“ (Еслин) или „реалист в [...] полския абсурд“ (Кот)“; дали „в неговите произведения се появява „действителността, премислена през абсурда (Сус), или пък наблюдаваме „абсурда, премислен през действителността“ (Пивинска), а може би това е просто „абсурд, тоест реализъм“ (Братер)“ (Краевска 1996: 80–81).

⁵ В свое късно интервю писателят споделя иронично, че монографията на Еслин „кръжи из университетските библиотеки“, преследвайки го „из всички страни и на всички континенти“, като заради нея винаги е поставян „в чувала с абсурда“ (цит. по Курник 2013: 14–15) въпреки негодуванието му спрямо този факт.

⁶ Между учените, които се вписват в тази линия на интерпретация, са А. Краевска, Х. Шефан, М. Сугиера, Аг. Курник и др., като техните анализи – дори когато проблематизират връзката с абсурда – отбелязват онези сходства, които подтикват Еслин да поддържа тезата, че Мрожек е част от специфичната източноевропейска разновидност на театъра на абсурда.

⁷ Агнешка Курник посочва, че „мотивът за семейството не е нов в драматургията на Мрожек“, тъй като той се появява по-рано в „Мъченичеството на Пьотър Охей“ (1959 г.) (Курник 2013: 93).

ването на конвенциите и в експериментирането с границите на позволеното („Модерното изкуство! Дайте ми бога и от него ще направя експеримент“). Отдавайки се на авангардни и формални опити, изпразнени от съдържание, и търсейки само скандалността на новото и необичайното, тези псевдоартисти и интелектуалци отхвърлят всяка традиция и превръщат липсата на норми в нова конвенция. С това те преобръщат установения семеен модел, при който поколението на родителите обикновено е това, съхраняващо и отстояващо определени ценности, срещу които младите негодуват или се опитват да преодолеят. В драмата на Мрожек обаче ситуацията е карикатурно обърната – главният ѝ герой, Артур, е този, който ще се обяви за защитник на старите морални устои. Затова именно най-младият член на семейството ще се разбунтува срещу безсмисления и смешен дългогодишен бунт на своите родители⁸.

Артур се чувства неразбран в собствения си дом, където властват „пълнен хаос и анархия“ – за майка му, мечтаеща синът ѝ да е артист, е срамно в семейството да има амбициозен и консервативен младеж; баща му не го разбира и между двамата не протича никаква комуникация. Още от първата сцена е видно недоволството на младия мъж, който се опитва да промени своите роднини и да въведе някакъв привиден ред в семейните отношения – наказва баба си, заплашва останалите и налага своето мнение въпреки очевидното им нежелание. Въсщност целта на Артур е да преодолее декадентския упадък в дома си и да възвърне моралните ценности, които неговите родители са отхвърлили в своя бунт срещу традицията. Нито неговият подход, опиращ се на принуда, нито условията, в които живее, обаче позволяват такава промяна. Това е така, защото в съвременното подобни реформи не могат да се осъществят – където също както в модерното изкуство „трагедията [...] е вече невъзможна“, тъй като „[в] днешно време само фарсът е възможен“. Осъзнаването, че връщането към старите нрави и традиции не би могло да реши проблемите на новото време, обезверява Артур и го води до прозрението, че редът не може да бъде възстановен, той може да бъде само наложен със сила. Повярвал, че без неговите усилия моралният разпад е неизбежен, младият мъж си признава правото да изгради свят според собствените си възгледи („Без форма и без идея вие потъвате в хаоса. Пустотата ще ви погълне, ако не ви спася! [...] Ще създам система, в която бунтът ще се обедини с реда, а небитието със съществуването“). Това, което легитимира неговото право, са силата и „властта над живота и смъртта“. А това е началото на всеки тоталитарен

⁸ Ян Блонски се спира върху проблема за сменените обществени и социални роли и отбелязва, че „Артур иска от баща си да възвърне реда в семейството (може да се подразбира – в обществото). Но Стомил е прекалено отпуснат, безволев... и Артур решава да го замести. Затова в действията си имитира измисления образ на бащата, [...] затова и иска да стане съпруг, а не любовник на Аля. Обществената роля на бащата в семейството е по-важна за него от задоволяване на желанията му“ (Блонски 2002: 98).

литаризъм – убеждението, че в името на висшата идея животът може да бъде жертван. Героят обаче не успява да реализира своите планове, тъй като грубата сила и насилието не са му присъщи – затова и той трябва да бъде отстранен⁹. Обаче роднините на Артур са неспособни да му се противопоставят, те са обхванати от апатия или безсилие, биха отстъпили пред всяка силна и авторитетна фигура¹⁰. Именно тук на преден план излиза Едек, персонажът, който е чужд на интелектуалните терзания на Артур и без колебание може да наложи своята власт.

