

КОНФОРМИЗЪМ И СЪПРОТИВИ

НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ

Осмислянето на наследството от времето на комунизма, включително на изкуствата, би могло и да започне от въпроса за края на тоталитарния комунизъм от съветски тип в Източна Европа. Когато през 1989 година пада Берлинската стена, този акт може да бъде видян и като сложна реторична операция: стената, сравнявана неизбежно с китайския ѝ аналог, е символ на разделената след Втората световна война Европа; нейното разрушаване е историческо събитие, метафора за края на една и за настъпването на нова историческа ситуация. А всъщност това, което приемаме за историческо събитие, е само метонимия на веригата от действителни събития, на един исторически процес, който довежда до някакъв обрат. В историческа ретроспекция края на комунизма от съветски тип може да се види като продължителен процес, започнал още от средата на 50-те години на миналия век с опита за частично либерализиране на съветската власт, минал през съпротивите срещу режима през 1960-те, 70-те и 80-те години в различни източноевропейски страни и завършил с разпада на системата в опита ѝ за радикално реформиране. Но трябва да се подчертае и фактът, че разпадането става постепенно, не чрез военно поражение, което означава, че зад идеологически монолитната фасада са протичали сложни и противоречиви процеси.

Хуманитаристите, изследващи близкото минало, обикновено си служат с две представи за осмисляне на изкуството по времето на комунизма в Източна Европа, които ми се струват едностранчиви, но въпреки това полезни да бъдат осмислени.

Първата представа е пренасянето на модела на военните диктатури. Тази представа изгражда образа на един репресивен режим, след чието сричане изкуствата се връщат към тяхното нормално съществуване. А междувременно докато е траела диктатурата, те са се съпротивлявали срещу режима по свой собствен начин. Макар че политическите управления в Източна Европа между 1945 и 1989 г. могат да бъдат определени като диктатури, този модел не отчита сложността на тоталитарните режими от съветски тип, които особено след средата на 50-те години на миналия век предлагат зони на артистични изяви, чиято цел е да ги легитимира

в очите на световната „прогресивна“ общественост, а и да бъдат т. нар. „социални отдушници“ на местно равнище. Всъщност моделът на военните диктатури е приложен най-вече за сталинисткия период – внесен в Източна Европа след края на Втората световна война до средата на 1950-те години. След това откритата репресия се заменя с доста по-софистицирани форми на контрол, дори на подкупване на голяма част от интелектуалните и артистичните елити на страните от Източна Европа. Но важни в случая са и предоставените зони на частична свобода, които правят възможни явления като театър „Съвременник“ в Москва или Театралната лаборатория на Гротовски в Полша, както и много други артистични формации в Източна Европа, възникнали след средата на 1950-те години. В българския театър също могат да се забележат по това време явления, които променят театралния език в национален контекст¹. Подобни креативни ситуации, макар и кратковременно съществуващи и през следващите десетилетия, свързани с годините на частични либерализации на режима, безспорно трасират пътя на художествените открития. След 1989 г. историческият разказ обикновено се строи около тези ситуации, групирани драматурзи, режисьори, актьори, сценографи.

По-внимателният поглед към тези ситуации в българския театър обаче би показал как те са били създавани с благоволенieto на идеологическата власт, а по-късно пак от нея са били постепенно дезинтегрирани или рязко прекратявани. И това е ставало не само чрез спирането на пиеси и спектакли, а чрез преместването на водещи творци в други театри, някои от тях съблазнявани с по-добри кариерни позиции, а други наказвани да работят в по-далечни и малки театри. За историята на театъра са важни обаче резултатите: благодарение на предоставените му частични свободи например в българския театър след 1956 г. до края на режима през 1989 г. се формира един специфичен хибрид между театър ала Станиславски (като начин на сценична репрезентация) и театър ала Брехт (като комуникация със зрителя), хибрид между идеологическа коректност и алегоричен критицизъм на реалния живот.

Вторият модел, чрез който продължава да се мисли театърът по времето на комунизма, е чрез разделителните линии между официална и диси-

¹ Топалджикова, Анна. Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те. София, 2009; Николова, Камелия. Режисьорът между лимитираната свобода и тоталния контрол. – Homo Ludens, 2005, № 18, с. 231–241.

дентска култура. Безспорно това е важен вододел и в идеен, и в естетически аспект. Можем дори да очертаем доминантите на двете линии. Официалната култура е линията на социалистическия реализъм. За нея видният руски критик и историк на театъра Анатоли Смелянски обобщава: „Социалистическият реализъм трябва да се изучава както всеки друг стил... [неговите] основни черти са: рационализъм, дидактика, яснота и простота. Той е във всичко – в типологията на персонажите, в гласовете на актьорите, в декора и хореографията на основните сцени...“².

