

„БАЛКАНСКАТА КОМЕДИЯ“ НА БОРИУ ЗЕВЗЕКА – ИЗМЕРЕНИЯ НА СМЕШНОТО

Роман ХАДЖИКОСЕВ

Югозападен университет „Неофит Рилски“, България
E-mail: romanhadjikosev@yahoo.com

"BALKAN COMEDY" BY BORYU ZEVZEKA - ASPECTS OF THE COMIC
Roman HADJIKOSEV

South-West University "Neofit Rilski", Bulgaria
E-mail: romanhadjikosev@yahoo.com

ABSTRACT: The article presents a little-known Bulgarian literary work, the play "Balkan Comedy" by Boris Rumenov (Boryu Zevzeka). It was written during the Balkan Wars (1912-1918) and presents the relations between the Balkan states at that time in an allegorical way. The play is the most popular work of Boris Rumenov, who, before and after the wars, was the editor-in-chief of one of the most successful humorous newspapers in Bulgaria called "Drum". He and Stoyan Shakle, one of Rumenov's closest friends, who wrote for the newspaper, founded a touring theater. They performed all over the country for years and the most popular play was "Balkan Comedy". During the First World War, the play was performed on all fronts of the Bulgarian army, usually by amateur actors, and it generated incredible enthusiasm and patriotic inspiration, thus enjoying a huge success. "Balkan Comedy" was an essential part of the theatrical performances, which also included songs, sketches, recitations and other popular forms of entertainment. As it reflected the actual historical events, the play was presented in its first three acts until 1918, and after the end of the war, the author added a fourth act, which, however, had a different emphasis from the end of the third one.

KEYWORDS: war literature, theater, play, Boryu Zevzeka, "Balkan Comedy"

„Балканската комедия“ на Борис Руменов (Бориу Зевзека) е уникално явление в нашата литература. Вписването му в историята като драматургично произведение очевидно е проблематично, не само защото отсъства в историите на българския театър¹, не само и защото не притежава драматургични качества, а защото се ражда в една специфична контекстуална среда. Но нека караме поред.

Борис Руменов вече е добре представен пред българския читател благодарение на текста на Алберт Бенбасат „Да убиеш Зевзек“, който за първи път се появява като следговор в единственото издание на писателя след 1989 г. „Балканската комедия. Избрани произведения“ (Руменов, 1995). Очевидно Бенбасат вижда потенциал за доразвиване на портрета на писателя и повече от десет години по-късно публикува значително обогатен текст със същото заглавие този път в портала *Култура* (Бенбасат, 2018). Със своите двадесетина страници, приравнени в академичен стандарт, това е най-сериозното представяне на творчеството и драматичната съдба на автора. В този свой текст няма да се занимаваме с детайлите, свързани с биографията на Борис Руменов, литературното и фейлетонното му творчество, а ще се насочим към драматургичните качества, доколкото ги притежава, на неговото най-популярно произведение „Балканската комедия“.

И все пак е необходимо да се припомнят някои основни моменти, свързани с историческия контекст, защото без тях трудно би се разбрало явлението „Балканската комедия“. Извънредните обстоятелства, при които то се заражда, го превръщат в извънредна театрална творба, ползваща елементи както от фарса и комедията, така и от драмата. Това произведение не се е родило в задимените канцеларии на някое учреждение или в домашен кабинет, а още по-малко на маса в кафене или кръчма, както повечето литературни творби в началото на ХХ век. Още през 1912 г. Борис Руменов се включва в „Балканската война, служи в 12-а Лозенградска дружина на Македоно-одринското опълчение и е адютант на командира ѝ, който е не друг, а поетът Трифон Кунев.“ (Бенбасат, 2018). По време на участието си и в Междусъюзническата

¹ Според „История на българския театър“ на Пенчо Пенев от 1975 година и по-новата тритомна „История на българския театър“ на Васил Стефанов, Георги Саев и Кристина Тошева това произведение не съществува.

война на инициативния и творчески настроен подпоручик му хрумва идеята и вероятно някъде из окопите започва триактна пиеса, свързана със събитията от последните две години. Така се ражда първата версия на „Балканската комедия“. Поради спецификата ѝ – липса на задълбочени послания, дори напротив, смляно поднесени националистически тези, окарикатуряване на всички „врагове-съюзници“, ясен и недвусмислен хумор, елементарна сценография – представленията на това произведение се превръщат в истински феномен за масовата публика. Играят се по време на Световната война по всички фронтове от войници ентузиастични, като няма как да разберем колко пъти пиесата е поставяна, но можем да предположим, че количеството е било внушително.

