

„ЯВЯВА СЕ РАЗНОСВАЧЪТ НА ЛЕД“ В КОНТЕКСТА НА СВЕТОВНАТА ДРАМАТУРГИЧНА ТРАДИЦИЯ И О’НИЙЛОВИЯ ТВОРЧЕСКИ СВЯТ

Галина Великова

“THE ICEMAN COMETH” IN WORLD DRAMA AND O’NEILL’S CREATIVE WORLD
GalinaVelikova

***Abstract:** The play “The Iceman Cometh” is central to Eugene O’Neill’s creative world as it represents the parable of man’s ability to live with or without illusions in terms of the perennial antithesis: reality vs illusion. Developing one of the eternal themes in world literature, the play finds common ground with a number of literary and philosophical works which in turn draw the line of literary continuity. The present paper explores cross-references of “The Iceman Cometh” with other works and offers a commentary on various interpretations of the play, covering the artistic pursuits of O’Neill’s and our time.*

***Key words:** dramatic tradition, literary cross-references, mythological symbols and motifs, antitheses*

<https://doi.org/10.46687/WBXY5736>

Философската притча “The Iceman Cometh” (в буквален превод „Явява се разносвачът на лед“) на Юджин О’Нийл е едно от най-зрелите и богати произведения на американската литература. Написана през 1946 г., тя достига до българския зрител с четиридесетгодишно закъснение през 1986 г., когато е поставена в Театъра на Армията. Но при все че е вградена в тесни регионални рамки и притежава специфична художествена изразност, тази творба продължава да вълнува с проникновеното познание на човешката душевност, с искрената обич и дълбоко съчувствие към малкия човек, вледеняващ се от разрухата и пустотата, които го обгръщат в един лишен от надежди и бъдеще свят.

А сам по себе си този факт потвърждава азбучната истина, че времето и разстоянието допринасят за преоценката на даден автор и неговото творчество – ако на него му е съдено да остане в световната литературна традиция, всяко следващо поколение ще го преоткрива и препрочита по новому.

Трудно е с няколко думи да се очертае приносът на О’Нийл към американската драма – създател на съвременния американски театър, той открива неизчерпаемо богатство от типично американски конфликти и характери, които продължават да вдъхновяват последователите му и до днес, утвърждава свободата на драмата от всякакви канони и въвежда нови изразни средства, за да пресъздаде идейните и художествени търсения на своето време, като обедини при това националната и световната литературна традиция.

При цялата си художествена неповторимост О’Нийловият творчески метод представлява особена амалгама от различни стилови компоненти, които се отнасят и към коренно различни направления – монументалната простота и величие на античността се сливат с психологическия реализъм на Ибсен, Стриндберг и Чехов и с философското проникновение на Достоевски и Конрад в стремежа за пресъздаване на извечните сили, направляващи и формиращи живота. От друга страна, търсенето на нови средства за драматично изразяване, толкова характерни за всеки модернист, обяснява въвеждането на Юнговите архетипове и

Фрейзървите митологеми, както и оформянето на собствена концепция за трагичното, която е в пълна противоположност на античната.

Така поетиката му се изгражда под въздействието на различни фактори и като всички модернисти О'Нийл трябва да се чете на няколко нива – тъканта му е многозначна, изпълнена с архетипални мотиви и символно-митологични алузии. Специфичността на неговото художествено мислене предполага двумерност на драматургичното построение – той създава амбивалентен свят от антитезни начала: живот и смърт, добро и зло, дух и плът, индивид и общество, (свети) Антоний и Дионисий ... свят от плюсове и минуси и неговият стремеж е да намери алгебрично решение на уравнението (Trilling 1973: 406). Това е неизбежно отразено в творчеството му чрез доминиращата тема за съотношението между илюзия и реалност. Самият О'Нийл определя художествените цели на драматурга по следния начин: „да изследва корените на болестта на деня ... – гибелта на стария бог и невъзможността да се открие нов, в който атавистичният религиозен инстинкт у човека да намери смисъл на живота и утеха пред смъртта“ (в писмо до Джордж Джийн Нейтън). Но в процеса на търсенето илюзията, опиумната мечта, далечният хоризонт, философията и дори самоизолацията са все начини да оцелееш в един свят, лишен от кумири. А конкретно за тази пиеса Брустейн отбелязва, че тя е „за невъзможността да се спасиш в свят без бог“ (Brustein 1991: 343).

