

ДРАМАТУРГИЯТА НА СТАНИСЛАВ ВИТКЕВИЧ МЕЖДУ ДРАМАТИЧНИЯ И ПОСТДРАМАТИЧНИЯ ТЕАТЪР

БОРИС МИНКОВ

Повод за поставяне на фигурата на Станислав Игнаци Виткевич и неговите драматургични опити в основата на моето наблюдение е постановката на „Бесният локомотив“ на словенския режисьор Йерней Лоренци, представена на фестивала „Варненско лято“ през 2014 г. Принципно основание за избора на този фокус е опасението, че е възможно понятието за постдраматичен театър да придобие таксономични измерения, тоест да се операционализира и по такъв начин да избледнеят възможностите му на модел и интерпретативна настройка. Струва ми се, че пиеси като „Бесният локомотив“, „Метафизика на двуглавото теле“, „Майка“, „Водна кокошка“ на Виткевич са подходящ пример за това как драматургичната тъкан е в състояние да се изплъзва от въвлечане в операционална принадлежност и атрибутиране (например модерен – постмодерен или постдраматичен).



© Фотограф Петер Уан

„Бесният локомотив“ – Ст. И. Виткевич, реж. Й. Лоренци, Словенски национален драматичен театър – Любляна, Словения, 2012/2013

В тези пиеси ясно и последователно са заявени общи места в художествените търсения от първите десетилетия на века: проблемите на цивилизационния упадък, достигащи до апокалиптични внушения, разпростирането на сферите на влияние на науката и техниката, медиализирането на изкуството, триумфалният марш на машините, парадоксите на свръхрационализирането. Но Виткевич последователно релативира дълбочината на актуалната съвременна проблематика, като в текстовете си разиграва какофоничната пълнота на един „весел апокалипсис“, апокалипсис на вариететната симултанност.

Фигурата на полския автор Станислав Игнаци Виткевич е любопитна като съчетание на междинности: най-напред чрез синтезната нагласа на заниманията на автора с литература, театър и живопис, допълнена при това с експлицитно изведена концепция за „чистите форми“, а след това и с принадлежността си към особеното време-пространство на Средна Европа от 20-те и 30-те години; то също често се определя като междинно – кризисно вече не само по отношение на разколебаните национални и индивидуални идентичности, но и по отношение на историческото мислене изобщо. Макар и с известна условност, това време може да се възприема и като момент на особена чувствителност спрямо срива на самото каузално мислене. Някои историци на културата¹ говорят за една втора модерност в Средна Европа между двете световни войни, която за разлика от декадентската (естетическа) модерност, не се пита какво е красивото, а в своята дълбока авторефлексивна нагласа се насочва към проблемите на художествената условност и към въпроса докъде може да достигне редуccionизмът в представянето на художествената творба, тоест без какво (още) може произведението.

Междинно разположение отрежда за Виткевич авторитетният труд на Ханс-Тийс Леман „Постдраматичният театър“. Неговите театрални опити – наред с тези на Гертруд Стайн и Антонен Арто, Леман причислява към „този тип деконструирани текстове, [които] предчувстват литературните елементи на постдраматичната театрална естетика“². Същевременно например драматургията на Брехт в представите на Леман принадлежи към драматичния театър. В „Постдраматичният театър“ се казва, че

¹ Вж. Klotz, H. *Kunstim 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – zweite Moderne*. München, 1994.

² Леман, Х.-Т. *Постдраматичният театър*, С., 2015, 94.

независимо от всички отстранения, епическият театър на Брехт остава „театър на фабулата/притчата“³. Не трябва да се забравя, че при подобно разполагане – като в Менделеева таблица – текстовете присъстват не със свойствата си, а на практика със своята рецептивна история. В този смисъл, при иначе удобното за практически цели подреждане, следва да се отчете например, че през 60-те години Тадеуш Кантор поставя няколко пиеси на Виткевич, които впоследствие се оказват важни за творческото му развитие като режисьор, който се интересува от проблематизирането на смъртта като чиста събитийност. За сметка на това при рецепцията на Брехт „тежи“ дебел пласт марксистическа интерпретативна нагласа. В случай на различно рецептивно насочване и Брехтовият театър би могъл да получи друго разполагане в топоса на така наречената „втора модерност“ или дори да се обвърже с интуиции за постдраматичното. В контекста на едно медийно пренасищане, което интересува Брехт по времето, когато работи заедно с Пискатор за създаването на симултанен театър на една множествена действителност, присъствието на епическия театър би излязло встрани от доминирането на фабулата⁴. Тогава ще видим, че в срещата на различни изкуства или различни сцени в режима на особено характерната за 20-те години медийна платформа на вариететната симултанност „Бесният локомотив“ би се чувствал напълно на своя територия.

