

## ХЕРМЕНЕВТИЧНО ВЧУВСТВАНЕ И РАЦИОНАЛЕН КРИТИЦИЗЪМ

РОМЕО ПОПИЛИЕВ

Постигането на един достатъчно задоволителен исторически разказ за времето на комунизма/социализма е сложно начинание поради особеностите на самата система. От една страна – командно-административна, репресивна, забранителна и сякаш последователна в това отношение, но от друга – намираща се в постоянно реструктуриране и „усъвършенстване“, в непрекъснат процес на реорганизация и по този начин вътрешно анархистична и изяждаща себе си. Колебаеща се в своята непоколебимост. Устремно променяща се сякаш, но без съществено да се променя. И това особено се вижда именно в опита да разкажем – особено ако трябва да е накратко – историята на театъра от онова време; откъде трябва да започнем и как да продължим в нейния анализ. Тук ще се спрем на няколко съществени въпроса: важноста на писания текст в спектакъла, всеобхватната цензура по онова време и пълната политическа и културна доминация от страна на СССР в нашия живот.

Най-напред театърът си остава *живо* изкуство въпреки мощното навлизане в него от няколко десетилетия на различни нови, все по-сложни и интересни визуални и дигитални технологии. Това обстоятелство винаги е държало това изкуство под особено наблюдение от страна на тоталитарната власт, защото книгата е написана, филмът е заснет, картината е нарисувана. Дори драмата, самият писан текст, който подлежи най-вече на особено предварително оглеждане и внимание, в хода на живия спектакъл може донякъде да се изплъзне от контрола на цензурата. Могат да се изваждат или добавят думи и изречения. През 1987 г. имаше такъв случай в ТНА, когато на спектакъла „Диктатура на съвестта“ от М. Шатров актрисата Мариана Димитрова прочете текст-декларация на Русенския комитет срещу замърсяването на въздуха в града, която изразяваше несъгласие с режима. Също така театърът поначало разполага с богат набор от средства, за да наложи един по-различен коментар или осмисляне на произнасяния текст. Много често в такива случаи пък критиката като че ли не забелязваше тези отклонения и изплъзващи се

интерпретации и ги замъгляваше като едно „съвременно и граждански ангажирано“ послание в най-общия и неясен смисъл, но затова пък публиката много точно и на място отреагираше. Въобще *критиката* – също текст, в смисъла на подредба на думи и изречения – бе друг проблем, който сега създава неимоверни трудности при точната реконструкция на даден спектакъл, тъй като твърде често избягваше да разкрива целия потенциал на спектакъла в зависимост от това дали трябваше да преследва някаква по-злонамерена или по-добронамерена цел. Отделно препятствие представлява ниското ниво, в сравнение с днес, на средствата за техническо възпроизвеждане и запис на представленията, дори на фотографирането.

Въпреки своите немалко възможности за изплъзвания и приплъзвания, драматургичният текст си оставаше основата, скелетът на спектакъла, а неговото разчитане трябваше да доведе до изграждането на една четима представа – дали по-пряка, дали чрез метафора, за света и живота. Това съвсем не беше постпостмодерната творба, в която формата силно преобладава над смисъла или поне го подчинява. Оттук се налагаше скрупулезното проследяване на текста и сложния му път през различните цензуриращи, т.е. позволяващи и забраняващи нива. Какъв беше пътят на текста? Драматургичният текст, написан от автора – с „помощта“, разбира се, на автоцензурата – се предаваше в театъра на директора, на някой от режисьорите или на драматурга. Но едновременно или малко след това той трябваше да бъде прочетен и от Репертоарния отдел на Дирекция „Театър“ в КИК или както и да се е наричал през годините. Винаги обаче и тези звена са се оценявали като недостатъчно способни ефективно да наложат в живота социалистическите принципи на изкуството и културата. Репертоарният отдел също бе в трудно положение и трябваше да се сражава не само за получаването на „правилните текстове“ в партийния смисъл, но и да пресява сред безбройния масив от графомански опити що-годе подходящите. Същевременно пред същата Дирекция „Театър“ всяка година ръководствата на театрите *докладаваха* своя репертоар, който трябваше да бъде изработен в съответните съотношения между българска, съветска, руска и западна драматургия. (Със задължителното предимство на съветската и съвременната българска пиеса.) Налагаше се да бъдат балансирани и пропорциите между съвременната и класическата драматургия. Всичко това се следеше и от местните партийни идеолози.

