

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ  
„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“



SOFIA UNIVERSITY  
„ST. KLIMENT OHRIDSKI“

Факултет по класически и нови филологии  
Катедра „Англицистика и американистика“

**Елгони Никола**

## **АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд на тема

**Theater and Politics:**

**The Reception of American Drama in Albania and the Balkans  
during the Cold War**

**Театър и политика:**

**Рецепция на американската драма в Албания и на  
Балканите по време на Студената война.**

за придобиване на образователна и научна степен „доктор“  
професионално направление **2.1 Филология (Литература на  
народите от Европа, Америка, Африка, Азия и Австралия)**  
Американска литература XX в.

Научен ръководител: проф. д-р Корнелия Славова

София  
2023

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата по англицистика и американистика при Факултет по класически и нови филологии На Софийски университет „Св. Климент Охридски” , на 28.11.2023 г.

Дисертацията се състои от увод, основна част, заключение, приложение и библиография. Основната част съдържа пет обособени глави. Общият обем на изследването е 185 страници, включва 20 илюстрации.

Защитата на дисертацията ще се проведе на ..... г. от ..... часа в зала ..... на Ректората на СУ „Св. Климент Охридски“.

Материалите по защитата са на разположение на интересующите се в кабинет 167, Ректората на СУ „Св. Климент Охридски“.

## **СЪДЪРЖАНИЕ**

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	4
ПРЕДМЕТ И ЦЕЛИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО .....	7
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ОСНОВИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО .....	11
СТРУКТУРА И ОБХВАТ НА ДИСЕРТАЦИЯТА.....	13
ГЛАВА 1: ТЕОРЕТИЧНА РАМКА И ОСНОВНИ ПОНЯТИЯ	17
ГЛАВА 2: ИСТОРИЧЕСКИ И ТЕАТРАЛЕН КОНТЕКСТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО .....	31
ГЛАВА 3: АРТЪР МИЛЪР МЕЖДУ ЗАПАДА И ИЗТОКА ....	40
ГЛАВА 4: ТЕНЕСИ УИЛЯМС ОТВЪД ЖЕЛЯЗНАТА ЗАВЕСА.....	43
ГЛАВА 5: ЛИЛИАН ХЕЛМАН НА БАЛКАНИТЕ .....	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	51
ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА .....	54
СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	57
ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА .....	58

## **ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Дисертацията проследява присъствието на американската драма в Албания и други балкански страни по време на комунистическия период. Тя има за цел да хвърли светлина върху по-малко известни или напълно неизвестни факти, преведени пиеси и сценични представления, които са били игнорирани в продължение на десетилетия. Това, което насочи вниманието ми към тази тема, беше необходимостта да се проучи това бяло петно в културата на Албания, което продължава да бъде неизследвано дори и две десетилетия след края на Студената война. Американската драма е изключително популярна в много култури, включително и на Балканите, но липсва каквото ѝ да е изследване за присъствието ѝ в най-изолираната комунистическа страна в Европа. Артър Милър, Тенеси Уилямс и Лилиън Хелман са сред най-поставяните американски драматурзи на XX век по целия свят; техните пиеси се поддават на драматургични и режисьорски адаптации именно поради факта, че вдъхват живот на общочовешки теми, че носят дълбок социален заряд, и са разпознаваеми в транснационалното културно пространство. През XXI век те продължават да бъдат актуални с богатството си от значими теми, оригинален стил, богат език и пластични форми.

Необходимостта от подобно изследване се обосновава от няколко съображения: първо, от липсата на информация за развитието на албанския театър по време на Студената война и неговите отношения с европейската и американската драма и театър; второ, от липсата на официални изследвания и публикации на други езици в световен мащаб, които да отворят проблематиката към света и да бъдат достъпни за по-широка аудитория. Съществуват няколко публикации (предимно на албански език), които частично дават сведения по разглежданата тема, като настоящата дисертация препраща надлежно към тях в своя опит за театрална историография. На първо място е историята на албанския театър *Historia e Teatrit Shqiptar* от Йосиф Папагйони (2011), която обрисова историческия контекст, в който се е развивал театърът в Албания, Косово и Северна Македония, и дава откъслечни сведения за американски пиеси, поставени на сцената на албанските театри. Друг основен извор е научната статия на Рефик Кадиа, “American Studies in Albania in the Past and the Future”, където се проследява влиянието на американската култура (включително литература и американска драма) в Албания от началото на миналия век. Тази статия дава ценни сведения особено за комунистическите години. В допълнение, изследването разчита на приносната статия на Ирис Клоси, озаглавена „Translation and Theatre Performance of Arthur Miller’s Plays in Albania“, която анализира някои преводи на пиесите на Милър под влияние на социалистическия реализъм и по-късните преводи през 2008-11

г., като откроява променените отношения между преводачи и режисьори в двата различни политически режима.

Настоящият труд събира запазените архивни материали за рецепцията на американската драма в Албания, като се фокусира върху тримата основни драматурзи, поставяни и в съседните балкански страни по време на Студената война. По този начин той обрисова специфичната културна ситуация в най-изолираната страна на Балканите, и особена роля на албанската цензура, която налага различни методи, за да деформира и изкриви оригиналните американски пиеси. В същото време, изследването сравнява ситуацията в Албания с тази в бивша Югославия (Северна Македония, Косово, Сърбия, Хърватия, Словения) и България, за да открие приликите и разликите по отношение на идеологическия натиск върху сцената по време на Студената война, политическото използване на изкуството като оръжие за пропаганда, но и начините чрез които културите на САЩ и Съветския свят все пак успяват да се срещнат на сцената. Или както театроведът Золтан Имре твърди в статията си „Театър, пропаганда и Студена война“: „Театърът беше междукултурен дори в тежките политически, идеологически и социални обстоятелства на Студената война“ (1972:108). Очевидно, през тези почти пет десетилетия е имало и такива редки моменти на културен обмен между Съединените щати и Албания на театралната сцена, макар и те да са били доста плахи и стриктно охранявани.

## ПРЕДМЕТ И ЦЕЛИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Дисертацията цели да проследи и анализира противоречивата рецепция на американската драма на албанската театрална сцена по време на комунизма в съпоставка с други театрални сцени на Балканите (предимно в албаноговорящи региони на бивша Югославия и в България) в периода 1945-91 година. По-конкретно, изследването проучва как са били поставяни в комунистическия свят драматичните произведения на основните американски драматурзи Артър Милър, Тенеси Уилямс и Лилян Хелман, успели да достигнат с различен успех в най-много страни на Балканите и в Източна Европа. От една страна, редица техни пиеси са били преведени, поставени и са успели да прехвърлят „Желязната завеса“, но от друга страна, те са били подложени на сериозна цензура, пренаписване и идеологическо изкривяване. Основният фокус на изследването е албанската театрална практика, но частичните сравнения с югославския и българския политически и културен контекст в периода 1945-1991 г. дават възможност да се открият както спецификите на отделните култури, така и общите механизми за политически натиск върху театъра и за пресечните точки между политика и изкуство в Съветската епоха. Сред по-важните изследователски въпроси са следните: Какво е влиянието на американската драма и театър в Албания и на Балканите? Кои американски драматурзи са най-популярни отвъд Желязната завеса и защо? Как са преведени и пренесени техните творби отвъд оригиналния

контекст? Какви образи и послания за американската култура и общество се налагат на сцената и отвъд нея? Каква е репрезентацията на капиталистическа Америка при най-рестриктивния комунистически режим?

Работната хипотезата на изследването е тясно свързана с предположението, че американската драма е била поставяна на албанската сцена значително по-малко и спорадично от другите балкански страни поради суровия репресивен характер на комунистическия режим на Енвер Ходжа. Очевидно, американската драма е била използвана, за да се защити комунистическата идеология в Албания на фона на силно изкривената репрезентация на капиталистическия враг - особено САЩ. Освен да открие факторите за оскъдната рецепция на американска драма на албанска сцена, изследването има за задача да обясни защо отделни леви драматурзи като Артър Милър все пак са били превеждани и поставяни на албанската сцена, докато други леви и социални драматурзи като Алберт Малц и Клифорд Одетс са били свалени от театралните репертоари за разлика от съседните страни (България, бивша Югославия и Румъния). Албания все още е липсващото парче от пъзела на картата на балканските страни, изключително резервирана по отношение на американската култура и изкуство през комунистическия режим – за разлика от съседните Косово и Северна Македония, които въвеждат американски пиеси в своето театрално изкуство значително по-рано. Ясно доказателство за това са преводите на няколко пиеси на Артър Милър и Тенеси



Уилямс от английски на албански, отпечатани в няколко издателства в Прищина, които ги правят достъпни за доста по-голяма албано-говоряща аудитория. Също така, театрите в Прищина и Скопие са били доста по-отворени към обогатяването на репертоара си с американски пиеси в сравнение с театрите на територията на Албания, управлявана от диктатора Енвер Ходжа.