До последната сцена на драмата Едвард е маргинален и незначителен в сюжетното развитие, често служи като комичен елемент и антипод на Артур и неговите патетични философски разсъждения. Както отбелязва Анна Краевска, Едек е второстепенен персонаж, който бавно прониква в семейния кръг – първоначално е приет като добър познат, играещ на карти с бабата и вуйчо Еугениуш, а след това се оказва, че има и романтични отношения с майката на Артур; накрая именно той ще убие младия мъж и ще заяви своето върховенство над останалите. Анна Краевска анализира развитието му и как този първоначално комедиен и второстепенен герой излиза на преден план, превръщайки се от безобиден лакей в заплашителен и примитивен насилник. Изследователката отбелязва, че докато е все още само бъдещ смях слуга, на когото никой не обръща внимание, Едек се придвижва винаги зад останалите персонажи, действа зад гърба им, за да успее в решителния момент да излезе начело (Краевска 1996: 92–94). Той постига това с акт на насилие и заплаха¹¹, признавайки, че Артур е бил прав в своите разсъждения, но не е притежавал силата да ги реализира – докато примитивният проstack разполага с необходимата агресия и мощ, с които да подчини своето обкръжение. Така приключва епохата на интелектуалците с техните заблуждения, че могат да направляват социалните процеси – върху „руините на цивилизования свят“ (Еслин 1968: 311) ще бъде съградено общество, основаващо се на принуда и липса на свободен избор¹². Както

⁹ Любопитно е твърдението на Марта Пивинска, че „Артур е Хамлет, който решава да се превърне във Фортинбрас – и затова трябва да загине“ (цит. по Шефан 1996: 136). Алюзиите към драмата на Шекспир са забелязани още от Мартин Еслин, който в монографията си посочва, че „Танго“ може да се чете като „пародия или парафраза на „Хамлет“ в представянето на младия герой, ужасен от поведението на родителите си, дълбоко засрамен от изневярата на майка си“ (Еслин 1968: 309–310).

¹⁰ Станислав Гембала подчертава, че при Мрожек човешките отношения често са сведени до простата формула, че „винаги по-силният ще се опитва да доминира над слабия“ (Гембала 2005: 54), и от това произтичат абсурдните ситуации в драмите му.

¹¹ В ремарките към последната сцена Мрожек акцентира върху това, че Артур трябва да бъде повален на сцената от истински и автентичен удар, който да не изглежда театрално изкуствен. Както посочва Краевска, до този момент „всичко, дори речта на Артур за силната власт, [...] се е разигравало в театъра. Едек отхвърля театъра“ (Краевска 1996: 94), показвайки суровата действителност на тоталитарната агресия.

¹² Драмата завършва с танца на Едек и Евгениуш, представляващи образите на

заявява Халина Щефан, танцът край трупа на Артур, с който приключва „Танго“, „поставя началото на нова ера, на окончателното отхвърляне на всички претенции за култура и философия“ (Щефан 1996: 133).

Проблематичното в тази ситуация е не само установяването на една тоталитарна по своята същност система, но и фактът, че нейното съществуване е причинено от грешките и заблудите на интелектуалците, които са позволили това¹³. В този смисъл в драмата си „Танго“ Славомир Мрожек представя проблематичната и опасна ситуация на онези интелектуалци, които в изкушението си от силната власт предоставят на насилниците и агресорите необходимото идеологическо извинение за установяването на тоталитаризма.

Литература

- Блонски 2002: Błóński, J. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 2002, 272 s.
- Гембала 1981: Gębala, S. *Wśród szyderców i gdzie indziej*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk“, 1981, 309 s.
- Гембала 2005: Gębala, S. *Teatralność i dramatyczność: Gombrowicz – Różewicz – Mrozek*. Bielsko-Biała, Wydawnictwo „Akademii Techniczno-Humanistycznej“, 2005, 248 s.
- Еслин 1968: Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1968, 463 p.
- Еслин 1991: Esslin, M. Mrozek, Beckett i teatr absurdu. // *Nagłos (Pismo poświęcone literaturze oraz innym sztukom)*, 1991, № 3, s. 209–216.
- Келера 1989: Kelera, J. *Panorama Dramatu*. Studia i szkice. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1989, 225 s.
- Краевска 1996: Krajewska, A. *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe „UAM“, 1996, 274 s.
- Курник 2013: Kurnik, A. *Wolność w prawdzie w twórczości literackiej Sławomira Mrożka*. Kraków, Wydawnictwo „Arcana“, 2013, 207 s.
- Сугиера 1996: Sugiera, M. *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Kraków, Universitas, 1996, 294 s.
- Щефан 1996: Stephan, H. *Mrozek*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996, 281 s.

насилника и нагаждащия се опортюнист. Както отбелязва Мартин Еслин, „тангото символизира първоначалния импулс за бунт. Когато тангото е било нов и предизвикателен танц, поколението на родителите на Артур се е борело за своето право да го танцува. Накрая, когато бунтът срещу традиционните ценности е унищожил всички стойности и не е останало нищо освен бруталната сила, [...] тангото е танцувано върху руините на цивилизования свят“ (Еслин 1968: 311).

¹³ В свой по-късен анализ на източноевропейската драматургия на абсурда Мартин Еслин нарича творбата „класическо произведение за диалектиката на революцията – революционното движение започва в редиците на артистичния авангард, чийто програмен бунт нарушава общоприетите принципи на стария ред; а постепенно, когато изгасват идеалистичните пориви, към него се присъединяват дребнави конформисти, като всичко завършва с окончателното потъване в корупция и ирационално преследване на властта (Еслин 1991: 210).