

ПУБЛИКА И КРИТИКА

НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ

Защо пише критикът? Само за да изрази себе си ли? Не, разбира се. Критикът винаги представя определен зрителски хоризонт; та нали той е преди всичко зрител, а после теоретик, историк, драматург, журналист...

Но нека още от самото начало да уточним: критиката е функция; тя не бива да се персонифицира в човека, който се е специализирал в писането на критически материали в медиите. В този смисъл в полето на „критическото“ би следвало да очакваме да оперират и писателите, режисьорите, актьорите, художниците, преводачите и т. н. В историята на литературата и изкуствата съществуват много примери за това и едва ли е необходимо те да бъдат посочвани. Когато повтаряме баналната фраза за „липсващата критика днес“, нека да видим, че това твърдение би трябвало да се отнася и към самите творци, и то действително се отнася, защото ако липсват добри критически пера сред „ведите“, защо никой от „практиците“ не се залавя с тази дейност? Особено писателите и режисьорите, на които не е чуждо нито познанието за театъра, нито писането, нито словоохотливостта...

Проблемът, който искам да поставя в тази статия, е, че понастоящем в България социокултурната ефективност на критиката в областта на изкуствата (най-вече визирам театъра) е твърде ниска и причините за това

са много по-дълбоки от елементарната констатация, че хората, специализирали се в областта на „знанието за театъра“, не искат или не могат да пишат.

Най-напред трябва да започна с болезнения и наивно отлаган въпрос, дали самият театър в България има достатъчно социокултурна ефективност. Т. е. дали театърът вълнува в достатъчна степен хората, които наричаме зрители, толкова силно, че те да поискат преди или след като гледат една театрална постановка да прочетат критически материал(и) за нея. Но първо, дали театърът въобще ги вълнува; колко от хората погодират за театралните премиери и дебюти, открития и провали... Всъщност липсват надеждни социологически проучвания колко българи днес ходят на театър, по колко пъти в годината, на какви постановки, какви евентуално са техните (не)одобрения. (Тук изключвам статистиката на самите театри за брой зрители, защото нейната методика се строи върху броя на продадените билети, но не е ясно колко хора по колко пъти са си купили билети, а и самите данни в тази статистика често са твърде преувеличени.) Разбира се, салоните на много, най-вече софийски, театри често се пълнят, но реално колко процента от българското население ходи на театър? Дали например има 4% – необходимата бариера за политическите сили да влязат в парла-

мента? Защото ако театралните зрители не достигат граничните 4%, как тогава театърът да претендира за приоритетно обществено внимание към него? И обратно, ако броят на театралните зрители е, например, между 10 и 15 %, то тогава ясно е, че проблемите около театъра засягат не само развитието на едно от изкуствата, но и правата на значителен брой граждани, свързани с достъпа им до качествени културни продукти. Но колкото и да е процентът зрители, не по-малко важно е какъв е социалният състав на публиката, защо хората ходят на театър, каква е тяхната мотивация и най-вече какви са последствията от преживения театрален акт? Тук вече и най-прецизните социологически проучвания не биха могли да ни дадат пълната картина на хоризонтите на зрителски очаквания и психическите последствия от гледания спектакъл. Можем обаче да се обърнем към историческия и културологичния анализ.

Изследванията върху раждането на българския театър, особено тези, които са склонни да го разглеждат като феномен на една европеизираща се култура на българския град през Възраждането¹, могат да ни докажат неговата важна роля в социума като просветителски проект за обществена модерност. Именно през Възрожденския етап на българския театър се изграждат консенсусите за неговото възприемане от общността. Най-общо те могат да се сведат до два основни възгледа:

– театърът, подобно на училището и църквата, символически въплъщава българската държавност;

– театърът е общополезно дело, защото способства за **образоваността** на народа; както ще каже Добри Войников: *Най-приятно и забавно / На света училище / Е самото Всенародно / И живо позорище*².

Приоритетната роля, която общността отрежда на театъра, е неразривно свързана с образа на Просвещението и производните му ценности: герувати – образоваността, възпитанието в народностен дух, гражданската етика. Така театърът активно се включва в наратива за българската нация чрез метафорите за събуждането, показването пред света и вписването в историята. Именно затова общността влага повече очаквания, придавайки по-голяма ценност на един или друг театрален акт, в сравнение с цената, която практически заплаща при конкретната му покупко-продажба. Разликата в стойностите (между *ценност* и *цена*) означава, че общността непрекъснато инвестира в театъра, като ползите от това са мислими като нарастване едновременно на „европейското“ и „българското“ в живота. Можем да кажем и така, театърът е мостът между „европейското“ и „българското“; мъждукащото осветление от газеничетата в българския възрожденски театър е припознато като светлината на Европейското просвещение. Именно това е първичният инстинкт на българския театрален жи-

¹ Виж В. Стефанов „История на българския театър“, т. 1, „Проф. М. Дринов“, С., 1997.

