

ВЪЗРАСТТА НА ГЕРОЯ В ДРАМАТУРГИЯТА ОТ ВРЕМЕТО НА КОМУНИЗМА

ВИОЛЕТА ДЕЧЕВА⁷⁴

THE AGE OF THE HERO IN THE DRAMA AND THEATER OF THE COMMUNIST ERA

VIOLETA DETCHEVA⁷⁵

Резюме: В доклада се анализира как възрастта на героя в драмата и театъра от времето на комунизма функционира като централно понятие на идеологията. Показва се как то определя образа, картинността на сцената и как рефлектира върху сценичния език, актьорската игра и определя патетично-монументалната сценична естетика на спектакъла.

Ключови думи: комунизъм, възраст на героя в драмата, сценична естетика, актьорска игра, спектакъл

Summary: The paper analyses how the age of the hero in the drama and theater in the communism era functions as a central concept of ideology. The text show how it determines the heros image on the stage, and how it reflects on the actors play, stage-language and the pathetic-monumental aesthetics of the performance.

⁷⁴ Виолета Дечева. Професор по театрознание в Нов български университет. Доктор по театрознание (PhD) и доктор на науките (DSc) от БАН (e-mail: violadabraccio1@gmail.com)

⁷⁵ Violeta Detcheva. Professor of Theory and History of Theatre at the New Bulgarian University. PhD and DSc. in the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences (e-mail: violadabraccio1@gmail.com)

Keywords: communism, age of the hero in the drama, stage-aesthetic, actors-play, performance

Възрастта на героя в драматургията от времето на комунизма е особено интересен обект на изследване, защото дава възможност да се види как в траекторията на жизнения път на човешката личност се намесва идеологията на държавата-партия⁷⁶. Доколкото за комунистическата идеология човешкият живот е без значение, защото жизненият път на човека е само миг от пътя към победата на комунизма в целия свят, героят в драмата, а оттам и в театралния спектакъл, се представя повече в отношение към едно имажинерно или абстрактно пространство, а времето се редуцира по особен начин.

Героят загубва биологическата си определеност като тяло, което необратимо старее заради изменения в жизнените функции на органите си и на техния праг в развитието им. Биологическата определеност на тялото е изместена от идеологическата му определеност, тъй като именно тя задава смъртта като граница на човешкия живот. Смъртта може да настъпи винаги, когато има идеологическа „целесъобразност“, тоест във всеки миг от жизнената траектория на човешкото съществуване. На идеологията е вменена „съдбовност“, на партията – божественост, а на посветения на комунистическата идеология герой в драмата му е обещано – по силата на тази предпоставеност на съществуването му – безсмъртие.

Героите-двигатели на действието са представени като *категории*, а не като тленни, остаряващи хора. Остаряването е позво-

⁷⁶ Този текст е част от по-голямо изследване върху възрастта на героя в театъра от времето на комунизма (*Forever young: Герои и актьори*), в което подробно се илюстрират тук изложените теоретични тези с примери от практиката на Народния театър „Иван Вазов“ в София в периода до 1989 г. В предложението тук доклад се анализира само типологията на героя според партийната норма и идеологическия модел, който в различни версии се реализира в сценичната естетика на Народния театър „Иван Вазов“. Типологията на героя представява въведение към посоченото изследване.

лено за показване само в случаите, когато илюстрира дългия път към победата (на комунистите, идеалистите, тружениците и пр.), и то с цел да покаже тяхната издръжливост, непоколебимост, а не страданията на старостта или на болното/раненото тяло (като това на Филоктет). Битката за идеалите, тоест за родината, комунизма, които особено след 60-те години на ХХ век все повече се препокриват в идеологическата доктрина, ги запазва вечно млади. Чрез фабулирането в драмата тази сделка от фаустовски тип, която идеологията предлага на авторите на пиеси, получава естетическа легитимност. Сцената я потвърждава чрез условността на театралния език, който прави възможно онагледяването на този възрастов „стоп-кадър“ или застиването на тялото във „физическата форма на вечната младост“.