Настоящият труд има и своите ограничения, свързани с някои обективни и субективни фактори. Основното затруднение произтича от липсата на достатъчно запазени документални материали в театралните архиви и в Националната библиотека в Тирана, както и поради неиздаването на редица преводи или липсата на видео записи на поставяните пиеси. Липсата на ресурси донякъде бе компенсирана с издирване на находки в частните сбирки (архиви) на отделни режисьори или актьори, които въпреки напредналата си възраст, споделиха интересни факти и снимков материал с автора на дисертацията. Тази спорадичност на запазената памет в публични и частни архиви затруднява по-систематичния анализ на рецепцията на американска драма в албанския и балканския контекст по време на Студената война. Друго ограничение е свързано с различните езици, на които са преведени оригиналните пиеси, както и критическите материали, които дискутират присъствието на американската драма на Балканите – албански, български, македонски, сръбски, хърватски, словенски и румънски. Поради тези причини, анализът е насочен основно към пиесите, преведени или поставяни на албански език. В същото време, в

страните от бивша Югославия има няколко налични изследвания, проведени на английски език, чрез които читателят може да се запознае с историята на местните театрални практики, както и влиянието на американската култура и театър зад Желязната завеса. И последното ограничение е свързано с факта, че възприемането на дадена творба от конкретната публика в дадена епоха е много трудно да бъде измерено и документирано: мисловните и емоционалните процеси на зрителите при възприемането на американските пиеси не са документираны никъде поради силно репресивния държавен апарат в комунистическа Албания и автоцензурата. По тази причина, изследването предлага по-скоро театрална историография на официалната държавна рецепция на американската драма в конкретния период отколкото анализ на зрителските нагласи, усещания и разбиране на оригиналните пиеси чрез сцената.

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ОСНОВИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Поставените цели и задачи на работата предполагат многоаспектно изследване и систематизиране на различни източници, които дават информация за рецепцията на американската драма в Албания и в някои албано-говорящи райони на бивша Югославия по време на комунистическия режим: от архивите на различни театри в Тирана, Корча, Фиер, Прищина, Призрен и други градове през публикувани и непубликувани преводи на албански език на Артър Милър, Тенеси Уилямс и Лилиан Хелман до критически статии, театрални програми, досиета и рецензии в списания и пресата. В допълнение към тези писмени извори изследването разчита на личните спомени и архиви на отделни режисьори и актьори от по-възрастното поколение, които са били активни участници в театралните процеси по времето на комунистическия режим - събрани по метода на вземане на интервюта. Всички тези разнородни извори изискват прилагането на комплексен интердисциплинарен подход, съчетаващ разнородни теории - от рецепционни модели в театъра, през теории на превода до специфични методи за анализ на драматургичен текст.

Поради интердисциплинарния характер на темата методологията на това изследване може да бъде определена като „интердисциплинарна“ (Снел-Хорнби, 2006:72), тоест, преминаваща отвъд текста на оригиналните пиеси и отвъд езиковите аспекти на превода. В този смисъл рецепцията се

разглежда като по-обща културна практика, която се случва на сцената и която взема предвид влиянието на идеологията, историята и културната традиция, както и трансформацията на текста на театралната сцена, където той непрестанно се измества и размества. Като цяло, методологията се основава на комбинация от теорията на Сюзън Бенет за театралната рецепция и теорията на Патрис Павис за межкултурен трансфер на сцената между културите на първоизточника и целевата култура (представен като дуалистичен модел във фигура на пясъчен часовник, която филтрира различни слоеве на чуждата култура в приемната култура). За целите на анализа на превода на албански на отделни пиеси на Милър, Уилямс и Хелман изследването разчита на разнообразни теории на превода, свързани с ролята на идеологията при възприемането на драмата в превод (предимно Лорънс Венути), на цензурата и властта, както и обедняването на оригиналния текст в резултат на определени стратегии на изкривяване (Антоан Берман). В допълнение на тази методология, изследването непрекъснато използва сравнителен подход на различни нива, като сравнява постановъчни практики в различни страни и движението на тримата драматурзи между световите на Изтока и Запада в контекста на Студената война, както и проследява влиянието на комунистическата цензура върху преводаческите решения, или как образността и значенията на оригиналната пиеса са предадени на езика на целевата култура.

## СТРУКТУРА И ОБХВАТ НА ДИСЕРТАЦИЯТА

Дисертацията има общ обем от 185 страници, от които 10 библиография и 5 са приложения (appendix). Тя се състои от въведение, пет основни глави и заключение.

Логиката в организацията на труда се базира на два стълба: 1) хронологично представяне и проследяване на фактите, свързани с рецепцията на американската драма, за да се открият тенденции в цялостния процес във времето, както и да стане явна рязката промяна след падането на Берлинската стена; 2) движение на анализа от оригиналния контекст на създаване на американската драма (САЩ) към приемащия контекст на Източна Европа и Балканите, като се следва естественото движение в пространството на първоизточника и неговите трансформации и адаптации.

**Въведението** представя историческия и културния контекст за развитието на това изследователско проучване, хипотезата, предмета, задачите и обхвата на изследването, както и актуалността на темата. То позиционира авторите и техните творби в контекста на периода и неговите централни дискурси, изследвани в дисертацията. Тук се описва и двугодишния процес по събиране на материали в различни театрални архиви и библиотеки в три балкански страни.

**В теоретичната глава (глава 1)** акцентът е върху различните теоретични предпоставки, идеи и понятия, използвани за анализ на рецепцията на американската драма на Балканите и по-конкретно в Албания. Сред основните теории са

модела на Патрис Павис за межкултурния трансфер на сценичната творба от изходната към целевата култура, разработен в книгата му *Театърът на кръстопът на културите*, както и идеите на Сюзън Бенет за видовете рецепция в театъра и някои постулати и понятия на Лорънс Ветути, които биха хвърлили светлина върху преводните аспекти на рецепцията при анализа на сценичните постановки.

**Глава втора** подготвя читателя за специфичния анализ на преноса на американски пиеси по време на комунизма като въвежда историческия и културния контекст на Албания още от началото на ХХ век и предлага обзорна картина на американското културно присъствие в Албания и в съседните балкански страни като бивша Югославия и България. Въвеждат се фактите, които са влияели върху развитието на театъра по-рано във времето, и по-конкретно по време на комунизма (1945-1990), започвайки с Албания и продължавайки с България и бивша Югославия (Сърбия, Хърватия, Северна Македония, Косово.) Интересно е да се отбележи, че театърът е установен като институция за пропаганда в 1944-1945 г. в повечето балкански страни. Театърът в Албания се е фокусирал върху репертоар, взет от СССР или други автори от Източна Европа, като държавата е стимулирала албанските писатели, актьори и режисьори да създават оригинални пиеси, свързани с „правилната“ идеология. В България ситуацията е била подобна, но репертоарът от постановки е бил много по-богат в сравнение с албанския. Бивша Югославия е била още по-отворена към

американската култура - факт, подкрепен от посещението на Лилян Хелман в Белград и нейната среща с Тито.

**Глава Трета** е посветена на Артър Милър, неговото място на американската и балканските сцени по време на Студената война, като позиционира сложната съдба на драматурга в ожесточената културна война между Западния свят и Съветския свят: като автор, който изразява открито своята критична позиция по време на маккартизма в САЩ, той бива преследван в собствената си страна. Тъй като Милър е значим автор не само за Западния, но и за източния блок, присъствието му се усеща дори в Албания, въпреки че пиесите му са поставени на сцената едва в края на режима на Енвер Ходжа. Специално внимание се отделя на постановките *All My Sons*, *A View from the Bridge* и *The Crucible*, на техния превод на албански и цялостното им възприемане под зоркото око на цензурата. В комунистическа България и в бивша Югославия неговите пиеси са поставяни сравнително скоро и много по-често след първото им представяне на Бродуей, но и там той попада в клопката на политическите игри след критиката му на Съветската инвазия в Чехословакия през 1968 г.

Следващата аналитична глава (**Глава 4**) се фокусира върху рецепцията на пиесите на Тенеси Уилямс в периода на политически сътресения в балканските страни. Той се радва на особена популярност във всички комунистически държави с изключение на Албания. Няколко негови пиеси са превеждани на албански и е имало опити да бъдат поставяни на албанска

сцена, но те са били забранени още след първото им изпълнение, особено пиесата *Orpheus Descending*. Заради силно фройдисткия поглед върху вътрешната психология на индивида, пиесите на Тенеси Уилямс са били възприети скептично от цензурата и са останали само като документи в националните архиви. Тази глава сравнява централната роля на Уилямс в американската драматургия през годините, популярността му в балканските страни, като също така демонстрира как неговият изключително лиричен и пластичен стил е предаден по доста опростителски начин в албанския превод на най-представителната му пиеса, *The Glass Menagerie* (в Прищина, Косово). *The Glass Menagerie* е поставена в Тирана чак през 1990 г. в Театъра на Академията на изкуствата. Поради късната поява на неговите пиеси в Албания и Косово са добавени сведения за необикновения бум на неговото творчество веднага след края на Студената война.

