

Маргрета Григорова

МОДЕЛЪТ THEATRUM-MUNDI В "КУКЛА" НА БОЛЕСЛАВ ПРУС —  
АСПЕКТИ НА ПРИСЪСТВИЕ\*

*"Целият свят е сцена"*

Мото на Шекспировия театър

Историческият преглед на оценките върху романа "Кукла" дава сведения за тяхната противоречивост. Различните оценъчни интерпретации се натъкват на някакъв вътрешен проблем, който предизвиква завоите, предшествуващи утвърденото съвременно възприемане на романа. Зад неопровержимото съзерцание на шедьовъра стои миналият опит на предишни проекции, които не са способни да актуализират цялостно посланието, което съхранява "Кукла".

"Във времето, когато за майстор на стила е признат Александър Швентоховски, уроците на Прусовата проза остават недоразбрани<sup>1</sup>". Дълго време творчеството на Прус е оценявано на принципа на антитезата — възхвалява се проницателното наблюдение на обществената действителност и се посочват художествени недостатъци. През 50-те години Карол Заводзински<sup>2</sup> атакува с оценките си за композиционни несъвършенства. Адамчевски насочва вниманието към писателската етика на Прус, без чието разбиране естетическият анализ би бил непълноценен. Съвременните анализи на романа се приближават все повече към обясненията на нестандартната поетика на жанра, към принципите на структурата, които намират достойно признание в съвременния прочит на "Кукла".

Към ново, по-пълно разшифроване на романното послание води оперативният механизъм на модела-метафора *theatrum-mundi*, произведен на концептуалната идея за живота-игра. Той функционира в литературата като сложна семиотична система със своя символно-художествена логика, с голям набор от възможности за жонгльорство с многобройните еквиваленти на

---

\* Моделът *theatrum-mundi* има подчертана традиция в полските критични изследвания, вж.: A. Ziolkowicz. O metaforze teatralnej w Termopilach polskich. — *Pamiętnik literacki*, 1989, z. 1, s. 123 — 138; S. Swiontek. Norwidowski teatr świata — *Pamiętnik literacki*, 1971, z. 3. s. 30 — 50.

основните значения. Негови образни синоними са светът-книга, светът-карнавал, светът-филм (или "снимка" при анулиране на четвъртото, времево измерение), "светът-игра на карти (зарове, шахмат)". Оттук и безкрайното вариране на отделни образни версии, изразяващи концепция за човека — "Кукла", "Статуя", "Маска", "Карта за игра", "Шахматна фигура". На преосмисляща провокативна манипулация подлежи и образът-концепция на "Героя".

В романа "Кукла" ключа ни подхвърля заглавието на творбата. Според Кшижановски то идва от детската кукла, предмет на смешния съдебен процес<sup>3</sup>. Чаплейевич<sup>4</sup> предлага друго обяснение: че Прус дава версията за случайното заглавие, за да се скрие от критиците. То не се отнася до куклата на Хелуня, а до мита на Платон и означава синоним на човека. Истинското, разгърнато заглавие би трябвало да гласи: "Кукла или човек". Будревич смята, че буквалното и преносното значение на думата "кукла" са очевидни, като добавя факта, че статистическият брой на употребата ѝ е 69: "Може да се говори за два идейни плана на романа, към които ключът е заглавието"<sup>5</sup>.

Това мнение е в позиция на изказаната от Маркевич мисъл, че в "Кукла" ключовата дума е "романтик". Твърдението на Маркевич е активно в плана на социалния анализ и пряко разсъдъчното виждане. То прави връзка с първоначалното заглавие на романа "Три поколения" и с указанието на Прус, че тема на изображението са "нашите полски идеалисти на фона на общественото разложение". Другият философско задълбочен план на тълкуване дава доказателства в подкрепа на по-универсалното виждане, защитено от Чаплейевич и Будревич, и предлага навлизането в отвесна дълбочина, през смисловите пластове на концепцията за човека-кукла. Посочената дискусийна среща на гледни позиции упътва пряко към идейните планове на концепцията, към вертикалната скала от съдържателни равнища на романната структура, пронизани от присъствието на модела *theatrum-mundi*. Тяхната пластова организация е тъждествена на вертикалната скала на съзнанието, което има разсъдъчен, рефлексивен и подсъзнателен пласт и е в съгласие с Фройдовата отвесна структура, взета в нейната универсална културна интерпретация. В съответствие с казаното можем да открием следните равнища на присъствие на модела *theatrum-mundi*: на социална индукция, на философската (екзистенциална) рефлексия, архитипно ритуално-митологично равнище.