Авторите творчески търсения рефлектират в пиесата „Явява се разносвачът на лед“. Това е ретроспективна творба не само защото е дълбоко автобиографична: „за живота може да се пише само ако е останал достатъчно далеч в миналото“ (Schriftgiesser 1968: 25), а и защото е обобщение на всичко, написано от него досега, пиеса, в която кулминират всички основни теми и проблеми в О'Нийловия творчески живот. По собственото му определение тя е а мемоу play (пиеса на спомените). Дон Парит, момчето с чувство за вина към майка си, е отглас от неизбежните младежки увлечения по Фройд. Лари, старият „нихилософ“, обединява в себе си архетипалния образ на вечния старец, Корифея на потъналия в блажени мечти хор и самия О'Нийл, който се стреми да запази творческата си дистанция от „сегашния момент на миналото“ (Eliot 1980: 44).

Продължавайки една от вечните теми в световната литература за антиномията илюзия – реалност, „Явява се разносвачът на лед“ намира допирни точки и с някои шедеври на драматичното изкуство, които на свой ред чертаят линията на литературната приемственост. Така „Дивата патица“ на Ибсен се явява ранен аналог, тъй като двете пиеси са вариации на една и съща тема с тази разлика, че О'Нийл я универсализира чрез множеството характери – представители на различни слоеве на обществото (Brustein 1968: 95). Приликите с „Вуйчо Ваньо“ се основават на обща драматична ситуация – пришълецът от външния свят, който нарушава домашното спокойствие и си отива, без да осъзнае какви злини е причинил. Естествено тази аналогия е по-скоро формална, макар че се реализира все в рамките на антитезата илюзия – реалност (Weales 1979: 402). Подобна е ситуацията и в „На дъното“, където група хора, свързвани единствено от общия начин на живот и взаимна търпимост, се сблъскват с чужденеца, който ги призовава към промяна – О'Нийловият Хики е съответно Горкиевият Лука. Но приликите не спират дотук, те се обуславят от общата им принадлежност към жанра „драма на низините“.

Датираща от дълбока древност, този тип драма се базира на схващането, че низвергнатите, „юродивите“ и психичноболните притежават прозрение, липсващо на нормалните хора. Ако продължим в същия дух – проститутката, убиецът, просякът, идиотът – типични обитатели в света на Достоевски, са представители на тази общност с болезнената си психика и онова търсене на истината в екстремни ситуации, което О’Нийл възприема и твърдо следва. Така че допирните точки с Горкиевата творба са не само на формално ниво – постановка, сюжет, структура, а включват и контекста – изграждането на героите, разрешаването на конфликтите, развитието на основната тема, обща за двете пиеси (Muchnik 1968: 103-112). Разбира се, всеки от двамата творци я проектира на фона на своеобразни национални и социални измерения и я разработва според собственото си разбиране и принципи.

Би могло да прозвучи преувеличено, но произведението се гради и на класическо-митологичен модел: доколкото се подчинява на класическото единство на време, място и действие, необичайно за експериментатор като О’Нийл и доколкото структурата на пиесата е изградена така че да противопоставя трите действащи лица – Хики, Лари и Парит, които не приемат света на илюзията – на Хора. Представени като различни страни на един човек, те са и антагонистично настроени един към друг – враждуващ триъгълник на фона на безличното, но единно общество (Vogard 1972: 412). Съществува и друго гледище за формалната прилика на пиесата с класическата гръцка трагедия, но от малко по-различен ъгъл. Според него структурата на творбата може да се изобрази с три концентрични кръга. Към първия кръг могат да бъдат причислени многобройните обитатели на кръчмата на Хари; във втория вътрешен кръг се намират Лари и Парит, които не се връщат към първоначалното си състояние, макар че авторът им отсъжда различна съдба, докато в третия откриваме Хики, чийто разказ фактически е пиеса в пиесата (Tiisanen 1968: 264).