Какво означава обаче да се изобрази „вечната младост“ от едно гленно тяло, каквото е актьорското тяло? Това означава, че възрастта на актьора губи значение при полагане на нормата за правдоподобност на образа, който създава. Тя губи значение, защото в изходната си позиция е зададена на базата на твърдението, че тези образи, поради тяхната значимост, трябва да се играят от „зрели“ актьори, тоест от актьори в зряла възраст, с доказан опит. Отделен въпрос е, че както тази степен на „зрялост“, така и опитността на актьора се валидизира също от поредица идеологико-естетически процедури и регулативи като художествени съвети, художествена критика, вътрешно-партийна лоялност (гарантирана от партийната организация в театъра, както и от Съюза на артистите в България) и т.н. Възрастта на актьора няма особено значение при възлагането на подобни роли и по още една причина. Във флирта си с творците, идеологията, разигравайки спекулативно романтическата парадигма за неподвластния на закона гений на твореца, поддържа и разпространява естетическата версия за „истинския талант, за който няма възраст“ и така допълнително нормативно утвърждава правдоподобността на сценичния образ. В резултат на тези идеологико-естетически спекулации от страна на партийните институции се ражда един *патетизиран и монументализиран реализъм*

на сцената. Имам предвид най-вече стилистиката на Народния театър, защото тъкмо той е репрезентативният за комунистическия режим театър.

Тук ще покажа защо *героят* функционира като централно понятие на идеологията, как това определя възрастта му и как този факт рефлектира върху създаването на сценичния език.

Героят и саможертвата

В наративите, с които си служи идеологията, *саможертвата* в името на идеала, или смъртта на младите революционери дарява безсмъртие. Заради нея те остават „вечно млади“. В този случай архетипът на саможертвата, който в християнската култура е фундаментална ценност, спекулативно е преработен в полза на идеологията. Вечно млади обаче остават и онези, чийто живот е отнет в името на идеала от враговете, тоест без героят да се е жертвал доброволно, но е паднал в битка. *В тази логика водещият идеологически наратив дава на драматурзите възможности да създават герои от легендарен тип.*

Повествуването се изгражда от автора свободно, движейки събитията от живота на героя през времето и в този смисъл, игнорирайки неговия било хронологичен, било драматичен ход. Героят добива легендарен ореол. По този начин, тоест в една плакатна стилистика, са изобразявани героите при пропагандата в медиите, но така са изобразявани също и в публицистичния дискурс. Може да се каже и така: в медиите изобщо, в специализираната критика стилистичният код на изобразяване е един и същ.

Стилистиката на изобразяване на героя се характеризира с висока *абстрактност*, независимо от хипостазите, в които той се явява в сюжетите на пиесите. По същия начин се изобразява той и в спектаклите на сцената. Именно тази абстрактност на изображението при неговото формиране има решаващо значение, защото съкращава очакването за каквато и да е съотнесеност между живота на сцената и този в извънхудожествената действителност. Зрителят априори несъзнателно отхвърля сравненията между сцената и всекидневието поради тази кодово зададена абстрактност.

Тоест един сценичен натурализъм в изображението на героя би настоявал за физиологическа, респективно биологична правдоподобност (реалистичност) на образа⁷⁷, докато пиесата, респективно сцената, налага нормативна правдоподобност.

Героят и инсценираната социалистическа реалност

Парадоксалното е, че тази нормативност съчетава на сцената патетично-монументалната абстрактност в изображението на легендарния герой със стилистиката на един реализъм, който има не по-малко значение за влиянието на партийната доктрина. Ако в реалността се остарява и умира, как обаче да се изобрази правдоподобно тази „тленна“ реалност на сцената, като едновременно се игнорират познатите реалистични стилове (и то при възхода на неореализма след Втората световна война в киното и в театъра), без да се подрине идеологическият наратив? Нерешимото на пръв поглед противоречие е решено от идеологията с един неочакван ход: театърът е изправен срещу театъра. Как става това? Краткият отговор е „с инсцениране“. По-дългия ни го дава най-малко очакваното в тази посока изкуство, а именно фотографията. Инсценировката на желаната, но все още недействителна „нова социалистическа реалност“ в цялата публичност се осъществява именно във фотографията, и то особено през 50-те и 60-те години.⁷⁸ Методът на Станиславски се използва за постановката на кадрите, които се снимат и публикуват като „репортажи“.

За да покажа в най-чист вид как функционира идеологическото обещание за вечна младост чрез централния герой и естетиката на героиката, която обясних по-горе, съм избрала една линия от практиката на Народния театър. За целите на анализа, представянето ѝ е силно редуцирано, тъй като, разбира се, тя не съществува в този „абсолютно чист вид“. Става дума за тематичната ли-

⁷⁷ Едва ли е случайно, че в името на социалистическия реализъм, който се налага през 50-те години, партийните функционери водят битка именно с натурализма на сцената. По това време в своите спектакли го налага най-вече Юлия Огнянова. Повече за това виж в: [Даниел 1988].