Докато дисидентските кръгове, чиито философски хоризонти се движат от борбата за социализъм с човешко лице до защитата на човешките права и хуманистичните ценности, се интересуват повече от авангардното изкуство. В България идеологическата цензура е по-свирепа от тази в други страни от Източна Европа и затова можем да говорим по-скоро за влияния на авангарда и неоавангарда, отколкото за радикални движения и стилове. Творци от ранга на визуалния артист Христо Явашев – Кристо се реализират в чужбина, след като успяват да напуснат страната. Театърът като колективно изкуство просто няма шанс за подобна реализация извън страната, а и извън родния език. Международна известност придобива например името на писателя Георги Марков, напуснал страната след затыгането на режима след Пражката пролет от 1968 г. и ликвидиран от българските тайни служби 10 години по-късно в Лондон заради своята политическа публицистика. Марков продължава да пише пиеси и театрална критика в чужбина, но връзката му с реалния театрален живот в България е опосредствана чрез емисиите на радио ББС, „Свободна Европа“, Дойче веле, заглушавани на българска територия. Независимо мислещите театрални творци, които остават в България, са принудени да мимикрират, да правят компромиси, а понякога да сключват договори с „дявола“, за да имат правото да работят. Дяволът в случая се явява в образа на Комунистическата партия или на органите на Държавна сигурност, а принадлежността към техните структури е давала в някаква степен имунитет срещу атаки от партийните лидери по места и идеологически ортодоксалната критика. Всичко това води до силно противоречиви граждански позиции на творците, а в естетически план отново до хибридность между идейните постулати на социалистическия реализъм и неоавангардните естетически отгласи, долиращи от театъра

² Smeliansky, Anatoly. *The Russian theatre after Stalin*. Translated by Patrick Miles. Cambridge University Press, 1999, p. 2.

и другите изкуства в Западна Европа, а и от страните от Източна Европа с по-голяма творческа свобода – най-вече от Полша и тогавашна Чехословакия. Можем да говорим и за негласен консенсус, че новите открития и неизбежните чужди влияния трябва да се интегрират в „системата“, а не да я разрушат.

Особена популярност сред хората на изкуството придобива опортюнистичното тълкуване на френския философ Роже Гароди (член на Централния комитет на Френската комунистическа партия през 1940-те, 50-те и 60-те години) за реализма в изкуството – т. нар. от него „реализъм без граници“, в който могат да се поместят и Пикасо, и Сен-Джон Перс, и Кафка³. Тези нагласи не се споделят от най-догматичните бранители на официалната идеологическа парадигма, но дават косвени аргументи да се отстоява правото на съществуване, да речем, на необичайните текстове за театър на Йордан Радичков. Те биват допуснати до сцената, защото се обясняват чрез близостта им до фолклорната традиция или чрез етикетирането им като „магически реализъм“. Именно това позволява и успешната обществена кариера на писателя в условията на режима, макар че тя не помага на неговата пиеса „Образ и подобие“ (1986) да получи достъп до сцена заради преките аналогии между гротесковите ѝ образи и тогавашната политическа реалност. В годините след обществените промени в страната, когато се подлага на тотално преосмисляне културното наследство на предходния период, започва да се набляга на опозиционността на Радичковия почерк, като по-задълбочените литературни анализи виждат и колебанията в него. (Пламен Дойнов: „...сборникът „Свирепост на настроение“ на Йордан Радичков, издаден през 1965 г., е кристален образ, така да се каже, на алтернативното писане в социалистическата епоха, докато сборникът „Барутен буквар“ от 1969 г. е всъщност компромис между гротесковия почерк на Радичков и политкоректните теми на соцреализма“⁴.)

Примерът с Радичков показва един от съществените методологически проблеми, които остават и до днес при историзирането на комунисти-

³ Garaudy, Roger. *D'un Réalisme sans rivages: Picasso, Saint-John Perse, Kafka*. Préface de Louis Aragon. Paris, Plon, 1963. След публикацията ѝ, книгата на Роже Гароди бива преведена на руски и на български език и придобива силна популярност сред българската интелигенция.

⁴ Дойнов, Пламен. За алтернативния канон. – Портал „Култура“ – <https://kultura.bg/web/за-алтернативния-канон/>

чески период. Става въпрос за осветляването на тези *liaisons dangereuses* между политическата власт и изкуствата. Те са противоречиви и нееднозначни, особено когато липсва всепризната днес оригиналност и талант на твореца, както е при Й. Радичков.