Наистина в своя редуционизъм Виткевич отива по-далече от Брехт и Пискатор. Като тръгва от търсенията на авангарда в изобразителното изкуство, той повече от десетилетие работи върху концепцията си за „чиста форма“: „Новите форми в живописата и произтичащите от тях недоразумения“ излиза през 1919 г. във Варшава, а обхватният трактат „За чистата форма“ – през 1932 г. Виткевич настоява, че от театъра е необходимо да се изхвърли не само дидактиката, но и всички миметични уподобявания на правдоподобност. Апелира за това изкуството да се раздели с търсената векове наред вътрешна психологическа мотивираност на фигурите. Според Виткевич окончателният отказ от тази ми-

³ Пак там, 59.

⁴ За сравнение един пример за подобен прочит на Брехт: статията на Ралф Симон „Медийна смяна на театралността? За Брехтовия проект „Опера за три гроша“. Вж. Simon, R. Medienwechselder Theatralität? Zu Brechts Dreigroschen Projekt (Oper, Roman, Film, Prozeß). – In: Theatralität und die Krisen der Repräsentation. (Hrsg. Fischer-Lichte, E.). Stuttgart, 2001, 252–280.

метичност е най-трудно постижим именно в театъра поради характера му на синтетично или комплексно изкуство, съставено от хетерогенни елементи⁵. За разлика от театъра, значенията в лириката или в живописата например са в състояние да се оставят на играта на материала – в тези случаи се предоставя възможност за разгръщане на процес, който Леман нарича „автономизиране на сигнификатите“⁶. В концепцията за чистите форми действието в пиесата трябва да следва единствено законите на своята собствена вътрешна композиция, на собствената материалност на тази композиция.

Когато пише значимите си пиеси, Виткевич вече е набелязал тези проблеми, извел е ясно паралела с материалността на живописната медия. В „Бесният локомотив“, но също например във „Водна кокошка“ и особено в „Майка“, може да се види, че чрез персонажите се уподобяват не човешки действия, а дискурсивни нагласи, жестови рефлексии. Подобна настройка се изпълнява точно в програмата и в смисъла на това, което по-късно ще бъде определено като постдраматичен театър. Така на сцената присъства и работи не система от „възгледи“ за света, които персонажите следват или изобличават, не персонажи, които се възприемат като инструменти или протези на действието, нито дори ключът на абсурда, чрез който се допуска, че някога, преди състоянието на взаимната глухота между човека и битието, е съществувало нещо друго. Вместо това на сцената е поставен пласт от рефлексии, който свидетелства единствено за множествеността/виртуалността на света, който поставя света (подобно сцената) като практически безкрайна платформа за паралелни случвания. Но тази всеобемаща платформа на платформите не разполага с дълбинни измерения, не е подплатена с някаква идеология на целостта – сцената на света е потънала в идентичностно безразличие, в условията на изострена криза на репрезентацията.

Драматургията на Виткевич е подходящ пример за извеждането на самата криза на репрезентацията на преден план: първо, с пределната яснота и категоричност на своята програма и второ, с размаха, с усилващия се темпоритъм, който отнема не пространството или основанията, а просто времето за илюзии. Лоренци неслучайно избира пианото като сценичен еквивалент на локомотива. Опиянението от бесните синкопи внушава,

⁵ Виткевич, С. И. Пиеси, С., 1993, 484.

⁶ Леман, Х.-Т. Цит. съч., 125.

че човек няма на какво да се задържи в своята повлеченост от темпото. Именно то, а не някаква привнесена авангардистка концепция отнася миметичните уподобявания.

В кулминацията на препускането в „Бесният локомотив“ изниква персонаж на име Мина фон Барнхелм: появява се буквално от пустото празно пространство, през което препуска машината, и се опитва да убеди машиниста и огняря да спрат. Малко след това Мина фон Барнхелм заявява, че вече от две минути е влюбена в огняря Николай Войташек, смята, че е наясно с отношенията между него и любимата му Юлия и настоява, че може да му помогне да забрави „онази“, която го тласка „към толкова ужасни дела“⁷. – Така в тази пряко заета от едноименната пиеса на Лесинг фигура е набелязано известно фразьорство, както и очертания на ситуация, преекспонирана в неизброими мелодраматични примери и залегнала в стереотипни представи: фаталната жена, която тласка мъжа към самоубийствени дела, срещу жертвоготовната жена, която прави всичко, за да го върне у себе си, да го спре и укроти. Но разпънати от ритъма, фразите на Мина фон Барнхелм са видени като дискурсивни нагласи, които присъстват, участват в играта, но не отвеждат наникъде. Те биха могли да се възприемат като някакво далечно карикатурно подобие на Лесинговото „Войнишко щастие“ и дори като визуализиране на авангардисткия жест за разчистване на сметките с историческото наследство⁸. Въпреки тези възможности обаче подобен цитатен ангажимент получава съвсем друго насочване: към разколебаване на устойчивите сюжетни механизми и мисленето за характерологични типове, като вместо това се подчертават възможностите на драматургичната тъкан да поражда събитийност от собствената си вътрешна тяга.

