

ДИСКУСИЯ:

КОЕ Е АКТУАЛНО В СЪВРЕМЕННИЯ ТЕАТЪР?

Водещи: Асен Терзиев, Николай Йорданов

Участници: Снежина Петрова (актриса), Елена Панайотова (режисьор), Марина Райчинова (сценограф), Камелия Николова (театровед), Пламен Дойнов (драматург)

Асен Терзиев: Благодаря ви много, че се отзовахте на нашата покана да дискутираме актуалността в българския, а и въобще в съвременния театър. Ще започнем с Николай Йорданов, който пожела да каже няколко встъпителни думи.

Николай Йорданов: Според мен наистина има някакъв проблем и неяснота около т.нар. „актуалност“ в съвременния театър. Или поне голяма част от хората, които ходят на театър споделят, че гледат неща, които не са актуални. На мен също често ми се струва, че гледам неактуални неща по нашите театрални сцени. Но всъщност кое е актуалното и как да го разбираме? Преди промените в България, а и предполагам и в цяла Източна Европа, се беше оформила представата, че всеки един спектакъл или текст за театър, който наемква нещо за реалността, за живия живот, съдържа в себе си актуални интуиции, отправя въпроси към обществото и т.н. Дали това е било винаги „актуално“, не съм съвсем убеден; по-скоро мисля, че е ставало въпрос за алегоричност, която текстовете за театър и спектаклите са преследвали на всяка цена (говоря най-вече за времето на късния соци-

ализъм). Но факт е, че авторите са пишели така, и е факт, че спектаклите, които сме гледали, сме възприемали по този начин. Оптимистичният поглед би казал, че така хората от театъра са се борили срещу системата. Песимистичният поглед обаче би твърдял, че по този начин авторите и режисьорите са желали хем да се харесат на широката публика, хем на управляващите, защото опитахме ли се да дешифрираме докрай алегоричните и намеците, те твърде често се оказват двусмислени и неясни. Все едно, това е минало, но като че ли след промените през 90-те, а и днес, изведнъж зейна някаква пропаст между актуалността и театралния език, защото старите механизми вече не работеха. Знаем ли до каква степен и защо театърът вълнува хората днес? Искате ли да поговорим за това. Как вие като хора от различни театрални професии възприемате понятието актуалност?

Асен Терзиев: Вие можете да посочите и примери, ако не от ваши собствени работи, то поне от неща, които сте гледали наскоро и които са ви се сторили актуални и са ви допаднали именно по тази причина.

Марина Райчинова: За мен като сценограф актуалното в съвременния театър се случва повече в областта на формата. Това, което гледах напоследък и което ми направи впечатление, е най-новият спектакъл на *Сирк дю Солей* „Ка“ – много мощна визия, която променя представата за живия спектакъл. *Сирк дю Солей* не е просто театрална формация, по-скоро това е една огромна индустрия, която борави със страшно много средства – от мултимедия и спираците дъха възможности на интерактивната дигитална прожекция, осветлението, сценичната техника, до рискови акробатични номера или средства от площадния театър, залагащи единствено на актьора и въображението на зрителя. Резултатът е зашеметяващо силна комбинация от популярна култура, похвати от традицията на френския църков театър, оригинална хореография, великолепна визия и звук. През цялото време представлението балансира на ръба между попкултурата и един изключително рафиниран майсторски театрален език. Спектакълът действа на най-различни културни нива, грабва и държи вниманието на публиката като филмова суперпродукция, но преживяването е много по-силно, защото всичко се случва на живо. Режисьор на спектакъла е канадецът Робер Льопаж, една от най-талантливите фигури в съвременния театър, считан за гений заради уменията си да превежда баналните знаци на популярната култура в магическа театрална визия. Между другото известно е, че кариерата му представлява едно непрекъснато движение между театъра и киното.

Едно от представленията, които гледах през тази пролет в Лондон, беше ситуирано в доста необичайна среда. „Тропикана“ – копродукция на групата *Шънт* и на *Националния театър* беше едно пътешествие в мръсните и студени тунели под моста на Лондон («London Bridge»). Група от съвсем млади изпълнители (всъщност повечето от тях бяха вероятно сценографи, а не актьори) ни водеха из студените подземия и ни подлагаха на нови и нови визуални изненади – по едно време останахме в абсолютна тъмнина в подземията, в следващия момент светна изведнъж една запалка и видях лицето на актьор на няколко сантиметра от моето; след това отнякъде се появи катафалка, пълна с пернати танцьорки като от кубинско кабаре, – изобретателно визуално представление, направено с малко пари и с прости средства, но забавно и интересно... и студено – нещо като интригуващ и приятен паратеатрален „купон“ на необичайно място.

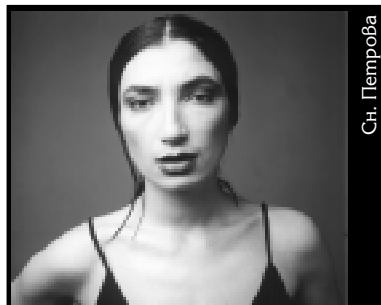
„Сценографията като представление“ (буквално преведено; не съм сигурна, че смислово съвпада напълно с понятието „визуално представление“) е актуална нова тенденция сред младите поколения в английския театър. В същото време тази нова тенденция се е наложила дотолкова, че вече започва и да се преподава в някои театрални училища. Това означава, че на сценографията започва да се гледа не като на един от компонентите на представлението, а като на основна тъкан на представлението, което се създава от сценограф. В основата на това течение стоят както концептуални, така и чисто практически предпоставки.