**В петата глава** на настоящото изследване фокусът е върху присъствието на Лилиан Хелман в Албания и Балканските страни. Отново аналитичната глава започва с позиционирането на Хелман в американското общество и култура още от края на 30-те години на XX век, след което обръща поглед към влиянието ѝ в Съветския Съюз и Източна Европа. След дистанцирането на бивша Югославия от Москва, тя дори посещава страната и се среща в Белград с президента Тито – значим факт, който повлиява на творческата ѝ кариера. Нейната пиеса *The Little Foxes* проправя пътя ѝ в балканските страни, като се поставя в София още през далечната 1947 г. , за разлика от негативната



реакция и трансформация на пиесата в албанския контекст на комунизма (поставена едва през 1988 г). На базата на събраните факти за Словения, Сърбия, България и Албания, изследването се фокусира върху разширен анализ на факторите, поради които постановките на *The Little Foxes* на Хелман се различават драстично в отделни страни. В края на главата се предлага културологичен анализ на превода на албански на тази най-значима нейна пиеса.

## **ГЛАВА 1: ТЕОРЕТИЧНА РАМКА И ОСНОВНИ ПОНЯТИЯ**

Анализът в това изследване разчита на два основни теоретични стълба, а именно рецептивната теория и културната теория на превода, като те се допълват от механизмите на идеологията и наложените цензурни и самоцензурни ограничения. По тази причина, целта на тази глава е да се представят в детайли теоретичните рамки на изследването, определени идеи и понятия, които биха хвърлили светлина върху начините, чрез които обсъжданите американските пиеси са били трансформирани, изкривявани, съкращавани и преработени през призмата на комунистическата идеология.

На първо място се разчита на рецепционистките идеи на Сюзън Бенет, която в книгата си *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception* настоява, че публиката играе активна роля в създаването на театрално значение и че интерпретациите на зрителите са формирани от техния социален и културен

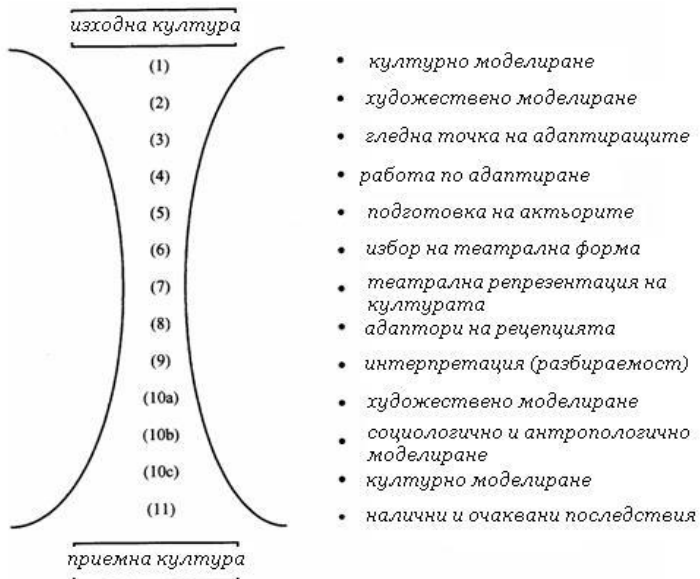
контекст, както и от елементите на театралната форма. Бенет прави исторически преглед на театралната публика и нейната връзка с театъра, като демонстрира, че публиката винаги е била неразделна част от театъра и че нейните очаквания и преживявания се променят във времето. Освен това Бенет твърди, че публиката е активен участник в създаването на театралното значение и че техните интерпретации на пиесата са повлияни от съответния социален и културен контекст. Тя обсъжда и начините, по които публиката е повлияна от елементите на театралната форма, като например използването на осветление, звук и сценография. Бенет прилага своята теория върху редица театрални постановки, включително на пиеси на Шекспир, Брехт и Бекет. Тя анализира начините, чрез които публиката е реагирала на тези пиеси и как техните интерпретации са били оформени от техния социален и културен опит. *Theatre Audiences* предоставя ценна перспектива за начините, чрез които публиката може да се ангажира с театралните изпълнения и как тази ангажираност повлиява върху интерпретацията на значенията на пиесата. Тази книга е важна за изследването, защото подпомага разбирането на цензурираната връзка между публика-театрално представление в контекста на Студената война в Албания и на Балканите.

За по-дълбокото разбиране на процеса на възприемане на една култура от друга чрез театъра дисертацията разчита на рецепционисткия модел за межкултурен обмен в театралното представление на Патрис Павис. По-конкретно, моделът е

описан от френския учен като пясъчен часовник на културата - „странен предмет, приличащ едновременно на фуния и на мелничка“ (1990:3). В горната част се намира чуждата култура, вече формирана в първоначалната антропологична и социокултурна среда, която се движи към приемната култура. Потокът между различните контексти и традиции се регулира чрез преминаването през около десет- дванадесет филтъра (посредници), най-важните от които са : културното и/или художественото моделиране, гледната точка на адаптиращите представлението, подготвителната работа на актьорите, избора на театрална форма, театралната репрезентация на културата, адапторите на рецепцията („елементите – проводници“), нивата на интерпретация и накрая дадените и очаквани последствия (как зрителите възприемат и преработват последни познатите и непознатите елементи на културния поток). Системата на филтрите действа и в двете посоки (от и към двете култури), макар че визуалната фигура на пясъчния часовник създава погрешна представа за йерархичност и еднопосочност на движението. За да стигне до нас, пояснява Павис, „чуждата култура трябва да мине през тясното гърло. Ако зрънцата на културата или техният конгломерат са достатъчно фини, те ще минат без проблем, но бавно, в долната част - тази на целевата култура, от където ние наблюдаваме този бавен поток. Зрънцата ще се пренареждат по начин, който изглежда случаен, но който е частично регулиран от тяхното преминаване през около

десетина филтри, поставени от целевата култура и наблюдателя“ (1990:2).

Смесването на културите в театъра не е просто съвкупност от елементи, които правят едно универсално вещество. Затова Павис описва театралния трансфер не като „котел“, в който се претопяват отделните елементи, а като „кръстопът на традициите, на художествените практики, където можем да се надяваме да уловим ясната хибридизация на културата и да съберем оплетените пътища на антропологията, социологията и художествените практики“ (1990:2). Френският театрален семиотик предпочита подхода на „международния културализъм“ вместо мултикултурализма или транскултурализма за осмисляне „диалектиката на обмена на културни етикети между културите“ (1990:2), и именно затова представя своята идея за движението между две или повече култури чрез фигурата на часовника, образно представена по-долу:



Понятията, въведени от Павис са особено приложими към анализа на навлизането на американската драматургия в приемните култури от Балканите. За целите на предстоящия анализ ще разчитам най-вече на понятията като *рецепционни адаптори* и *нива на интерпретация*, т.е. наративните, тематичните, формалните, идеологическите, социокултурните и други филтри. Както обяснява Павис, някои от тях са по-значими: например идеологическите и социокултурните нива на интерпретация обикновено контролират по-ниските нива на

интерпретация (свързани с жанровите особености, темата, формата, стила и т.н.), като по този начин превръщат доминантната идеология в приемната култура в *нормативен модел за социологическо или културно кодифициране* (Pavis 1992: 18). Години по-късно, в преработен вариант на своята теория, Павис уточнява: „Сцената е това привилегировано място, където нашата идеология, нашето идеологическо състояние, се влияе по впечатляващ начин от силата на желанието. Възприемането и приемането са свързани със силата на желанието: поради това всяко представление е преплетено с гледните точки на идеологическото състояние. Всеки конкретен код е важен за създаването на кода на възприятието, определяйки системата на стойностите, предавани от съдържанието на пиесата, включително и конкретните кодове, свързани с жанрове, исторически периоди, типове герои и езикови кодове, идеологически и културни кодове (2003: 86-87). Политиката и идеологията могат да влияят върху рецепцията и върху цялостното възприемане на изкуството чрез местната политическа ситуация, но те влияят най-силно чрез наложената идеология на театралите (режисьорите, които избират пиесите за аудиторията и актьорите, които интерпретират политическите процеси). В албанската култура по време на Студената война намесата на театралните дейци е била невъзможна. Всичко е било диктувано от официалните институции на театъра, подчинени на държавния идеологически апарат.