⁷ Виткевич, С. И. Цит. съч., 258.

⁸ Тук съвсем бегло може да се припомни, че локомотивът присъства органично в програмните текстове на футуризма. Например в манифеста от 20 февруари 1909 г. Маринети го включва в списъка на достойните за възпяване образи на съвремението и последователно го натоварва с две характеристики на живото: „широкия [му] гръден кош“ и сравнението с препускащ огромен кон („le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi“ – http://www.digila.it/public/iisbenini/transfer/Bernazzani/5%20SIA/Materiale/CD_131Manifesto%20del%20futurismo.pdf (последно посещение 26.09.2017)). В контраст на това мъртвата култура на музеите и библиотеките подлежи на унищожение.

Примери за подобни цитатно маркирани нагласи могат да се открият и в другите пиеси на Виткевич. В „Майка“ синът Леон говори пряко за Ницше, Бергсон, Шпенглер, за пиесите на Стриндберг – постоянният репертоар на типа nihilистично настроен интелектуалец от края на 19. и началото на 20. век, но избягва от сказката, на която трябва да изложи възгледите си, предоставяйки дискуссионното поле на мащабно сбиване. Когато майката е принудена да заплати щетите от сбиването, тя с неудоволствие и без никакъв ангажимент към натрупаните вече цитати говори за „множествеността на действителността“, с която се трови синът ⁹. Ако „Майка“ работи на равнището на собствените си значения с някаква цитатна програма, то тя се разполага в напълно различен план: в непреодолимата тежест на семейните роли от „Хамлет“ (с акцент отношението на майка и син), която книгите и прилежащите им светове няма как да понесат или неутрализират.

Тук се разполага един от средищните акценти в театъра на Виткевич. – Самите отношения между половете са целенасочено представени като роли, и то на фона на едно общо внушение, че повсеместната театралност или дори бутафорност на съвременния свят е дериват на неговата крайна несигурност. Вариететната култура от 20-те години на 20. век е допринесла в значителна степен и за това усещане: цяло поколение хора на изкуството като Ерих Кестнер, Ирмагарт Койн, Кристофър Ишъруд, Марлене Дитрих, Лоте Леня, Илзе Вернер – независимо от различието на творческите им изрази и медии, пренасят цял живот основанията на тази култура с трайната нагласа, че съвременният човешки живот е придобил характера на театрална интермедия (свързваща роля между ролите)¹⁰. Независимо от това, че се намира по-скоро встрани от епи-

⁹ Виткевич, С. И. Цит. съч., 292.

¹⁰ Един страничен щрих за усещането за живеене във вариете, което, изглежда, не е напускало някои артисти и в най-драматични моменти от живота им: в дневниковите си записки от времето на Втората световна война Кестнер разтърсва читателя не с картините на ужасното, а с тона на безразличия. Сякаш всичко е видяно през очите на вариететния конферансие, който разказва (предава като весела разновидност на новините) характерните актуални вицове. Например обяснява какво е *Блицкриг* (понятието на националсоциалистическата пропаганда за необходима светкавична война): това е филм, който тази седмица върви в едно кино, другата седмица – в друго, после – в друг град и така продължава нататък месеци наред (Kästner, E. Das Blaue Buch. Kriegstagebuch und Roman-Notizen. (Hrsg. Bülow, U. vonu. a.

центъра на вариететната култура, Виткевич, струва ми се, споделя вариететния опит на конферансие или коментатор на половите роли: при изобилието от сексуални апели в пиесите му, внушението в тях върви към колапс на сексуалните отношения и то се движи към колапса със скоростта на бесен локомотив. Доминацията на сексуалното в културата е твърде преекспонирана, изкуствено пренавита, ако мога да си позволя да артикулирам в дидактичен план една позиция от произведения като „Метафизика на двуглавото теле“ или „Бесният локомотив“.