Приблизително от 1949 до 1956 г. Репертоарният отдел взема възможно най-дейно участие в създаването на новата българска пиеса. Той изготвя темите за написване на драматургични текстове и предварително изисква от авторите идейна скица или проект на пиесата, който трябва да одобри. Ако разглеждането и позволяването на текста може да се определи като предварителна цензура, то тук се вижда по-скоро една предпредварителна цензура. Следват редакции и рецензии на представения текст, които затормозяват и без това тромавата процедура по неговото задвижване в театралната машина<sup>1</sup>. По този начин може да се каже, че от края на 1940-те до средата на 1950-те години на практика авторът е колективизиран, обобществен и затова понятието „цензура“ трудно може да се използва; всички работят върху текста, който трябва да следва идеологическите изисквания и социалистическия реализъм в неговия най-примитивен вид. Така комунизмът още преди теориите на постмодернизма сякаш отрече съществуването на автора. Като че ли същинското дебнене между автора на пиесата и забраняващо-позволяващите структури започва след 1956 г. Разпадът на колективния и компактен автор съвсем естествено води вече отчасти еманципирания автор до естественото му желание за още повече свобода и до срамежливо скриване от насажданите отвън идейни и формални обезличаващи принципи. За да се поддържа минималната жизнена функция на автора, след 1956 г. започват периоди на цензурно стягане и отпускане, подобно на привнесен отвън сърдечен ритъм. Известно отпускане следва от 1956 г., но с гневната реч на Хрущов срещу художниците модернисти през 1963 г. настъпва ново затягане. Последващото отпускане е секнато от Пражката пролет и Прегледът на българската драма и театър през 1969 г. се оказва особено мрачен. Постепенно започва ново отпускане – особено с Хелзинкските договорености през средата на 1970-те години. След 1982 до 1985 г. пак се оформя затягане и вече от „перестройката“ отпускането се прелива и в разпускане на самата цензура. Следва да се отбележи, че цялата тази чудовищност на цензурното сито: от ръководството и Художествения съвет на театъра, през културните кадри в местното партийно ръководство, през критиката, Репертоарния отдел в министерството и самото министерство, през ЦК на партията и още по-нагоре, се дължи също така на централизацията на театралното дело

<sup>1</sup> Николова, Румяна. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989 година. София, 2020.

у нас. Други страни от т.нар. „социалистически лагер“ като Полша още през 1956 г. провеждат реорганизация и децентрализация на театрите, като те преминават от централно управление към ръководствата на съответните местни съвети, макар и да продължават да ползват държавна субсидия. Така там стават възможни явления като Тадеуш Кантор, Йежи Гротовски и др.

Ето и основните правила за забраняване-позволяване, произтичащи от многобройните официални доклади: 1. Необходим е *висок оптимистичен хоризонт*, без минорни настроения и песимизъм. 2. Творецът да бъде политик, обвързан с *волята* на партията. 3. „Да не се бие по кадрите на партията“ в произведенията на литературата и изкуството. 4. Да не се бяга от действителността и колективизма. 5. Да не се изкривява формата и да се избягват деформациите. 7. Да се премахне дребнотемиеото: т.е. „сивият поток“ и „малката правда“. Но въпросът за *оптимизма/песимизма* остава най-важният за целия социалистически период и това продължава да се посочва от секретаря на ЦК Ст. Михайлов и през 1984 г.

След като свободите се редуцират, основно става забранителното начало. Няма права, а само задължения: да се трудиш, да гласуваш и подкрепяш партията, да следиш за антикомунистически прояви. Така цялото общество става обект и субект на цензуриране. В този смисъл и цензурата е задължение на всички – творци, критици, цензуриращи и партийни органи. Но и законът не се шегува: чл. 108 от НК, заедно с фашистката идеология, като престъпен състав постановява и клеветническите твърдения срещу държавата и строя, а те могат да се привидят и в произведенията на изкуството. Конституцията пък от 1971 г. постановява в чл. 46 да се твори в „комунистически дух“. Така цензурирането става както общо дело, така и действие с неизвестен извършител или пък извършителите са толкова много, че се прикриват взаимно.