Концептуалното управление на модела-метафора контролира композирането на романа, фабулната формула, образния строй и персонажната организация. Основният символно-метафоричен код се репродуцира на принципа на холографската структура. Отделни романни фрагменти ситуативно интерпретират модела и демонстрират разнообразието на синонимните версии.

На равнището на социалната индукция концепцията за *theatrum-mundi* и "човек-кукла" е ориентирана към системата човек — общество и нейните конкретни социално-исторически параметри. Определен тип социално-исторически ситуации провокират популярното възраждане на идеята за живот-

театър. "Сцена е също така историята, героите слизат от нея, както се казва метафорически, — т я и м а м е т л а н а и с т о р и я т а, защото пред с ъ д а н а и с т о р и я т а застават ту едни, ту други..."<sup>16</sup> (разр. авт. — М. Г.). Ситуацията в Полша от времето на авторството на "Кукла" е красноречива: компрометират се обществени прослойки и се смъкват от ранга на водещи. След поредното неуспешно въстание за национално освобождение (Януарското) шляхтата изчерпва историческата си енергия, необходима за водаческа мисия. Последното действие на тази роля е осъществено по романтичен сценарий. Следва ескалация "надолу", съпроводена с гротесково-комична пластична деформация на образите-представители. Присъствието ѝ е обездушено, анахронично, то е тема на трагическа вина. Аристократичните предразсъдъци, които Прус така проникателно и точно характеризира, са само детайли в марионетния механизъм. Появява се нов обществен герой, енергичен и предприемчив, носител на новите добродетели — капиталистическият предприемач-парвеню. По тайните механизми на обществените процеси той се изкачва на сцената. Не случайно името на бързо завладяващия предна позиция герой Шлангбаум означава 'нагоре се катери' (върху това име в романа е направена шарада). Шлангбаум е наречен още "седмият продавач". Седем е мистично число, число на съдбовни промени. Шлангбаум е типичен представител на търговското еврейско общество, чийто превес над полското се чувствава като естествен момент на угроза и бедствено неспокойствие. При конкретно-историческата ситуация в Полша, на границата на две времена — два стилни феномена в живота на полското общество, се сменят героите, декорите и целият реквизит, етикетите на ценностите. Напира да се изрази игровият смисъл на битието. Срещата на ескалиращите сили определя драматическите типове герои и модела на драмата. Тази ситуация индуцира, детерминира предизвикателното присъствие на модела *theatrum-mundi*. В романа на Прус той намира предразполагащата сила на социалния размисъл и дълбочина на философското вглъбение. Социално определена е главната идейна граница на романа, разделяща героите и техните пресрещащи се светове. От едната страна са социалните фигури на хората-кукли с механизирани, затворени душевни пространства, обитаващи изкуствено създадена за тях среда. Такива герои са аристократите, за чийто свят героят на изпитанието в романа Вокулски възкликва: "Какви са тези странни форми, с които са се оградени?" Другата група герои са хората-души, у които душата е свещена зона на човечността. Такива герои са Венгелек, Мариана, Висоцки, Ставска, Жецки. Най-активно душевно пространство обладава Вокулски, герой, чийто феномен на вътрешен живот е централен обект на изображение. Изабела и Евелина са наречени жени-кукли, у които не са се събудили умът и сърцето.

Към социалната интерпретация на концепцията за човека-кукла можем да съотнесем определения от Будревич педагогически план. Той е свързан с получените особена гласност въпроси на възпитанието по времето на пози-

тивизма и с детската тема в позитивистичната литература. "Педагогическият контекст, предизвикан от мотива за куклата, е очевиден за читателите. Изабела и Евелина са възпитавани като украса за салоните"<sup>7</sup>.