Освен ролята на публиката при възприемането на театралното представление е важен и езикът – по точно, как драматурзите и актьорите си служат с него, за да предадат смисъла, да създадат настроение и да оформят драматичното преживяване за публиката. Тези елементи са акцентирани в книгата на Марвин Карлсън *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theater*. По-конкретно, авторът има предвид вербалния и невербалния език в театъра, включително използването на акценти и диалекти, използването на жаргон и разговорен език, на поезия и стихотворна форма, както и използването на гласа и тялото за предаване на социални и политически послания. В гореспоменатата книга Карлсън отделя специално внимание на ролята на езика в межкултурните изпълнения, като разглежда как различни езици и диалекти могат да се използват за създаване на усещане за автентичност и културна специфичност. Той се позовава на примери от множество театрални традиции, включително класическа драма, модерен театър и съвременен експериментален театър, като демонстрира значението на езика в различните театрални форми, като мюзикъли, куклен театър и класически театър. Накрая, той обобщава как езикът се използва за създаване на значение и оформяне на театралния опит: „Така театърът, създаден да отразява културата, от която той самият е част, е трябвало да намери във всички епохи и периоди стратегии за изобразяване не само на възприеманите социални действия на своята публика, но и на въздействието на външни сили, които неизменно влияят

на тази публика, колкото и хомогенна да е била тя“ (1996:21). В контекста на Студената война в комунистическа Албания и в съседните балкански страни, с цел да достигнат до публиката по един по-завоалиран начин, преведените текстове и самите постановки на сцена е трябвало да адаптират локално езика на оригинала чрез използване на разговорен език, за да предадат посланията на публиката по по-естествен начин, но и да подбират внимателно отделни понятия и фрази, свързани с непознатия свят на вражеския капитализъм, за да бъдат въобще допуснати до сцената.

Друг начин за оказване на влияние върху разбирането и интерпретирането на американските пиеси отвъд Желязната завеса е чрез предварителното им критично обговаряне в пресата, чрез подаване на специфични послания в материалите, представящи и тълкуващи пиесите и постановките. В контекста на Студената война в Албания много американски драми са превеждани на албански и поставяни на сцена с използването на специални театрални програми, рецензии и коментари, предоставящи инструкции за четене, разбиране и интерпретиране на посланията, героите и идеите, предназначени да достигнат до публиката. За целите на анализа на подобни материали, съпътстващи преводите и постановките, дисертацията разчита на теорията на френския литературен теоретик Жерар Женет за „паратекста“. Както загатва самото понятие, то включва всички допълнителни текстове, които заобикалят един текст, като заглавия, подзаглавия, епиграфи,



предговори, въведения, илюстрации, дори името на автора и биографията му. Тези идеи и понятия са използвани най-вече при анализирането на „досието“ на пиесата на Милър *Death of a Salesman*, която е запазена в архива на Националния театър в Тирана; то недвусмислено илюстрира как е действала комунистическата пропаганда преди и след поставянето на пиесата на сцената.

И на последно място, макар и не по значение, преводът на американските пиеси на албански език се оказва важен фактор във „филтрирането“ и подготвянето на пиесите на Милър, Уилямс и Лилиан Хелман по време на Студената война. За целите на анализа на три конкретни превода дисертацията разчита на различни идеи и понятия от теорията на превода. Макар и преводната рецепция да не в центъра на тази разработка, тя е част от цялостната рецепция, която бих искала да обрисувам. На първо място бих изтъкнала теорията на Антоан Берман, френски преводач и теоретик на превода, който пише обстойно за предизвикателствата и сложностите на превеждането на литературни произведения от един език на друг. Един от ключовите му приноси е статията „Преводът и изпитанията пред чуждото“ (*les épreuves de l'étranger*), където той дискутира едновременно изпитанието пред „културата-цел, която преживява непознатия чужд текст и слово“, както и изпитанието „пред чуждия текст, който бива изкоренен от своя език и контекст“ (Berman 2000: 286). Френският учен не одобрява традиционната практика на отричане на чуждото в превода чрез

„натурализиране” (приближаване на чуждия текст максимално до читателя – донякъде синоним на по-късната стратегия на Венути, известна като „одомашняване”). Той изтъква, че „същинската етична цел на преводния акт е приемането на чуждото като чуждо”, въпреки съпротивата на приемната култура „чуждото да премине” чрез различни стратегии на деформиране на текста (например „експлициране”, „удължаване”, „обедняване” и др.) – онова, което Берман нарича с философския термин „негативна аналитика” (Berman 2000: 289). На базата на своя пространен анализ на съществуващи преводи на романи той идентифицира дванадесет „деформиращи тенденции” (*douze obstacles à surmonter*) или негативни деформации като „рационализация”, „изясняване”, „удължаване”, „количествено обедняване”, „качествено обедняване”, „унищожаване на ритъма”, „унищожаване на означаващите мрежи на обозначаване или тяхната екзотичност”, „унищожаване на езиковите структури”, „екзотизиране на народния език”, „унищожаването на изрази и идиоми”, „изличаване на на сложността на езиците” (Berman 2000: 292-4). На „деформиращите тенденции” Берман противопоставя „положителните тенденции”, които улесняват процеса на обозначаване в превода, както и положителната трансформация на езика-цел.

Друга основна теория от областта на превода, която хвърля светлина върху културните различия в превода при пресичането на чуждата и изходната култура, и особено на

ролята на идеологията и доминиращите властови дискурси в приемната страна е свързана с работата и преводаческия опит на американския учен Лорънс Венути. Той проповядва по-етичен и политически ангажиран подход към превода. Един от основните му аргументи е, че преводът не е обективен процес, а по-скоро силно субективен, който е под влиянието на културните и идеологическите предразсъдъци на преводача и цялото общество, от което произлиза. В своята книга „Невидимостта на преводача: История на превода“ Венути обсъжда „невидимостта“ на преводача предимно в САЩ в два аспекта: първо, положението на преводача (тенденцията преводачите „да превеждат гладко на английски, като произвеждат идиоматичен и разбираем целеви текст“ и по този начин създават „илюзия за прозрачност“) и второ, по отношение на самата преводаческа дейност, т.е., начина, по който преведените текстове трябва „да създават впечатлението, че преводът не е превод на чужд текст, а е „оригиналът“ (Venuti 1995: 1). Затова той апелира за „форенизиране на превода“ (foreignization) - стратегия за запазване на чуждостта на изходния текст и съответно на езиковите и културни различия. Този подход е в противовес на доминиращата в превода норма на *domestication* (*доместициране / одомашняване*), който включва приближаване на изходния текст до културните и езиковите норми на целевия език и култура. Той се обявява срещу напасването на чуждото към културата-приемник, за да могат преводачите да направят преведения текст по-достъпен за читателите на целевия език.

Това може да доведе до загуба на важни културни и езикови нюанси и Венути дори го нарича „упражняване на насилие“:

Насилието на превода се крие в самата му цел и действие: реконструкцията на чуждия текст според ценностите, вярванията и репрезентациите, които съществуват предварително в езика-цел, винаги определящи производството, разпространението и рецепцията на текстове... Каквато и различност да носи преводът, тя бива запечатана от културата на езика-цел, асимилирана до нейните представи за разбираемост, до нейните канони и табути, до нейните кодове и идеологии (Venuti 1995: 18–19).

Апелът на Венути към преводачите е да се ангажират с по-критичен и политически осъзнат подход към своята работа. Неговият призив кореспондира с идеите на Сюзан Баснет, разработени в книгата ѝ в *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. В нея тя настоява, че култът към верността към оригиналния текст и културния контекст в театралния превод е довел до ограничено разбиране на превода, което дава приоритет на нуждите на публиката и режисьора пред възможността за поставяне/ перформативност на текста: „Терминът перформативност се използва често, за да опише неописуемото, предполагаемо съществуващо скрито жестово послание в писмената форма“ (Bassnett 1998:102). Според

Баснет, този подход предполага, че крайната цел на театралния превод е да се създаде текст, който може лесно да бъде поставен на сцена, вместо да се създаде превод, който да улавя същността на оригиналното произведение. Тези критични идеи са особено полезни в анализирането на театралните постановки в условия на репресивни режими или открита и скрита цензура и подпомагат разбирането на някои „неслучили“ се постановки в Албания, като тези на Тенеси Уилямс.

Изкривяванията на драматичния текст в условията на цензура и автоцензура често са резултат не толкова на преводачески стратегии или решения, а на идеологически и политически натиск. В своята статия „Ideology and Translation“, Стефан Баумгартнер се фокусира върху сложната връзка между идеологията и превода. Той настоява, че преводът не е неутрален процес, а е дълбоко повлиян от идеологическите вярвания и ценности на преводача. Той подчертава ролята на тъй наречения „културологичен обрат“ (cultural shift) в изследванията на превода, като настоява на централното място на културния контекст при преводната политика. Акцентът при него е идеологията и начина, по който тя влияе на процеса на вземане на решения от преводача. Баумгартнер заключава, че идеологията може да се прояви по различни начини в превода, включително чрез избора на думи, тон, и формулиране на преведения текст (Baumgarten 2012:11). Той предоставя няколко примера, за да илюстрира този аргумент, включително преводи на политически речи и литературни произведения. Баумгартнер подчертава

важността на признаването на влиянието на идеологията в превода и необходимостта преводачите да бъдат наясно със собствените си идеологически предразсъдъци, за да създадат точни и културно чувствителни преводи. Той също така добавя, че „Всяко тълкуване, независимо от целта на превода и от ситуативния му контекст, зависи в голяма степен от гледната точка (или идеологията) на анализатора за концепцията на самата идеология" (Baumgartner 2012:61). Тези идеи са особено уместни за преплитането на преводите на американска драма в политическите обстоятелства в Албания и Балканските страни по време на Студената война. Както разкрива Йоана Сземан в статията си „A Memorable French-Romanian Evening: Nationalism and the Cold War at the Theater of Nations Festival“ по повод едно румънско представление в Париж през 1957 г. връзката на държавно-субсидирания театър с национализма и цензурата е много здрава: по време на Студената война „театърът е арена на противопоставяне и преговори“ (Szeman 2017 :218).