Комунистическото общество поначало се стреми към *пълна монокултурност*: етноси, раси и класи трябва да се слоят в едно – разбира се, след унищожаването на класовия враг, както и на националното чувство – и *различията* поначало няма как да се насърчава. Различията се търпят дотолкова, доколкото се осъзнава, че в преходния етап на социализма те са все още живи и неизбежни – иначе тенденцията е към еднаквост и повторение. Затова и всеобхватната цензура е едно от средствата различията – извън виждането и изобразяването на врага – да бъдат

максимално изглаждани и примирявани. Търси се невъзможният мир с премахването на всевъзможните различия. Така въпреки цялата ѝ всеобхватност и чудовищност, и комунистическата цензура остава недостижима като самия строй. Друг е въпросът дали днес чрез безкрайното оразличаване не дебне опасността отново да се стигне до повторението и еднаквостта, но по един по-дълъг, заобиколен път.

Задължително и винаги обаче трябва да се посочва, че през периода 1944–1989 г. България не само бе „най-близкият съюзник на СССР във Варшавския договор и СИВ“, но всъщност беше изцяло окупирана държава. Единственият по-самостояен културен жест, донякъде парадоксално, бе всъщност помпозното честване на 1300-годишнината от създаването на българската държава през 1981 г., предизвикало своеобразна „националистическа ревност“ в Големия брат. Всъщност забраняването-позволяване зависеше не толкова от БКП или от Големия разказ за комунизма, или дори от теорията на социалистическия реализъм, която вече от 1970-те години става едно все по-безсмислено кабинетно упражнение, колкото от международната конюнктура и респективно от Москва. Всъщност за целия период тъкмо Москва диктува забраняването или позволяването на западните автори, като се започне от иначе леви писатели и драматурзи като А. Милър, Сартр или Камю и се стигне до абсурдистите като Йонеско и Бекет. Но въпреки стриктните опити за подражание на „Големия брат“, все пак по линия на цензурата се забелязват някои различия между българската и съветската система. У нас чисто административните органи за цензуриране, като Дирекция „Театър“ с нейния Репертоарен отдел, не са така всеобхватно мощни и разклонени, както е в съветската държава още от нейното създаване. Още тогава там се формират две важни структури: Главно управление по делата на литературата и издателствата или т.нар. *Главлит* и Главно управление по контрол на репертоара – *Главрепертком*<sup>2</sup>, с подразделения по републиките и по територията на целия съюз. Всъщност Главрепертком е подчинен на Главлит, който пък е част от Наркомпрос (Народния комисариат на просветата, приемал в годините различни наименования). Главрепертком осъществява политически контрол над репертоара на всички зрелищни „предприятия“ както в предварителен, така и в последващ порядък. В една „Инструкция за реда на цензурния контрол

<sup>2</sup> История советской политической цензуры. Документы и комментарии. Москва, 1997.

върху произведенията на изкуствата“ се казва, че те могат „публично да се изпълняват и демонстрират само при условие, ако са разрешени от органите на цензурата“<sup>3</sup>. Изобщо властта в СССР, за разлика от комунистическата власт в България, не се бои да използва думата „цензура“. Дори през 1936 г. за малко да се стигне до създаването на отдел, който да носи името „цензурен“. Но все пак пред обществеността се говори не за цензурни органи, а за „органи за контрол“. Разбира се, често Главлит и Главрепертком получават „секретни“ указания отгоре – например от Началника на Главното управление по охрана на държавните тайни на печата при Съвета на министрите на СССР. Така П. Романов, началник на същото управление, на 12 юли 1971 г. изпраща прелюбопитно нареждане до Главлит: „Забраняват се публикации на произведения на Валери Петров, на рецензии и сведения, положително характеризиращи го. Без доклад до Главното управление не могат да се публикуват произведения, рецензии и сведения, положително характеризиращи писателите Драгомир Асенов, Емил Манов и Йордан Радичков“. Да си спомним, това става след т.нар. „случай Солженицин“ у нас през 1971 г. Разбира се, цитираното указание едва ли е решение тъкмо на посочения началник на държавните тайни, а най-вероятно му е било спуснато отгоре, от висшите партийни структури. Това е един от проблемите на „социалистическото“ забраняване-позволяване: административният принос за цензурния акт е налице (макар и като секретен документ), докато същинското партийно указание най-често остава скрито, освен ако някой партиен лидер не се реши на открит жест на неприемане на дадена творба или творческа личност.

У нас комунизмът бива най-нелепо и в някакъв смисъл неочаквано присаден с идването на Червената армия и окупацията на Царство България. Това обстоятелство налага скоростно да се промени и цялата образователна и културна система на страната. Търси се нов герой на сцената в лицето на новия човек, който не съществува; няма го прототипа. Трябва активно да се отразява революцията на 9 септември, която всъщност не се е случила, защото е имало само военен преврат. Да се възпява една грандиозна съпротивителна борба, каквато не е съществувала. Да се търси водещата роля на работническа класа в една почти съвсем селска страна. А все пак в СССР е имало Октомврийска революция, имало е дори немалко работници към 1917 г. Там всичко се е случило в основата

<sup>3</sup> Пак там, с. 528.

