

От 1 до 4 септември 2001 г. в гр. Видин се проведе фестивал на Балканската комедия. В рамките на фестивала имаше теоретична дискусия, от която публикуваме изнесените въстъпителни доклади.

КАКВО Е КОМЕДИЯТА? ИЛИ ЗА СМИСЪЛА НА СЕНТЕНЦИЯТА: „СВЕТЪТ Е ОЦЕЛЯЛ, ЗАЩОТО СЕ Е СМЯЛ“

Камелия Николова

В началото на знаменитото си есе върху комедията ¹ Анри Бергсон разказва следния случай. Попитали един човек защо не плаче по време на някаква проповед, когато всички останали проливали сълзи, а той отвърнал: „Не съм от тази енория“². Този анекдот находчиво и много сполучливо разкрива същността на състраданието, на усета за трагичното. За да се състои, трагичното се нуждае от определена общност, в която на базата на някакви нейни конвенции и уговорки да бъде разпознато и възприето по сходен начин от всичките ѝ членове. Без да се нуждае от повече обяснения, цитираният анекдот може да бъде отнесен със същия успех и към комичното. Тогава той би звучал така: Попитали един човек защо не се смее на шегите, върху които се залива от смях разположилата се наблизо до него група. Човекът отвърнал: „Защото не съм от тази компания“.

С казаното дотук исках да припомня (надявам се, лаконично) изходната характеристика на комичното – *то*

има значение само в дадена човешка общност. Разгледана в хоризонтален план, тази негова характеристика обяснява защо нещо, което изглежда комично на европейците, остава напълно равнодушни някои племена в Южна Африка и обратното. При вертикалния или историческия поглед тя пък обяснява защо през различните исторически етапи от своето развитие една и съща етническа общност, да кажем, не само се смее на различни неща, но и престава да приема за комични образи и сюжети, които е създавала и разпознавала като такива в миналото си.

Коментираната дотук изходна характеристика на комичното неизменно извиква въпроса за универсалността му. Има ли все пак в комичното събитие някаква постоянна, същностна величина, която поне в известна степен да го прави разпознаваемо винаги – на всяко място, във всички епохи, от всички хора. Иначе казано, въпросът е: човекът от нашия пример не се смее, защото въобще не разбира шегите на съседната компания или ги разбира, но те не са му (достатъчно) смешни, защото, доколкото не е неин член, не поз-

¹ Анри Бергсон. *Смехът*. София. 1996.

² Там, с. 11

нава условията, в които те се произнасят и Връзките, които се пораждат между тях, както и биографиите и взаимоотношенията на присъстващите? За да решим този въпрос, се налага да си зададем още един. Какво същност представлява комичното или (ако вече се ограничим конкретно до неговото проявление в изкуство, и по-специално в театъра) комедията?

Един от най-обобщаващите и, в същото време, кратки отговори на този въпрос дава Нортръп Фрай в работата си „Архетипна критика: теория на митовете“³. Той звучи приблизително така: „Като цяло трагедията се занимава с изолирането на индивида от общността, а комедията – с неговото интегриране“. Най-хубавото на този отговор е, че успява да посочи едновременно различието и същностното сходство между трагедията и комедията. От него разбираме, че сходството и различието между двата жанра напомнят Връзката между песимиста и оптимиста в известния анекдот: песимистът казва, че кошницата е празна до половината, а оптимистът – че е пълна до половината. Какво имам предвид? – Най-общо казано, трагедията се състои в страданието на индивида в процеса на разрива му с общността. (Хамлет преживява трагически невъзможността си да разбере и да се пригоди към онова, което се е случило в Дания в негово отсъствие – убийството на баща му, женитбата на майка му с чичо му и т. н.). Комедията пък посочва недостатъците, които

пречат на човека да не се отличава от групата и му показват пътища, по които да ги преодолее и да се интегрира безпроблемно в нея. (Безусловната вяра на Оргон във високата нравственост на божите служители, която той не променя въпреки очевидните факти за обратното в поведението на Тартюф, постепенно го различава, изолира и изправя срещу останалите членове на семейството му, респективно на обществото. Едва когато той се опомня, изоставя своята **закостенялост** и започва да действа адекватно на ситуацията, обкръжението му го приема отново.) В крайна сметка обаче и трагедията и комедията са вътречени в едно и също нещо (отчаяно възрени са, така да се каже, във все същата наполовина празно-пълна кошница). И това нещо е т. нар. основен проблем на човешкото съществуване, откакто и докато то протича в общество. Проблем, състоящ се в противоречието между необходимостта на отделния индивид да живее с другите, която налага да потиска и трансформира редица свои инстинкти, желания, особености и потребността му да се отдава на тези инстинкти, желания, особености.

След всички направени разсъждения можем да кажем, че достигнахме до един сравнително конкретен отговор на въпроса „Какво представлява комедията?“. Комедията се занимава, подобно на трагедията, с основния проблем на човешкото съществуване в общество, но за разлика от нея, използва **оптимистичен метод** за решаването му, като посочва пречките, присъщи на човешкото съществуване, за интеграцията му сред другите и пътя за по-

³ Northrop Frye. *Archetypal Criticism: Theory of Myths*. In: *Twentieth-Century Literary Theory*, ed. K. M. Newton. The Macmillan Press. 1988.