² Мото, което Войников поставя в началото на две от своите исторически пиеси – „Покръщение на Преславский двор“ и „Райна княгиня“.

Вот; този инстинкт предопределя в значителна степен и мисленето за театъра в българското общество през целия XX век.

Театралната критика, която неизбежно съпътства театъра от неговото раждане, идва да оправдае именно разликата между *ценност* и *цена*. Тя, грубо казано, признава (или не) целесъобразността на вечно съществуващия дефицит между разходите за една театрална продукция и приходите от нея. Т. е. критиката е общественият коректив за направените публични инвестиции в театрална дейност, а тя по необходимост започва да включва и скъпоструващи сгради, специална техника, театрално образование и т. н. Ако искаме да определим свръхзадачата на театралната критика в България от самото ѝ раждане, трябва да посочим именно тази презумпция за обществена полезност. Това е характерно за всички общества, които откриват театъра във времето на националната си идентификация – театърът има много мощна символическа функция в общественото съзнание. В България този възглед за театъра, и съответно за неговата критика, е изцяло определящ до края на Първата световна война, а след нея остава като базисна нагласа, върху която се строят нови модели.

Разбира се, икономическите условия в страната, съчетани с демографския профил на населението (над 80 % селско население; величина, която е относително постоянна от Освобождението до средата на XX век) също предопределят модела на един театър, който разчита почти изцяло на публичната подкрепа. Частните театри в

Европа с висока художествена мисия съществуват при други икономически стандарти и културни потребности; българският театър просто не е в състояние да бъде „модерен“ и „пазарен“ едновременно. Трудно можем да посочим устойчиво развиваща се театрална формация, която да разчита изцяло на приходите си от билети – частните трупи, които се формират, трудно изкарват повече от два-три театрални сезона. Това важи за целия период на капиталистическо развитие на България до края на Втората световна война. В статията си „Театърът в големите български градове в края на XIX и началото на XX век“ Д. Василева констатира: „Художествено-творческата интелигенция в България, в това число и театралната, не упражнява свободно изкуството си и нейният материален стандарт не е висок. Това, както доказва в изследването си Л. Беров („Material position of the Artistic-creative intelligentsia in the Balkan Countries“, *Etudes Balcaniques*, S., 1986, № 3), „е характерно за всички балкански държави поради закъснялото им капиталистическо развитие, което не дава възможности за широко обществено или частно меценатство“³. Нека да добавим, че не само меценатството, а и самият пазар за произведения на изкуството е силно стеснен. В този смисъл ориентацията към одържавения театър е единствено възможната; лошото стечение на обстоятелствата е, че идеята за българската държав-

³ Д. Василева в „Театърът като феномен в културната история на Европа“ – материали от лятна научна среща, Варна 7–8 юни, 1997, С., 1998, стр. 90.

ност бива сериозно разколебана по време на войните от Второто десетилетие на XX век, било поради техният катастрофален край за българската държава, било поради ценностните трансформации в българското общество през годините на войните⁴.

Този модел предполага „двойното заплащане“ на театралната дейност – веднъж чрез публичните фондове, втори път чрез конкретната покупко-продажба „на входа“. Затова и театралната критика запазва тази презумпция за обществената полезност на театъра. Заг критическият патос почти винаги можем да открием едно скрито, но същностно питане: „За това ли държавата дава толкова пари?!“ Особено силно се вижда тази нагласа в годините след Първата световна война, когато общественото съзнание преживява „криза“ и оттам се налагат представите за „упадък“, „изостаналост“, „конфликтност“ във всяка културна ситуация. Това, разбира се, е общо следвоенно настроение за цяла Европа. Усещането за криза продължава чак до средата на 30-те и е причината за перманентното лансиране на проекти както за цялостно обществено обновление, така и във всяка сфера от живота. Естествено всичко това се отразява и върху театралната критика. Емблематична в това отношение, например, е статията на Елин Пелин, публикувана във в. „Развигор“ през 1921 г., „Защо не ми се ходи в Народния театър?“⁵.