Съществуват различни дефиниции за цензура в изкуството и литературата. За целите на този труд ще използвам разбирането на Никол Мур от *Censorship Is*, като „акт на потискане или ограничаване на свободното изразяване, често в името на защита на обществените нрави или националната сигурност“ (2017: 46). Тя разглежда различните форми на цензура, включително правителствената, самоцензурата и корпоративната цензура, както и по-скрити форми на потискане, като натиск от страна на издатели или рекламодатели за

модификация или цензуриране на съдържанието. В интервютата, които взех от албански театрални режисьори от по-старото поколение се разкриват всякакви възможни средства за цензуриране и ограничаване на индивидуалната и творческата свобода, за задушаване на свободното мислене и изразяване на театралите – особено в случаите на пренос на американска култура – когато въпросните автори са били считани за заплаха за обществените нрави и националната сигурност.

## **ГЛАВА 2: ИСТОРИЧЕСКИ И ТЕАТРАЛЕН КОНТЕКСТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО**

Втора глава накратко въвежда основни моменти в развитието на театъра в отделните балкански държави – предимно като Албания, Северна Македония, Косово, Сърбия, Хърватия и Словения. По този начин се обобщават историческите фактори, довели до разнопосочните тенденции и процеси в различните държави по време на Студената война.

Началото на културния сблъсък между Албания и САЩ може да се проследи от втората половина на XIX век, когато Клемент К. Мур, авторът на популярната поема „Коледната нощ преди“, публикува книгата си *Георг Кастриот, прякор Скендербег, крал на Албания* (1850), а Хенри Уърдсуърт Лонгфелоу пише поемата си „Скендербег“ в третата част на „Приказки от мотела“ (1873). В действителност, истинският сблъсък на двете култури се случва през XX век, след като

албанските имигранти в САЩ установяват своите общности, първо в Бостън и след това и в други съседни градове на Масачузетс, и след като Албания най-после преодолява доминацията на Османската империя, продължила почти пет века.

### **Театърът в Албания от 1945 до 1990 година**

През цялата си история Националният театър на Албания е понасял сериозни щети от прекалената намеса на политиката, не само по отношение на неговото управление и насоки, но и спрямо кои пиеси да бъдат поставяни, с какво съдържание и как. През годините 1944-1945 албанската държава насочва новосъздадения реалистичен театър в три посоки: а) налагане на репертоар главно с пиеси в тона на „социалистическия реализъм“, предоставени от югославски, руски или други източни автори; б) стимулиране на албанските драматурзи да разработват оригинални местни сюжети; и в) осигуряване на професионалната квалификация на актьорите чрез усвояване на принципите на системата на Станиславски.

През годините 1955-1965 редица албански театрални режисьори и сценографи завършват или специализират във висши училища в Съветския съюз и други източни страни, което силно влияе на качеството на постановките и художествения език. В същото време се разширява трупата с актьори и актриси, завършили във Висшето училище по актьорско майсторство "Александър Моисиу", като се поставят творби от световната съкровищница от руски и албански театрални режисьори. В този



период се организират първите театрални фестивали на професионалните театри, които стават средище за обмен на художествен опит и професионално развитие. За първи път Националният театър създава своя школа и се превръща в място за предаване и споделяне на професионален опит с други театри в страната.

През годините 1965-1972 се наблюдава пълен националистичен обрат: националните пиеси стават основен репертоар, постепенно намаляват постановките на големите световни драматични произведения - особено съвременните и американските, като се насърчава родната драматургия и обновяването на художествения език в края на 60-те и началото на 70-те години.

В периода 1972-1985 Албания изпада в пълна изолация. Мрачното политическо и икономическо положение, заедно с културна изолацията на страната довеждат до нулев контакт със световната литература и драматургия. Изключителната политизация на театралните групи създава конфликтна и разделяща атмосфера между актьорите, като иновативните драматурзи и автори биват етикетирани като "модернисти", след което биват наказвани, уволнявани, изпращани в изгнание, дори и затвор. Политическият натиск и цензурата водят до изключително схематично творчество, изпълнено с комунистически клишета и оптимизъм, както и намаляване на цялостния репертоар като цяло и на новите премиерни постановки.

След смъртта на диктатора Енвер Ходжа през 1985 г. започва либерализация в страната, като държавата намалява цензурата над Националния театър. С края на комунистическата диктатура 1990 година се усеща полъха на свободата. Естествените последици са в няколко посоки: а) включване на повече пиеси от чуждестранни автори; б) възможност театърът да се обърне към т.нар. табути, забранени до този момент, което усилва социалната критика към корупцията в публичната администрация и настояването за повече свобода и права; в) подкрепа в подпомагането на политическите промени към демокрация; г) първи опити да се представят авторите, които са били забранени по време на комунизма е) нарастване на конфликта между поколенията и манталитетите, грубото прекъсване с традицията на албанската драма от страна на новите хора на изкуството, които въвеждат нови теми и стилистика.

Като цяло, началото на театъра като културна институция в Албания се свързва с присъствието на чужди световни драматурзи като Шекспир, Ибсен, Брехт, Чехов и други. През 1960-те години театралният репертоар започва да намалява, като премахва чуждестранните пиеси, като връхната точка на отрицанието на всичко западно е през 1970-те и 1980-те години, когато почти всички театрални пиеси на сцената са от албански автори. В резултат на това албанският театър се откъсва много рано от съвременния стил, методология и практики в театъра, като живее затворен в себе си в екстремна

ксенофобия. Някои считат, че тази крайна затвореност в своето и изличаването на чуждото са били е стимул за развитието на творчество на албанските драматурзи, но това е противоречива теза.

### **Американският театър на югославските сцени по време на Студената война**

За разлика от нарастващата изолация на албанския театър и неговата враждебност към американската драма, в следвоенна Европа се забелязва истински бум на съвременния американски театър. Новото поколение американски драматурзи като Тенеси Уилямс, Артър Милър и Едуард Олби завладяват сцените на Лондон, Париж, Берлин, и други столици. В Източния блок Югославия показва най-голям интерес и отвореност към популярните американски драматурзи, които биват бързо преведени и поставяни. Присъствието на Милър и Уилямс в репертоарите на югославските сцени не е само знак за политическо отваряне и желание за добри дипломатически отношения (т.н. културна дипломация), а и желание за отвореност към иновативни стилове в актьорското и режисьорското изкуство. Трансформацията към модерен съвременен театър е също така и индикация за промяна на зрителските нагласи и западно ориентирани търсения на театралната публиката в Югославия, която бързо се отдалечава от комунистическия път и търси свой независим път на развитие.

### Основаването на Националния театър на Косово

До 2008 г. Косово юридически е автономна област в състава на Сърбия и поради междуетническите войни през 90-те години на XX век в бивша Югославия извървява труден път на самостоятелна държава със свой културен облик. Отделни пиеси на американски драматурзи са поставяни през 80-те и 90-те години на XX век, но истинският пик на американските драматурзи настъпва едва след 2000-та година, особено на Тенеси Уилямс. Струва си да се спомене, че през 1983 година *The Glass Menagerie* вече е преведена на албански и изиграна на сцената в Косово, докато едноактната пиеса на Милър *Incident at Vichy*, е преведена и поставена на сцена в Прищина на албански през 1973 година. През 2000-те години започва силна серия от постановки по пиеси на Тенеси Уилямс, белязана от поставянето на *The Rose Tattoo* през 2000 и 2001 година в Националния театър на Косово. През 2001 и 2008 година *The Glass Menagerie* е изиграна отново в Прищина, в театър „Додона“, а през 2010 година е последвана от *Cat on a Hot Tin Roof*. По ирония на съдбата, Артър Милър се играе последен: *Death of a Salesman* завзема сцената на Националния театър на Косово през 2014 г, а през 2015 година се играе неговата покъсна пиеса *The Ride Down Mt. Morgan* в театър „Истеф Беголи“, град Пея, Косово. Очевидно рецепцията по време на комунизма е силно възпрепятствана.

## Следи от американска драма в албанския театър на Скопие

Албаноезичният театър в Скопие е основан още през февруари 1950 г. като резултат от културно-художественото движение на албанците в Македония, бивша Югославия, и е свързан с художествено-културното дружество "Емин Дураку", което играе важна роля за албанското движение в града. След откриването на театър, който поставя пиеси на турски език, правителството одобрява създаването на албански театър. Двама интелектуалци, проф. Абедин Красники и проф. Абдуш Хюсеин, имат специална заслуга за откриването на този театър. Първата постановка на театъра е „Сватбата“ на Гогол, играна през юли 1950 г., но след това преобладават постановки на албански пиеси. По време на земетресението през 1963 г., сградата е разрушена и представленията се играят в градовете Гостивар и Тетово, до пълното възстановяване на основния театър в Скопие. За 40 години албаноезичният театър в Скопие е домакин на 183 пиеси от албанската, югославската и световната драматургия.