стигането ѝ, състоящ се в тяхното отстраняване. Ненапразно най-честите епитети, които придружават понятието „комедия“ са оптимистична, весела, жизнеутвърждаваща, лека, успокояваща, караща те да забравиш грижите...

Достигайки до това определение за комедията, вече бихме могли да се върнем към въпроса за нейната универсалност. До известна степен отговорът му се съдържа в самото определение. Доколкото в същността си комедията се занимава с принципния проблем за съществуването на човека в обществото и с утвърждаването на интеграцията му, в нея има универсален елемент, защото тя би трябвало да бъде разпознавана навсякъде, където този проблем стои – т. е. във всички човешки общества. Но доколкото *избира* конкретни пречки пред интеграцията на индивида и стратегии за преодоляването им, тя безспорно е локална (и в исторически, и в географски смисъл). Както е известно, неизменният недостатък на човека според европейската комедия от древна Гърция до наши дни, който възпрепятства успешното му включване в общественото битие, е *липсата на гъвкавост*⁴ – духовна или физическа, по точната дефиниция на вече цитирания Бергсон. В други култури, като будистката например, това обаче не е качество, пречещо на живота с другите, т. е. то не може да бъде схванато като комедиен похват и, съответно, не може да предизвика комедиен ефект. Така че, погледната от този ъгъл, комедията на Европа, най-общо казано, е локална, присъща само за нея.

По-иначе стои въпросът с универсалността и локалността на комедията в една отделна културноисторическа традиция. Тази традиция е мястото, където споменатите категории се пресичат. Някои текстове (като комедиите на Аристофан например) ние, европейците от ХХІ век, безпогрешно отчитаме като комедии, но те не ни разсмиват, т. е. не действат като такива. Причината да ги разпознаваме е, че те са оставили следите си в културните натрупвания на нашата обща юдео-християнска цивилизация, но не са ни смешни (или поне не са ни достатъчно смешни), защото използват в по-голямата си част идеи и ходове за интеграция на човека в общността, които ние днес или вече сме „забравили“, или тълкуваме по друг начин. В случая бихме могли да кажем, че за съвременните европейци старата антическа комедия на Аристофан е едновременно универсална и локална (т. е. останала във времето си и на географското си място).

И така, мисля, че съвсем закономерно стигнахме до въпросите, които, по един или друг начин, всички ни занимават и търсенето на чиито отговори, в крайна сметка, ни е събрало тук, на Фестивала на балканската комедия във Вигин. Най-кратко формулирани, те са: Каква (о) е днешната европейска комедия? Кое е универсалното и локалното в нея? На какво се смеем днес? След направените разсъждения, както смисълът на сентенции от рода на „Светът е оцелял защото се е смял“, така и отговорът на подобни въпроси в основата си би трябвало да е ясен. Днес ние се смеем на същото, на което са се смели и нашите предци – на многообраз-

⁴ Цит. съч., с. 12

ДИСКУСИИ

ните прояви на човешката липса на гъвкавост. Пронизвайки я със смеха си, ние компенсаторно я убиваме и я прогонваме от собственото си ежедневиe. Ние се нуждаем от това ритуално убийство и очистване от този недостатък, за да продължим да се справяме с „ада, който са другите“, ако използваме известния израз на Сартр. Естествено представите за „липсата на гъвкавост“, както и за ситуациите, в които тя действа, за начините, по които се наказва и т. н. са се промени-

ли, но това не е променило много самия жанр. В някаква степен би могло да се каже, че той е почти толкова консервативен, колкото погребалният ритуал или любовното обяснение, защото като тях е израз на една от базисните потребности на човешкия индивид – потребността да бъде сред другите, да успява, да бъде приетан и харесван. Кое то ще рече, че и като тях е обречен на безсмъртие. Поне докато съществува онова, което сме свикнали да наричаме европейска цивилизация.

КОМИЧНОТО И БАЛКАНИТЕ

Ромео Попилиев

Какво отношение имат Балканите към комичното и има ли специфична балканска комичност? Както границите на самото комично са твърде широки, така и на самото балканско, тъй като то е част и от глобалното, и от европейското. И все пак се говори за „немски“ хумор, за „английски“ хумор; така както, да кажем, южнофренският манталитет е твърде различен от немския, или от английския. Или, например, следобедната почивка е нещо едва ли не свещено за гърка, испанеца, португалеца, но за немеца или скандинавеца би било съвсем кошунствено работещият човек да си подремва следобед. Т. е. в крайна сметка не може историческите, социалните, географските и манталитетните различия да не оказват влияние и върху разбиране-

то и практикуването на комичното и комедията. Едни специфични измерения ще имат те при 250 лв. средна заплата или при 4000 марки. От друга страна, от Япония до Атлантическия океан (и в двете посоки) лесно бихме могли да открием общото, по което се осъществява комичното на сцената, неговите основни похвати, ситуации и характери.