Важно е да посочим, че бурният публичен дебат за състоянието на българския театър, който се разгаря в годините между двете световни войни, е пряко следствие на популярността на театъра сред българското общество. Не само, че по-големите градове правят опити за създаване на общински театри, следвайки модела на Народния театър, но и през всички градове и по-големи села пътуват театрални трупи, а и в самите локални общности съществуват любителски и полупрофесионални трупи, в които участват десетки хиляди български граждани. Това предпоставя „значимостта“, с която театърът се ползва в обществото. Можем да видим театъра през този период и като най-важната медия (поне в България театърът продължава да е водещ в конкуренцията с кинематографа). Любопитен, но твърде показателен е фактът, че когато се извършват държавни преврати – 1923, 1934, 1944 г. – само след броени дни бива сменян и директорът на Народния театър. (Неговата значимост тогава е сравнима с поста, който днес заема директорът на Националната телевизия.)

Театрална критика в подобна ситуация се оказва твърде „важна“ – тя участва не само в естетическото осмисляне и оценяване на художествените факти, но и във формирането на културната политика, която е осъзната именно като „политика“, т. е. като важна част от борбата за налагане на една или друга политическа доктрина. Критиката става прекалено важна, за да бъде оставена само на критиците. С нея се занимават и писателите, режисьорите, актьорите, жур-

⁴ Виж Ив. Еленков „Войните и ценностните трансформации в българската култура“ В книгата му „Родно и дясно“, ЛИК, С., 1998.

⁵ Ел. Пелин „Съчинения“, т. 6, БП, С., 1973.

налистите, обществениците... И това, струва ми се, е нормалното състояние за една критическа дейност.

Тоталитарната държава, наред с идеологизацията на изкуствата, наложи и тотален контрол над критическа дейност след Втората световна война. Нещо повече – критическата дейност се трансформира изцяло в идеологическа. Затова критиката вече не може да бъде поверена на когото и да е – тя бива съсредоточена в ръцете на ограничен брой хора, най-често част от системата на репресивния апарат. Нищо по неестествено за критическия живот от тази изкуствена разделеност между хората, които правят театър (очакващи критиката да вдигне пръст нагоре или да го свали надолу, което е равносилно на продължаване/прекратяване на творческия живот), и хората, които публично артикулират смисъла на един или друг творчески акт (не по-малко подложени на насилие да мислят и пишат по определен начин, често носещи драмата на своенния образ на палача и жертвата). Ето защо свръхмотивът на българската театрална критика се променя в десетилетията след Втората световна война – „За това ли дава държавата толкова пари?!“ остава като скрито питане, но с уточнението, че винаги се погрязва една държава, управлявана от комунистическата партия. В този смисъл театралната критика престава да говори от името на гражданите, а прави това от името на комунистическата идеология.

Картината за съществуващата близо половин век театрална критика в условията на тоталитарна държава няма да бъде пълна, ако не се видят и

естествените процеси на обособяването на театрознанието като отделен клон от знанието за изкуствата, част от засилващата се диференциация и тясна специализация на науките в годините след Втората световна война в световен контекст. От една страна, се осъзна, че театърът е уникална лаборатория за вокални и телесни, езикови и психически практики, които трябва да бъдат по някакъв начин архивирани (с което се зае историята на театъра). От друга, възникна необходимостта от теория на представлението, която е твърде различна от теорията на литературата (в полето на теорията на театъра попадна и текстът за театър, за който също се оказва недостатъчно да бъде анализиран само като произведение на литературата). Това е закономерен процес и в свободния демократичен свят; в България обаче специализирането на общност от театрални изследователи и формирането на „шпицкоманди“ за критически „удари“ върху идейно неправовърни творци съвпада като време. Ето я основната причина, поради която в България и днес на театроведите продължава да се гледа с подозрение (особено от самите театрални творци).

Тези обстоятелства имат решаваща роля не само за развитието на театралната критика, но и на театъра като цяло. Днес можем да резюмираме последствията: не съществува нормален и естествено предхождащ/последващ публичен дебат върху театралните факти. Оттук следват огромни противоречия: появяват се огромно количество сценични произведения, които нямат обратна връзка с хората,

към които те са насочени; съществуващо множество театрални институции, без да са ясни критериите, според които обществото им предоставя публични ресурси.

Тази картина се налага постепенно през годините на тоталитарната държава. Нейното осъзнаване обаче отново се дължи на настъпила криза – тази към средата на 80-те години, когато т. нар. световна социалистическа система изчерпва своите възможности и губи не толкова конкуренцията с капиталистическия свят, колкото борбата с проблемите на ежедневния живот. Театърът, наред с много други „неща“, се оказва прекалено скъпо струващ лукс за една изчерпала икономическите си ресурси държава. Особено след демократичните промени в страната на критическа преоценка се подлага не само общата културна парадигма, но и стратегията за развитие на всяко едно от изкуствата. Това именно създава в края на 80-те и началото на 90-те една нова критическа ситуация, в която започват да се чуват множество и различни гласове – в публичния дебат за бъдещето на театъра се включват режисьорите, актьорите, директорите на театри, писателите, дори някои политици.