⁷⁸ Повече за това виж в: [Гаджева 2012].

ния в репертоара на театъра, която представя темата за *борбата за комунизъм в миналото*. Това е всъщност тази репертоарна линия, която представя пиеси, тематизиращи чрез сюжетите си налаганата от идеологическия канон теза за „неизбежната победа на комунизма“. Чрез нея се контролира миналото, експроприира се историята – нещо типично за всички тоталитарни режими. Този тематичен филтър *усвоява и националната кауза, която идеологията вписва постепенно в комунистическата*.

Героят в естетиката на социалистическата култура

За естетиката на социалистическата култура – подобно на героя в естетиката на националсоциализма – героят има много важно значение. Този известен от изследванията на изкуството в тоталитарните режими⁷⁹ факт насочва към митологичния характер на културата, която създава социализмът, както и към всички технологии за производство на реалност, които се използват⁸⁰. Както беше казано по-горе – повестуването, изобразяващо действителното, естетически/нормативно, се полага като повестуване от легендарен тип.⁸¹ По тази причина се инсценира такава реалност, която да наподобява мита или идеала. Театърът е метафора, чрез която се направлява този процес, но на сцената реално се използват методите на Станиславски за постигането на правдоподобност. С други думи, стремежът да се постигне максимално пълна *илюзия за съвпадането на партийната митология или идеологическата реалност с извънхудожествената реалност* е основен. Той определя задължително и налагането на правилния метод на инсценировка, тоест този на Станиславски.

Преди да видим *как* се инсценира героично-митологичната фабула, да видим ***какъв е героят в тази фабула и защо той да е вечно млад***.

Героят е от основно значение за комунистическата утопия.

⁷⁹ [Попов 2002]

⁸⁰ [Гаджева 2012]

⁸¹ Повече за това виж в: [Ауербах 2017]

По-важното е, че според партийната норма за изкуството, образът на героя представлява кентаврично съчетание на черти от различни традиции: както от тази на митологичния герой, така и от тази на историческия герой. Като митологичния герой от античността, той носи нещо свръхестествено, богоподобен е, но не богоравен (в античната драма бащата на героя обикновено е бог или майка му е богиня). В него има нещо и от приказката, легендата, преданието. Подчинява се на свръхцели и има свръхсила като Вагнеровите герои. Може да победи Злото, представено от чудовища, свръхсъщества и прочие, така че героичното в този вид граничи с невъзможното, с чудесното. Героят е изключително същество и това, че е винаги млад, принадлежи тъкмо към неговата изключителност. Не случайно комунистическият наратив използва най-вече митологичния герой. Както пише Умберто Еко в есето си „Вечният фашизъм“: „Във всяка митология героят е едно изключително същество, но в Ур-фашистката идеология героизмът е норма.“ [Еко 1995].

В драматургията и сценичната история на българския театър от времето на социализма типът герой е най-далеч от характеристиките на митологичния герой в традицията на античността, но тук е важно да ги спомена не само заради типологията на героя, която комунистическата идеология сглобява, но най-вече заради идеята, че митологичният герой обикновено е млад – Ахил, Едип, Иполит и т.н. са млади. Това остава валидно за парадигмата за героя, която налага и естетическата нормативност на комунизма. В нея обаче той приема по-скоро чертите на историческия герой. Това са герои, взети от историята, но изобразени в сюжетната логика на Романтизма. Тоест те са целенасочени и целеположени в действието чрез идеалите си. Готови са на всичко, за да ги отстояват. Такива са героите на Шилер (Мария Стюарт) или на Пушкин (Борис Годунов). Не случайно именно този тип исторически герой е в основата на парадигмата, с която работи комунистическата идеология в България. Той е най-близо до българската драматургична и респективно, сценична традиция и е лесно разпознаваем както от актьорите, така и от зрителите.

Освен това позволява лесна манипулация на колективната историческа памет.⁸²

За нас е от значение да се припомни също, че героят е не само млад. Той е винаги *изключителна* личност. Неговата изключителност го сродява с митологичния герой, макар да идва от историята като „реален“ човек. Такъв е например образът, който се създава на Георги Димитров.