През последните 1500 г. в исторически план (без стотината години към края) Балканите са били под влияние предимно на две големи империи: Византийската и Османската, като може да се каже, че в значителна степен Османската империя се явява пряк наследник, последовател и ученик в политическата си система на Византия. Така, около Втората половина на Второто хи-

лядолетие (1500–1600 г.) в света можем да отбележим три най-значителни империи: Хабсбургската, Османската и Китайско-манджурската. Както казва гръцкият историк Димитри Кицикус, Османската империя се явява империята на **Междинната област** от Евразия. Тя обединява бившите смъртни врагове в лицето на Византийската империя и Арабския халифат. Впрочем, тази междинна област като че ли е и най-населена от различни и често противоположни културни влияния: като цяло освен напрежението между исляма и християнството, могат да се открият много други подвлияния: персийско, арабско, турско, кавказко, арменско, еврейско, източноправославно (което също подлежи на някои спецификации). Това са големи религиозни, културни, климатично-географски различия – битувачи от Алжир до Ирак, от Крим до Египет и от Каспийско море до Албания и Босна – които в толкова широка степен не можем да открием нито в Китайската, нито в Хабсбургската зона (впрочем най-пъстрата в етническо и културно отношение чисто европейска зона). Разнообразието от религии и секти в Междинната зона е много по-голямо, отколкото в Западната; тук то дори като че ли винаги е намирало повече благоприятни условия, отколкото на Запад. Иначе битовите различия, които са били първоначално по-големи сред отделните етнически съставки или групи от етноси, постепенно и закономерно са се смекчили – да си представим един човек, държащ броеница и седящ по турски на пода или на някакъв миндерлъци, независимо дали е християнин или мю-

сюлманин – това в общи линии представлява образа на балканския мъж от XVIII и началото на XIX век до първата модернизация на Османската империя от 30-те години.

Поначало срещата на толкова много и различни народи, култури, религии и езици (още повече в една „междинна зона“) е **неизбежно** комична. Отново с помощта на нашето въображение можем да срещнем заедно арабин от пустините, черкезин, турчин, арменец, евреин, грък, сърбин, българин и т. н. – с тяхната многоезичност във всяко отношение, но и в единството им. Тук виждаме един от основните аспекти на комичното – възможността за **лесно преобличане**, за ловко влизане в костюма на другия. Можем да говорим много дали едно имперско, федерално начало, подпомага повече комичния усет за живота, отколкото това прави националното начало, което винаги стои някак по-откъснато, по-геройчно и трагично. Подобни примери лесно биха били открити в политическия живот сега на Балканите. Но да вземем един по-далечен пример от историята (в случая културен): например как по времето на елинистичните империи, пък и на римската империя, тъкмо комедията е господстващият жанр в театъра. По-точно неполитическата комедия и зрелището. Впрочем всяка империя се разкъсва от действието на две противоположни сили: едната в посоката към единство, а другата – към различие (отново според Д. Кицикус). Не трябва да има стремежи нито към прекалена централизация, нито към децентрализация; всяко едно от тези действия би било разрушително и ня-

как героично. Именно запазването на различието в единство (особено когато различията са големи, а географското пространство на това единство също е обширно) е повече комичен белег, отколкото трагичен. Героичното и трагичното в повечето случаи *не искат* да търпят различието.

Така Балканите исторически се явяват една **контактна зона** на рационално несводими светове – пренаселени от контрасти и неочакваности, от преобличания, от неочаквани приплъзвания на високото в посока на ниското; Все принципи на комичното и комедията. Една от възможните социални причини са постоянните преселения, **миграции**, от периферията към центъра, от селото към града. Повечето от героите на Бранислав Нушич, Йон Лука Караджале и Ст. Л. Костов са бивши селяни или дълбоки провинциали, оказващи се не само в по-голямо и по-модерно селище, но и в един европейски начин на живот. Мигриращият човек винаги попада в ситуации, когато другият предизвиква смях в него, защото не го разбира – не че не иска (поради някакви героични напъни), а по-скоро *не може*; от своя страна той също изглежда смешен в новата среда, в която е попаднал. Иначе сблъсъкът на модерността с дълбоката и затворена традиция е повод както за грама, така и за комедия. Друга по-съществена причина (и миграциите могат да бъдат разгледани като част от нея) е **вечният балкански преход към модернизация** (и вечно незавършван), подобно на Зеноновия принцип „Ахил никога не ще надбяга костенурката“. (Този Ахил, бихме допълнили тук, който е съ-

що балканец, мирмидонец, намиращ се на границата на цивилизацията и Варварството.) Всъщност вечният ускорен преход поражда и вечен комизъм. **Напрегнатото** тяло, което никога не може да достигне същинската си цел и което в най-неочаквания момент ще се спъне, е несъмнено комично.

Балканецът е силно вдаден в материалното, в **телесното**; в това тяло то му да се разраства навън, да осъществява експанзия. Но пък и не само балканецът е в това положение. Поначало стихии на фарса, пък и на комедията, са Сексът, Парите и Ягенето, или по-точно се търси осъществяване на Властта върху тях; Властта в съвсем материалния смисъл. Но тук бихме възразили, че изобщо западната традиция е извънредно телесна: като че ли много повече от източната (Индия, Китай, Япония). Християнството беше една съпротива срещу западната телесност и прагматика, но ХХ век безспорно провъзгласи нейната вероятно окончателна победа. Оттук – и на комичното в най-общия смисъл на думата. Например какво по-комично има от клонирането на овцата Доли, от нейното повторение; от това, най-глупавото животно изведнъж да бъде умножено. Така че и балканецът е един западняк; **напрегнат западняк** обаче. Защото опитвайки се **да догони** близкия Запад, той трябва още повече да **напрегне телесността си** – извън нормите и натоварванията, които тя може да понесе – и оттук да пада, да става, да греша, отново да се втурва, да го водят за носа и т. н.