ставки. Английските училища по сценография приемат все по-голям брой студенти по определени икономически причини – тази маса от сценографи, които излизат от училищата, не може да намери реализация на пазара. Затова се появяват независими театрални формации, съставени предимно от сценографи или ръководени от сценографи. Тези групи търсят реализация, създават собствен език, започва да се очертава някаква нова театрална тенденция, която пък на свой ред рефлектира обратно върху образованието и в учебните програми се появяват подобни акценти. За мен по-интересното в случая е връзката между образование и практика при раждането на една театрална тенденция.

Николай Йорганов: Някои театрални теоретици обяснявайки какво е постдраматичен, постмодерен театър, посочват точно тези явления: визуален театър, театър на средата, театралната инсталация и т.н. Значи ли това, че за теб това е актуалността по линия на театралния език?

Марина Райчинова: Да, но в същото време не престава да съществува и т.нар политическа или злободневна актуалност. Например през март, заредена с огромен ентузиазъм да гледам театър в Ню Йорк, попаднах на един спектакъл по новата и много нашумяла пиеса на Джон Патрик Шейнли (John Patrick Shanley) „Съмнение“. Този спектакъл не беше впечатляващ с нищо по отношение на театралния език, но дължеше интереса и популярността си на това, че наемваше за актуални политически проблеми в САЩ по начин, силно напращащ Езоповия език, който използваше българският театър преди известно време.

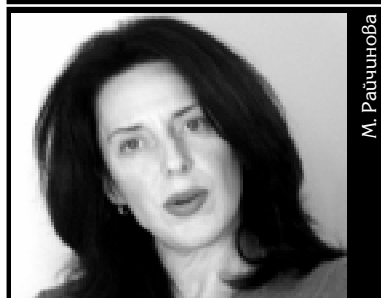
Асен Терзиев: Значи от една страна, имаме актуалност в театралния език, а от друга, актуалност като социополитическа насоченост, и тези две неща са много ясно разделени? Има ли примери за спектакли, които да са едновременно социално-политически актуални и да предлагат някакъв нов театрален език?



Сн. Петрова



Ек. Панайотова



М. Райчинова



К. Николова



Пл. Дойнов

Пламен Дойнов: Бях решил да започна старомодно – с уточняване на понятията. Шо е актуалност например. Но това би било скучно. В България сме склонни да мислим социално-политическата актуалност в театъра по-скоро в негативен план, докато актуалността на театралния език или на етиката на театралното представление я мислим в позитив. Към формалната актуалност отнасяме идеята за новаторство, за нови пътища в правенето на театър, докато тематичната и съдържателната актуалност смятаме за нещо лошо и осъдително. Нещайно всички нови български пиеси, претендиращи за актуалност, поставени в последните 15-ина години, до една не бяха приети радушно от сериозната критика. Тези пиеси някак си не се получаваха, защото гразнеха с претенцията за злободневност, която най-често вулгаризира художествените послания. Обаче ще дам и друг пример. Около участието си в журито на наградите „Аскеер“ за драматургия прочетох 14 български пиеси, които бяха поставени за пръв път през изминалия сезон. Показателно е, че сред тях нямаше нито една пиеса, която да е на „историческа тема“. Всяка от 14-те пиеси тематизираше част от случването тук и сега. Ако имаше някакъв „исторически“ ход, той се състоеше в обстоятелството, че понякога за място на действието се използваша затворени пространства – например български селски райони или етнически групи, – те изпълняваха функцията на „историята“. Впрочем така се случва и в някои български филми – историческият пласт се набавя, като действието се положи в селско или природно

пространство, обитавано от някакви народнопесенни, митологически и прочее мистични български енергии. Показателно е, че почти няма съвременна пиеса, която откровено да се занимава с историята. И това е много съществена разлика между онова, което се е писало у нас преди 1989 г., и това, което се пише от 90-те години насетне. Това е проблем, който трябва да осмислим. Съвсем съзнателно днешните пиеси търсят тематична актуалност, но дали наличието на съвременна тема непременно означава актуалност? Защото понятието „актуалност“ е много коварно – то може да се употреби и като „добра“, и като „лоша“ актуалност

Снежина Петрова: Засега само ще кажа, че за мен актуалността си остава свързана с автентичността, с това да правиш театър, в който наистина вярваш. Да проблематизираш живота, който реално те вълнува – социалния живот или интимния, все едно. Мисля, че всяка имитативност на истински интерес превръща работата ни във вторична и автоматически я прави неактуална.

Елена Панайотова: Съгласна съм, че може да дефинираме актуалността на театъра и по линия на театралния език, и по линия на социалнополитическия контекст и мотивация. В локален аспект – по линия актуалността на театралния език – най-важното в момента на случване на театралното представление е качеството на енергия и актьорско присъствие сега и тук, което е разпознаваемо от публиката и което веднага прави представлението актуално като преживяване (естетически и културно-социално). Но в един

глобален аспект – по линия на социално-политическите проблеми – мотивацията на правещия театър се определя и от това в какво общество твори и създава театъра, който прави, и какви са необходимостите на съответното общество. Според мен шансът му за актуалност е и в проумяването на обществото, в което решава да прави театър. Например, работейки като режисьор в България и в Холандия, редувайки две абсолютно различни социални системи и култури, трябва да кажа, че на мен ми отне известно време, за да открия онази мотивация за правене на театър в Холандия, която да сдобри актуалността в западното пространство и собствената ми необходимост за правене на театър.

