

Огнян Сапарев

Днешният социален прочит на литературата

Художествената творба има *множествено битие* — и в съвременен, и в исторически план. Във всеки исторически момент *тя е съвкупност от множество индивидуални „конкретизации“ на художествения текст*, осъществени и интегрирани в определен социокултурен контекст. Разнообразието и субективизмът на тези „конкретизации“ (чиято разлика по същество може да доведе до конституиране на различни творби на базата на един и същ текст) се тушира от различни буфери на литературната комуникация. И сходството във възприятието (образа на творбата) се дължи не толкова на читателската проникателност и добросъвестно отношение към текста, колкото на интегриращото въздействие на фактори като жанрова конвенция, естетически вкус, норма на четене и пр.

Животът на художествената творба се осъществява като *анимичен социален прочит*: диалектическо единство на *текста* (относително стабилен) и *социокултурния контекст* (с различна променчивост в различните си пластове и фактори). Основните фактори на социокултурния контекст в това отношение (както вече сме изтъкали¹) са:

Дейност на културните институции — училище, издателства, библиотеки, университети, преса; критика, реклама, награди и изобщо — натиск на културните авторитети.

Културен екран — завареният художествен репертоар и най-близки културни „редове“, върху които текстът се прожектира. (Известно е, че една творба винаги се осмисля и оценява в активна съпоставка с други подобни творби, а също и съседни културни редове — различни за различните културно-исторически периоди.) Всяка нова творба заварва не просто определен репертоар, а координационна ценностна мрежа, създадена от представителни за момента творби и автори, сред които трябва да се намести.

Рецептивна норма — естетическата компетентност и чувствителност, художествено-ценностната ориентация и избирателност, определена способност за възприемане — осмисляне — преживяване

¹ Сп. „Проблеми на културата“ 1987, кн. 5.

на художествения текст обикновено не е единна, има различни йерархични слоеве и конкретни опозиции.

Комуникативна ситуация — специфичното съчетание на обстоятелствата „тук и сега“ от личностна и обществена комуникативна гледна точка. Длъжни сме да обособим няколко разновидности: *социална* (горещи обществени събития, които преобръщат идеологическите ценности и ролята на литературата), *културна* (злободневното влияние на някакви културно-естетически събития и феномени), *психологическа* (индивидуалното състояние и очаквания на индивида в момента на възприемането). . . При липса на по-специални обстоятелства комуникативната ситуация почти се слива с културния екран, но при важни събития от обществено-политически, културно-естетически и личен характер се превръща в революционен фактор за промяна на рецептивната установка на публиката, за промяна на представите за художественост.

Между тези четири фактора съществуват сложни взаимоотношения и характерни напрежения. Най-стабилен е културният екран, свързан с традицията, със стабилизирания репертоар на класиката. Най-динамична е комуникативната ситуация, свързана с текущата житейска практика. Между културните институции и рецептивната норма на пръв поглед царя съгласие — нали тази норма се налага до голяма степен именно с тяхна помощ (особено училището, а след това — критиката), но, от друга страна, тази норма се налага и стихийно, в резултат на масово-статистически (вероятностни) културни процеси, чийто резултат често е далеч от очакванията на културните институции. (Разбира се, конфликтите са по-силни в сферата на масовото потребление, където винаги действуват по-архаични образци и по-наивна норма на възприемане.) В различните социални пластове културните процеси протичат с различна скорост.

* * *

Нека конкретизираме тези методологически съображения с някои характерни прояви на социалния прочит (и комуникативните механизми) през последните десетилетия и последните няколко месеца.

Социалнополитическата промяна през 1944 г. засегна най-бързо и радикално културните институции. Рязко се промени училищната програма, издателската политика, натискът на културните авторитети. Културният екран не можеше да се промени така бързо — там се действуваше активно за промяна на *активния читателски фонд*. Поради буфера на личните библиотеки тук рязка промяна не можеше да се получи, но с годините тя постепенно се формираше.

Остра беше промяната на комуникативната ситуация — социална и културна. Тя поощряваше друга рецептивна установка, други читателски потребности. Характерните промени могат да се проследят по две линии: промяната на *представата за художественост* (силна идеологизация, прагматичност, други теми и герои) и *стила на възприемане* (принизено реалистичен — изкуството е отражение на действителността, средство за социално познание и комунистическо възпитание).