Вторият план на концепцията съответствува на равнището на рефлексията в човешкото съзнание и води до изключителна екзистенциална дълбочина. На това равнище на съдържание концептуалният образ на Куклата не е ограничена социална фигура. Той надхвърля пределите на системата човек — общество и обхваща взаимоотношенията човек — свят. В този функционален план идеята може да застраши с екзистенциален ужас човешкото самочувствие, представяйки човека като същество-марионетка или като "играчка на слепи сили", ако си послужим с определение от романа. Това може да доведе до космически песимизъм, чийто мотиви звучат във философската рефлексия на "Кукла". Детерминизмът срещу свободата на индивидуалната човешка воля — тази тема е често срещана ситуационна основа в научната и литературната продукция на полския позитивизъм<sup>8</sup>. Индивидуалността като магическа реалност срещу стандартното профанно опростяване. Личностното поле на централния герой<sup>9</sup> е изключително активизирано противопоставено на слепите сили. Прус извършва като възмездие художествен акт, с който се постига пробив в мълчанието на света. В най-величествения момент от "Кукла" — видението на Вокулски при Скерневице — Божият глас проговаря, Божието слово повелява от Камъка да стане човек, да опознае съществуване, което в "миг изпитва повече, отколкото всичките камъни в продължение на милион векове". Човекът се насища с това съществуване така, че възбужда срещу себе си гласовете на природата: "Стига!... Отстъпи мястото си на други в това зрелище... Нека и те опознаят това ново съществуване!"

Докато Вокулски атакува уязвяващата концепция отвътре, чрез активността на бунтуващото се човешко съзнание, Жецки, старият продавач, е закрепен в позицията на пазач на Театъра. Неговото присъствие затяга около човека обръча на театралното съществуване с един многозначителен символичен жест: всяка вечер той затваря шумния магазин, отваря витрината с марионетки и ги пуска да се движат, докато се извъртят пружините им. Действие, придружено от думите: "Хи! Хи! Хи! Накъде така, пътници. Защо изпъваш така врата си, а, акробате? Каква полза от прегръдката ви, танцьори?... Ще се развият пружините ви и ще си отидете обратно в шкафа. Глупост, всичко е глупост!" Тази сцена очевидно насочва към отъждествяване между движенията на куклите и хората и насочва към идеята за суетното безсмислие-смисъл на живота. Ако сравним "Кукла" на Прус и "Панаир на суетата" на Текери по линията на присъствието на модела *teatrum-mundi*, можем да кажем, че ролята на посочения по-горе момент е изнесена при Текери като предисловие на романа. Там авторът "лично" вдига завесите на театралното представление и запознава с куклите-герои. В "Кукла" тази авторова линия е разпределена между две лица — Жецки и лекаря Шуман. Концепиращото място на стария продавач у удвоено от присъствието

на Дневника като вместенa в рамката на романа форма на повествование. Рамкирането ѝ открива втора "сцена" и потвърждава гледната точка на зрителя-наблюдател като фиксираща "сцената". Дневникът удвоява присъствието на наратора — веднъж като "скрит" повествовател и втори път в ролята на явен разказвач, като действащо лице, стоящо на границата между "сцената" и "залата". Характеристиките на образа на стария продавач обособяват особеното му място — той е като "закотвен"<sup>10</sup>, до края на живота си не успява да осъществи мечтаното пътуване. Като действащо лице никога не излиза в центъра на "сцената" и на събитията. Той съпровожда действията, участието му в тях е ролята да ги превръща в разказ от определена позиция. Авторското му отношение определя централните и периферните герои. Жецки въвежда романтична прогноза за историята и съдбата на романия герой. Дневникът и епизодът с пускането на куклите са два момента от романа, извеждащи ситуацията на модела, демонстриращи определени нейни аспекти.