В западното общество театърът е нормална функционираща брънка в социалната система и затова има силно развити механизми за ползването му в различни сфери на живота. Има университетско образование по театър, което подготвя млади специалисти (артисти), които да могат да прилагат театрални подходи при работа с различни общности. Приоритетни са всички проблемни общности: емигранти, инвалиди, деца в риск, тийнейджъри, старчески домове. В този смисъл чрез прилагане на театъра в социалния живот на обществото се запазва актуалността на театъра като функционалност.

Марина Райчинова: Актуалността на театъра е свързана с възможността той да се обръща към различни групи от обществото, да изпълнява възпитателни, терапевтични функции, да коментира проблеми, които съвсем не е задължително да са политически, за да са актуални.

Елена Панайотова: И само една вметка към това, което каза Пламен за липсата на историчност и континуитет в съвременната българска драма. Като пример за актуалност аз бих посочила имената на Георги Марков и Маргарит Минков, които, въпреки че принадлежат към недалечното ни минало, са заложили в творбите си прозрения, базиращи се на една осъзната историчност, което прави драматургията им все още актуална в контекста на нашето общество.

Камелия Николова: Въпросът за актуалността на театъра действително в крайна сметка се свежда винаги до трите основни посоки, в които може да се прояви – тематичното поле, изразните средства и самата ситуация на живото случване на представлението. И тук съвсем точно се каза, че тя често се съдържа само в едната от тях. Преди да видим това обаче като недостатък на спектаклите, трябва да си дадем сметка, че то в основата си произтича от самата същност на (да го нарека така) изкуството на общуването, каквото все пак е театърът. За да прегадеш нещо ново, важно и интригуващо на събеседника си, ти, в повечето случаи, търсиш максимално познати за него изрази и препратки, за да не затъмниш и затрудниш разбирането му. Следвайки съзнателно или не тази логика, повечето спектакли, ангажирани с политическа, социална или друга актуална тема, най-често разчитат на познати сценични форми, в които да я разположат – конвенционалното реалистично представление, представлението-дебат, политическото шоу и т.н. И обратното – много често в случаите когато

Вниманието на създателите на спектакъла е насочено към търсене на новости и провокации в театралния език, се взимат познати теми и текстове като класически пиеси или митологични мотиви. Наскоро в Единбург гледах наистина чудесен пример за този вид театрална актуалност. Една трупа беше „подсигурила“ стремежа си да предложи ярко и неочаквано съчетание на мултимедия, визуален театър и театър на движението, като в същото време изведе зрителя от обичайната театрална зала с изобретателното използване на добре познатия мотив за Орфей и Евридика.

Разбира се, когато една нова, актуална тема е майсторски продължена в актуален, изненадващ, но убедителен сценичен език, това винаги е особено преживяване.

Николай Йорганов: Това, което Пламен и Марина коментираха в началото относно актуалността на сценичните средства и тематичната актуалност, се допълни много добре от това, за което говори Камелия. Снежина настоя за автентичността и да играеш неща, които наистина те вълнуват. Мисля, че всяко автентично присъствие на сцената можем да наречем „енергетично“, т.е. силата на енергията, която е винаги актуална и не подлежи на въпрос; щом едно представление е в този смисъл автентично, то е винаги въздействащо, защото нещо между актьора и зрителя се е случило и то просто не може да не е актуално. Елена даде пример с театъра, който се обръща към определен социален проблем и специфична целева група и следователно също не може да бъде неактуален, ако е успял добре да дефинира

своята група и се е обърнал към нея с реален проблем.

Сега бих искал да насоча вниманието ви към един друг аспект на нашата тема. През Втората половина на XX век в театъра на цяла Източна Европа се е наложила една много мощна традиция, която определя както мисленето на публиката, така и на голяма част от хората, правещи театър. Това е традицията на режисьорския театър, който, нека се опитаме да обобщим в резюме, взема един авторитетен класически текст и го интерпретира актуално – т.е. целта му е да разкрие на публиката някакви актуални проблеми и усещания на обществото чрез него. Мога да дам пример с театрално събитие от миналия театрален сезон – точно такъв спектакъл е „Хъшове“ на Александър Морфов в Народния театър. Той използва класическото Вазово произведение, което се изучава в училище, но го поставя така, че публиката започва да съпреживява съдбата на емигрантите, защото самата тя, като че ли, се чувства днес емигрант в собствената си страна. Този пример от българската театрална практика, обаче може да бъде допълнен с множество други примери от цяла Източна Европа. Най-интересните режисьори, които се откروه през 90-те и извоюваха своята слава по западноевропейските сцени и фестивали, бяха режисьори, които предлагаха подобни прочити. Ще спомена само няколко имена: Оскар Коршуновас от Литва, Тадеуш Варликовски от Полша, Арпад Шилинг от Унгария, Михай Минутцу от Румъния, Андрий Жолдак от Украйна. Всички те пробиха тъкмо с такъв хог: класическо произведение, актуализирано,

чрез неочаквана интерпретация, която носи съвременни послания и интуиции, а същевременно предлагала и много оригинални и иновативни постановъчни решения. А това рязко контрастира с процесите в западноевропейския театър, където като че ли тези неща са отдавна забравени. Там сякаш има едно много по-голямо разделение между търсенията в театралните изразни средства, във формата, в разрушаването на сценичната конвенция (както е в т.нар. „театър на средата“ например) и театърът, който не търси нови изразни средства, а се доверява на познатата форма на сцената като медия, за да внуши нови неща. Мислите ли, че има такъв тип разделение в разбирането на театралността между Източна и Западна Европа?

