

Ромео Попилиев (Sofia)

ЗАДУШНИЦА ОТ А. МИЦКЕВИЧ НА СЦЕНАТА НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР, СОФИЯ, 1937 Г.

През 1978 г. в България при изключителен интерес се провеждат „Дни-те на полския театър и драма”. Гостуват някои полски трупи, а в много от българските драматични театри се поставят пиеси както на полски класици, така и на съвременни и достатъчно нашумели по света автори като Тадеуш Ружевич, Славомир Мрожек и др. В повечето случаи режисьорите на спектаклите, създадени на българска сцена, са поляци. Такъв е случаят например с „Делото Дантон” от Станислава Пшибишевска, която драма се поставя в „Театъра на Армията” от Анджей Вайда. Представлението има голям успех, играе се няколко сезона, но не за него сега ще става дума. (Въобще предмет на друг дълъг разговор би могло да бъде влиянието на полския театър върху българския през 60-те и 70-те години). Тъкмо по онова време асистентът на Вайда, Мачей Карпински (който всъщност водеше по-голямата част от репетициите, на част от които имах възможност да присъствам), в интервю в полския вестник „Култура” от 4 май 1978 г. припомня, че България е единствената страна, освен Полша, където е била поставяна „Задущница” от Адам Мицкевич [Вестник 1978: 4]. Вероятно това съобщение да е прозвучало изненадващо. Аз лично няма как да разполагам с такива сведения и не се наемам да твърдя, че то е абсолютна истина, или пък още повече, че към този момент положението продължава да бъде същото. За последните 30 години напълно е възможно тази драматическа поема да е получила своите реализации и в други страни.

Но при всички случаи България е първата страна след Полша, в която този текст на Мицкевич стъпва на театрална сцена. Това става още през 1937 година, като режисьор на спектакъла, в който участват първите сили на Народния театър от София, е изтъкнатият по онова време Леон Шилер. Същата година драматическата поема е преведена и на български, като и досега това е единственият ѝ пълен превод у нас. Театралното събитие до голяма степен се получава и благодарение на усилията на тогавашния директор на нашия Народен театър Борис Йоцов, полонист и поклонник на полската литература и култура, в частност добър познавач на Мицкевич

и Виспянски. Този спектакъл представлява и част от отварянето през втората половина на 30-те години на българския театър навън. Например през 1936 г. се извършват разменни гастроли между Софийския Народен театър и Белградския Национален театър, а през лятото на 1937 г. се осъществява продължително гостуване на 16 актьори от Народния театър в Северна Америка.

Както ми е известно, първата театрална постановка на „Задушница“, този наистина труден за театър текст на Мицкевич, известен като „националното евангелие на Полша“, е дело на драматурга и поета Станислав Виспянски през 1901 г. в Краков. През 1932 в Лвов и през 1934 г. в Театър „Полски“ във Варшава Леон Шилер поставя текста в своя преработка. Този е и драматургичният вариант, в който „Задушница“ излиза малко по-късно на софийска сцена. Според самия режисьор дотогава се е смятало, че драматическата поема на Мицкевич не притежава сценични качества [Георгиев 1937: 3]. Интересно е, че режисьорската ситуация по онова време в Полша и България е донякъде огледална, поне що се отнася до констелацията на основните режисьорски сили в двете страни. Тогава в Полша най-мощно се открояват две фигури на режисьори – това са Юлиуш Остерва и Леон Шилер; в България изпъкват също двама – Николай О. Масалитинов и Хрисан Цанков. В Полша Ю. Остерва е привърженик на психологическия реализъм и на строгото съгласуване на постановъчния замисъл със съдържанието на литературния материал. Л. Шилер вижда делото на режисьора като самостоятелно цяло, с една по-свободна негова намеса в драматургията. Той предпочита по-ярките и експресивни средства, и претворява в живота издигнатата още от неоромантика Виспянски концепция за огромния, мащабния, монументален театър; огромен като размах на художествените средства и на въздействието. Що се отнася до България, руснакът Н. О. Масалитинов е главен режисьор на Народния театър в София от 1925 г., преди това е известен актьор от трупата на Московския Художествен театър. Както може да се очаква, той поддържа реалистичния психологически театър и има важно значение за налагането на единен постановъчен стил в българския театър, но е и причина за установяването на известно еднообразие в изразните му средства. От своя страна, другият постоянен режисьор на Народния театър – Хрисан Цанков – предпочита синтетичния театър, стилизацията и експресията, нервната и болезнена напрегнатост, характерна за по-авангардните насоки в театъра между двете световни войни. Той е и по-еклектичен, което дава още някои основания творческият му почерк да бъде сравняван с този на най-известния германски режисьор от онова време Макс Райнхард. През втората половина на 20-те и началото на 30-те години сцената на Народния театър се превръща в арена на

ожесточен спор между естетическите доктрини на двамата, който лесно завладява и печатните медии.