В този смисъл и **религиозността** на Балканите винаги е изоставала за

сметка не изобщо на светското, но на непосредственото приложение на етиката в живота. Дори при гърците и сърбите (които често биват давани като пример за особено православни люде) религиозността има чисто външен израз – тя е по-скоро политическа и шовинистична, отколкото духовна. Православието изобщо парадира с тази разделеност на духовното от светското, от политическото, но на практика се е получавало обратното – политиката в него винаги е доминирала. Тази липса на същинска религиозност, но не отстранена, монашеска, отшелническа, а както аз я разбирам като приложена етика в живота, води до отсъствието на истински етични принципи в него, на липсата на същинска *индивидуална* нравственост. Но затова пък балканската „православна“ комедия като че ли се оказва по-обвързана с политико-социалния план, с по-външния план на живота. (В този смисъл могат да се задават много други въпроси: например, дали и доколко протестантската традиция – иначе един пример за индивидуална проява на нравственост – като цяло се явява по-суха като израз и прилив на комичното в сравнение с католическата и православната?)

Въпросът за **юнашкото** на Балканите има също определено отношение към комичното. Достатъчно е да си спомним образа на **Крале Марко** – възлов герой в епосите на балканските народи. Или по-скоро, както го нарича Пенчо Славейков, този „кръчмарски герой“. Неговите гротескови възходи и сринове – крачещ през планините, нарамил боздуган от 600 оки и губещ бит-

ките с деца юнаци, или пък побеждаващ най-често коварно и подло – не може да не ни навежда на мисълта, че всичко това като че ли наистина е родено в едно кръчмарско, полупияно въображение. Юнашката етика на Марко няма нищо общо с рицарското поведение на Ролан, Зигфрид или Сиг. Той убива с хитрост Муса Кеседжия, отсича главата на арапка-девойка, която го спасява от плен, само защото е с „църно лице“, убива подло в кръчмата и Гино Арнаутче, както и Дете Дукачинче, често е представян като „върли пияница“, забавляващ се с „лепи кръчмарици“. Като че ли юнашкото както при Марко (поне според облика, с който си го представят по-късно художниците), така и при неговите хайдушки следовници като Панайот Хитов и Филип Тотю, е израсло предимно на мустаци... Балканското комично като правене и разбиране е тъкмо толкова хаотично и недисциплинирано, колкото е и епичното поведение на Крале Марко – бихме допълнили, дори разпасано. Тези черти на комичното впрочем могат да бъдат наричани понякога и „витаалност“... (Миналата сценична практика на Сатиричния театър, или сегашната на някои телевизионни шоупрограми са плътно свързани с тази юнашка недисциплинираност на комичното (на „хъшовете“, „варварите“ и т. н.). Така или иначе обаче, като че ли Бай Ганьо е невъзможен без Крале Марко – и разбира се, него също си го представяме със задължителните огромни мустаци. Това приплъзване на високото към ниското се наблюдава непрекъснато в историята на Балканите – страшните събития тук вина-

зи са се приемали и със значителна доза смях, а самото смешно често е някак кръвожадно.

Всъщност особената **балканска грубост** се дължи не само на липсата на куртоазност и рицарство на Балканите, но и поради доминирането в исторически план на **селското** начало, в което се обединяват наивността и хитростта, агресивността и страховитостта. И в буквалния смисъл на думата комедията наистина е една „селска песен“. От друга страна, в балканските текстове като че ли се забелязва по-трудно постигане на върхове в иронията, парадокса, интелектуалния каламбур, които се възпитават в една по-висока езикова среда; изобщо онава, което повече или по-малко може да бъде наречено *интелектуален хумор*, сякаш остава в дефицит. Можем да подкрепим това предположение с прегимно незадоволителното – не като количество, а като качество – сценично практикуване на комедиите на Оскар Уайлд у нас през последните сто години.

Борбата между **родното** и **чуждото** е една от характерните пресечни теми на балканските комедии. Виждаме я не само в „Криворазбраната цивилизация“ на Д. Войников, в „Свекърва“ на А. Страшимиров, в „Белград някога и сега“ на Йован Стерия–Попович, но и в комедиите, чиято проблематика се вие около гнездото на парламентарната демокрация – едно явление, така или иначе *чуждо по произход*, настанило се на Балканите някъде от 30-те години до 70–80-те години на XIX век. Едни от най-известните текстове в тази насока са „Изубено писмо“ на Йон Лука