Като че ли отново имаме една нормална критическа активност; при всички случаи тя е по-добра от монолитното критическо поле от тоталитарното време. Проблемът е обаче в тоталитарния рефлекс, който е останал в мисленето на всички. На практика отсъства истинско критическо съзнание при оценката на общата социокултурна ситуация – просто се лансират нови утопични проекти за кул-

турата като цяло (и за театъра в частност), в които се иска държавните субсидии да бъдат заменени от спонсорски потоци от частния бизнес или разпределението на публичните средства да се сведе до по-малко на брой потребители чрез проста редукция на културните институции. В този смисъл ситуацията непосредствено преди и след промените просто не може да открие истински критически поглед, който да види причините за дисбаланса между предлаганите произведения на изкуството и все повече намаляващата публика за тях. Къде наистина е „отишла“ публиката?

Непосредствено след промените публиката беше „отишла“ на политически театър, който се състояваше по улиците и площадите. Наивната представа, че след като свърши площадната Вахханалия публиката ще се върне обратно в театралните салони, се оказа само отчасти вярна. Защото голяма част от хората, които преди това редовно ходеха на театър (било чрез организирани колективни посещения, било по собствена инициатива), загубиха предишния си социален статус. Една голяма част от потенциалната публика вече се състои от пенсионери и безработни, които просто нямат достатъчно средства, за да си купят билети за театър; друга, по-активната ѝ част, успява да се впише в пазарната ситуация, като цената за това е липсващото свободно време за културен живот; а една трета част, може би най-перспективната, просто физически отсъства от страната, предпочела риска на емиграцията пред перманентното несигурно състояние в страната. Така че липсва критична

маса от български граждани, които да имат достатъчно средства и достатъчно свободно време, за да ги инвестират в едно или друго театрално преживяване. Но така, постепенно, за голяма част от хората театърът загубва своето значение на възможно „място“, където може да се отиде през свободната вечер, и се превръща в нещо абстрактно, лишено от практически житейски смисъл.

От друга страна, бленуваното гражданско общество в България просто не може да се изгради за тези 12–13 години на преход. Можем да кажем, че има наченки, но не и истински функциониращо гражданско общество в България. Кое то, освен всичко друго, означава, че още не е ясно докрай защо и по какви критерии се влагат публични средства в един или друг сектор от обществения живот. И също, че общественото мнение не влияе при вземането на едно или друго решение. В такава ситуация и публичният дебат върху културната политика не може да се разгърне, а медиите, в преобладаващата си част, вместо да решават, по-скоро привнасят проблеми, опитвайки се да осветлят един или друг сектор на културния ни живот. Всичко това рязко намалява мотивацията на гражданите да изказват мнения и да предлагат възможни решения.

Затова и критическото писане за театър след първите години на промените се „сви“ и се диференцира: то се раздели на „театроведско“ (затворено в специализирани вестници и списания с малоброен тираж) и „журналистическо“ (присъстващо най-вече във високотиражните вестници и носещо привкуса на „жълтата“ хроника).

Т. нар. „театроведско писане“ всъщност прилага стратегиите на историята и теорията на театъра към конкретния спектакъл, то се интересува от него само дотолкова, доколкото той представлява „интересен случай“. Подобно писане по презумпция не би могло да се радва на широко читателско любопитство; то не излиза от тесния професионален кръг (най-често една малка общност от театроведи и режисьори/актьори, които са субекти и съответно обекти на критика).

В същото време трябва да отбележим, че от края на 90-те години започнаха да излизат от печат сериозни теоретични проучвания, които в значителна степен „еманципираха“ българското театрознание спрямо европейското. Впрочем, това бе естественият процес на деидеологизация на театралната критика и „хармонизирането“ ѝ с една общовалидна теоретична лексика.

Основният проблем днес е, че театроведите като правило отказват да пишат във високотиражните медии, а и те, комай, нямат особен афинитет към аналитичния дискурс. Това налага и жанрови промени в критическите материали – предимно съобщения, отзиви, интервюта. „Журналистическото писане“ винаги търси сензацията – често за него няма значение дали пише за театрален спектакъл, за автомобилно шоу или уличен криминален екшън; то преследва възможно най-широката аудитория, дори тази, която в живота си никога не е стъпвала на театър. Така описани, и двата типа критическо писане не могат да бъдат особено ефективни – първият, защото не

достига до голям брой хора; Вторият, защото няма достатъчно авторитет.