Премиерата на „Задушница” е на 3 април 1937 г. За постановката излизат около 20 статии, рецензии и отзиви, както и по едно интервю с режисьора и сценографа. Почти навсякъде е отбелязана като голямо събитие в живота на българския театър – според критика Йордан Бадев дори е „паметна дата в историята на Народния театър” [Бадев 1937: 8] и нерядко ще се дава като пример, който българската режисура трябва да следва. И все пак тя се играе едва 10 пъти и то само през сезона 1936/1937 – т.е. от април до юни. А по онова време София има вече около 350 000 жители и този брой на представлението очевидно не може да се нарече съвсем satisfactoren. Един вид спектакълът се оказва паметен, но и донякъде мимолетен. Впрочем през същата година Борис Йоцов напуска директорския пост – за него като университетски човек явно е било твърде трудно да се ориентира в сложните творчески и лични взаимоотношения в трупата. Но не това е причината за свалянето на спектакъла, защото известният литературен и театрален критик Владимир Василев, който за пореден път става директор на Народния театър, е от хората, които безспорно го харесват и той навреме е изложил това си отношение в една пространна статия в собственото си списание „Златорог” [Василев 1937: 184–188]. Изглежда постановката е била добре разбрана от по-елитарната и то в смисъла на по-подготвената театрална публика. Някои от левите издания бързат да дадат обяснения защо така се е получило: защото историческите факти се замъглявали от мистиката, а реалистичният смисъл – от формата и ритъма на представлението, както и от конструктивистичния декор. „Нашата публика днес е реалистична”, заявява един критик [Андонов 1937: 4]. Вероятно донякъде има право, защото за разлика от 20-те години, когато експресионизмът, конструктивизмът и сюрреализмът упражняват значително влияние върху театъра, през 30-те реалистичният дискурс – дали не на последно място под влияние на говорещия филм – сякаш взема реванш.

Като най-безспорно постижение е оценена самата постановка. Сценографията на Анджей Пронашко е в конструктивистичен стил [Гърчев 1937: 8]. В предния си план сцената е равна и колкото повече отива към дъното, се издига чрез практикабли и подиуми, като също така е повдигната от ляво надясно. Актьорите се намират на онези места от сцената, които най-добре могат да илюстрират душевното състояние на героите им. Три кръста стоят побити през цялото време, очевидно символизиращи историческата съдба на Полша, разделена между три държави. Светлината е динамична, следи само актьора и то предимно лицето му. Изобщо за пръв път българската публика виждала спектакъл, *изцяло издържан* в експресионисти-

чен стил [Димов 1937: 1]. Отбелязва се, че дотогава не е имало представление, което да действа така мощно и едновременно във всички свои елементи; постигнат е бил съвършен синтез на декор, светлина, реч, музика и танц. Също така за първи път нашият зрител станал свидетел на едно високо изкуство при овладяването на масовите сцени, в които „тълпата“ трябвало да изглежда като дишаща с „една душа“. Този спектакъл може да се определи и като един от малкото на сцената на Народния театър, които успяват изцяло да се възползват от нейните технически възможности, направили я впрочем след реконструкцията от 1929 г. и монтираната нова сценична механизация една от най-модерните в техническо отношение европейски сцени по онова време. Всичко това кара някои критици като Вл. Василев да заключат, че съвсем не е важно как един такъв спектакъл ще бъде приет от публиката – той бил факт от такова голямо значение, че трябвало да бъде оценен в своята художествена самозначност, макар друг път същият критик да е отчитал значението на публиката и да е настоявал за първенстващото положение на автора и текста пред режисьорското решение.