По аналогия с концентричната трикръгова структура, която О’Нийл избира, за да воплоти своята концепция за трагичното, можем да открием и три хронологични нива на литературна приемственост, проектирани както в конкретната пиеса, така и в цялото му драматично творчество: едно, свързано с античната трагедия; второ, водещо началото си от непосредствените му предшественици в европейската драма, и трето – насочващо към съвременниците му. Но срещата и взаимното преплитане на няколко традиции в О’Нийловата творба не заглушава авторовия глас, който пресъздава трагедията на хората без бъдеще с искрена обич и дълбоко съчувствие, не само защото се връща към спомените от младостта си, а и защото воплътча целия свой житейски и творчески опит.

И тъй, в рамките на две денонощия действието се развива в кръчмата на Хари Хоуп (hope – англ. надежда). „Това е „пивница „На дъното“, бар „Безнадеждност“, кафене „Край на пътя“, аперитив „Удавническа среща“¹. Не усещаш ли мъртвешкото затишие, което цари тук? Това го има само в едно последно пристанище. Тук никой не се тревожи докъде може да стигне, защото

¹Цитатите от пиесата са от българския превод на С. Николов, публикуван през 1983 г. в издателство „Театър и музика“.

вече е стигнал. Оттук нататък няма никъде.“ Тук се е събрала пъстра компания от „бивши величия“, едно гротескно подобие на общество, което споделят бивш циркаджия и бивш полицай, двама ветерани от бурската война, сражавали се на различни страни, и кореспондентът, отразил тази война; бивш собственик на негърски игрален дом; бивш възпитаник на Харвард, както и двама бивши анархисти. Не липсват и трите проститутки, и двамата бармани. Онова, което сродява тези толкова различни по възраст, произход, жизнен опит и възпитание хора, е тяхната низвергнатост, разочарованието им от кауза и идеал, което ги е довело до блатото на отчаянието. Всеки от тях е достигнал до някакво откритие, смразяващо волята за живот – миналото е съмнително, бъдещето е неясно, а настоящето – безсмислено. Какво остава тогава на тези нещастници, за да преживеят? Като Джими Утрето те се вкопчват в някаква дребна илюзия – нищожна, понякога дори смехотворна – че утре ще започнат нов живот, и кой знае, може би ще заемат предишните си места в широкия свят. С цената на алкохола и взаимните заблуди те ревностно пазят илюзорния си свят, по думите на nihilософа Лари, за тях „истината е нищожна, т.е. невалидна. Само блънуването, лъжливата мечта дава живот на цялата наша прокълната пасмина, пияна или трезва“.

От вдигането на завесата, която открива обитателите на кръчмата в дълбок сън, зрителят почти физически усеща, че е попаднал в царството на духовната летаргия, сходна със смъртта. Лари, коментаторът на действието, представя на чужденеца Парит привидното спокойствие на салона. То много скоро ще бъде нарушено от пришълеца Хики, очакван с нетърпение от всички, защото може да те „развесели и разтуши“, е, разбира се, и да почерпи (Любимата му шега е за жена му, която му изневерява с разносвача на лед в негово отсъствие.). Още повече, той е пратеникът от външния свят, който приема и потвърждава реалността на техния. Интересно е името, което драматургът му е дал – Теодор Хикман. От една страна „тео“, което от гръцки е *бог*, а от друга – „Хикман“ (*hickman*), т.е. *заблудена душа* (Al-Abdullah 2007: 4).

Хики се появява и тази година послучай рождения ден на Хари, но е променен – трезвен и сериозен. Причината за това според него е, че е приел истината за себе си – такава, каквато е – и е намерил спокойствие в това. Той убеждава всички с изключение на Лари да го последват, като подложат на изпитание миражната си действителност. Както може и да се предположи, илюзиите не издържат на проверката и обещаното душевно спокойствие не идва. Тъкмо обратното, лишавайки се от мечтите си, нещастниците се прощават и с последната частица човешко достойнство, което са съхранили. Стремещът на Хики да ги направи щастливи (иронично повторен във финала на всяко действие) е безплоден. Искрено убеден в правотата си, той проследява пътя, по който е постигнал покой и най-неочаквано открива истинския мотив, който го е ръководил – че е убил жена си не от човеколюбиви подбуди, а от омраза. „Е сега знаеш къде можеш да вървиш с блънуването си, кучко недна“. Ужасен от откритието си и за да се реабилитира, той отчаяно се вкопчва в илюзията, че е извършил убийството в състояние на лудост и с това дава възможност на останалите да възстановят своето царство на фантасмагории.