Камелия Николова: Искам да направя кратко уточнение. В края на 50-те и началото на 60-те същият процес, за който говориш, се случва и в Западна Европа. Говоря за годините, в които се преживява съвземането от Войната, а после след 1956–57 година настъпва мощен процес на оживление. Тогава започва една масирана поява на силен режисьорски театър и актуални режисьорски интерпретации на класически текстове. В Англия, а и в останалите европейски страни, основният обект е Шекспир, чиито пиеси претърпяват ярки преобръщания, тълкувания и прочити от гледната точка на човека на 50-те и 60-те. Ненапрасно точно в началото на 60-те се появява и книгата на Ян Кот „Шекспир – наш съвременник“. В тези радикални режисьорски прочити на класиците най-силно се съсредоточават и търсенията и експериментите в сценичния език – достатъчно е да споменем само Питър Брук или Рोजе Планшон. У нас, поради особеностите на историческото развитие, в 90-те години се преживява нещо като продължение на този процес (до 1989 г. класиците, както вече стана дума, също своеобразно се актуализират в алегоричните режисьорски интерпретации). Тогава българският театър преживя сходен период на съвземане и оживление – нека си спомним, че точно в средата



Ел. Панайотова



Пл. Дойнова



К. Николова



Сп. Петрова



М. Райчинова

на 90-те беше бумът на деконструкциите и смелите режисьорски интерпретации на класически текстове.

Елена Панайотова: Съгласна съм с това, което казва Камелия, но ситуацията у нас в средата на 90-те според мен не беше просто процес на обръщане към класическите текстове. Мисля, че говорим за режисьори, които се опитваха категорично и безотказно да открият свой уникален език на изразяване и правене на театър, тотално различен от онова, което познавахме. Опитваха се да открият интуитивно и автодигактично „а-бе“-то на театралния език, различен от системата на Станиславски, а не просто да интерпретират класически текстове. За тях това беше основата да постигнат един друг, съвременен език. Бяха силно мотивирани да правят именно това. Говорим за едни много крайни личностни актове. Не знам дали подобни актове са били в този смисъл крайни и в западноевропейското общество, тъй като при нас говорим за общество, което е било във Вакуум. В нашия театър се появи една много силна режисьорска вълна (В. Вихърлова, Т. Москов, Ив. Станев, Б. Богданов и др.) и тя има голямо значение за процесите, които се случиха по-късно.

Бих искала да направим някакво уточнение. Не знам дали терминът „актуалност“ е напълно подходящ по отношение на театралния език и сценичните средства. Може би е по-добре да се казва „съвременен начин на изразяване“ или „съвременни средства“. Става въпрос по-скоро за съвременната перцепция на публиката и съвременната чувствителност на правещите театър.

Асен Терзиев: Иска ми се да не говорим за „актуалност“ като че ли се позоваваме на някакъв термин, за чието значение постоянно да се уговаряме. Всички ползваме тази дума и имам чувството, че се разбираме какъвто имаме предвид. В този смисъл може да казваме и „съвременен“. Затова и всъщност предложих всеки да даде своите примери и по този начин да се уплътни и конкретизира самото понятие.

Със сигурност едно от представленията, за които първото определение, което излиза в главата ми, е именно „актуално“, е „Монолози за вагината“ на Галин Стоев в Театър 199, в което участвах и ти, Снежина. Другото представление, което също главно бих нарекъл „съвременно, актуално“ и в което отново играе Снежина, е „Психоза 4:48“ на Десислава Шпатова. И затова искам да те попитам, Снежина, как по отношение на тези две представления стоеше точно този въпрос за актуалността – ето, в тези спектакли се обръщате към проблеми, които са „съвременни“?

Снежина Петрова: В „Монолози за вагината“ това се получи някак в хода на самия живот на представлението. То се превръщаше във Все по-актуално и Все по-комуникативно. За няколкото години, в които го играем, заедно с актрисите Цветана Манева и Вяра Коларова, забелязахме как публиката се разви и как самото общуване се промени. Това е спектакълът, който имам щастието да играя най-дълго време и виждам как това, че животът му е дълъг, въздейства по различен начин на публиката, която, от своя страна, също му въздейства и го развива. Днес ние играем нещо съвсем различно от-

преди 5 години. Всичко е много по-свободно, а и определено това се получава поради самата откритост на темата и отвореност на формата, в която е премахната всякаква театралност. Голямо удоволствие е да играеш в нещо, от което виждаш, че хората се вълнуват и са някак готови за дебата, който ще се състои вътре в самото представление. За първи път с „Монолози за вагината“ осъзнах, че актьорът трябва да има съзнание, че е и някакъв вид проповедник и че сцената му позволява да заеме една много силна позиция. Чрез спектакъла за мен се отключи самочувствието, че на сцената съм нещо повече от актриса, защото попадам в центъра на едно внимание, откъдето мога да кажа много неща. У нас в това отношение, струва ми се, няма много голям напредък. Българският артист се страхува да се заяви като личност, а аз мисля, че това е важно. Ние не сме само някакви изпълнители, а сме медиатори и е ясно, че можем да бъдем употребени и за манипулация, но също така самите ние бихме могли да допринесем за нещо и нашите възгледи да бъдат изповядани.