През 2002 г. в театъра в Дибра е проведен фестивал, наречен "Албански театър в Македония", с цел да се насърчи албанската театрална дейност, да се включат нови актьори и режисьори, като се постави по-голям акцент върху творческия процес. Някои от най-представителните пиеси на Албанския театър в Скопие на този фестивал са именно американски: *The Zoo Story* от Едуард Олби (постановки от 2003 и 2008 г.) и адаптация по *Of Mice and Men* от Стейнбек (2007 г.). Поради

липса на ресурси в архивите на театъра в Скопие, няма много информация за присъствието на американската драма в този театър преди 1990-те години, въпреки има такива следи в Косово и в други съседни бивши югославски държави.

### **Присъствието на американската драма в комунистическа България**

Българският театър е основан малко преди освобождението на страната от Османската империя. Една от първите сформирани театрални трупи дава начало на Народния театър, установен в София през 1904 година. Между двете световни войни българският театър е силно повлияни от европейската и руската традиция, но бързо навакства изоставането спрямо американската драма. Така американската драма става част от българските театрални сцени относително рано спрямо европейските сцени: още през 30-те години с пиесите на Юджин О'Нийл. Книгата на Корнелия Славова „Американската драма на българска сцена: театърът като превод на култури“ (2014) предлага подробен преглед на проникването и разцъфтяването на американската драма в продължение на седем десетилетия. В този дълъг процес Славова очертава четири основни периода: 1) частично навлизане чрез фигурата на О'Нийл в периода между двете световни войни; 2) допускане на отделни леви драматурзи в края на 40-те години на XX в като Албърт Малц, Лилян Хелман и Артър Милър, както и идеологическата им употреба за нуждите на социалистическо изкуство през 50-те и 60-те години; 3) преориентиране към

естетическите проблеми в американската драматургия чрез фигурите на Тенеси Уилямс и Едуард Олби, както и преоткриването на Юджин О'Ниил през 70-те и 80-те години; 4) бум на американската драма в посткомунистическия контекст на границата между ХХ и ХХІ в. По отношение на официалната рецепция Славова стига до извода:

основен фактор в културния превод на американската драма в България през ХХ се оказват не толкова националната театрална традиция или актьорските методи, а доминиращата идеология, която контролира високите и по-ниските нива на интерпретация (свързани с цялостната театрална репрезентация на американското общество и култура, както и с избора на театрална форма, жанровите особености, стила и т.н.). Различните политически и икономически режими одомашняват с различни средства американската драматургия: в ранния социализъм комунистическата пропаганда разчита на идеологическия натиск и на манипулацията, заменени през късния социализъм от по-изтънчени форми на подриване и камуфлаж, докато след 1989 г. те дават път на пазарните механизми на съблазняване и адаптиране (2014: 281).

### ГЛАВА 3: АРТЪР МИЛЪР МЕЖДУ ЗАПАДА И ИЗТОКА

Тази аналитична глава се фокусира върху неравното присъствие на Артър Милър на театралните сцени в балканските страни и Източния блок. Върхът в творчеството на Артър Милър в САЩ е през късните 1940-те и началото на 1950-те години (с постановките на *All My Sons* (1947) и *Death of a Salesman* (1949) на Бродуей), след което в резултат на Маккартизма през 1950-те години, той изживява труден период, но се завръща на сцената с пиесите *After the Fall* (1964), *The Misfits* (1961), *The Price* (1968) и *Incident at Vichy's* (1964). Поради либералните си възгледи и отказа си да сътрудничи на Комисията за разследване на антиамериканска дейност по време на маккартизма, както и поради съпротивата си срещу войната във Виетнам и подкрепата си за съветските дисиденти по време на Студената война, Милър често изпада в немилост в собствената си родина. В Източна Европа (включително в бивша Югославия и в България), той е изключително популярен заради критичното отношение към капиталистическа Америка, изпълнена със социални противоречия, с политически и идеологически напрежения, заради либералните си принципи, отстояването на ценностите и морала в живота на индивида и на обществото. През 50-те и 60-те години на XX век той е изключително популярен в източна Европа, като пиесите му се играят успешно в Москва, Белград, София, Варшава и други градове. Но През 1968 година Милър попада в околото на политическата буря с критиката си срещу политиката на СССР след навлизането на съветските танкове в



Прага: в резултат, започва дискредитирането му като обществена фигура и писател, пиесите му заглъхват в СССР до 90-те години, обявен за не-прогресивен автор. Така, по ирония на съдбата, Милър попада в капана на политическото време на Студената война: едновременно отхвърлен и на Изток, и на Запад заради честната си гражданска позиция.

Този факт обяснява и защо рецепцията на Милър е изключително неравна и в Албания. Първата му пиеса тям е *A View from the Bridge* (1955), режисирана от Сократ Мио, като през 1960-те години тя е поставена само няколко пъти, сред които постановката на режисьора Пиро Мани, в Театър Корца „Андон Зако Кайпи“ - в последствие забранена от самия диктатор поради фройдиистките конотации. През 1970-те години поставяните пиеси на Артър Милър са много малко поради ограниченията, наложени от комунистическата система. През 1973 година има опит за постановка на *The Crucible*, но безуспешен. Преводът е използван за изпълнение на същата пиеса в края на 1980-те години в театър Vylis, режисьор Фатос Села, когато Албания се отваря след перестройката, смъртта на диктатора Енвер Ходжа и промените, които се случват в света падането на Берлинската стена. Пиесата отново е интерпретирана през призмата на комунистическата идеология – като обвинение спрямо силата на сексуалното собственическо чувство и религията.

Най-важните срещи на албанските сцени с пиесите на Артър Милър се случват през 1980-те години, когато *Death of a*

*Salesman* е поставена за първи път през 1986 година в Националния театър , реж. Фатос Хаксисаж, непосредствено след смъртта на диктатор Енвер Ходжа; постановката критикува алиенацията и дехуманизацията на американското общество чрез краха на героя Уили Лоуман. *All My Sons* е поставена през 1988 година – само година преди падането на Берлинската стена. На базата на запазените документи става ясно, че, Милър е първият и основният американски драматург за албанската сцена. Неговите постановки навлизат със сериозно забавяне, след като вече са стигнали до Москва, София, Белград, Букурещ, Загреб, Любляна и Скопие. Това показва как албанският комунистически режим ограничава целенасочено и цензурира американските автори, което създава голяма празнота в културния фон на публиката в Албания от 1945 до 1990 година.

Анализът в тази глава се опитва да докаже властта на политиката над театъра и как идеологията може да ограби посланията и образите на оригинала чрез изтриване на социално-политическия и икономически контекст, с цел да предложи на публиката деформирана и изкривена картина, която задоволява политическата пропаганда на режима. Анализът на орязания и изопачен превод на *The Crucible* на албански език само потвърждава идеята на Венути за „насилие“ над оригинала от страна на механизмите на властта, за насилствено одомашняване на творбата с цел приобщаване към критичната обрисовка на вражеска Америка. По подобен начин, Театралната програма и Театралното досие на *Death of a Salesman* – намерени в архива на

Националният театър (датирани 25.5. 1986) - приличат на полицейско досие, написано от анонимни критици, които дават стриктни инструкции как да се постави пиесата, какви послания да втъпни на зрителите, какви акценти да постави, как да играят актьорите „политически правилно“. Подобен вид „паратекст“ по термина на Жерар Женет разкрива недвусмислено връзката между театъра като политическо оръжие на комунистическата власт, като начин за възпитаване на „правилно-мислещи“ социалистически граждани

#### **ГЛАВА 4: ТЕНЕСИ УИЛЯМС ОТВЪД ЖЕЛЯЗНАТА ЗАВЕСА**

Четвърта глава започва с присъствието на Тенеси Уилямс в американската драматургия, след което анализира начина, по който неговите пиеси са приети в балканските страни по време на Студената война. Несъмнено, централното място на Уилямс на американската сцена се определя най-вече от неговото изключително богато и разнообразно творческо наследство в различни жанрове, което оставя силен отпечатък върху развитието на световното изкуство. Признание за таланта му са множеството театрални награди, сред които и двете отличия „Пулицър“ през 1947 и 1955 г. Новаторските му творби често изпреварват времето си със сензационните си теми, с чувствителните си герои-аутсайдери в отчуждения свят, със специфичната южняшка атмосфера на загуба и носталгия, с лирично-поетичния си стил, с дълбоко-психологичните драми на

отхвърления човек. Не случайно, Уилямс се описва като „майстор на състраданието в американската драма" и успява бързо да завладее театралната публика по света.