Нормативната ценностна мрежа се променяше бързо — определени автори бяха свалени от своя ценностен пиедестал, на техните места се възкачиха други. Напред излязоха революционните и социално-критични автори, назад минаха „абстрактните“ хуманисти. На ос обено внимание се радваше пролетарската традиция, тук идейните достойнства изкупваха ниското качество. Поучителен факт е, че онези литератори, които направиха политическа кариера чрез отричането на неудобните класици, по-късно я бетонираха академично чрез тяхното реабилитиране в следващото по-толерантно време. . .

Напред излезе реализмът като основен принцип на художествено отражение и социалистическият реализъм като императив на културната политика. Неговото налагане беше улеснено от специфичните национални условия. Модернизмът беше минал без съдбоносни последици, в достатъчно адаптиран към социалните ни проблеми вариант; нашите големи писатели винаги са били демократично ориентирани, социалнопрогресивната роля на литературата винаги е била на почит, но нашата свободололюбива и демократична литература никога не е била тясно партийна — с изключение на някои сектантски крайности (тук не включвам Смирненски). Насилието не е единственото обяснение за бързото преориентиране на писателите и публиката: „купуването“ на авторите се извършваше в степен, непозната дотогава, при непознат дотогава тотален натиск и липса на друга алтернатива; не трябва да подценяваме и натиска на масовите средства, съчетан с „информационното затъмнение“ на Желязната завеса.

Започна системно препрочитане на класиката. Тя беше филтрирана едностранчиво. Определени творби и автори се дискриминираха. В творбите се търсеха и подчертаваха само определени моменти — социално-критичното, революционното, образът на народа, образът на работника и комуниста. Реалистично-наподобителните форми имаха предимство пред условно-деформираните. Някои елементи изобщо не биваха забелязвани (като религиозни понятия). Всеки текст независимо от своята природа биваше конкретизиран в „реалистична творба“ на базата на едно „отразително“, а не „креативно“ схващане за природата на изкуството. Литературата бе-

ше преди всичко социален документ, нейната идейно-познавателна функция се хипертрофираше. . . Дълги години литературната критика по същество воюваше с литературата и писателите: някои критици проявяваха особено идеологическо престараване и партийна бдителност, изпълнявайки по същество литературно-милиционерски функции. Това е тема за специален разговор, но и сега можем да споменем няколко имена — такъв беше някога Максим Наимович, по-късно — Васил Колевски, Наташа Манолова, Иван Спасов. Активен в партийно-груповските борби се включваха и по-младите — като Александър Спиридонов или Иван Гранитски. На подобни цели достойно служеше литфронтовският псевдоним Бойко Петров (!).

Публицистиката винаги е била близък съседен „културен ред“ за художествената литература. Сега в този „културен ред“ започнаха да доминират партийни лозунги, а границата между двата „реда“ се размиваше — както във всяко силно политизирано време. Част от литературата — особено „поезията по случай“ и продуктите на масовата възпитателно-идеологизирана книжнина — се превърнаха в римуване или илюстративна публицистика. Жанровата памет обаче не можеше да бъде излъгана — тя точно отпрати възпяването на новите вождове и обществени организации в старото русло на религиозните химни и дитирамби на благодетелите (нещо твърде опасно и за демокрацията днес). . .

Осъществяването на тази сравнително цялостна промяна в дейността на литературната комуникация беше улеснено от редица национални традиции. Подведени от класическия пример на писателя-трибун, читателите дълго не забелязваха как този писател се превръща във функционер-апаратчик, техник на служба в партийната пропагандна машина. (Няма друга социалистическа страна, където на високи държавни постове да се издигат поети и писатели апаратчици, изменили на своето духовно призвание, в толкова масов мащаб!). . . Първоначалното единомислие, породено от любовта към народа, от освободения ентузиазъм, постепенно се превърна в цензурирано единомислие, в добре организирана спонтанност. До най-последно време у нас цензурата не пожела да се идентифицира в специален орган. Така тя беше по-коварна, защото действуваше на нивото на всеки редактор поотделно по изпитания принцип „страх лозе пази“, водейки до презастраховане. Една беше тя за София, друга — за провинцията, една за сп. „Септември“ и друга — за Партиздат. . . Партийната издателско-контрактационна машина обаче трябваше да има проверими критерии на действие. Такива бяха формалните изисквания: *тематика* (гражданска, работническа и пр.) и *положителен герой* (антифашист, партиен секретар, герой на труда, демократичен цар и пр.). Всички помним времето, когато един