Интересно е, че фигурата на Вожда или на Водача, в българската драматургия и театър не инкорпорира черти от фигурата на героя, която е типична за историческия авангард и в чиято логика тя е противопоставена на безличната тълпа, маса, народ. В историческия авангард става дума както за „човека-винт“, за безименния човек-„нула“ (в руския авангард, в експресионизма с неговия *маса-човек* при Ернст Толер и т.н.), така и за пораждането на героя от масата, в името на масата, тоест това е *фигурата на Вожда*. Тъкмо тази линия обаче липсва в българската традиция, затова и комунизмът се опира на най-познатото и обичано в българския театър минало – това на историческия герой, който се бори за свободата на родината.

Към описаната типология на героя, според партийната норма за изкуството, трябва да добавя и факта, че тя функционира изобщо на фона на *героическата парадигма* като обществен и културен модел, който идеологията налага чрез всички структури, с които разполага. Това има значение за зрителското възприятие, особено като се има предвид, че театралната публика е в голямата си част подменена (в салоните влиза една нова публика, която няма спомен от театъра от предното десетилетие). А правдоподобността на героите на сцената може да бъде потвърдена само от гледащите ги в залата.

Чавдар Попов в изследването си на визуалната култура на комунизма обръща внимание на факта, че придаването на такова

⁸² Съвсем не е случаен фактът, че в системата на „прегледите на българската драма и театър“, която се установява още през 50-те години, за да контролира театралните процеси, се добавя през 60-те и „Преглед на историческата драма и театър“.

голямо значение на героичната парадигма подчертава митологичния характер на социалистическата култура.⁸³ Може да се каже, че същото е валидно и за театъра, макар и не за всичките му течения. В този обществен и културен модел фигурата на Вожда/Бащата е централен субект на действието. В него борческата сюжетика и сакрализацията на борческите фигури, посветени на идеала, е особено толерирана, а те винаги са възнаградени срещу краткия си живот с безсмъртие и вечна младост. Тези борци носят и чертите на „новия човек“, заети от социалните утопии изобщо – „човекът с ново съзнание“, т.нар. „социалистически“ или „нов човек на светлото бъдеще“.

В българската драматургична и сценична традиция парадигмата на героя функционира най-вече чрез линията на историческия герой в логиката на сантименталния романтизъм, а той от своя страна има за прототип от историята героя от национално-освободителната борба. В неговите абстрактни черти трябва да се пресекат целите на партийната нормативност и спомените за миналото, които трябва емоционално да спечелят зрителя. Затова и най-силната линия в репертоара на театрите е тази на историческия герой с легендарни, митологични черти. Тя е най-близка до традициите му.

⁸³ [Попов 2002, стр. 193]

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиография

- АУЕРБАХ, Ерих, 2017. *Мимезис: Изобразяването на действителността в западноевропейската литература*. София: Изток-Запад. ISBN 978-619-010-096-6. [AUERBACH, Erich, 2017. *Mimesis: Izobrazhavaneto na deystvitelnostta v zapadnoevropeyskata literatura*. Sofia: Iztok-Zapad. ISBN 978-619-010-096-6.]
- ГАДЖЕВА, Катерина, 2012. *Между желаното и действителното: фотографските илюстрации в българските периодични издания 1948-1956*. София: Гутенберг. ISBN 978-954-617-136-8. [GADZHEVA, Katerina, 2012. *Mezhdu zhelanoto i deystvitelnoto: fotografските иlyustratsii v balgarskite periodichni izdania 1948-1956*. Sofia: Gutenberg. ISBN 978-954-617-136-8.]
- ДАНИЕЛ, Леон, 1988. *Чекмеджето на режисьора*. Пловдив: Хр. Г. Данов. [DANIEL, Leon, 1988. *Chekmedzheto na rezhisyora*. Plovdiv: Hr. G. Danov.]
- ПОПОВ, Чавдар, 2002. *Тоталитарното изкуство. Идеология. Организация. Практика*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. ISBN 9789540746692. [POPOV, Chavdar, 2002. *Totalitarnoto izkustvo. Ideologia. Organizatsia. Praktika*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“. ISBN 9789540746692.]

Интернет публикации

- ЕКО, Умберто, 1995. *Вечният фашизъм* [онлайн] [прегледан на 26 март 2018] Достъпен на: <https://chitanka.info/text/13189-vechnijat-fashizym> [ECO, Umberto, 1995. *Vechniat fashizam* [online] [viewed 26 March 2018] Available on: <https://chitanka.info/text/13189-vechnijat-fashizym>.]