Предадено в резюме, съдържанието на пиесата потвърждава предварително цитираните литературни препратки към Ибсен, Чехов и Горки.

Дори противоположното мнение на Мери Макарти, че „строгата постройка на произведението напомня затвор ... или смях на човек в празна стая“ несъзнателно навежда на друга близка ситуация, сродяваща го с „Годо“ на Бекет, където закъснялото появяване на дългоочакван човек му придава свръхестествени черти и се запълва с безсмислени разговори, внушаващи чувство на празнота и безжизненост (McCarthy 1968: 53).

Близостта с различни литературни творби е лесно обяснима – основната тема на произведението е свързана с архетипалната ситуация на търсенето и проблемите за илюзията, любовта, самотата и смъртта естествено произтичат от нея. Произведението е хронологично двуизмерно, тъй като на обстановката и действащите лица са присъщи по две или три роли – отглас от миналото, настоящето, а може би и бъдещето. От самото начало драматургът ни въвежда в един свят на антитезни начала – животът и смъртта, надеждата и страха, мечтата и действителността, създанието и разрушението – факт, който проличава още в заглавието и предполага интерпретация на различни нива.

Според Богард пиесата е ехо от евангелската притча за разумните и неразумните девици, която завършва с “Behold, the bridegroom cometh!” („Ето, младоженецът иде!“) и третира темата за единение, съчетание с дарителя на вечен живот, чийто теологически еквивалент е Христос (Bogard 1972: 412). Иронично-пародийният тон на автора обаче го превръща в ледаря, т.е. в инверсия на мотива живот. Глаголната форма *cometh* на свой ред също допринася за тази странна и поетична смесица от възвишено и низко: от една страна, поетично-библейското „Смъртта иде за всички“, а от друга – вулгарно-принизяващата нотка с еротичен намек за прелюбодеяние и физическа страст, адресирана към Хики – Ледаря. По този начин О’Нийл постулира и двете паралелно развиващи се разнопосочни тенденции в творбата си, свързани с принизяване на възвишеното до делнично-тривиалното и стремеж да се открие истината в низините. Тези основни нива на интерпретация могат да се проследят и в цялостния контекст, тъй като: първо, авторът замисля пиесата като притча за човека и съдбата му, сведена до безволево очакване на ледаря, т.е. смъртта; второ, той изгражда произведението по аналогия с „Тайната вечеря“, чиито персонажи съответстват на героите му (Day 1968: 83). Така Хики се провъзгласява за спасител пред дванадесет ученика, напуска като Христос със съзнанието, че ще бъде екзекутиран и печели съчувствието на трите проститутки, съответстващи на трите Магдалени. Не липсва и Юда – Парит, който предава майка си и впоследствие се самоубива. В този дух Лари е уподобен на Петър – скалата, върху която Хики ще изгради храма си, а предлаганото от него спасение напомня възкресението на Лазар. Дошъл с важна мисия да спаси човечеството от лъжи и самоизмами, той се оказва лъжепророк, не само защото е обречен на провал, а защото религията, която проповядва, е необичайна комбинация от нихилизъм и канонизирани, узаконени лъжи. „И се отпускаш. Оставяш се да потънеш на дъното на морето. Потъваш в мир. По-надолу няма нищо. Никаква надежда или илюзия не те мори“.

В модернистичен план, който синтезира иронично-пародийното и библейското ниво, Хики е не само лъжеспасител, а и „козел отпущения“, представен от един духовно опустошен, алкохолизиран нещастник, чиито последователи тънат в пияно вцепенение. Неговата нова религия е брутална, драстична в намерението си да убие илюзиите им, а надеждата за спасение, която

предлага, поражда насилие (размахваният от Джо нож е инверсен образ на мотива хляб – живот). Над всичко витае духът на разруха и опустошение на личността и заобикалящата действителност, подсилени от разгърнатата алкохолна тема. Вездесъщият алкохол размива реалността – той е съществена и неделима част от стремежа да се открие истина в неистината. Той убива жизнената енергия, способността и волята за действие, но ражда и спасителната самоизмама, варираща от обикновено пиянско веселие до забравата или потискащото безсънно бдение сякаш над умъртвената, вледенена от самота човешка душа.