Що се отнася до „Психоза 4:48“, този текст беше актуален като тема първо за мен самата. А точно по време на репетициите се оказа, че това е тема, която занимава доста хора: излезе филм за самоубийците в България, оказа се, че у нас наистина има много висок процент на детски самоубийства. Сблъсках се и с двете книги на едно дете, публикувани от родителите му след неговото самоубийство. Докато играехме премиерните представления на „Варненско лято“, също разбрах за няколко самоубийства, едното от кои-

то беше на много известна наша колежка. Оказа се, че самоубийството е нещо, което ни дебне, и ние следва да изработим някакви защитни механизми, тъй като настъпват времена на духовна депресия, в която и бездруго ще изпадне, докато се адаптираме към променящия се свят. Мисля, че като хора, които правят изкуство, можем да предложим инструменти за справяне с това, което ни предстои като вътрешен дискомфорт и съмнения.

Мисля го, защото ми се струва, че в западния свят онова, което са ампутирали точно в името на оцеляването си, е емоционалността. Наксоро бях в Германия и в немския театър видях голям страх от това да си емоционален, да работиш с емоциите си. Немските театри дори дълго време са възприемали емоциите като нещо старомодно, но в мига, в който на сцената видят автентични чувства, се вълнуват изключително силно. Германците, доколкото знам, имат такъв комплекс, че именно на базата на своите чувства навремето са били изманипулирани и така или иначе са станали симпатизанти на една античуманна идея. В България все още консумираме и възпроизвеждаме своите чувства, но вероятно и с нас ще се случи същото, може би и на нас чувствата ще донесат подобни проблеми. И бих попитала, дали чувствата са все още актуални в театъра?

Асен Терзиев: „Психоза 4:48“, а и въобще драматургията на Сара Кейн по принцип се лансира като актуална. Но например има и такъв възглед, че нейната актуалност не е свързана въобще с темата – за нея дори може да се каже, че е едно от най-баналните не-

ща в пиесите. Актуалността на текста се открива по-скоро в това, че банална тема е разработена по съвършено нов начин. Искам да попитам Пламен защо според него в българската драматургия отсъстват подобни ярки примери за такъв тип подходи?

Пламен Дойнов: За съжаление, когато у нас се пише или поставя съвременна пиеса, преобладава т.нар. лоша актуалност. Тя съществува в две посоки. В българското общество има насадена една представа, която допълнително непрекъснато се умножава от медиите, че когато говорим за актуалното, говорим предимно за политическото или партийното. Когато са налице очаквания за актуален спектакъл, те обикновено са свързани с идеята, че ще се гледа нещо политическо – т.е. текст с политически подтекст, изпъстрен със злободневни реплики, с коментари на политически личности и т.н. Известни са авторите, които отговарят на тази представа за политическа актуалност. Но именно поради същата представа в момента у нас е трудно да се получи текст, който да бъде актуален по начина, по който е актуален, да кажем, спектакълът „Психоза 4.48“. Нещо повече, когато в България поставяме подобни текстове, избираме именно английски или някакви други „не наши“ пиеси, които точно защото са чужди, небългарски, представяват особен вид изтласкване на проблема в полето на реалност, която уж е тук, но отсъства. Тази реалност хем ни касае, хем я няма. Снежина каза как в един момент откриваме, че и тук се случват подобни неща, дори май същите. Но ние, българските драматурзи, не желаем да пишем за тях. Аз допу-

скам защо не желаем. Първо, защото повечето от нас не могат. Второ, защото у мнозина от нас има страх от изпадане в социален сантиментализъм. Страх, че докосвайки се до тези актуални проблеми, няма да избегнеш сантименталното. Не зная на какво се дължи това. Може би защото българското писане има традиция да бъде по-скоро „топло“ писане, докато рядко владеем „хладното“ (понякога – социално жестокото) писане, практикувано от мнозина западни автори.

Асен Терзиев: Струва ми се, че опозицията „актуално – неактуално“ по отношение на пиесите все повече се свързва с формата и начина на разказване. Имам усещането, че под актуална или съвременна пиеса много често се разбира една по-софистицирана структура, точно както е в „Психоза 4:48“ на Сара Кейн. Въпросът ми е защо в мига, в който в театъра разполагаме просто с една история, разказана чрез действия и персонажи, пиесата става старомодна, без значение дали е хубава или лоша?

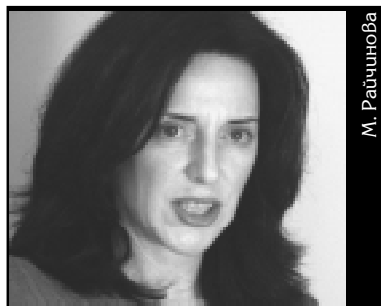
Пламен Дойнов: Ние не сме се научили добре да разказваме истории, за да бързаме сега да се откажем от тях. Това личи и в пиесите, и в киносценариите. Започваме да фрагментаризираме и да правим разни постмодерни колажи, преди да сме успели добре да разкажем една класическа история. Ето – подходът на Морфов и на други източноевропейски режисьори, пробили с постмодерни интерпретации на класиката. Това е нещо много характерно – оказва се, че към класически и модерни текстове най-очакваният сценичен подход е постмодерният, доколкото за тях е налице културна па-

мет и цитатите биха били разбираеми за публиката. Когато обаче имаме работа с актуален постмодерен текст, подходът предварително е обречен да не бъде постмодерен, а по-скоро модернистичен. Гледах четенето на маса на пиесата „Клара Ш.“ от Елфриде Йелинек на „Аполония“. Това е един абсолютно постмодерен текст и въобще не мога да си представя как той би могъл да бъде поставен на българска сцена по простата причина, че гъмжи от цитати, които никои, дори и начетеният български зрител, не може да проследи. Така не може да се постигне удоволствието от постмодерната игра с цитата, защото в България липсва специфичната културна памет за това.