Другият безспорен елемент от спектакъла е изпълнението на актьорите; самият режисьор изказва много похвални думи за тях. Ролята на Густав Конрад е една от най-забележителните в кариерата на Борис Михайлов, завършил театралното училище на Ото Кьоних в Мюнхен и от 1915 до 1931 г., когато се завръща в България, активно работил в редица берлински театри и участвал в повече от 30 германски филма. Според някои критици в тази своя роля той демонстрирал по-блестяща актьорска техника от всички български актьори дотогава. „Неговият глас съска, гърми, глъхне, безумието налага на лицето остри маски, очите са втрещени в един фокус“, пише Вл. Василев [Василев 1937: 187]. Иван Димов в образа на отец Петър също постигал изключителна роля, наситена с дълбочина и истински страдалчески патос. Рядко, извънредно щастливо покритие на образа на Мариля се наблюдавало при Зорка Йорданова, определяна като същинско „видение“. Дори актьорът Петко Атанасов, използван предимно в комедийния репертоар, надмогвал в ролята на Сенатора обичайните си средства и маниер на изпълнение. Обсъжда се изпълнението и на редица други актьори.

Очевидно най-спорният елемент в рецепцията на спектакъла се оказва свръхналичието на т. нар. от критиката *мистицизъм*, затова и на този проблем ще обърнем най-голямо внимание. Като цяло би могло да се твърди, че подобни екстатични откровения и мистични видения, с които е наситена драматическата поема на Мицкевич, са чужди на мейнстрийма на българската литература и театър. Но все пак и такива прояви съществуват в тяхната история, макар и да не се налагат като значима тенденция. Нап-

пример подобни настроения могат да бъдат открити в част от драмите на българския писател и драматург Антон Страшимиров преди Първата световна война – защото след нея той се разочарова от театъра и престава да пише за него. Това са пиесите „Ревека” и „Над безкръсни гробове” – символистични драми, особено първата, също така и „Свети Иван Рилски” – една мащабна, макар и твърде мъглява в смисъла си историческа драма. Могат да се направят известни паралели между тези текстове и драмите на Станислав Пшибишевски, особено по отношение на някои мотиви като болезнената еротика, които се четат в „Свети Иван Рилски”. След Първата световна война драмите на Иван Грозев, който е и първият председател на Българското Теософско дружество, са много плътно наситени с експресия, екстатика и мистика: „Златната чаша”, „Йов”, „Ахасфер”. Това са мистериален тип драми, а „Златната чаша” дори е преведена и поставена във Франция в началото на 20-те години, но не и в България, и изобщо за широката публика и четяща аудитория у нас този автор и до днес е дълбоко неизвестен. Има и други драматурзи, които се изявяват в тази посока в началото на 20-те години като Людмил Стоянов и Боян Дановски (по-късно известен български режисьор), но и техните текстове не стигат до сцената.

Така че като цяло бихме могли да се съгласим с извода на Боян Пенев, историк и изследовател на българската литература и също поклонник на полската литература и изкуство, че при поляците съществува една философска и религиозна дълбочина, която отсъства у българите. Разбира се, този извод – като всяко по-крайно становище – може да бъде валиден само с известни уговорки. Вероятно българският театър е срещнал по-големи препятствия по пътя на своето утвърждаване от полския. Например липсата на големи градски центрове, закъснелия исторически процес в България, по-изявената консервативност и традиционност на заобикалящата среда в Османската империя, където донякъде самата консервативност на православие то се е допълвала и поддържала от тази на исляма. И все пак общото между българската историческа драма, изглеждаща близка до романтизма, от втората половина на XIX и началото на XX век, и драматическата поема на Мицкевич, е в това, че романтичeskото така и не става аполитично, и винаги интересът към нацията и общото преобладава, и се налага над интереса към отделната личност, която не се противопоставя толкова на тълпата, колкото въплъщава обществото. В този смисъл патриотичните и политически мотиви в текста на „Задущница” лесно се разпознават и приветстват от българската публика, не така стои обаче въпросът със сложните вътрешни терзания на Густав, по-късно и на неговата прероденост и промяна в Конрад, изобщо с лутанията на духа, неговото страдание и пречистване. Именно това мистериално начало, в което богоборчеството

прераства в себенадмогване, самозаличаване и ново търсене на Бога, създава трудности в рецепцията на текста. Дори не толкова байроновският титанизъм в тази борба, колкото нейната сложност. Идеята за месианизма на нацията и за страданието като път към спасението също не успява да се наложи през годините в българското политическо и културно пространство, въпреки усиленото търсене и, разбира се, хиперболизиране в драмата между двете световни войни на специфично националното.