поет не можеше да дебютира, ако в стихосбирката му няма няколко задължителни стихотворения, посветени на Вожда, Партията, Народа, Националния обект и др. под. Поощряваше се писането на статии за „образа на комуниста“, „работническата тема в литературата“ и т. н. Някои автори, като Коста Странджев, възседнаха работническата конюнктура и дълги години дойха щедрото ѝ виме (тук списъкът на авторите-доячи е дълъг, но все пак не можем да отминем „девеца на Девня“ Кольо Севов). Имаше и по-редки случаи като новелите на Генчо Стоев или филма на Людмил Кирков „Шведските крале“, които поставяха значими проблеми и ги разработваха с гражданска отговорност и проникновение. . . Ето защо днес, когато се връщаме към тази „водеща“ тематика, трябва да подхождаме диференцирано, без идейно-тематични наочници от нов тип (каквито симптоми вече има). Редица от тези книги при подходящ прочит могат да предложат интересна информация. Например в най-доброто произведение „Храбростта да живееш“ на Коста Странджев може да бъде открит един социологически продуктивен проблем: бригадата като работнически вариант на селската задруга, съставена от бивши селяни с патриархални поведенски образци на живот и консумация, при което бригадирът естествено поема функцията на старейшината.

Промените в масовия естетически вкус могат да бъдат проследени по две линии. От една страна, на историческата сцена излязоха носителите на нов естетически вкус — той до голяма степен беше *наивен*, житейски-наподобителен и прагматично-функционален. Подобни бяха свещанията и на онези, които имаха амбицията да ръководят литературата. Втората линия се определя от смяната на общата „картина на света“, с която литературата е винаги свързана; сега действително се разголиха идеологическите механизми на човешкото общжитие, а „абстрактният“ хуманизъм беше пометен от партийното ожесточение.

Периодът след 1956 г. може да се приеме и като частично оздравяване от следвоенния ценностен nihilизъм и подивяване, като постепенно реабилитиране на истинските стойности. Това е вярно, но само отчасти. Не само защото не бяха излекувани всички рани, не бяха реабилитирани значими творци. Беше извършено манипулативно „национализиране“ на всичко значително в нашата литература (по точната забележка на Боян Ничев): към соцреализма или социалистическото изкуство бяха приобщени автори, които нямаха нищо общо с него. (Какъв соцреализъм може да бъде „Железният светилник“ на Талев?) Но справедливостта изисква да посочим, че бяха създадени и нови ценности, при това не само като критика. Напрасно сега някои критици, обладани от нов догматизъм, искат да докажат, че всичко, което носи белега на социалистическата идей-

ност, е слабохудожествено. Няма смисъл да изпадаме в идеологическия примитивизъм, от който току-що излизаме. Утопизмът, характерен за социалистическото мислене, предлагаше абстрактен, но висок идеал; когато житейската практика се отразяваше честно от позициите на този висок идеал, се раждаше гражданско изкуство. Неговите белези можем да открием у редица автори от Пеню Пенев до Стефан Цанев. Не трябва да примитивизираме символно-обобщителния характер на художествения образ, неговите адаптивно-семантични възможности. „Червените ескадрони“ не е просто възпяване на победния марш на Будиони, дори ако това е било житейски тласък за написването му. Точно така, както и „Арменци“ не е само възпяване-съчувствие на изстрадалите арменци; и ако има някакви основания за издигането на паметник на Яворов в Ереван, има не по-малко основания поетът да бъде тачен от всички страдалци по света, подложени на геноцид. Такава е обобщителната природа на лириката. Тук могат да възникнат редица любопитни въпроси. Виновец ли е Вапцаров, че възпява свободния труд в една страна, която всъщност (както знаем днес) е била превърната в най-големия затвор на планетата? Лесно можем да отговорим, че Вапцаров не е знаел това и е бил искрен като творец. Но има и нещо по-общо: правото да възпяваш идеала си, независимо че той винаги е исторически, класово, групово и пр. ограничено. Правото на всеки художествен образ да променя и преосмисля денотата си. Разбира се, новата историческа информация, идеологически преобърнатата рецептивна установка, новата комуникативна ситуация променят стратегията на осмислянето, създават други акценти на идейно-естетическата конкретизация. Появяват се асоциации и проблеми, които някога са били невъзможни или несъществуващи. Явно е, че доста от директните и демагогски произведения на култа и застоя, на идеологическото подмазване и манипулация деградирали напълно в очите на читателя и му звучат пародийно или кичово. Те най-после ще бъдат възприемани, както трябва — като казионно-идеологически кич, получил такова широко разпространение при социализма. Пример може да бъде творчеството на „академика“ Венко Марковски, редица стихотворения от първия Априлски сборник, немалка част от творчеството на „заслужили“ автори като Димитър Методиев и Божидар Божилов, Андрей Гуляшки и Ст. Ц. Даскалов, Орлин Орлинов и Георги Свежин, Лъчезар Еленков и Матей Шопкин — името им е легион. (Много по-малко внимание социализмът отдели на частния, интимния кич — домашен, еротичен, трапезен, религиозен и пр., — затова днес, в епохата на гласност и битпазарна демокрация тъкмо той залива неудържимо градинките и ушите ни, разголва се от патриотични вестници и списания). . . Не трябва обаче да пренебрегваме случаите,