Всъщност странно е, че един хиперактуален постмодерен текст би могъл да бъде реализиран адекватно по-скоро чрез „неактуално“ поставяне. Докато неактуалният класически текст е най-въздействащ, когато самите изразни средства са пределно актуални. И това е най-голямото противоречие между съвременното писане и съвременните сценични интерпретации.

Марина Райчинова: Не зная дали става въпрос толкова за противоречие, колкото за ненамиране на необходимия баланс между езиците. Езикът на текста и езикът на визията работят по доста различни начини. Това, което казваш, е абсолютно вярно, но аз не го виждам толкова като противоречие, колкото като необходимост, идваща от специфичното съчетаване на различни езици в театъра.

Николай Йорданов: Бих предложил да сменим отново перспективата с един такъв въпрос: на кого говори съвременното театрално представление? Може би трябва да дам пример, за да бъде ясно разбрано какво питам. Да вземем историята на българската драма от Възраждането до 1989 г. – тя задължително иска да говори на целия български народ. И най-добрите ни драматурзи, тези, които са останали в т.нар. „българска класика“, по някакъв начин говорят на цялата



М. Райчинова



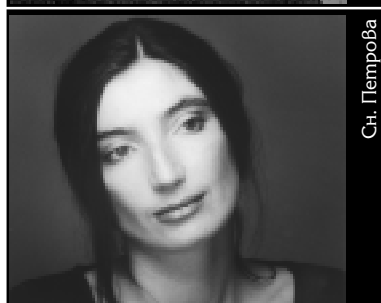
К. Николова



Ел. Паналотова



Пл. Дюлнов



Сн. Петрова

общност. Тази общност не се подлага на критически деконструкции и съществува в представите като единна. След 1989 г. този монолитен образ на адресата се разбива и сепарира. Изведнъж на мястото на стереотипите, с които бяхме свикнали, най-вече чрез преводите, които нахлуха през 90-те години, навлезе една драматургия, която е ръководена от философията на политиката на различието. Много от преводните текстове, които минават за най-добрите, защото се коментират и поставят много често, са насочени към специфична група от хора. Ще опитам да опиша своята дилема, на която днес нямам отговор. Да, разбира се, че е старомодно да говориш на една цяла национална общност, защото такива общности могат само виртуално да бъдат възкресени в политически дискурси, които днес наричаме „реакционни“. Но в същото време, когато чета драматургия, която се обръща само към една специфична група от хора, без да търси универсални обобщения за човека, тогава аз не мога да намеря в нея място за себе си, и ако все пак се опитвам да я разбера от професионално любопитство, питам се, дали това ще го направи обикновеният театрален зрител. Мога да ви споделя например, че така нашумялата „Пазаруване и секс“ на Марк Рейвънхил ме остави дълбоко безразличен, докато „Психоза 4:48“ на Сара Кейн успя да ме развълнува. Често тези двама автори се причисляват към една драматургична вълна, но ето колко различни се оказаха те, поне за мен. И така, можем ли да разгледаме проблема за това, кое е актуално и кое не в театъра, спрямо отговора на въпроса към кого се обръ-

ща един текст за театър или един спектакъл?

Камелия Николова: Въпросът ти е много важен. Дали актуалното за един е актуално за друг; къде в крайна сметка е онзи общ знаменател, под който бихме могли да намерим актуални теми и езици, които ни свързват и има ли въобще такива. Тук искам да направя връзка с въпроса на Снежина дали са актуални чувствата. Струва ми се, че точно чувствата и различните начини, по които те се изразяват в театъра, могат да бъдат този общ знаменател и в този смисъл те са актуални. Въпросът е как се използват. Снежина даде като пример немския театър, в който, както тя каза, има голям страх да работиш с чувствата си. Съгласна съм с това. В същото време фактът, че немците традиционно потискат чувствата си, казано най-просто, води до един много богат театрален език – отказването от емоционалността се компенсира в експресивността; с обогатяване на оформлението и най-вече на актьорските пластически средства. Докато обратно – източноевропейският и специално българският театър, базиран на Станиславски, дълго време работи с една симулация на чувства (говоря за обичайната практика), което по някакъв начин води и до тяхната девалвация. Събуждането и обменянето на актуални чувства – ето наистина един от най-трудните, но безотказни пътища към актуалността на театъра.

Да се върна сега на примера на Николай с Рейвънхил. Ако отсеем от пиесите му общото чувство за неудовлетвореност на един човек, който се чувства различен в един неуютен за не-

го свят и това чувство е драматургично добре изразено, мисля, че ние бихме могли да го разберем, въпреки че не изпитваме същата социална отстраненост, каквато изпитват персонажите му. Така че въпросът доколко е разбираем и приемлив за другите днес един частен проблем, свързан с различието на гадена група (като сексуална ориентация, цвят на кожата и т.н.), е най-вече въпрос на способността той да бъде изразен „универсално“, т.е. разбираемо и толерантно към различието на другите. Факт е обаче, че през последните години културата на различието всъщност често иска точно да сепарира и противопостави чувствата – т.е. аз чувствам по един начин, доколкото съм жена; ти чувстваш различно, доколкото си мъж; той чувства различно, доколкото е човек от друга религия и т.н. Сближаването (без да се уеднаквяват) на езиците, търсенето на общи начини на изразяване е всъщност основният проблем, с който съвременният театър трябва да се справи.