Иначе фолклорни, обредни и митически мотиви изобилстват в българската драма през първата половина на XX век, а що се отнася до обичая Дзяди, той съществува в България като Задушница. При него жените отиват сутрин рано, преди изгрев слънце на гробищата, където прекадват и преливат с вода и червено вино гробовете на своите близки, палят свещи и раздават хляб и варено жито за „Бог да прости”. Някъде разстилат орехови листа или закрепват бяло памучно платно, за да прави сянка на мъртвия. Но във всеки случай отсъства това призоваване на душите на мъртвите и то извършвано сред пусати места или изоставени сгради. В този смисъл обичаят у нас – поне както ми изглежда – е напълно лишен от страшното и чудесното, които се забелязват в литовско-полския вариант, пресъздаден така внушително от Мицкевич. Също така в България този обичай няма как да се конфронтира с църквата (не само защото тя поначало е по-слаба институционално, а и като обществен престиж), а защото в своя вид и форма той не може да застраши нейния статут на единствен медиатор с отвъдното. (Все пак напоследък българската църква някак изненадващо излезе начело в една рейтингова класация на институциите, но според мен причината за това е тъкмо нейното пълно бездействие).

Въпреки казаното дотук, едва ли може да се твърди, че причината за по-слабия интерес на широката публика към спектакъла е разминаването в културните традиции на двете страни. Една свършена форма, въпреки понякога неясния си смисъл, тъй като той все пак може да се нарече само относително неясен – а може би тъкмо и заради него, – би следвало дори да привлича вниманието на публиката. Защото, както би казал Роман Ингарден, комуникативната неопределеност засилва интереса на реципиента.

Вероятно с десетте си представления спектакълът на „Задушница” постига максимално възможния си зрителски потенциал у нас за онова време. Защото от друга страна, за една 6–7 милионна страна, с 80 % селско население и една столица от 350 000 жители, 8–10 хиляди зрители, общо посетили един спектакъл, не са съвсем за подценяване като брой. Също така трябва да се има предвид, че такова многолюдно по своите участници представление винаги създава определени трудности да бъде вместено по-често в програмата на един репертоарен театър.

Затова в никакъв случай не бива да подценяваме значението на това театрално и културно събитие от 1937 г.: както за България, така в известен смисъл и за Полша, тъй като е винаги особено интересно, когато един толкова важен въобще за дадена национална култура и история текст успее да намери живот в друга национална среда.

Bibliografia

- [Андонов 1937] – М. Андонов, „Задушница” в *Нардния театър*, „Нова камбана”, I, бр. 279, 10.04.
[Бадев 1937] – Й. Бадев, „Задушница” в *Народния театър*, „Зора”, XVIII, бр. 5338.
[Димов 1937] – Стр. Димов, „Задушница” в *Народния театър*, „Нар. театър”, III, 19.04, бр. 52.
[Георгиев 1937] – К. Георгиев, *Един час при полския режисьор Леон Шилер*, „Литературен глас”, IX, бр. 351, 21.04.
[Гърчев 1937] – Ив. Гърчев, *Декоративното разрешение на „Задушница”*, „Днес”, II, бр. 348.
[Василев 1937] – Вл. Василев, „Задушница” в *режисурата на Леон Шилер*, „Златорог”, XVIII, кн. 4.
[Вестник 1978] – *Полски вестник за българския театър*, „Народна култура”, XXII, бр. 21, 26.05.

Romeo Popilijew

DZIADY (FOREFATHERS EVE) BY ADAM MICKIEWICZ STAGED AT THE NATIONAL THEATRE IN SOFIA, 1937

(Summary)

Bulgaria was the second country after Poland in which Miczkiewicz's dramatic poem *Dziady*, an especially great challenge for staging, was presented in a theatre. This was in 1937 in the National Theatre in Sofia, under the direction of visiting theatrical director Leon Schiller. The production was a big success according to Bulgarian theatrical reviews of that time. It was estimated that indisputably the greatest merit was that of the theatrical production and stage direction, as well as actors' performance. Andrzej Pronaszko's scenography was defined as constructivist in style; critics pointed out that Schiller had achieved a perfect synthesis of stage sets, lighting, speech, music and dance, displaying excellent control in the mass scenes; the other greatest quality of the performance was the acting: the most prominent names of the National Theatre took part in this production. The patriotic and political themes were easily recognized and appreciated by the Bulgarian public, but the ecstatic and mystical elements of the drama created some difficulty for the audience. Despite these small, and inevitable, cultural disparities, the stage production of *Dziady* remains one of the most important theatrical events of the 1930s in Bulgaria. Through the medium of the theatre, this fundamental text of Polish literature and history came to life in a different national environment.