когато едно произведение запазва значимостта си, претърпявайки радикално преосмисляне, придобивайки иронично-абсурдистко или амбивалентно звучене. Някога одата за Партията на Хр. Радевски е била възторжено-клетвена творба. Сега възприемането ѝ е значително по-противоречиво и амбивалентно. Тази пълна отдаденост на Партията, това мазохистично самоотричане от собствена личност неминуемо асоциира с някои постановки на Ерих Фром от известната му книга „Бягство от свободата“. . . Това е не само тържествено, но и страшно. Това стихотворение ще остане като едно от най-ярките свидетелства за определен религиозно-харизматичен тип социално мислене — в нашия патриархален (патерналистичен) вариант. Паметник на „духа на времето“. . . Бетонният завод на Вапцаров днес звучи не само оптимистично, но и зловещо; времето добави доста горчива историческа ирония към неговия социално-класов оптимизъм, но направи трогателно това социално опростяване на философски сложното в „Не бойте се, деца“. . .

Нима днес, бидейки атеисти, не сме в състояние да съпреживеем световъзприемането на един вярващ? Да видим унеса на една икона, порива на една катедрала? Нима омразата ни към Сталин и ужасът от кървавите репресии на революцията отменя амбивалентното ни удивление пред Павел Корчагин? (Подчертавам: амбивалентното, защото някога той биваше приеман едноизмерно-дидактично, а би трябвало да се види и трагично-ужасното у него, фанатизмът, който го прави герой и жертва едновременно). . . Тук бих искал специално да подчертая: историческата и културната връзка с Русия и СССР ни е донесла доста неприятности, но и немалко полза. Срамно е днес да слагаме знак на равенство между „хомо съветикус“ и „хомо русикус“, да се отнасяме несериозно към трагичната драма и борба на съветския народ. . . Това може да бъде само недомислен пример за критическа лумпенизация, предизвикана от партизанско заслепение.

* * *

Съществува любопитно сходство между сегашната литературно-комуникативна ситуация и драматичния преход от нямо към звуково кино някога. Тогава нямото кино е било изградило сложна естетика, свързана с необходимостта от преодоляване на звуковите ограничения. Неговите изтънчени метафори, изобретателен монтаж и графични ефекти бяха талантлив опит да се надмогне мълчанието на Великия Ням. Появата на звука направи излишни повечето от тези хитроумни изобретения и отначало превърна киното в лош театър. . . Някога след 9. IX. 1944 г. писатели като Ангел Каралийчев, писали с „езоповски“ език поради цензурни съображения, пре-

минаха към вулгаризирана феълетонна директност, защото вече никой не им пречеше. Но езоповският език в известен смисъл е същността на изкуството, което винаги казва нещата другояче и заобиколно. Клан-клан и Ижо-мижо може би символизират Капитала и Пролетариата, но не само тях, и не еднозначно. Преводът би го вулгаризирал непоправимо. Суматохата на Й. Радичков също не е равна на деветосептемврийския политически преврат. . . Сега виждаме по вестниците каква лоша услуга на поети и критици направи демократичната възможност за улично ругаене.