Елена Панайотова: Във връзка с чувствата се сещам за традициите на азиатския театър (като японските „Кабуки“ и „Но“ или индийските „Катакали“, „Одиси“, „Бхарят Натян“ и др.), където обикновено за чувствата се говори само посредством силно кодифициран начин. Съществуват познания и умения как следва да се изразяват чувства и емоции в изпълнителското изкуство, които се предават от поколение на поколение посредством книгата „Наптряшаста“ например. В нея са се говори за всички правила на индийския театър и танц, в която са описани 9 основни настро-

ения, които могат да бъдат изразени на сцена и 33 допълнителни чувства. Кодовете на тези чувства и емоции са познати както на изпълнителите, така и на публиката, в резултат на което театърът се явява силно естетическо преживяване.

Нашата култура не е крайно кодифицирана; в обредните и театрални практики у нас такъв код не е съществувал. Мисля си, че във времето на т.нар. „тоталитаризъм“ пишещите и играещите хора са се адаптирали постепенно към наложените ограничения и за да могат да казват това, което мислят, са изградил защитен механизъм – да се изразяват посредством намеци и множество пластове. Определено обаче културата ни не е тази на директното общуване, каквато е в Холандия например. Тъй като често ми се налага да пребивавам и работя ту тук, ту там, това в началото ме шокираше. Там в момента, в който се запознаеш с някой непознат, започвате да си говорите за лични чувства, проблеми и опит. Първоначално бях силно изненадана, после се забавлявах и накрая проумях, че това е резултат на едно общество, почти лишено от табута и напълно открито към света и себе си.

Докато в нашето общество предстои да се научим на култура на общуване (където театърът би могъл да изиграе *актуалната* роля на медиатор). Ние общуваме чрез намек, скрити зад много пластове, и това, което си мисля, че се случва със съвременните български драматурзи и артисти, е, че те изведнъж сякаш останаха съвсем оголени, без защитни средства. Те са дълбоко емоционални и духовни

личности, които се оказват лишени от ког на общуване, зад който да заста-нат, и сега се опитват да го дефини-рат в крачка – някак да генерират и двете неща: от една страна, да се от-ворят към света и да изразят себе си свободно, и от друга, да открият но-вия ког, по който да пишат и общуват в едно променено, но все още не раз-познало себе си общество.

Снежина Петрова: Нику, ти попу-та на каква публика говорим и мисля, че тук имаме голям проблем. Този въпрос често се задава в най-различни ситуации. От базата на личния си опит ще кажа, че трудно мога да иден-тифицирам публиката, пред която иг-рая. Ето сега например виждам, че за „Психоза 4:48“ в Интернет тече диску-сия от една много млада публика, коя-то е много активна в веб-пространст-вото и препоръчва, обсъжда спектак-лите и т.н. Ние сме много назад, не зна-ем как да достигнем до тази публика. Тече си някакъв живот, на който, бла-годарение на тази технология, и ние станахме свидетели. Въобще не знае-ме, че подобни дискусии се случват из-вън театъра и вестниците. Бихме искали да говорим на ето тази публи-ка, но наистина не знаем какво да пра-вим с нея, преди да е влязла в салона. Мисля, че имаме много работа в това отношение. Затова не мога да кажа точно за каква публика играя.

Марина Райчинова: Имам впечатле-нието, че говорим за публиката от ед-на страна и за театралните хора от друга, като разделението между двете е огромно. Наистина понякога се от-насяме към публиката като към някак-ви празни делви, в които трябва да се налива информация. И непознаването

ни на очакванията и нагласите на пуб-ликата е свързано с това. В този сми-съл ми се иска да се върна към т.нар. „community theatre“, който въвлеча и не-професионални групи в правенето на театър. Преди няколко месеца при-съствах на презентация на един много известен английски сценограф – Бил Дъдли. Той представи работата си върху мащабен театрален проект в ал-тернативно пространство, една ме-гапостановка, която би трябвало да е много скъпа. Оказа се обаче, че огро-мните съоръжения на декора са били ре-ализирани с доброволния труд на хора, които живеят в тази област – хора със съвсем нетеатрални професии, които са били привлечени да станат част от едно театрално приключение. При нас като че ли липсват тези междинни зо-ни между професионалния театър и лю-бителския театър, които подготвят, възпитават една бъдеща публика. По-добри преходни зони съществуват в културните традиции на други стра-ни, като най-често те са свързани със структурата на образованието. Въпреки че аз самата съм от хората, които страшно много държат на про-фесионализма, изкушавам се да мисля, че границата между професионалното и любителското трябва да е по-гъвка-ва в полза на възпитаването, на „от-глеждането“ на публика.

Пламен Дойнов: Със сигурност пи-шем за публика, за която вярваме, че ще влезе да гледа спектакъла. Макар че го-ляма част от хората, правещи теа-тър, предварително са отписали ог-ромна част от българския народ като театрална публика. Не знам дали някой от вас скоро е присъствал на пред-ставление в малък провинциален град,

където по принцип няма театър, а само понякога в градското читалище гостуват трупи. На мен неотдавна това ми се случи. Потресох се от средата, в която се игра представлението: полувъзрожденска публика, баби и дядовци с малки деца, на които постоянно им се пие вода и непрекъснато влизат и излизат от салона, реагират съвсем спонтанно на глас, дават съвети на актьорите какво да направят и пр. Липсваше всякакъв театрален протокол. Е, това театрална публика ли е? Или може би е някаква телевизионна публика, която е мутирала в театралната зала? Как ще осмислим факта, че около 75–80% от българските граждани не са театрална публика? Заради това повечето хора, правещи театър, предварително отписват тези граждани, които си имат други удоволствия, заместващи театъра. Но вие знаете, че има автори, които пишат за „целия български народ“. Те се стремят да бъдат винаги „актуални“ и понякога изглеждат забавно в ролите си на публицистични драматурзи.