Тези представления са организирани и ръководени не само от самия автор, който се изживявал и като режисьор, но и от неговия близък сътрудник и приятел от списание „Барабан“ Стоян Шакле, който не се отличава много от Руменов по характер и творчески натюрел. Още преди войните двамата са главни организатори на пътуваща аматьорска театрална трупа „Барабанистите“, с която изнасят представления в София и различни градове на страната. Никола Икономов, който след края на Първата световна война е един от водещите актьори на Народния театър, в своите мемоари разказва как по едно стечение на обстоятелствата е открит именно от Шакле в родния си град Стара Загора през лятото на 1913 г.: „Една сутрин видях разлепени афиши. Сърцето ми заби силно. Афиши!... Това бяха фарове в бурното море на моите копнежи. С черни букви на тях беше написано: група „барабанисти“ начело с хумориста Стоян Шакле и Харалампи Нервозни ще представят тази вечер за пръв път в салона на клуба на широките социалисти весела „барабанска“ вечер. Накрая ще се представи фарсът „Балканската комедия“. Не знам дали птица би прелетяла по-бързо от мене, но аз не видях как се намерих в клуба.“ (Икономов, 1968, с. 104). Нещата се развиват шеметно за седемнадесетгодишния ентузиастичен младеж, чиято мечта, за ужас на неговите родители, е да се занимава с театър. Шакле му заявява, че човекът, който играел една от ролите, заболял и търси негов заместник. Неопитното момче изразило съмнение дали ще се справи, но получило насърчение от знаменитата фигура. Икономов не само се справил, но и бил най-добрият сред „сбирщината“, както по-късно я определя, и веднага приема поканата да се присъедини към нея.

Шакле продължил с поставянето на този „фарс“ и други подобни и на фронта, където служи в един полк с друг свой другар – Димчо Дебелянов. Близкият приятел на поета Йордан Мечкаров в едни късно открити спомени разказва за срещите си с Дебелянов на Южния фронт в близост до щаба в Калъчково (сега в Северна Македония): „Димчо замина за частта си, която бе разположена на два километра от нас, зад баира. Следващия път той дойде, вече стегнат като подпоручик, да ме кани на някакво театро, което Стоян Шакле [артист, журналист и бохем] устройвал за войниците от техния полк. След театрот Димчо ме изпрати до Смоквица...“ (Мечкаров, 1984, с. 234). С оглед на добре проучената биография на Дебелянов бихме могли съвсем точно да кажем, че това се е случило в средата на февруари 1916 г. Тук трябва да добавим, че не само Шакле е добър приятел с Дебелянов, но и Борис Руменов. Познават се от началото на 1909 г., когато Зевзека започва да печата първите хумористични стихотворения на поета в своя „Барабан“ и поддържат отлични „бохемски“ взаимоотношения до началото на войните.

Официално „полските“ театри, или полевите военни театри, са създадени на 29 юли 1918 г. със заповед на главнокомандващия българската армия генерал-лейтенант Никола Жеков (Пенчева, 2018, с. 42). Това не означава, че преди това такива е нямало, както доказва Румяна Пенчева, основавайки се на многоброен документален материал от Държавния военноисторически архив. Чрез този акт ръководството на армията се опитва да институционализира явлението, което до онзи момент присъствало като реалност във всички военни формирования, но без контрол, което съвсем разбираемо е неприемливо в ситуация на война, когато действат извънредни военновременни разпоредби. Разчитало се е на автоцензурата у хората, поставящи различни театрални сценки, но така или иначе не са документирани никакви проблеми по време на представленията от какъвто и да било характер във военните хроники от този период. Желанието за регулация е видно от точките на „правилника“ им, където се уточнява спецификата на представяните произведения, развлекателният им характер, числеността на трупите, както и цената на билетите, която е събирана и дарявана за подпомагане на бедните войнишки семейства (Пенчева, 2018, с. 43). Можем да предположим, че и през трите поредни

войни по всички фронтови линии, а и не само, са играни различни хумористични и повдигащи бойния дух спектакли.