Познато ни е понятието „пресупозиция“ — онова, което в даден израз се подразбира. (Казвайки „и днес не можем да наляем бензин“, аз съобщавам, че имам автомобил.) Това подразбиране може да бъде логико-семантично, но може да бъде и прагматично-идеологическо. В този смисъл можем да въведем понятието *идеологическа пресупозиция*: онова подразбиране, което произтича от определена социално-идеологическа ситуация и е ясно за посветените. То може да има позитивни и негативни аспекти, или, с други думи — да бъде неутрално или да служи на евфемистичните цели на прикритата критика. През времето на тоталитаризма нашето изкуство разви богата система от алюзии, намеци, подсещания и пр. идеологически пресупозиции, с помощта на които заобикаляше идеологическите бариери и намираще свой достъпен и достоен начин да каже истината. Примерно в определен период нашето кино, което не можеше да изобрази Милиционеря като комично-сатиричен образ, въвеждаше Пожарникаря. В литературата, пък и не само там, голяма кариера като отрицателен герой направи Доцентът — той заместваше и означаваше средния номенклатурен кадър на държавно-партийната йерархия, която иначе не можеше да бъде показана „неглиже“; вероятно някакво значение имаше и фактът, че след като се докопа безнаказано до останалите благини, номенклатурната каста реши да украси ниското си чело с ореола на научните титли и звания. . . Тази идеологическа пресупозиция, типологически обща за всички социалистически страни, сближаваше техните литератури; особено близка до нашата по обясними причини беше съветската. Когато там започна перестройката, нашите властници имаха възможност да съжालват за този иначе отраден факт. От друга страна пък, тъкмо това затрудняваше възприемането на социалистическите литератури на Запад. Същата идеологическа пресупозиция започва да избледнява пред очите ни — след време и за щастие тя ще бъде неясна за децата ни. Това не означава обаче, че трябва да бъдем несправедливи към творците от онези тежки години: тогава един остър намек, една находчива закачка имаха силен обществен отзвук и струваха много повече, отколкото дузина псувни днес, когато смелостта е толкова евтина.

По принцип социалистическото изкуство избягваше конфликта с публиката. Този конфликт — по правило — характеризира почти всички по-модерни опити: от Й. Радичков до К. Павлов и Б. Иванов. Любопитно е, че всички опити за намаляване на комуникацията и затрудняването на читателя бяха посрещани със съпротива от идеологическите пъдари. Етикетът „отклонение“ от соцреализма“ беше даван в два случая — при повишена социална критичност, изразена в разбираема форма, и при „формалистично“ затрудняване на комуникативността. Тази еквивалентност е много поучителна: трудната разбираемост се приравняваше с критичността — и двете бяха опасни. (Тук се изкушавам да цитирам определението на соцреализма, предложено от поета-сатирик Васил Сотиров: „Соцреализъм е възхвала на властта в достъпна за нея форма“.)

Редица понятия на нашата култура могат да се обяснят по-скоро с догматичното противопоставяне на западната, отколкото с точен анализ на собствените особености. Характерна проява беше негативното отношение към понятията „масова“ и „елитарна“ култура — щом те се употребяват на Запад, значи са неподходящи за нас. Особено нелепо бе отричането на нашенската „масова култура“. Съществуването ѝ у нас беше факт и неговото маскиране доведе до аксиологично и терминологично объркване. Всичко стана „проблемно“ изкуство, а криминалните и историческите Четива на някои „живи класици“ и много пъти герои на социалистическия труд — почти философска литература. Тук би трябвало да сигнализираме разликата между Средната и Масовата литература, която на практика е твърде неясна. Тази разлика е по-скоро функционално-социологическа (социално-моделираща: при масовата литература е по-ясно подчинена на определени постулати). Нерядко масовата литература се пише от по-талантливи автори. Редица произведения на Богомил Райнов и Дончо Цончев са масова литература, макар че те са по-талантливи от авторите на Средна литература (доказват го другите им произведения). Това е въпрос на писателска стратегия, на функционално програмиране на културния продукт (а при социализма — и на желанието да се хареса на властта). Характерно за социалистическата масова литература е нейната повишена идеологическа дидактичност и понижена атракционност. Първото качество е същностно, а второто — не. То беше черта, която нашата масова литература преодоляваше, натрупвайки опит. . . С редки изключения нашият криминален роман беше идеологически — милиционерско-шпионски или разузнавачески. (Когато нашият шпионин отиде Там, той става Разузнавач, а когато техният разузнавач дойде Тук, той става Шпионин.). . . Редица възпитателни произведения бяха толкова скучни, че никой не би се осмелил да ги нарече масова култура. Трябваше да се появят сладководно-адап-