Лиричният драматург се радва на особена популярност и в Източна Европа: неговите пиеси се играят в Загреб, Люблина, Белград, Скопие и Прищина; понякога на няколко езика в зависимост от многоезичието на региона. Например, най-ранната му пиеса *The Glass Menagerie* скоро след първата постановка на Бродуей достига до Белград и други сръбски градове, където се играе на сръбски; в Скопие се играе на македонски през 1940-те и 1950-те години, докато в Прищина, Косово, е поставена на албански език чак през далечната 1983 година. Очевидно, Уилямс е бил радушно приет във всички балкански страни по време на Студената война, но не и в Албания. Неговото отсъствие отваря истинска пропаст в познаването на американската култура и драма в албанския контекст. Някои от основните причини за това преднамерено „отсъствие“ са сензационния характер на неговите пиеси (често фокусирани върху различни табу теми като сексуалността, болезнената чувствителност на аутайдера, искреното говорене за любовта и секса, хомосексуализма и т.н.), признанието му на Запад и в Европа (което го превръща във враг автоматично), както и поради представянето пред публиката на разрушената психика на индивида в кризисни ситуации. В Източния блок често са правени опити драмата на Уилямс да се използва за политически цели като пропагандистки инструмент, който

изобличава недъзите на капиталистическото общество част от „културната война“, която се е водила между СССР и САЩ, „раx Americana“ vs. „раx Sovietica“.

По тези причини Уилямс извървява особено труден път в Албания. Най-представителните му пиеси *The Glass Menagerie* (1944) и *Streetcar Named Desire* (1947) не достигат никога до албанските сцени по време на комунизма. Те биват играни едва през късните 80-те години на XX век, след падането на комунистическия режим от власт. Едва тогава започва голямото наваксване и нещо като експлозия на творчеството на Уилямс. *The Glass Menagerie* е поставена на албанска сцена в началото на 1990 година от Театъра на Академията на изкуствата в Тирана, когато вече е настъпила либерализацията, но Албания все още може да бъде смятана за комунистическа, защото истинските студентски демонстрации се случват през декември 1990 година, а през март 1992 година се провеждат демократични парламентарни избори в Албания. Всъщност, *The Glass Menagerie* е била преведена на албански език в Косово още през 1983 година, и е можела да бъде пренесена и в Тирана, но това не се е случило. Този факт разкрива суровия характер на комунизма в Албания (за разлика от съседните страни) и безпощадната цензура в страната, която обрича своята публиката на невежество и изолация от световната култура. Преводът на *The Glass Menagerie* на албански език от началото на 80-те, (съхраняван в Косовската национална библиотека), показва, че не са направени големи промени или съкращения в

оригиналният текст. Анализът на преводния вариант демонстрира как чуждостта на американската действителност е сравнително запазена, без да се налага насилствено „одомашняване“ (доместикация по термина на Венути), като културният контекст на Американския Юг е запазен в голяма степен. Това е изключително рядък феномен – превод от английски на албански език, който не е идеологизиран или политически пренаписан според правилата на комунистическата партия, просто защото е бил сътворен в Прищина, Косово, като част от Югославия по време на Студената война.

Този факт за пореден път доказва ролята на приемната култура и спецификата на „кодифициращите норми“ по Павис по отношение на театралната рецепция в отделните страни. Поради различните исторически, идеологически и културни условия Уилямс извървява различен път в България, Румъния, Албания и Косово. Ако разгледаме рецепцията на Уилямс на българска сцена по време на Студената война, ще установим, че той „допринася силно за естетическото развитие на българския театър“ именно поради различията му от социалистическия реализъм и оптимизъм - въпреки опита на цензурата да го представи като критик на социалните проблеми, на трагичната изолация, на религиозната нетърпимост, самота и жестокост, с цел да се изобличи „упадъка на капитализма“ и „моралната деградация“ в САЩ (Славова 2014: 203). В Албания тези теми остават табу по време на Студената война; дава се път само на реалистични пиеси със социалистическо съдържание.

Единствената среща на американския драматург с албанската публика се случва през 1973 година, когато има опит да се постави *Orpheus Descending*, но това не е възможно поради репресивните мерки, предприети от комунистическия режим. Съществуват документи, които показват как режисьорите и актьорите са били преследвани дори при плах опит да поставят важни пиеси, които се отклоняват от социалистическата гледна точка. Опитът на режисьора Михаил Луараси да постави *Orpheus Descending* през 1973 г. по примера на Съветския съюз и България граничи с истерия или по-точно параноя поради начина, по който партийната анонимна критика подхожда към тази пиеса. Самата постановка е спряна и забранена още по време на генералната репетиция заради страх от срещата на публиката със странната християнска образност, любовните сцени, сцената с линчуването на белия мъж, цялостната символика и съдържание на творбата. Докато в Москва и София същата пиеса се използва още през 1960 г. за изобличаване на расовата дискриминация в САЩ, албанският комунистически режим не може да погледне по-далече от социалистическия реализъм десетилетия по-късно.

Поради всички тези сложни политически завой може да се каже, че началото на XXI век бележи едновременно откриването и преоткриването на Тенеси Уилямс от албанската публика – през последните три десетилетия *Cat on a Hot Tin Roof*, *The Glass Menagerie* и *Streetcar Named Desire* стават редовни заглавия в репертоара на албанските театри.

## ГЛАВА 5: ЛИЛИАН ХЕЛМАН НА БАЛКАНИТЕ

Пета глава се фокусира върху творчеството на Лилиан Хелман и нейното присъствие на Балканите между 1944 и 1990 г. В първия раздел се акцентира върху влиянието на драматуржката в родната ѝ страна още от 1930-те години. Успешните години на Хелман в Съединените щати са през 1930-те и 1940-те години, предимно с *The Children's Hour* и *The Little Foxes*. Нейните постоянни пътувания в Европа, включително в нацистка Германия и бивша Югославия, демонстрират изключителната ѝ смелост и желание да разбира политическите и икономическите проблеми отвътре. Хелман бързо става популярна и в Източния блок благодарение на нейните изключителни социално-насочени пиеси, журналистически талант, интелект и смелост по време на Студената война. Като преследвана от Комисията за антиамериканска дейност по времето на маккартизма в САЩ (поради отказа ѝ да назове имена на симпатизанти на левите идеи), тя си спечелва международна слава и особена популярност отвъд Желязната завеса. Хелман е поканена да се срещне с Тито, когато Съветският съюз прекъсва отношения с бивша Югославия, поради което нейното посещение в Белград се превръща в сензационна новина. Постановката на *The Little Foxes* в Драматичния театър в Белград съвпада с нейното посещение в Белград като журналист, а не като драматург. Пиесата ѝ *The Little Foxes* е многократно поставяна в Белград (1948), Загреб (1949), Любляна (април 1949) и Скопие (1949) - традиция, която продължава и до днес. Хелман навлиза на



българска сцена в най-суровите години на естетически догматизъм и нарастващ идеологически монополизъм – между 1948 и 1953 г., като *The Little Foxes* е поставена на сцената на Народния театър още през сезон 1947/ 48 г. Оттогава, същата пиеса е

На фона на този огромен успех в Източния блок и на Балканите като цяло е трудно да се разбере защо Хелман достига до албанските сцени в последните години на комунистическия режим. *The Little Foxes* е поставена чак през сезон 1988-89 година при започналата политическа либерализация поради гласността и перестройката след смъртта на диктатора Енвер Хожа. Тя остава в забвение и почти следващите тридесет години след промяната в политическата система. Една от причините, поради които тя не е смятана за подходяща за сцените на комунистическа Албания, вероятно е фактът, че тя е жена и нейната дързост не е била приемлива за патриархално-доминираната местна култура.

Това пренебрежително отношение към пиесата се запазва дори в другите албано-езични региони като Косово и Северна Македония, където албанските театри са имали постоянен репертоар. Навярно причината отново се корени във факта, че тя е жена с леви убеждения, открита политическа позиция и има репутация в САЩ на пламенна феминистка. Въпреки че държавният апарат на социалистическа Албания пропагандира жените като работнички и силни, това е било просто „фасада“ или повърхностно разбиране за ролята на

жената в обществото. Жените в Албания традиционно нямат глас; те са равни на мъжете по отношение работните задължения, но без да имат глас. Комунистическата партия определено се е страхувала от силни женски фигури, независимо от таланта и способностите им, защото са се страхували от примера, който е можела да даде на албанските жени.

Въз основа на събраните факти за постановките на тази единствена пиеса на Хелман в Словения, Сърбия, България и Албания, проучването анализира факторите, поради които тя се възприема по различен начин в различните комунистически страни – свързани с техните исторически и културни национални специфики. Последният раздел на глава Пета е посветен на превода на пиесата от английски на албански и настъпилите трансформации по линия на усилване на критичността към класовата неравнопоставеност, расовите проблеми, и репрезентацията на новобогаташите от американския Юг, които с измама и финансови спекулации се опитват да ограбят труда на чернокожите бедни.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Това изследване потвърждава хипотезата, че американската драма е била поставяна на албанските сцени в по-малка степен в сравнение с другите балкански страни поради специфично изолационния климат по време на комунистическия режим.