Военният полеви театър наследява традициите на „Барабанистите“ отпреди войните. Те не изнасяли типичните драматургични произведения, характерни за професионалните театри, които по онова време са само три – Народният театър в София, Пловдивският и Русенският общински театър, както и на малкото на брой пътуващи частни трупи (Икономов, 1968, с. 103). Ако професионалните и полупрофесионалните представления в края на XIX и началото на XX век почти по нищо не се отличавали от днешните като организация – настаняване на публиката в салона, дърпане или вдигане на завесата, действие първо, антракт, действие второ и т.н. до финалното затваряне или спускане на завесата и излизането за аплодисменти на актьорите – то „Барабанистите“ правели съвсем друг тип изкуство. Алберт Бенбасат очертава неговият облик: „Роден артист, Борю Зевзека продължава традициите на следосвобожденския фарс (спектаклите на Мимиш Ага и др. комедианти) и създава нещо като площаден театър – коктейл от скечове, песни, рецитации, имитации и всякакъв вид естрадно изкуство. Освен Борю на импровизираната сцена се изявява и изключително надареният актьор Стоян Шакле. Намерен е и централният фарсов персонаж – Харалампи Нервозни – безкрайно грозен и зловещ дебил, с огромни зъби и постоянна нетрезвост.“ (Бенбасат, 2018). Военният полеви театър не се отличава от спецификата на тези представления. Румяна Пенчева обнародва една телеграма на поручик Павел Орешков от февруари 1918 г., в която се описва протичането на един военен спектакъл. Особено ценна е програмата му, която си позволявам да цитирам от книгата на изследователката: „Вечерта излезе сполучлива. Изпълниха се 14 номера, от които 7 на селската група, другите 7 – на артистите и гвардейския оркестър. Артисти Огнянов, Димитров, Вера Игнатиева, Минчев, Борю Зевзека и Страшимиров Антон. Селската група се състои от 26 момичета, 14 момчета, 5 стари жени, 6 стари мъже. /.../

Програмата включва:

„Одрин“ – симфоническа картина от Мацак

„Пижо и Пендо“, весела сцена из шопския живот от Елин Пелин

Добри Христов – „Охридски син“

Новак – Левски, изпълнени от дивизионния хор

„Борислав на фронта“, сцена-фарс из войнишкия живот от Борю Зевзека

Добри Христов

а) „Я разтурай“

б) „Пиле пици“, соло пее Д. Черговски

Сюрприз

Войнишки стихотворения, изпълнява Харалампи Нервозни

„Софийци пред Букурещ“ – оперета в 1 действие“ (Пенчева, 2018, с. 45).

Макар в конкретния случай да отсъства „Балканската комедия“, ясно е, че при почти всяко от стотиците представления била съпроводжана с разнообразна смес от подобни сериозни и бутафорни изпълнения. Сега бихме казали, че това прилича на еkleктичен пърформанс, в който следосвобожденският фарс, побългарената версия на комедия дел арте, е надграден с оглед спецификата на извънредните военни времена с немалко патриотичност и дори шовинизъм. Целта е да се постигне онзи баланс между смешното и сериозното, който колкото да развлича и разсейва, толкова и да надхва и мотивира изтерзания български войник. Но пиесата на Борис Руменов и без съпровождащата карнавална среда притежава тези две енергии.

„Балканската комедия“ има две издания преди 1994 г. – първото от 1918 г. и следващото от 1930 г.² И в трите издания тя се състои от четири действия, като във всяко едно се уточнява в скоби кой период от войната визира: първо действие – Балканите преди 1912 година, второ – Балканският съюз, трето – Букурещкият договор и последното – Балканите след всесветската война. Близо до ума е, че четвъртото действие е писано през последната година на голямата война. Преди това, вероятно до началото или средата на 1918 г., пиесата се е играла в три действия.

² Борю Зевзека. „Малки комедии за вечеринки“. С., 1930 г. по чието издание Алберт Бенбасат представя пиесата през 1994 г.

Творбата притежава всички характеристики да бъде определена не само като фарс, но и като политическа сатира. Дори бих казал, че пиесата е по-скоро военно-политическа сатира с фарсови елементи, в която участват шест фигури – българинът Ганю, черногорецът Йово, турчинът Хасан, сърбинът Джуро, гъркът Яни и румънецът Мамалигареску. Очевидно всички фигури са алегорична персонификация на шестте съседни държави, участници в Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война. Кафенето „Яваш-яваш“, мястото на първите три действия, символизира балканските земи от времето на Османската империя преди раждането на съюза между България, Сърбия, Черна гора и Гърция. Всяко действие разиграва като взаимоотношения между лицата действителните исторически събития между балканските държави, случили се между 1912 г. и 1918 г. – в първото Ганю, Йово, Джуро и Яни решават да прогонят Хасан от кафенето, във второто прогонването се случва, в третото – всички се обединяват срещу Ганю и му дават да подпише „парцал“, сиреч Букурещкия договор от 1913 г., в който той се отказва от кафенето, и последното действие, което проследява всеобщите оплаквания от следвоенната ситуация, но пък завършва малко учудващо със силния и искрен смях на българина, наблюдаващ как Хасан ага налага по задника лукавия гърк.