Караджале (1884), „Народен представител“ на Нушич (1883), „Службогонци“ на Вазов, и особено „Г–жа Министершата“ на Нушич и „Големанов“ на Ст. Л. Костов – последните две са написани в края на 20-те години на XX век. Без да се задълбочаваме в множеството нюанси и различия в интерпретацията на темата за стремежа към властта в тези комедии, ще отбележим една същностна обща черта: у-свояването, при-рогяването и дори о-семеенствяването на властта. Търсенето на държавно местенце на Балканите – дори и на най-безсмисленото от практична гледна точка – като че ли винаги е изразявало една последователна, далечна стратегия. А именно: постепенно и упорито държавата напълно да се о-семеености. Едва ли другаде в Европа, включително и в Русия, съществува толкова голям набор от текстове, разглеждащи проблема за властовото о-семеенствяване, колкото на Балканите. И когато държавният апарат бъде напълно о-семеенствен (защото и роднините на моите партньори, погопечни и вишестоящи са също мои роднини), а поначало този апарат трябва да се ръководи от иначе модерни и демократични принципи, чиновниците сами по себе си стават по-малко зависими от него и от властта на служебната йерархия. (Тя някак непрекъснато се релативизира, разтваря се в общото роднинство.) От една страна, никой не може да ти помогне толкова ефикасно, колкото роднината, от друга обаче, както казва Вуйчо Васа от „Г–жа Министершата“: „никой не е в състояние да те напусва толкова добре“. Цялата тази роднинска връзка в у-

свояването на властта е трудно осъществима в една по-голяма страна, или в страна, в която демократичните правила са установявани постепенно, или пък където държавната структура има своите отчетливи военизирани-феодални белези, както все още е било в Русия около границата на ХХ век. Днес, на фестивала във Вигин, можем да забележим това напрежение между родно и чуждо като едно по-екстериоризирано противоречие между европейското и регионалното, балканското – особено в комедиите на Димо Дешев и Христо Бойчев („Полковникът-птица“).

Голяма част от балканските комедии, писани в края на ХІХ и първата половина на ХХ век и засягащи проблема за усвояването на политическото пространство, днес са извънредно **актуални**. Да вземем например комедиите на Ст. Л. Костов – само преди десетина години трудно можехме да схващаме този стремеж към властта и към материалните облаги от нея. Борбите между партии и коалиции, партизанството, минаването от една партия в друга, цепенето им (с което заплашва и Големанов). Или пък как никои не желаят Министерството на просвещението – „най-мършавото“ според Горилков („Големанов“), не го искат и от партийната коалиция на Лапарски („Комедия без име“). Предприятието на Хаджиев („Златната мина“) в своето фанбулно разкриване много напомня на съвременните пирамиди: подмамват се наивници, ограбват се средствата им, а после по-първите акционери като Ангелиева се изтеглят. Само Ветров остава на поста си, за да подмамва

следващите наивници. Фалшивата кооперация във „Вражалец“ е също вид пирамида – макар и поначало незаконна. Чрез тези пирамиди се изгражда **комичният принцип на умножението**, противоположен на трагичния принцип на редуцията: във „Вражалец“ например, все повече сили се струпват върху клона на надеждата докато накрая там се оказват най-леките – дядо Ного и баба Кунка – и точно тогава клонът се чупи.

Вероятно има един основен проблем, който винаги е стоял пред балканската, но във всеки случай с пълна сила се е отнасял и се отнася за българската комедия. Това е недостатъчността, слабостта, или незадоволителната разработка на чисто забавното комично: на ситуационното, на ексцентричното, за сметка на политическата и битова сатира. Подценена в общи линии е и ролята на сексуалното начало – поне докъм средата на ХХ век. Например между Караджале, Нушич и Костов, сексуалните отношения, сексуалната игра и език, са най-видимо застъпени в драматургичните текстове на Караджале. Разбира се, днес тази задръжка вече е преодолена – напълно достатъчно е да вземем като пример представената на този фестивал пиеса на Димо Дешев. В много случаи обаче, както в миналото, така и днес, самата критика бурно е възроптавала срещу по-безпроблемните (в социално-политически смисъл) комедии. Дори пиесите на Нушич и Ст. Л. Костов понякога са били оценявани като твърде лековати. Тази обща, историческа нагласа в разбирането на театъра у нас, обрасла с морално-ригористичен и ги-

дактичен патос, неизбежно Влияе и върху комедията.

Е, добре, както беше запитал писателят, а кога ще живеем?

Като че ли в днешната практика на българската комедия (колкото и релативно да стои сега пред нас това жанрово определение) господства един мрачно-смешноват дискурс, полусглобяващ със солените си изрази иначе съвсем паянтовия абсурден наратив. Едва ли само аз си мечтая за една изобретателна и остроумна българска комедия на ситуациите; чувството за реалност обаче ми говори, че животът сега и тук трудно ще допусне това да се случи.

Разбира се, колкото и Балканите днес да се глобализират (съответно и балканизирайки отчасти света), не може в правенето и разбирането на комедията и комичното да не остане влиянието на христоматийни литературни образи като Бай Ганьо, като Йованче (от „Околосветско пътешествие“ на Нушич), или Големанов, Министершата и др, които са се превърнали дори в **архетипове** и са прекрачили от литературата в антропологията. Техният експанзионизъм, провинциализъм (дори селскост), изобретателност, оптимизъм и наивност, хитрост и глупост, Вероятно Влияе и днес върху нашето комично, Въпреки че са създадени 70–100 години преди нас. Друг е въпросът защо това влияние трудно може да се открие в създаваните сега комедийни текстове: във времето на преход ка-

то че ли чисто традиционните захвати са разколебани дори по отношение на борбата между чуждото и родното. Иначе селско-патриархалната среда на Балканите не би допуснала съответствията на някой Дон Жуан, или на мизантропа Алцест – философстващи и притежаващи едно по-индивидуалистично поведение. Но, да кажем, едно по-битови превъплъщения на персонажи като Жорж Данген или дори Арпагон и Тартюф, лесно биха могли да се открият.