Друг съществен проблем е и неразкритият докрай архив на комунистическите тайни служби в България. Но дори само частично повдигнатата завеса показва множество предизвикателства пред осмислянето на периода – например връзките не само на ортодоксалните защитници на официалната идеология, но и на водещи творци или на арт критици, защитаващи творческата свобода, със службите за политически контрол и репресия. Проблемът съвсем не е затворен само в националните реалии. Само преди 5 години бяхме шокирани от разкритието, че една от водещите френски интелектуалки от български произход Юлия Кръстева е била сътрудник на българските тайни служби, макар да не стана ясно доколко е била активна или дали това е било само начин тя да замине на Запад.

Именно поради тази противоречивост предпочитанията на театралните историци след 1989 г. е да се разкриват само отделни части от цялата картина – изследване на случаи вместо цялостен разказ за периода. Но може ли историята да се разкаже чрез отделни кейсове – било на художествените успехи, било на забранените/цензурираните произведения на изкуството? Проблемът е именно цялостният разказ за този период. Защото отдалечаването ни от това време просто изисква да компресираме знанията си за отделните аспекти от тази действителност в концептуално разбиране за нея, както и за наследството, което тя ни оставя.

Впрочем осмислянето именно на наследството в една или друга сфера от обществения живот от периода на комунизма може да ни даде и един по-обективен прочит на миналото. Например екстензивното разрастване на броя държавни театри в страната води до неефективното им свръхцентрализирано управление⁵, а от друга страна, създава културни пространства, които остават и днес като мрежа за разпространение. Но трябва да правим разлика все пак между модела на *maisons de la culture*, лансиран от Андре Малро във Франция, който, воден от аргументите на

⁵ Николова, Румяна. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989 година. София, 2020.

политическата левица, търси децентрализацията на културата – това е един демократичен модел. Докато огромната културна инфраструктура в Източна Европа, създадена през периода на комунизма, всъщност цели обхващане на населението в обща идеологическа парадигма.

А нематериалното културно наследство, оставено от комунизма, можем да огледаме в художествените постижения през тези десетилетия. И те категорично не са свързани с официалната култура, толерирана от режима. Въпреки тоталното обхващане на обществения и културния живот от наложената идеология и органите, осигуряващи нейното превръщане в начин на живот, самата спонтанност и непредвидимост на живота е оставяла зони без контрол, ъндърграунд пространства, да не говорим за дисидентски настроените кръгове и съзнателните пасивни или активни съпротиви. Затова би следвало да отдадем заслуженото на два типа проби в идеологизираното социокултурно пространство: естетическите постижения, които получават международно признание (извън съветския лагер) още по това време, и на моралните артистични и интелектуални жестове, които следват нравствения призив на Александър Солженицин в публикуваното като самиздат негово есе „Не трябва да живеем в лъжа“ (1974). Естествено, трябва и тук да сме внимателни. Например поръчовата пиеса на Георги Джагаров „Прокурорът“ е публикувана на Запад с престижен предговор от Чарлс Пърси Сноу⁶, дори е играна в малък Лондонски театър, което е част от пропагандата на режима. А особено през 1980-те години структурите на Държавна сигурност започват легендаризирането на артисти и интелектуалци като дисиденти с цел те да бъдат употребени по един или друг начин от режима; някои от тях имаха съществена роля и в демократичния преход на страната след 1989 г.

Независимо от сложните херменевтични операции, би следвало да видим и позитивните резултати при търсенето на излаз от стагниращата нормативна естетика и идеология. Например ограничаването на свободата на изразяване е подтикнало развитието на метафоричния език на сцената. Поради по-силния рестриктивен режим, както вече споменахме, в България не възникват театрални лаборатории от типа на тези на Кантор или Гротовски в Полша (това се случва чак през 1989 г. с основаването на

⁶ Dzhagarov, Georgi. *The Public Prosecutor*. A play, with an introduction by C. P. Snow. Translated from Bulgarian by Marguerite Alexieva, adapted by C. P. Snow and Pamela Hansford Johnson. Published by University of Washington Press, Seattle, 1969.

ТР „Сфумато“, която е формация от такъв тип⁷), но пък липсата на пазарна принуда в комунистическата икономика е позволявала дълги репетиции, понякога по 3–4 или дори по 5–6 месеца, които са също своеобразни творчески лаборатории за развитие на сценичния език и професионалните умения. Около фигурите на водещите режисьори като Леон Даниел, Вили Цанков, Юлия Огнянова, Любен Гройс, Димитър Гочев (който след 1985 г. до смъртта си през 2013 г. работи изцяло в Германия), а и много други, възникват артистични и интелектуални кръгове, които са носители на свеж полъх в българската култура. Един друг изтъкнат френски интелектуалец от български произход Цветан Тодоров си спомня за своя живот в България преди окончателно да я напускане през 1963 г.: „Тогав живеех в среда на театрали, поети, художници и участвах в техните проекти... Имаше двама забележителни режисьори: Вили Цанков и Леон Даниел... Театърът беше много жизнен по онова време“⁸.