Но как е функционирала творбата без последното си действие? Финалът на трето действие има различен заряд и послания в сравнение с „оптимистичния“ дух на четвъртото. Сценографията в трето действие не е променена в сравнение с предходните две и се развива в кафенето, което обаче е с ново име: „Същата обстановка. Вместо фирмата на Хасан ага, окачена виси табела с надпис: „Кафана код две лепе девойке на Газда Джуро & К-о“. Яни бърше масите, Джуро и Йово седят на ляво до маса и пият.“ (Руменов, 1995, с.165). Сърбинът и черногорецът пеят песни и заедно с гърка говорят за знаменитото прогонване на Хасан, като всеки се хвали и изкривява участието си за сметка на отсъстващия българин, който всъщност сам надвива турчина и трясва вратата зад гърба му в края на предходното действие. Когато Ганю се появява, носи табела с различно име на заведението: „Икономическа гостилница Бабам честност на Ганю Балкански и С-ие“ и разпределя функциите на останалите в новата организация. Джуро обаче взима думата и казва, че българинът не е желан в „друшството“. Ганю усеща заговора, скарват се и удря плесница на Джуро. Йово се притичва на помощ на сърбина, докато Яни вика през вратата за помощ. Появяват се Хасан ага и домнуле Мамалигареску и всички вкупом извиват ръцете на българина. Бутат в ръката му лист за подпис. Ганю се съгласява да подпише, но иска да го оставят за последни думи. Това е кулминацията не само на това действие, но и на цялата пиеса. Дори самият Борис Руменов в описателната бележка за ровеция в дисагите на българина румънец уточнява: „Това трябва да продължава малко време, за да се не отвлеча вниманието на публиката от монолога на Ганю“ (Руменов, 1995, с.170). Монологът е в обем повече от една страница, прекъсван само два пъти от реплики на Йово и Джуро. Българинът заявява, че най-честният сред всички е Хасан и го оправдава за неговия разбираем реваншизъм, след което попилява всички останали като „пладнешки разбойници и хайдутти, гадове“, отправяйки обидни думи към всеки един от тях: Яни е „янкеседжия“ (от тур. главорез убиец или палач), Джуро е „разбойник“, Йово – „куче краставо“, само Мамалигареску е пощаден от хули, но е упрекнат в предателство. След като подписва „парцала“, Ганю изрича и последните думи, преди завесата да падне: „Така? Добре! Много добре (отваря вратата.) Слушайте и запомнете добре това, което ще ви кажа: сега ме намерихте натясно, подписах ви, ама мислете си, ако някога ми паднете в ръцете един по един... мамичката ви ще разплача!...“ (Руменов, 1995, с.171).

Свършвайки по този начин, пиесата има съвсем различна енергия. Не е за учудване, че в някои вестникарски съобщения се споменава за масови сбивания, съпровождани края на представлението на „Балканската комедия“, но едва ли и на полевите военни театри по фронтите. Донякъде можем да си представим емоциите, които е предизвиквала „Балканската комедия“, съпоставяйки ги с „възбудителния характер“ на поведението на Македонски и компания, както и на публиката при представянето на „Изгубената Станка“ от Вазов в „Немилинедраги“. Вече е отминал и проваленият елитарен опит за просвета, предприет от Пенчо Славейков в Народния театър за „репертоар от творби на известни автори, които да дават възможност за „размисъл“ на нашата публика“ (Игнатиева, 1956, с. 51). В края на краищата трето действие на „Балканската комедия“ носи драматичен заряд, който се разминава с духа на фарсовите елементи от предходните две действия. В последното действие, дописано към края на

войната, той връща смеха, макар и някак изкуствено звучащ. Все пак произведението е трябвало да отговаря на заглавието си.

Интересно изградена в пиесата е фигурата на Ганю. Повече от ясно е, че Руменов ползва вече наложили се нарицателен образ, сътворен от Алеко двацет години по-рано. И ако вече от дистанцията на времето сме наясно, че той функционира в своята амбивалентност на просташка елементарност и цинична безскрупулност, то при Борис Руменов образът е трансформиран. В неговата пиеса Ганю е тенденциозно положен с положителни черти – той е инициативен, честен, борбен, силен, смел, прозорлив и морален. Но това е разбираемо и логично – българинът (Ганю) в извънредните военни времена просто няма как да бъде друг на фронта, а и не само.