Глобализирайки се и съответно балканизирайки света, в момента като че ли пак се намираме в неговата Междинна зона. Кое то само по себе си не е лошо. Ще ми се да завърша, споменавайки трагикомедията на Азиз Несин „Направи нещо, Мет“, играна на фестивала от Силистренския театър, с режисьор Стефан Стайчев и сценограф Виолета Рагкова. Твърде интересно е как един мюсюлманин (поне като религиозна традиция) успява да напише една напълно западна по своя наратив и стил пиеса, в която обаче господства една граоистко-индуистка обща мисловна нагласа. А от друга страна, нейната преобладаваща емоция е някак чисто балканска по своята фамилиарност, разгневеност, но и съчувственост. Ето как силата на Междинната зона се проявява най-вече в способността да поглъща и смисла различни влияния – по този начин тя като че ли остава и днес търбухът на цивилизацията, който всъщност е и основният орган на комичното.

СТРАТЕГИИ НА БЪЛГАРСКАТА КОМЕДИЯ ПРЕЗ XX ВЕК

Николай Йорданов

Трябва да признаем, че както комедията, така и трагедията идват в България чрез едно обръкване – най-популярните и играни пиеси през Възраждането „Михал“ и „Многострадална Геновева“, които днес ни изглеждат като кристални примери за фарс и мелодрама, са взети от европейската традиция чрез посредничеството на съседните балкански култури и са припознати от българската публика като първообразите на комедията и трагедията. „Преоготовлената“ комедия на Сава Доброплодни полага нормата на смешното за възрожденския театър, а началното указание: *Сцената ся представлява в България* сякаш идва да отмени универсалното му измерение и да го затвори в националното общезитие. Защо е била необходима тази намеса на адаптатора – С. Доброплодни, която идва да „българят“ топосите и персонажите в комедията, и защо подобно нещо не е извършено с „Многострадална Геновева“ (тя е просто превод, който запазва „чуждото“ и „различното“ в състава на събитията)? Дали и този случай само не потвърждава хипотезата на Еко, че трагичното е универсално, а комичното е по-тясно свързано със социокултурната среда и историческата епоха? Възможно е. Факт е обаче, че когато българската драматургия иска да излезе от затвореността

на националното си битие и търси универсални интуиции в началото на XX век, тя постига това чрез трагедията и драмата, докато комедията не е включена в този модернизирал проект. От модерните драматурзи единствено Страшимиров се обръща към комедията, но ако сравним „Свекърва“, „Къща“, „Пред Влахернските врати“ с модерните драми „Наг безкръстни гробове“ и „Ребека“, които той пише приблизително по същото време (между 1905 и 1908 г.), ще видим как неговите комедии го връщат по-скоро към традиционния модел на драматургично писане, който е трасиран в комедията преди него от Войников и Вазов. В края на XIX и началото на XX век в българската комедиография липсва фигурата от ранга на Алеко Константинов¹, дори няма и сериозни опити за театрални вариации върху неговия комедиен шедьовър – Ганьо Балкански се появява като персонаж единствено в драматическите етюди на Иван Андрейчин – „Припрян – шета в едно действие“, изд. 1902 г., и то твърде епизодично. Може би само донякъде политическият памфлет в стихове на Стоян Михайловски „В цар-

¹ А. Константинов прави един-единствен драматургичен опит, който остава незавършен – „На свободна почва“, 1888.

ството на повилнелите“, 1902 и политическият фарс на Г. Стаматов „Лигурийци“, 1910 г., напомнят сарказма на Алековия хумор.

Всъщност комедията в България се развива най-силно като жанр между двете световни войни. Не само защото тогава се налага емблематичният за българската комедия драматург – Ст. Л. Костов, а всички големи автори пишат комедии – Йовков, Р. Стоянов, Е. Пондимитров, Л. Стоянов, но и защото в този период на сцената се създават значими комедийни спектакли, а театърът играе водеща роля в културния живот на обществото. Можем да видим връзка между тогавашното разбиране за комично и духа на консерватизъм, налагащ се постепенно в обществото от края на 20-те до началото на 40-те години, консерватизъм, който отхвърля универсалните либерални ценности и отново се затваря в националното обще-житие. Ако обобщим ситуацията, персонажите и тематичните мотиви, ще открием, че българската комедия между двете световни войни проектира колективното несъзнателно, насочено срещу модерността от европейски тип – политическите партии, бюрокрацията, еманципацията на жената, предприемачеството и т. н. Този консерватизъм е различен, да речем, от Вазовия комизъм, за който също прозират консервативни и патриархални нагласи, осмивайки вечните човешки пороци като службогонството, графоманията, хамелеонството, страхливостта... Консерва-

тизмът на междувоенния период се проявява като нетърпимост към либералния ценностен избор.