Така О'Нийл поднася с белетристична виртуозност и философска дълбочина цяла поредица от митологични символи и мотиви, за да разкрие темата за смъртта и илюзията като неин символен език и да разреши едно от уравненията в своя алгебричен свят – Хики като пратеник на Смъртта. Все пак условно можем да отграничим три нива на изграждане. Първите два пласта обхващат тъй наречените *lifeless schemata*, т.е. елементи, внушаващи безжизненост (Bentley 1968: 42), които представляват постоянна визуална илюстрация на драматичното действие, в единия случай – чисто описателно, а в другия – чрез традиционни символи. Третият пласт се свързва с проекциите на леда като символен знак на смъртта, вилетен неуловимо в тъканта на произведението и определящ цялостното му звучене. Тази фина оркестрация на теми, мотиви и образи е сложна, изисква подробно разглеждане и би могла да бъде обект на следваща разработка.

„Явява се разносвачът на лед“ е творба за духовно мъртвите хора в една вледеняваща се от липсата на човешка топлина цивилизация. Забавеното темпо в нея създава почти осезаема представа за безизходица. Така тя се превръща в реквием на един начин на живот, убиващ способността и желанието за творчество, т.е. ако си позволим перифраза на заглавието на една Ибсенова пиеса спрямо О'Нийловите герои, тя ще прозвучи така: „Когато ние, мъртвите, не се пробуждаме“ (Rom 1978: 91-147). Илюзиите на тези хора не подтикват и не вдъхновяват към действие, не призовават към нов начин на живот. Въпреки дълбокия си хуманизъм американският драматург остава верен на своя детерминизъм и обрича несретниците си на самота и бездействие, което им отнема способността да съзрат надежда в безнадеждността.

ЛИТЕРАТУРА

- Al-Abdullah 2007:** Al-Abdullah, M. F. Morgue of the Misbegotten: O'Neill's Pattern of Salvation in the Iceman Cometh. // *European Journal of American Studies*, 2-1, 2007, 4 <<https://journals.openedition.org/ejas/1166>> (status 03.05.2022).
- Bentley 1968:** Bentley, E., Trying to Like O'Neill. – In: Raleigh, J. (ed.) *Twentieth Century Interpretations of the Iceman Cometh*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, NY, 42.
- Bogard 1972:** Bogard, T. *The Plays of O'Neill: Contour in Time*, NY, 412.
- Brustein 1968:** Brustein, R. *The Iceman Cometh*. – In: Raleigh, J. (ed.) *Twentieth Century Interpretations of the Iceman Cometh*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, NY, 95.
- Brustein 1991:** Brustein, R. *Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*, Rowman and Littlefield, 343.
- Curley D. et al 1973:** Curley, D., M. Cramer, D. Cramer (eds). *Modern American Literature*, F. Ungar Publishing Company, NY, 406.
- Day 1968:** Day, C. *The Iceman and the Bridegroom: Some Observations on the Death of O'Neill's Salesman*. – In: Raleigh J., (ed.) *Twentieth Century Interpretations of the Iceman Cometh*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, NY, 83.

- Eliot 1980:** Eliot, T. S. Traditsiya i individualen talant. Varna: Georgi Bakalov [Елиът, Т. С. Традиция и индивидуален талант. Варна: Георги Бакалов].
- McCarthy 1968:** McCarthy, M. Dry Ice. – In: Raleigh, J. (ed.) Twentieth Century Interpretations of the Iceman Cometh, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, NY, 53.
- Muchnik 1968:** Muchnik H. The Irrelevancy of Belief: The Iceman and the Lower Depths. – In: Raleigh, J. (ed.) Twentieth Century Interpretations of the Iceman Cometh, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, NY, 103-112.
- Rom 1978:** Rom, A. Amerikanskaya dramaturgiya pervoi poloviny dvadtsatogo veka. Leningrad [Ром, А. Американская драматургия первой половины двадцатого века, Ленинград].
- Schriftgriesser 1968:** Schriftgriesser, K. Interview with O’Neill. – In: Raleigh, J. (ed) Twentieth Century Interpretations of the Iceman Cometh, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, NY, 25.
- Tiusanen 1968:** Tiusanen, T. O’Neill’s Scenic Images, Princeton University Press.
- Weales 1979:** Weales, G. The Iceman Cometh. – In: Cohen, G. (ed.) Voice of America Forum Series.