В "Кукла" можем да открием театрален макет на романното пространство, фиксиран като тип условна, сценична композиционна рамка. В началната глава на романа се съдържа встъпителна сцена, която представя настроението в залата преди появата на героя — това са разговорите в кръчмата, кръстосващи слуховете за смайващата кариера на Вокулски. Неговото внезапно богатство го превръща в герой на деня и хорската мълва, всички погледи са насочени към сцената в очакване на събитията, чертаят се прогнози, правят се облози. В последната глава на романа, след спускането на завесите, следва ново слизание в залата, където зрителите сверяват резултатите с облозите и прогнозите. Началото и края на сценичното действие (животът на Вокулски) се маркират от встъпителните и заключителните реплики на двама герои — "четци", съпровождащи и тълкуващи действията: Жецки и Шуман. В диалог с Жецки Шуман изрича оповестяващите перспективата на следващите събития реплики: "Досега му вървеше, но... все пак няма такъв човек, който през живота си изтегля само добри козове...". "Тогава може да бъдем свидетели на трагедия", довършва Шуман, но... следва апострофът на Жецки: "Старият господ-бог знае повече от Шуман, а той сигурно няма да позволи да се провали Стах". В този разговор откриваме няколко податки към сценичната конструкция на композиционния модел: първо, Шуман маркира логиката на играта, и второ, определя бъдещото игрово действие с предположение за по-нататъшната съдба на героя като представление, което предстои да се играе. Апострофът на Жецки посочва, че не е известен точно жанровият характер на действието, който е божи замисъл. Така мотивите за неизвестността и предположението се пресрещат на входа към действието на драмата. Във финала на романа е втората, заключителната фаза на репликите, определящи "рамката": отново построена на основата на апострофа между пресрещаните се мотиви. Пред мъртвия Жецки Шуман защитава предположението си с присъдата: "Това е последният романтик!... Как си отиват те. Как си отиват!..." И отново следва опровержение: от джоба на сакото на покойния се

подава писмото на Венгелек, където е написано с едри букви: "Non omnia moriar" (Няма да умра напълно). Посоченият "сценичен модел" на композицията е резултат от концептуалното действие на модела theatrum-mundi върху особеностите на композирането. Формалната рамка затваря концепирано като "маскараден свят" обществено пространство, в което централният герой пребивава, подчинен на законите на играта. Романтик по душа, Вокулски влиза в него с маската на Търговеца<sup>11</sup>, за да постигне близост със своята цел — Изабела. Магнетизмът на любовта управлява, манипулира действията му. По думите на Будревич само умът на учения помага на чувствата му да не бъдат трагични, като ги подлага на студен анализ<sup>12</sup>. Пространственият обхват на "сцената" обзема голяма функционална зона. Действията на Вокулски са пространствено мащабни, обладават световна територия — Сибир, Париж, Варшава, Заславск, Скерневице — той е динамичен<sup>13</sup>, пътуващ тип герой. Навсякъде мисълта за Изабела го преследва като сянка, както сам героят казва за нея. В определени места "сцената" се локализира. Влизайки в дома на Ленцки, Вокулски мисли: "Бих могъл да бъда сред всички тях с шапка на глава". Шапката е част от маскировката, необходима за пребиваването на приема. Париж със своето маскарадно светско общество също се превръща в "сцена". При престоя си в европейската столица Вокулски попада на един от популярните за времето сеанси по хипноза. Там той идентифицира състоянието на своята влюбеност като хипнотичен сън. Подвластността на хипнотизирания човек на заповедите на медиума е качество, което представя човешкото същество като послушна марионетка. Сеансът по хипноза е един от случаите, когато се възпроизвежда кодът на модела "света-сцена" в локална илюстративна ситуация. Подобни ситуации са често срещани, те са периодичен елемент от романия свят на "Кукла".

Моделът "светът-сцена" концептуално затваря отворения безкраен свят на творбата, като парадоксът е в полза на безкрайното вдигане на нови завеси. Вокулски е герой, побрал в себе си незавършените възможности на голям брой вечни, типични роли. Готовността за саможертва и делата на милосърдие говорят за Исусови черти. На великденските празници Вокулски повтаря в църквата сцената между Исус и блудницата. Той успява да помогне на една от "магдаленките", виждайки само по нейното лице истински сълзи в гореща молитва пред католическата статуя на Исус. Моментът на освобождението му от хипнозата на любовта с цената на голямо, катастрофично разочарование го оставя неидентифициран, без роля. Тогава Вокулски започва да чете книги и да се отъждествява с героите им — разкази за географски пътешествия, приказки от хиляда и една нощ, "Дон Кихот". Насища жаждата си за самоличност с въображаемите роли. Активният му душевен свят изтръгва от глъбините на жаждата за посвещение виденията на нов идол. Този път това не е образът на жената-божество, а статуята на славата, на която се чете надпис: "Неизменна и чиста". В поредица от три видения Вокулски я вижда в цял ръст като статуя на

богиня с лъвско лице. Това е новият образ на Идола, изплувал от бездните на "колективно безсъзнателното", ако си послужим с Юнговото определение. Протомоделът на игровото поведение е ритуалът, изискващ предметен, тотемен образ на божество. В знаковата интерпретация на романа Идолът приема образите на Куклата и Статуята, Жената и Славата.