Този консервативен рефлекс може да бъде забелязан дори в пиесите на най-яркия комедиограф – Ст. Л. Костов. Например смешен е не толкова Големанов като службогонец, колкото българският политически живот, раждащ подобни недоразумения (ето разликата между Ст. Л. Костов и Вазов). Крилатата реплика: *Царят иска да преговаря с другите партии... Защо са му на царя другите партии?..* е добър пример за антилибералния дух на този хумор, защото тук говори както Големанов в яростта си от загубата на министерското кресло, така и здравият разум на публиката, която е убедена, че всички политически партии са „от един дол гренки“. (Между другото цитирах тази реплика, която със своята пределна актуалност предизвиква усмивки у българската публика и днес, само за да покажа колко устойчив е този консервативен рефлекс.)

Впрочем, интерес бугят тъкмо подобни консервативни нагласи, защото от теоретиците на комичното знаем, че в комедията синът и дъщерята побеждават бащата и майката, новото тържествува над старото, модерното над консервативното, но едно изследване на българската комедия от този ракурс би показало, че тъкмо модерността най-често бива осмивана. От самото ѝ раждане, в българската комедия доминира фигурата на старейшината на рода (Хаджи Коста в „Криворазбраната цивилизация“ на Войни-

ков, Министър Балтов в „Службогонци“ на Вазов, братът Кереков в „Свежърва“ на Страшимиров), като тази фигура е извън обсега на комичното и от нейната гледна точка се осмиват жените, младежите, чужденците... Между двете световни войни този патриархален хумор не е вече на мода – старейшината на рода най-често се оказва измамен и подигран, но така или иначе българската комедия продължава да осмива всяка проява на либерализъм.

Върху това буржоазно наследство ще стъпи комедията на социалистическия реализъм, която края на 40-те и началото на 50-те години изправя пред парадоксалното изискване да съчетае смешното с „реалистичното“ и, естествено, се проваля. Трябва да отбележим също, че това е времето, когато комичното напуска литературата и под влияние на агитпропкултурата заживява в уличното шествие на манифестациите, в сатиричните фейлетони, построени като егноактни сценки, в агитационните радиопиеси и т. н. Можем да разгледаме тази тенденция като един псевдоавангард, поставен изцяло в служба на тоталитарната държавя. В тези паратеатрални прояви комичното повече от всякога зависи от страстите на геня; четено или слушано днес, то дори изобщо не може да събуду смях.

Идеологизираното социокulturно пространство продължава да задава възможните стратегии за комичното и през следващите десетилетия. Дори и след провала на „агитацион-

ната“ комедия от 40-те и 50-те години, комичното продължава да се осмисля чрез налагащата се доктрина за „народната култура“, превърната в идеологически инструментариум и госта профанизирана. „Народни“ се оказват както античните, така и Шекспировите и Молиеровите комедии; естествено, също така и „класическите“ (т. е. буржоазните) български комедии. В този интерпретационен ход, разбира се, има изгрови потенциал – той отвежда към карнавала и площада, а оттам и към традицията на комедията на слугите – но така или иначе комичното бива винаги сковано от идеологическата парадигма. Този модел на комичното повлиява както на представлението, така и на грамата. На сцената по-късно той бива съчетан с откриването на Брехтовото отчуждение и на изгровия театър, като в последните години на социалистическия период всичко това се превръща в своята идейна противоположност, която вместо да утвърждава, започва да подрива устоите на „народната“ република. Развитието на драматургията също очертава подобна парабола, като и тук презумпцията за „народен“ хумор задава статута на персонажите и съответно гледната точка към представяните събития. По правило персонажите са хора от „народа“ и хуморът, който носят, е или част от техния културен „багаж“, или следствие от неволите, които се стоварват върху „малкия човек“ от „народа“. Затова в българските комедии от тези години смях

будят не толкова протагонистите на действието, колкото ситуациите, в които те попадат или историите, които разказват. Това е важна стратегия за българската комедия през цялата втора половина на ХХ в.

60-те и 70-те години в българската драматургия откриват категорията „абсурд“, която поради идеологически съображения не може да се появи в драмата, но се настанява в комедията. Тъкмо абсурдът, който се представя най-вече чрез фигурите на неправдоподобното и парадоксалното, дава търсения „материал“ за една нова комедийна вълна, чиито върхове са свързани с имената на Радичков и Стратиев. Абсурдът, като източник на комичното, открива загадъчните територии на гротескното и фантастичното за българската комедия. В тях ще се движи и комедията на 80-те години (Ив. Радоев, Ст. Цанев, Б. Папазов, Хр. Бойчев), като им придава все по-ясен политически смисъл, подриващ общественото статукво. Чрез изследването на абсурда и неговите „геривати“ за комичното, за първи път в своята история, българската комедия започва да носи по-универсални послания, които я правят интересна и за „чуждо око“ – факт е, че Радичков и Стратиев се поставят извън България, докато дори най-добрите драматурзи от предишните периоди – Вазов, Страшимиров, Ст. Л. Костов – остават преди всичко в българската репертоарна класика.