На първо място, изследването представя вид театрална историография на албанския театър, като откроява пет етапа в разглеждания период от почти пет десетилетия:

- 1) 1944-1954 г. : началото на развитието на албанския социалистически театър; поставят се пиеси в жанра на „социалистическия реализъм“ от югославски и руски драматурзи; въвежда се методът на Станиславски
- 2) 1955-1965 г: албанските режисьори, специализирали в СССР или други източно-европейски държави, се завръщат и оказват влияние върху подбора на пиеси, интерпретациите и сценичния език на албанските постановки; поставят се пиеси от „световното златно наследство“ от руски и албански режисьори. Именно през този период навлизат за първи път пиесите на Артър Милър.
- 3) 1965-1972: насърчаване на албанската драматургия и намаляване на постановките на чужди драматурзи
- 4) 1972- 1985: поради силната изолация на страната се ограничава западната култура и изкуство, силно се политизира и схематизира съдържанието на изкуството,

като новаторите-театрали са набедени за „модернисти,“  
като биват наказани или изпратени в изгнание;

- 5) 1985-1992 г. известна либерализация след смъртта на  
Енвер Ходжа, която се засилва след падането на режима  
през 1990 г.; навлизане на чужди пиеси и преодоляване  
на табулата в изкуството

Като цяло, навлизането на американската драма в следвоенните години на Балканите, в частност в Албания, съвпада с периода на полагането на основите на социалистическото изкуство, и по тези причини включва много по-сложни и завоалирани отношения на апроприране и внимателно прекодиране и пренаписване. Изследването показва как Артър Милър, Тенеси Уилямс и Лилиан Хелман са били приети по различен начин в родния им американски контекст, в балканските страни, и последно, в албанския социален и културен контекст. Тяхната рецепция зад Желязната завеса в голяма степен става заложник на културната Студена война, *рaх Americana* срещу *рaх Sovietica* в периода 1945 и 1989 г. Постановъчната история на разгледаните американски пиеси от средата на 40-те години до 90-те години показва, че тяхното възприемане е най-радушно в бивша Югославия и в България, докато те не се вписват в държавната културна политика на Албания. През по-късните години се забелязва постепенно смекчаване на догматичната политика, но едва след смъртта на Енвер Ходжа става възможно да се чуят гласовете на Уилямс и

Хелман на албанска сцена. По тази причина, тяхното творчество на оставя почти никакъв отпечатък върху албанската драматургия и изкуство като цяло. Несъмнено, Артър Милър е най-превежданият и най-поставян автор в комунистическа Албания, макар че неговият път е неравен, понякога насилствено забавян или прекъсван: достатъчно е да се спомене, че най-поставяната американска пиеса в света *Death of a Salesman* пътува точно четиридесет години до албанската сцена (след като е поставена по цял свят, както и в Китай). В драстично променения политически и икономически контекст след 1989 г. интересът към класиците на американската драма Хелман, Милър и Уилямс се усилва, макар и те вече да не заемат централно място на албанската сцена.

Събраните архивни документи илюстрират как на театралната сцена на Балканите през втората половина на XX в. често се водят битки между идеология и естетика, между интелектуалци и партийни лидери, между политика и поетика. Настоящото изследване демонстрира за пореден път, че театърът е публична арена, където се срещат различни национални традиции, където се утвърждават и оспорват идеологически принципи. Анализирания примери показват как американската драма често е била насилствено променяна и използвана като оръжие за борба с американския капитализъм, но и като средство за културно опосредстване и естетическо обновление.

## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

- Bassnett, Susan, and André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Vol. 11. Multilingual Matters, 1998.
- Baumgarten, Stefan. "Ideology and translation" in *Handbook of Translation Studies*, Volume 3. 59-65. John Benjamins Publishing Company. 2012.
- Bennet, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London: Routledge, 1990.
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction, Traditional Theater*. London: Routledge Publishing. 1996.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.
- Hellman, Lillian. (1939) 2001. *The Little Foxes*. New York: Random House. Reprint, New York: Josef Weinberger Plays.
- Imre, Zoltan. *Theatre, Propaganda and the Cold War: Peter Brook's Midsummer Night's Dream in Eastern Europe (1972)* | SpringerLink  
[https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-48084-8\\_7](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-48084-8_7). Accessed 19 Sept. 2022.
- Kadija, Refik. "American Studies in Albania in the Past and the Future", *John F. Kennedy- Institute fur Nordamerikastudien*, Abteilung Fur Kultur Working Paper No. 68/1994.

- Klosi, Iris. "Translation and Theatre Performance of Arthur Miller's Plays in Albania", *European Journal of Language and Literature Studies*, Vol 4/ Issue 3. 2018.
- Meserve, Walter J. "American Drama and the Rise of Realism." *Jahrbuch Für Amerikastudien*, 1964. 152–59.
- Miller, Arthur. *A View from the Bridge: Play in Two Acts*. Dramatists Play Service Inc. 1957.
- . *All My Sons*. New York: Reynal and Hitchcock. 1947.
- . *Death of a Salesman. Play in Two Acts*. New York: Penguin Press. 1949.
- . *The Crucible*. New York: The Viking Press. 1953.
- Moore, Nicole. 'Censorship Is.' *Australian Humanities Review* 54 (2013): 45-65.
- Papagjoni, Josif. *Historia e Teatrit Shqiptar. The History of the Albanian Theatre*. Tirana: Academy of Science in Albania. 2011.
- . *Teatri Kombëtar. The National Theatre*. Tirana: Academy of Science in Albania. 2005.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. University of Michigan Press. 2003.
- . *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge. 1990.
- Slavova, Kornelia. *American Drama on the Bulgarian Stage: Theatre as Cultural Translation*. [Amerikanskata drama na bulgarska scena: teaturut kato prevod na kulturi]. Sofia: Polis. 2014.

- Snell-Hornby, Mary. "The Turns of Translation Studies." *The Turns of Translation Studies*, 2006, 1–217.
- Szeman, Ioana. 'A Memorable French-Romanian Evening': *Nationalism and the Cold War at the Theatre of Nations Festival*. In: *Theatre, Globalization and the Cold War*. Palgrave Macmillan, 2017, pp. 207-221.
- Williams, Tennessee. *Orpheus Descending: A play in Three Acts / 145* New York: New Directions. Reprint, New York: Dramatists Play Service. 1957
- . *The Glass Menagerie*. New York: Random House. 1945.



## СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Изследването за рецепцията на американска драма в комунистическа Албания е първо и единствено до този момент в самата Албания, както и в международен план. То е приносно, защото използва изцяло непознат и неизследван материал, събран по архивите на отделни театри на Балканите.
2. Изследването инкорпорира нови и непубликувани визуални документи, както и оригинални записи и материали на албански и македонски език.
3. Паралелното проучване на постановки на американска драма в други албано-езични райони на Балканите, както и във връзка с няколко държави от същия период като Югославия, България и Румъния дава възможност за сравнение на различните национални театрални традиции и практики.
4. Дисертационният труд, фокусиран върху най-рестриктивния идеологически режим по време на комунизма в Европа, предлага нов поглед към ролята на идеологията, цензурата и превода като цяло в пренаписването на американската драма, както и злоупотребите с изкуството под натиск на политическата власт.
5. Трудът е написан на английски език, което отваря врати за нови съпоставителни и интердисциплинарни изследвания в по-широк мащаб, както и за нова интерпретация на връзката театър-политика. Като първи обобщен материал по темата, този труд може да служи като основа за бъдещи научно-практически изследвания.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. *"Theater as Propaganda: Arthur Miller's Death of a Salesman on the Albanian Stage under Communism"*, Journal "XIV конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти от ФКНФ, съст. Мадлен Данова, ред. Гургана Борисова, Sofia: University Press 2018, pp. 149-156, 156, ISBN 1314-3948.

2. *"A View From the Bridge: A View on the Albanian Communist "Past" on the Albanian Stage"*, Conference "Young Researchers", 2017, Volume 1, Sofia: University Press, 2019, pp. 515-522, ISBN 978-954-07-4611-1, <http://phdsu.blogspot.com/2019/02/1.html>.

3. *"Journey Across the Communist Past of Albania through the Lens of American Drama on Stage (1960-1990)"*, XA Proceedings, Vol. 2 No. 1, Zagreb: Portal of Scientific Journals of Croatia, 2019, pp. 134-145, ISSN 2623-5668.

4. *"Taking Center Stage: Staging Women in Arthur Miller's Plays in Albania before the 1990s"*, МЛАДИ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, Том 3, Сборник 2019, (pp. 91-97), ISBN 978-954-07-4747-7.

5. *"Illusion-Making and Illusion-Breaking: All My Sons on the Albanian Stage Before the Collapse of Communism"*, Belgrade English Language and Literature Studies: BELLS90 Proceedings. Vol. 2 (2020) Article 33 (pp.437–445). <https://doi.org/10.18485/bells90.2020.2.ch33>. 2020