И накрая нещо, което е свързано по-скоро с театралната социология и прагматика. Логично „Балканската комедия“ се е разбирала по съвсем различен начин преди сто години. Тогава събитията, разигравани от алегоричните фигури, са били току-що случили се. Те не са били исторически, както в момента ги възприемаме. Публиката е нямало как да приложи отстранен поглед и критически инструментариум за тълкуване действията на лицата. Всичко разигравано се е приемало буквално и поради тази причина са доминирали емоциите и страстите. Там на сцената са се борили не идеи и принципи, а истински хора и противници.

Днес „Балканската комедия“ се чете трудно. Буквално. Това е заради вавилонията от езици и развален български (Бенбасат с право говори за „макаронизми“), които изграждат пиесата. С изключение на Ганю никой друг не говори на чист български език. Останалите лица имат следните езикови особености – Йово и Джуро говорят на сръбски: „Йово. Ха, ха, ха! Е, брате Джуро, ща си дачекао! Брукао си се. *Джуро* (Бясно на Йово). Чути ти, куковице йедна, йер, кад ти опалим йедну шамарчину, три пута чеш да се преокренеш.“ (Руменов, 1995, с.159), Мамалигареску в няколкото реплики, които има, когато не шепне, смесва познати румънски реплики с български: „Бине, бине, ами чи фачи на тебе сега синьор Италиано?“ (Руменов, 1995, с. 174), докато Хасан и Яни използват някакъв развален български с наложили се в езика ни турцизми и гърцизми, както и окончания и други белези, характерни за техните езици: „*Хасан*. Евала, евала, Ганю ефенди! Слушай, бе Ганю, хайде, ако искаш да пиравим бир дуржество, социате демек. – *Яни*. О, Бозе, какво се случил: станало мегало скандал“ (Руменов, 1995, с. 173). Така е трябвало да се индивидуализират лицата и в същото време се създава комичен ефект. Ясно е и още нещо, отново свързано със социологията и прагматиката на рецепцията. Преди сто години тази езикова какофония е била по-скоро естествена среда за балканеца, намиращ се в разпадащата се Османска империя, населена с „азиатски варвари в Европа“ (Йезерник, 2013, с. 221).

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Бенбасат, А. (2018)** Да убиеш Зевзек. Достъпно на: <<https://kultura.bg/web/да-убиеш-зевзек>> (07.09.2021). (*Benbasat, A. Da ubiesh Zevzek. Available on: <https://kultura.bg/web/да-убиеш-зевзек> (07.09.2021).*)
- Зевзека, Б. (1930)** Малки комедии за вечеринки. София: Издателство и производство. (*Zevzeka, B. Malki komedii za vecherinki. Sofia: Izdatelstvo i proizvodstvo.*)
- Игнатиева, В. (1956)** Театърът на Пенчо Р. Славейков. // *Театър*, № 2. (*Ignatieva, V. Teatarat na Pencho R. Slaveykov. // Teatar, № 2.*)
- Икономов, Н. (1968)** Между изкуството и живота. София: Народна младеж. (*Ikonov, N. Mezhd u izkustvoto i zhivota. Sofia: Narodna mladej*)
- Йезерник, Б. (2013)** Дивата Европа. Балканите през погледа на западните пътешественици, София: АИ Проф. Марин Дринов. (*Jezernik, B. Divata Evropa. Balkanite prez pogleda na zapadnite pateshestvenitsi. Sofia: AI Prof. Marin Drinov.*)
- Мечкаров, Й. (1984)** Неизвестни спомени за Димчо Дебелянов. // *Мопе*, № 1/2. (*Mechkarov, Y. Neizvestni spomeni za Dimcho Debelyanov. // More, № 1/2.*)
- Пенчева, Р. (2018)** Генерали на духа. София: Рива. (*Pencheva, R. Generali na duha. Sofia: Riva*)
- Руменов, Б. (Борю Зевзека) (1995)** Балканската комедия. Избрани произведения. София: УИ Св. Климент Охридски. (*Rumenov, B. Balkanskata komedia. Izbrani proizvedenia. Sofia: UI St. Kliment Ohridski.*)
- Саев, Г. (1997)** История на българския театър. София: АИ Проф. Марин Дринов. (*Saev, G. Istoria na balgarskia teatar. Sofia: AI Prof. Marin Drinov.*)