си – не точно така, както се описва, – но във всеки случай е съществувало и не е било привнесено от другаде. Там постепенно са се развили и културните процеси от времето на съветския авангард в театъра през 1920-те до налагането на социалистическия реализъм през 1930-те. У нас обаче върху целия социум е трябвало да се наложи моментната съветска снимка към 1940-те години.

Същевременно пък, когато след Втората световна война на Запад строгото дефиниране на класи, на експлоатирани и експлоататори силно се размива – у нас тъкмо тогава се постановява управляваща класа – работническата, която е само проект. Когато другаде индивидуалните свободи все повече се разширяват, тук изчезват. Когато още от началото на XX век героят е подложен на съмнения като драматургическа и естетическа категория: още в модерната драма и авангарда, при Пирандело и дори Брехт, тук той става централно понятие, като следва да бъде или положителен, или отрицателен. Всъщност това връщане към монолитното единство може да се определи и като културен регрес. Методът на социалистическия реализъм, а дори и системата на Станиславски, препоръчвана поне до 1960-те като единствената, са пътища към постигане тъкмо на повторението в творчеството и на премахване на различията.

Най-сетне важно е към онова време да подхождаме не с днешните си възприятия за живота и света и облегнати върху сигурността на свободата, с която разполагаме сега и чрез която разсъждаваме. Тогава никой, особено измежду творците, не е мечтал например за свободния пазар, частната собственост и инициатива, и обикновено тъкмо консуматорските нагласи и материалното отношение към живота или пък индивидуализмът и егоцентризъмът бяха в основата на сатиричното осмиване, а още по-малко някой е смятал, че държавата може да се дистанцира от материалната си подкрепа за изкуството. Критиката, струяща от спектаклите не беше насочена към идеалите, прокламирани в партийните документи или в постулатите на марксистката теория, а към тяхното *несъответствие* и ярко *разминаване* с действителността: между нея и основния манифестиран принцип, че „всичко се строи в името на човека“ и в постигането на „новия човек“. Разминаването между мизерията на настоящето и раздутата до нелепост картина на бъдещето, която се налагаше чрез „соцреализма“. Така критиката към режима всъщност идваше *отляво* и това добре се вижда в много от текстовете на Ст. Цанев

или пък на Г. Марков и др. Това обаче е проблем и за много от тях при съвременната им интерпретация.

Та на онова време с неговия театър съвременният изследовател трябва да се опита да погледне без *високомерие*, с едно херменевтично вчувстване, но и с рационален критицизъм. Да, театърът беше изцяло контролиран отгоре механизъм, но въпреки всичко не можа да бъде умъртвен и автоматизиран в предложената утопия. Нещо повече, той беше своеобразно убежище, защо не „времеубежище“, за всички онези, които не горяха от желание да участват в „строителството на социализма и комунизма“, на „новото време“ и „новия човек“. Мога да дам пример с текстовете на Й. Радичков, от когото твърде често – въпреки признанието на таланта и своеобразието му – критиката искаше той да участва като писател „по-активно в строителството на социализма“. А той някак не можеше, не му идваше отвътре, независимо какво е говорил на различни творчески и партийни форуми. Всъщност театърът тогава също трябваше да изпълнява един спуснат „социалистически план“, но все пак намираше начини и тихо да го бойкотира. Не знам дали и днес в театъра всъщност не намират убежище тъкмо хората, които не успяват да се устроят и намерят място в света на програмистите, изкуствения интелект, инженерите, деловите хора и предприемачите.

**Проф. д. н. Ромео Попилиев, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките**

Ромео Попилиев е театровед. Работи в полето на теорията и историята на театъра. Има следните издадени книги: „Комичното и животът на българската комедия между двете световни войни“ (2001), „Театралната критика на две критични десетилетия“ (2003), „Драмите на Йордан Радичков, или едновременното неедновременно“ (2005), „Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката“ (2008), „Съпротивата на драмата в драмата за съпротивата“ (2013), „Светът като воля за песен, или модернизмът на Петко Ю. Тодоров“ (2023).

e-mail: romeo\_popiliev@abv.bg