Очертаната амбивалентност няма за цел да изравни положителните и отрицателните последици от наложения през тези четири и половина десетилетия културен модел, а само да щрихира многопластовостта на процесите през периода. Защото, струва ми се, именно в противоречията, понякога дори в парадоксите, може да се види истината за една историческа ситуация.

Разбира се, никога не трябва да забравяме, че става въпрос за тоталитарна ситуация. Освен етичката неприемливост на репресиите и отнемането на свободите, днес ясно виждаме негативните последици и в чисто естетически план. Едно такова малко коментирано последици следва пряко от затварянето на авангардно мислещите творци в малки групи. По този начин публиката в своето доминиращо мнозинство остава с ригидни нагласи към театъра и изкуствата като цяло. Това противоречие го видяхме през 90-те години, когато българският театър наваксваше пропуснатите драматургични и сценични практики от втората половина на ХХ век, като тепърва трябваше да изгражда свои публики.

Един последен нерадостен извод за последици от онова време. Ограниченията, които са били поставяни пред артистичните практики и

⁷ Николова, К., Йорданов, Н., Топалджикова, А., Дойчева, В., Попилиев, Р. 30 сезона „Сфумато“. Сборник студии. София, 2020.

⁸ Тодоров, Цветан. Дълг и наслада. Един живот на посредник. Разговори с Катрин Портвен. София: ЛИК, 2003, с. 41.

теории, са били толкова ретроградни, че борбата за тяхното преодоляване е изхабила енергии, които биха били вложени в други продуктивни посоки. А компромисите, които са правени, за да бъде допуснато едно произведение до публиката, или дълбоко закодираните послания към читателите/зрителите в него, в значителна степен го прави неинтересно или неразбираемо от съвременна гледна точка. Затова важна цел на всеки исторически разказ за онова време е да открие имена и заглавия, които остават значими и днес и навярно ще бъдат такива и за бъдещите поколения. Разбира се, това е по-лесно да бъде направено за драматургията, въобще за литературата или за киното, отколкото за театралната практика, поради простата причина, че сценичните произведения не са непосредствено пред нас.

Реконструкциите на сценичния живот изискват да напуснем митологиите на препредаваните в професионалното съсловие разкази за творчеството на един или друг актьор, режисьор или сценограф, още повече не бива да се доверяваме на присъдените награди и позитивни критически отзиви в печата по това време, а да се опитаме да видим нечий принос в театралния живот, „преведен“ на езика на съвременното театрознание, което разказва развитието на театъра в Европа и света през XX век. Все пак съществуват останали носители на театралната памет – снимки, понякога кино- и видеоматериали (често в лошо състояние), емпирични описания на спектакли, на постановъчни решения и актьорски изпълнения, скици за костюми, макети за декори... Убеден съм, че усилията трябва да се вложат в две посоки – от една страна, в издирването и систематизирането на емпиричния материал за реконструкция на живото театрално представление, от друга страна, в „превода“ на общовалиден театроведски език на театралния живот, който (донякъде) сме успели да си представим или спомним.

А цялостният исторически разказ за театъра и изкуствата по времето на комунизма винаги ще се нуждае от две сюжетни линии – едната за общата картина на културния живот в тоталитарни условия, другата – за личния естетически и морален избор на отделните творци, които изследваме.

**Проф. д. н. Николай Йорданов, Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките**

Николай Йорданов е изследовател в Института за изследване на изкуствата при Българската академия на науките и гост-преподавател в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“. Неговите публикации включват три монографии: „Българската драматургия – поглед от периферията на текста“ (2002), „Театрите в България между двете световни войни“ (2004), „Театърът в България 1989–2015“ (2016), съавторство на „Енциклопедия на българския театър“ (2008) и на „История на българския театър между двете световни войни“ (2011), както и множество студии и статии по проблеми на театралната история и теория. Той е директор на Фондация Via Fest – организатор и куратор на международния театрален фестивал „Варненско лято“ и на платформата „Световен театър в София“. Член на редакционния съвет на списание *Homo Ludens* и на Годишник на НАТФИЗ.

e-mail: n.iordanov@viafest.org