Необходимостта да се подкопае стереотипното ролево моделиране в отношенията между половете има своите основания и в непосредствените естетическите моди от началото на 20. век. Без да се подценява значението на Фройд, неговите разработки присъстват повече като лакмус за настройките на фоновата среда в цялостната атмосфера на времето, отколкото като непосредствено въздействие¹¹. Запомнящи се образи, симптоматични за обесивната еротика от времето на 1900 г., при това изпълнени тъкмо в сценичен формат, предлагат „Саломе“ на Оскар Уайлд или „Електра“ на Хуго фон Хофманстал. Централните фигури на машиниста и огняря от „Бесният локомотив“ изглеждат сексуално ирелевантни, макар че се намират в перманентна екзалтация. Въпреки че латентната хомосексуалност не е изключена като интерпретативна възможност, за Виткевич самото фокусиране в хомоеротиката е също ролева новост от вчерашния ден¹². Търсенето на ексцесивното преживяване, на другото състояние, разполага възбудата в потенциала на скоростта и чистото събитие на сблъсъка. В набеязването на своя дромологичен концепт френският философ Пол Вирилио поставя подобна обсебеност от скоростта като средищен, алтернативен на сексуалната връзка феномен, като при това го наблюдава далеч не само в „модерните

Marburg, 2006, 137). Създава се усещане, което носи нещо от еуфоричната приповдигнатост на предстоящия апокалиптичен сблъсък на локомотивите при Виткевич.

¹¹ В „Майка“ и особено в „Метафизика на двуглавото теле“ Виткевич разгръща демонстративно схематичността на Едиповия комплекс като бутафория, като поредния капан за диктата на каузалното мислене.

¹² Например Хофманстал решава убедително връзката между сестрите Електра и Хризотемида като хомоеротично привличане на два контрастни типа – крайно властната, дори насилническа природа на едната и подчинителната, почти мазохистична природа при другата.

времена“ между двете световни войни. Тялото на пасажера се намира в копулативна връзка с тялото на машината, пише Вирилио в „Негативният хоризонт“¹³. Това е двойка, която съществува само и единствено в ускорителното движение. Ползването на шпори от конника/рицаря го прави „ускорител“, при което, потопени в ускорението, човекът и животното представляват транссексуална двойка¹⁴.

Релативирането на ролевите идентичности може да се проследи и на територията на преобличането – пространство, което вековната традиция е приемала като квинтесенция на играта и фигуратив на самия театър, като потенциал на състоянието на изключение, при което човекът е в състояние да види себе си като друг, като възможност за пренареждане на света. Освен че преобличането на машиниста и огняря като велики, широко известни в медийното пространство престъпници е само вербална маска, която остава без функционални последици за протичането на действието в „Бесният локомотив“, то е чуждо към каквато и да е процедура на узнаване, чрез която да се прониква в качествено различна зона на познание и да се фабулира. И все пак заявката за преобличането е налична, при това машинистът Зигфрид Тенгерсе заявява като принц Трефалди – някъде се пази следа и от постоянната двойка, подлежаща на преобличане, господар – слуга. Но основното значение на това жестово набавяне на чужди идентичности е опитът за пренасяне в голямото престъпление – последното място, на което – според експлицитната заявка в текста на пиесата¹⁵ – събитийността е все още налична. В този вътрешен на пиесата концепт за събитие локомотивът работи не като функционален образ, а като медия. Локомотивът „тръгва“ от мястото, на което разказването е аварирало, блокирало, за да бъде използван не като фигура, противопоставяща старото и новото, както е при авангардистите, а като машина за кадриране, като неизменна тяга в алтернативен наративен концепт, в който скоростта кара човека да напусне себе си, да бъде едновременно *тук* и *някъде другаде*.

¹³ Virilio, P. Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung. S. I., 1995, 44.

¹⁴ Ibidem, 50.

¹⁵ „Необходимо е нещо да се случи. Територията на всички престъпления е вече напълно експлоатирана“; „ерата на престъпленията [...] за съжаление е изчерпана докрай“ (Виткевич, С. И. Цит. съч., 244).

Друг тип отношение към средищния театрален топос на преобличането е развито в пиесата „Метафизика на двуглавото теле“. Призрачната фигура с наметало, която потенциално би могла да носи трансцендентни внушения (болест, смърт, Кала-Азар), доколкото в съвсем близък исторически план в същността ѝ се е стаявала битийната пустота, тук се явява в режима на една буквална физическа презентност, а нейното присъствие на сцената е белязано от хладна комика. За нея е предвидено да бъде предадена в багажното отделение на гарата, за да изчака по такъв начин края на второ действие, преди да бъде транспортирана в австралийските пустини¹⁶. Вместо това фигурата окончателно излиза от ролята, като се оплаква в комичен ключ, че е изгубила „тайнствената си власт над вещите“, поради което не е в състояние да се опакова сама¹⁷. На това място равнището на драматургичния текст оставя свободно пространство за интерпретация: сумата от сценични и изпълнителски решения на постановката трябва да отговори на въпроса докъде да достигне ироничният обрат на тази фраза, която има потенциал да изрази недоверие към така важния и жестово подчертан авторефлексивен пласт на текста.