За да разберем сложността на ситуацията след промените, трябва да посочим още два основни момента. Първият е свързан с философията на предприетите реформи в сферата на културата. Накратко: опитите за реформиране на една остаряла и неефективна театрална система се извършват не от гледна точка на интересите на обществото, а на интересите на самото театрално съсловие (като единствено „спечелила“ до този момент е гилдията на режисьорите, които постигнаха едно относително високо ниво на заплащане и свободата да диктуват репертоара). Същинският проблем е, че качеството на театралната продукция не се повиши (а това пряко засяга театралните зрители) и много от инфраструктурните звена на театралната дейност бяха лишени от публична подкрепа. Изданията, които поддържат театрални рубрики, например са (почти) изцяло лишени от нея. Парадокс: спектаклите, които разчитат и на продажбата на билети, не могат без публични субсидии, а театралните изследвания, които по презумпция не са комерсиални, са оставени на чистия пазарен механизъм на търсенето и предлагането. Съществуват ли, например, днес средства за театрални изследвания на актуалния театрален живот? – Не, разбира се. Често могат да се чуят оплаквания на актьори и режисьори, че липсват по-големи изследвания за един или друг творец, за една или друга театрална формация. Но кой да финансира подобна дейност? Един „портрет“, ако говорим за сериозен критически труд, коства

неколкомесечна работа и никои в условията на пазарна икономика не би се наел с нея, ако не получи подобаващо възнаграждение.

Вторият съществен момент, за да разберем сложилата се ситуация след промените, е свързан с травмите от миналото, които (както в драматургията на Ибсен) не можаха да бъдат изживени и продължават да ни карат да се въртим в един омагьосан кръг от двусмислено формулирани ценности и скрити интереси. Погледнато като цяло, българското общество се опитва да се приобщи към ценностите на Европейската общност, но зад фразеологията и позите често прозира старото мислене, формирано в годините на тоталитаризъм. Истинският проблем в случая е, че това не е естествено преходно състояние на обръкване и резигнация. Фактът, че то продължава повече от едно десетилетие, без обозрими изгледи скоро да приключи, означава, че съществуват много мощни механизми, които работят за неговото консервиране. Част от тези механизми са българските медии, чиято основна цел, като че ли, е да подхранват атавистичните страхове от новото, различното, промяната, чужденците и т. н. Тези ригидни нагласи застрашително нарастват и се превръщат в хоризонт на очакване и при срещата с произведенията на изкуството. Така че днес българската култура функционира в една доста по-примитивна обществена среда в сравнение с 20-те или 30-те години на XX век, например. При такива обстоятелства критическият дискурс, за да бъде ефективен, трябва да се превърне в политически, но това е само на теория –

на практика и категорията на „политическото“, вследствие на едно систематично принизяване и опошляване, е дискредитирана.

Именно в една такава ситуация, когато българският театър представлява хибрид между социалистически тип институционалност и пазарно поведение, и когато обществените нагласи циклично се връщат към една злокачествена смесица от национализъм и социализъм, печелят уважение онези театрални, които, въпреки несгодите, се опитват да развиват нов театрален език; заслужава внимание онази публика, която се вълнува от актуални театрални събития, а не от ретроспективи по отминалите „славни времена“; необходима е тази критика, която иска да открие новите тенденции, които ни свързват, а не разделят от културния живот в Европа. Най-вече по оста „отвореност – затвореност“ в интерпретациите на българската култура се раждат и основните разлики в подходите на театралната критика, а по-голям, че това се отнася и въобще

до състоянието на критиката на изкуствата в България.

Най-важното обаче е българският театър да намери отново своята публика. Това няма да стане нито с активни прожекции на стари български филми по телевизията или по площадите, нито с използването на имиджа на актьори, работещи в шоу-бизнеса. Хората, правещи театър, трябва да приемат, че вече съществуват в една среда, в която за свободното време на хората се съревновават огромно количество телевизионни канали, сайтове в Интернет, клубове в градското пространство и т. н. Театърът трябва да стане **интересен и актуален** преди всичко за хората, които го гледат (и то за достатъчен брой хора, най-малкото поне повече от 4 % от населението) – тогава театралните салони ще бъдат пълни, а критиката ще намери своето естествено място като посредник в един или друг културен дебат.

Една театрална реформа, която ще търси и ще постигне тези приоритети, стои на дневен ред. Имаме ли решимостта да я предприемем?