тивните и атракционнo-терапевтичните повести на Дончо Цончев, за да станат по-ясни тези възможности: „Принцовете“ и „Черното пиле“ са най-красноречивите им прояви. . . За никого (освен за сервилните критици) не беше тайна, че доста елементарно написаните романоповести за Авакум Захов са нископробна нашенска масова култура. Най-„булевардните“ сред тях са „Срещу 07“ и „Открадването на Даная“ — т. е. онези, където Нашият Герой действа в чуждоземно вражеско обкръжение, което А. Гуляшки си представя повече от примитивно. Именно в тези случаи народният деятел на културата, писателят—герой на социалистическия труд, е най-безпомощен, там неговият занаятчийски начин на писане откровено преминава в графомания, а кичовостта, на която по принцип не е чужд, тук постига истински триумф. . . Днес преводите на Д. Хамит, Р. Чандлър и други майстори на криминалния жанр създават нова жанрово-комуникативна ситуация, в която неизбежната съпоставка със старомодно-кичовите произведения на А. Гуляшки ще определи по-точното им място и оценка, деформирана досега не само от услужливата критика, но и от обективната липса на този дефицитен продукт.

Новата съветска литература — книгите от чекмеджетата, гонените и конфискувани книги, писани без надеждата за отпечатване, като висш морален и културен дълг пред потомството, което трябва да знае истината, ни карат да се вглеждаме засрамено в себе си. Тези произведения показват какви сериозни празноти зеят в нашата литература именно като „отражение на живота“; но те ни карат да погледнем по-самокритично българската прагматичност. Нашият писател беше „верен на Партията“, затова сега няма какво да извади от чекмеджето. Всъщност проблемът е другаде — в скептицизма: никой не очакваше толкова скоро демократичните промени, затова не беше склонен „залудо“ да работи и рискува. Тази не особено похвална черта на българската творческа интелигенция (преодоляна комай само от един карикатурист) може да бъде обяснена с провинциалния комплекс на малката нация, която знае, че светът не се интересува от нея. . .

На пръв поглед между днешната и следдеветосептемврийската комуникативна ситуация има полюсна разлика — и това в известен смисъл е така. Но има и някои комуникативни (типологически) прилики, някои от които ще отбележим за улеснение на бъдещите изследователи.

Рязко отричане на довчерашни литературни първенци. Изваждане на идеологически подходящи, но невинаги качествени литературни примери, незаслужено забравени или отричани (така сега ще бъде надценено литературното наследство на Трифон Кунев). Повишена активност на всякакви графомани, намерили мътна вода

за литературно-идеологическите си опуси, които в този момент приличат на литература или поне могат да заблудят публиката, че са такава. Прояви на литературнокритическа непримиримост с нов идеологически знак, но често пъти със стара и лично-злопамятна подкладка. Стъписване на по-зрелите творци, докато осмислят промените и пренастроят лирата си. Кресливо нахлуване в опразненото културно пространство на всякаква паралитература, доминация на публицистичността и вестникарското четиво. Прекрасната възможност да се кажат спокойно забранени довчера неща — радостта от казането им е толкова голяма, че невинаги се държи сметка за тона и качеството на изказването — но това е естествено. Идеологизация на рецептивната норма, активизация на литературата като отдушник-възмездие, възможност за дълго мълчалите да се накрешат чрез нея. Социокултурна необходимост от справедлив нов прочит на натрупаната през десетилетията Литературна грамада, от демитологизация на анахронични митове, измиване на идеологически наноси и демагогска утайка — това би трябвало да стане не по изпитания стар маниер, примерно като на Априлското поколение се противопостави Ноемврийското по същия безапелационен и несправедлив начин (такива тъжно-смешни опити вече има).

Пораженията на „Голямата идеологема“ (Н. Георгиев) са във всички звена на литературната комуникация, макар че в някои участъци са по-силни; те трябва да бъдат разглеждани комплексно и лекувани справедливо. От лекари с чисти ръце и инструменти: най-малкото — добре дезинфекцирани със самокритичност.