В една от началните глави на "Кукла" Вокулски наблюдава пъстрата тъпла, минаваща "на вълни" между паметниците на Коперник и на Зигмунд, и я оприличава на орляка птици, които се вият на север. "Чудно нещо — каза си той, — всяка птица горе и всеки човек на земята си въобразява, че отива там, където иска. И само някой, застанал отстрани, вижда, че и едните, и другите ги тласка някакво съдбовно течение, по-силно от техните предвиждания и желания". Тези мисли на героя отправят отново към предмета на философската рефлексия в романа — смисъла на човешкото съществуване, вместено в игровия механизъм на битието. "Страдам, значи съществувам" — изразява Вокулски човешката максима в противовес на истината на рационалния век, изречена от Декарт.

Системата на модела "света-сцена" в "Кукла" е задействувана по начин, който превръща романа в културологична критика на понятията за литература, роман, романов герой, визирани на едно метатекстово равнище. В "Кукла" Героят е типична роля, фигура наред с фигурите на Лекаря, Разказвача, Стария продавач, Жената-кукла. Като подвластни на механизма на битието Героят и Куклата са идентични. В този смисъл като кукла е интерпретиран дори и Исус — бяла католическа статуя, чието тяло лежи в църквата и чиито устни се задвижват и шепнат, осветени от светлината на свещите. Но като бунтар срещу безпощадната логика на ролята героя на Прус разчупва черупката. В края на романа Вокулски мистериозно изчезва, откъсва се от влудяващата орбита на кръженето. Действителната му съдба е неизвестна. Просто завесата е спусната.

## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup>Т. Budrewicz. "Lalka". Konteksty stylu. Kraków, 1990, s. 5.

<sup>2</sup>За приложените две критически оценки вж. Stan badań literackich nad pozytywizmem. (1945–1947). — Pamiętnik literacki, 1972, z. 2, s. 259.

<sup>3</sup>Ю. Книжановски. История на полската литература. С., 1989, с. 401.

<sup>4</sup>Е. Czaplewicz. Lalki Prusa i Platona. — Miesięcznik literacki, 1987, nr 1, s. 59.

<sup>5</sup>За опониращите гледища на Будревич и Маркевич вж. Т. Budrewicz. Op. cit., s. 159 — 161.

<sup>6</sup>И. Паси. Метафората. С., 1983, с. 78.

<sup>7</sup>Т. Budrewicz. Op. cit., s. 161 — 167.

<sup>8</sup>Н. Markiewicz. Pozytywizm. Warszawa, 1980, s. 12 — 19, 401 — 408.

<sup>9</sup>Приемам понятието "централен герой" като съответстващо на мястото в

"центъра" на романия свят, около което са организирани събитията и героите. Активното в художествен план съзнание на героя е зона на рефлексивно усвояване на света.

<sup>10</sup> "Неподвижността" на героя не е функция на "фона" (вж. **Б. Успенски**. Семантика на изкуството, ч. 1. С., 1992, с. 155), тъй като Жеcki е герой, намиращ се в предна позиция. Тя се определя от принадлежността му към текст от типа "характеризиращи структурата на света" (вж. **Ю. Лотман**. Култура и информация. С., 1992, с. 128).

<sup>11</sup> Вокулски не е типичен герой на своето време (вж. **М. Dąbrowska**. Boleslawie Prusie. – В: В. Prus, Pisma Wybrane, t. 1. Warszawa, 1984, s. 15), той обединява няколко исторически типа герои, чиято съвместимост се извършва чрез обиграването им с категориите на игровото, театрално пространство (вж. **А. Косковска**. Героизмът и личностните символи на човешките ценности. – В: Идеи в културологията, т. 1, С., 1990, с. 195 – 201).

<sup>12</sup> Вж. **Т. Budrewicz**. Op. cit., s. 146 – 158.

<sup>13</sup> Вж. **Ю. Лотман**. Цит. съч., с. 129.