Неслучайно на същото място Виткевич въвлеча мимоходом и танца – друг възлов топос на сецесионната естетика от времето около 1900 г.: Мирабела – сестра на централния персонаж, младежа Кармазинело – която удивително напомня на всички на майка им като млада, танцува, докато на сцената са почти всички персонажи на пиесата, сред които трупът на майката, бутафорният призрак с наметалото и карикатурният учен, учител на Кармазинело и негов доведен (или може би биологически) баща Микулини. С включването на призрака в танца отново са предоставени редица възможности. Ремарката казва само това, че Мирабела и Фигурата „танцуват диво, но все пак така, че лицето на Фигурата не се вижда“¹⁸. В самото танцуване Фигурата ще удуши Микулини – нещо, което по план и по силата на художествената традиция трябва да извърши Кармазинело, и това допълнително затяга момента като събитийен възел и повишава относителната тежест на конкретните интерпретативни решения. Допускам, че този потенциал, който е само заложен в диалогичната тъкан на произведенията, дава основание на Леман да подчертава статичността в драматургията на Виткевичи в концепцията му за чистите

¹⁶ Пак там, 62.

¹⁷ Пак там, 67.

¹⁸ Пак там.

форми¹⁹. Същевременно обаче чрез заложената в тези текстове способност да се маркират мащабни със своя рецептивен и исторически фон проблеми, без да се подсказват решения, тук определяща става една динамика на интерпретативната множественост.

До известна степен статичен е може би начинът, по който драматургията на Виткевич въвлича модели, задействащи рефлексии за самия театър и театралността, както и за съвременната култура изобщо. Авторът набелязва например проблемни казуси на възпитанието, като единственият интерпретативен натиск, който допуска, е тяхното насочване в посока на скепсиса спрямо възможностите на възпитанието изобщо. По отношение на казуса за престъплението вече стана дума, че е заявен като дефицитно в съвременното естетическо и събитийно ядро, като последен дом на човешката индивидуалност. Към това се прибавят отчетливи цитатни модели, чиято „статична“ експозиция се нуждае от динимизиран сценичен прочит: Едипови констелации при редица персонажи с фоново цитиране на известни драматургични образци; привидно бегло преминаване през устойчиви театрални места (примерът с танца); напускане на територията на художествената условност реплики, които обръщат внимание на природата на театралното. И същевременно всички тези и други проблемни полета биват демонстративно обезсилени в условията на криза на идентичностите и криза на репрезентацията, като усилената авторефлексия в условията на една медийна едновременност разколебава устойчивостта на конструкти, които някога са се дефинирали като действия, характери или фабули.

В тези условия на разколебани идентичности основанията и измеренията на трагичното изглеждат отказани. А с това неуместни започват да изглеждат и представите за драматичен театър. Но решението като отговор на кризата не означава преминаване в друга орбита, сякаш достигане до следващ ред в Менделеевата таблица на творческата таксономия по силата на детерминистката максима, че количествените натрупвания водят до качествени изменения. Решението на кризата не може да носи задължение да установи ново театрално пространство с нови драматургични и сценични правила, с нови очаквания, които изпълни-

¹⁹ „Техният иновативен потенциал [на пиесите на Виткевич, на Стайн и на Арто] става ясен едва в ретроспекция, след като статичният момент постепенно изплува като възможност за театър в медийното общество“ (Леман, Х.-Т. Цит. съч., 122).

тели и публика ще поделят. Като живо изкуство континуитетът на театралния процес се поддържа от непрестанния диалог на практическото изпълнение с традицията и с публиката. По такъв начин континуитетът (подобно на самия диалог) е резултат от множество скъсвания и продължавания. Всяко поставено на сцена произведение – независимо от своята принадлежност към историческо време или светоглед – има да се справи както с избрания материал (драматургичния текст), така и с перманентната невъзможност театърът (и в частност текстът) да остане същият. В този смисъл всяка театрална постановка е постдраматична. Постановката медиализира текста, извлича от него потенциала му на междинност – позиция, чието осъзнаване преминава със сигурност и през творческия път на Станислав Игнаци Виткевич.