В края на социалистическия период се задълбочава абсурдно-гротеско-

вата образност и жанровата еkleктика. В списъка на *Dramatis personae* в „Максималистът“ на Ст. Стратиев например ще открием *Двукрилен гардероб*, а при Б. Папазов в „Муа у тупан“ – *Жота, муха*; в други списъци можем да видим свърхестествени образи, иронично вмъкнати между „хората“ – *Дядо Боже, грънчар... Сатаната, огняр, помощник на дядо Боже...* („Образ и подобие“, Й. Радичков). Появяват се и различни жанрови определения, някои от тях пародийно-иронични в играта с езика – *играрчка-плачка* („Биволът“, Ив. Радоев); *драматична комедия* („Таралеж“ и „Кълбовидна мълния“ на Ив. Радоев); *смешавица* („Муа у тупан“, Б. Папазов) и др. В тези пиеси виждаме как върху категориите на гротескното и фантастичното, чрез които абсурдизмът живее в българската драма, се наслагват отгласи от постмодерния еkleктизъм.

Комедията от социалистическия период остава като наследство формулата: „народният“ хумор, следващ логиката на вица и подигравателната реплика; малкият човек като основен персонаж, смачкан от битови неволи, но забъркан в абсурдни ситуации; политическият прицел на смеха. Този модел ще продължи своето въздействие и в годините след промените в България, още повече, че през 90-те години комедията не е предпочитан драматургичен жанр, а излезлите комедии не демонстрират принципно различен тип комизъм. Разбира се, след промените в края на 80-те социокултурната среда е ко-

ренно различна и предлага нови предизвикателства за анализа на комичното. Преди всичко чрез свободата на медиите беше изваден на показ политическият живот, който наистина ни показва всички фигури на комичното – фарс, водевил, пародия, бурлеска, клоунада... Трябва да си дадем сметка, че това са всъщност предпочетените жанрове на медийната презентация – в този смисъл тяхното постоянно възпроизвеждане в медиите създава конкурентна среда за комедията в драматургичната и сценичната практика. Очевидно е, че днес възгледът за комичното върху новите поколения се оформя от медиите, а не от театъра. В това отношение особено силно е влиянието на телевизионното шоу; в същото време то отразява много точно преобладаващото разбиране за комедия, защото зад своята привидна повърхностност, шоуто работи с цитати и клишета от „живите“ модели за комично. Днес телевизионното шоу в България показва по един много добър, макар и профанизиран, начин както този консервативен рефлекс, който посочих, че преобладава в българската буржоазна комедия и оставя своето наследство на следващите поколения, така и формулата за комично от социалистическия период: патерналистичният, националистичният и народният хумор се наслаждат в причудлив социокултурен колаж, който като жанр клони към абсурдисткия фарс и политическата сатира, гарниран при това с влечение към речевите жанрове на улицата и кръчмата.

Истината е, че към днешна дата българският театър не може да предложи алтернативна стратегия за комичното, която да промени преобладаващия обществен вкус. С изключение може би на Ст. Москов – на сцената и на екрана, който отстоява територията на интелектуалния хумор и либералните ценности. В драматургията единствено пиесата „Самолетът-беглец“ на К. Донеv, която имаше зрителски успех, се доближава до този тип интелектуален хумор и ни демонстрира предпочитание към по-детски-наивния смях, лишен от пред-разсъдъци и пред-убеждения. Но това наистина са по-скоро изключения. В най-касовата комедия от 90-те, спечелила и голям международен интерес – „Полковникът – птица“ на Хр. Бойчев можем да видим перфектно приложена формулата на комичното, която днес доминира в медиите и шоуто. Жанрово пиесата на Хр. Бойчев можем да определим като абсурдистки фарс, в който ще открием всички стереотипи на българската комедия още от 80-те години (когато всъщност авторът ѝ започва да пише.) Интересно е, че пиесата напуска родните топови на случващите се събития, но преминаването на националната граница е наистина условно и остава само като фабулно събитие; смехът в комедията на Бойчев всъщност свръх-оценностява националното пространство, представяйки един абсурден и фарсов поход на българската общност към сърцето на Европа. Това е същият онзи антимодернизационен консервативен рефлекс, поз-

нат ни от българската комедия между Войните, напълно противоположен на Алековата Визия, в която България пътува към Европа, за да се раздели, смеейки се, със своята затвореност и консерватизъм. Защо тогава комедията на Бойчев получи награди и стана толкова популярна в Европа? Защо това, което е консервативно за България, беше припознато като либерално за Европа? Навярно не само поради Бай-Ганювото „Аз ако един Иречек не излъжа, [че съм либерал], кого ще излъжа?...“, а поради факта, че пиесата на Бойчев успява да произведе гледната точка на европейския *common sense*, който гледа на Балканите като на мя-

сто, където се разиграват абсурдни истории, а на хората от Балканите – като на фарсови персонажи. Сдвояването на възпроизведените две визии – „как България си представя, че я гледа Европа“ и „как Европа гледа на Балканите и България“ – е същинската причина за популярността на комедията както по българските, така и по европейските сцени.

Трябва да признаем, че българската комедия влиза в XXI век с едно объркване – този път български абсурдистки фарс, чрез посредничеството на съседните балкански събития, бива припознат от европейската публика като образец за комедия.