Снежина Петрова: За „Психоза 4:48“ си мислехме и продължаваме да мислим, че е представление, което съзнателно ще дойде да изгледа един много тесен кръг от хора. Но на едно от представленията дойдоха фитнес-инструкторки, които не са ходили май никога на театър и се оказа, че спектакълът им говори толкова директно и че те откриват въобще възможността да отидат на театър и там да им се случи нещо. Останахме изумени от това, че представление като „Психоза 4:48“, което не води диалога с публиката по традиционен начин, всъщност успява да осъществи контакт с непредубедена, нетеатрална публика. Разбира се, това, че се е случило с един съвсем малък брой хора, не означава нищо, но в същото време значи и много. Показва колко ние сме назад и как нямаме съзнание за собствената си актуалност и за това, което може да се случи с публиката. Но, да, убедена съм, че има една такава латентна публика, която театърът трябва да привлече по някакъв начин в салоните.



К. Николова



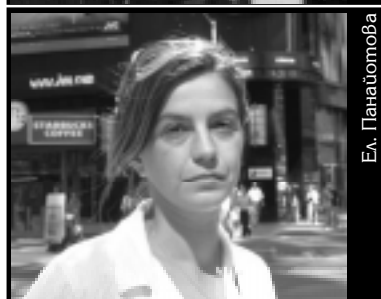
Сн. Петрова



Гл. Дойнов



М. Райчинова



Ел. Панайотова

Елена Панайотова: За мен винаги е много важно да следя какво става с младите хора. Наскоро на представлението на „Домът на Бернарда Алба“ няколко пъти ми случи да бъда в салона заедно със стотина тийнейджъри, които се умълчаваха в една изненадващо качествена тишина по време на спектакъла. В такива моменти си казваш, че може би си успял да осъществиш реална комуникация чрез театралното представление. Със сигурност тези млади хора са потенциална бъдеща театрална публика и със сигурност са един много добър лакмус за актуалността на театралния език. Затова за мен те са една приоритетна, много важна част от публиката. Говоря за възрастта между 14–18 години.

Камелия Николова: Това, което каза Пламен, ми прозвуча много отрезвяващо. Може най-общо да се каже, че има три вида ориентация към публиката от страна на този, който пише за театър и прави театър. Първата и най-разпространена от тях е базирана върху разбирането за зрителите като „потребители“ (дори се спори дали това не е малко груба дума) – т.е. това е ориентация към пазара на културни факти. При нея е необходимо продуктите да е добре направен, добре рекламиран и добре представен. Вторият тип ориентация е „модернистката“, когато авторът (режисьорът, изпълнителят) има собствена потребност да каже нещо и го казва. И третият тип е когато, да речем, създателите на спектакъла имат някакъв свой имплицитен зрител, изработен от самите тях, за който знаят, че е някъде в публиката и желаят да диалогизират точно с него. В добре развитите теа-

трални традиции работят различни комбинации от този троен модел на ориентация към публиката. Това, което каза Пламен за ситуацията у нас, е много важно да се има предвид. Давам си сметка, че в България театралните центрове не са много, както и редовно ходещата на театър публика. Аз пък съм попадала в друга ситуация – спектакли, понякога нелоши, играещи се в големи градове, където обаче зрителите са толкова малко, че на сцената хората са повече от тези в залата.

Убедена съм, че в съвременния мултимедийен свят масовите медии, които днес основно формират културното пространство, трябва да помагат на театъра и той трябва да работи през тях. Ако публиката, за която говорим, Пламене, получава от телевизията адекватна информация, че театърът, както казваш, има определен протокол, ритуал на гледане и т.н., тя не би била чак толкова неадекватна. Това, което каза Елена, също ни дава някаква отправна точка. Публиката между 14 и 18 години е относително хомогенна, защото нейната основна медия е Интернет и чрез него тя получава определена информация и кодове на разбиране. Мисля, че когато масовите медии вписват по подобаващ начин и театъра в себе си, информират за него и дават адекватни кодове за разбирането му, едва тогава неговата рецептивна ситуация е нормална. За съжаление у нас все още няма такъв тип медийна среда.

Пламен Дойнов: В тази връзка ще напомня как Радичков е казвал, че дължи своята популярност на студентите от 60-те и 70-те години на XX век, които са били тогавашните „млади“.

Именно те са го харесали и са го превърнали в успешен автор. И днес рецептата е същата: да се превежда трагичията на езика на младите. Използваш някакви устойчиви първообрази, които превеждаш на езика на младите. Това е публиката, която неизбежно те прави непрекъснато актуален.

Николай Йорданов: Това е хубава поанта, защото, поставяйки въпроса за Вкуса на публиката, стигнахме до проблема как се формира той. Действително не можем да очакваме, че при наличието на телевизия и вестници, които налагат представа за културата като за сапунен сериал, същите тези хора, които ги гледат, ще влязат в театъра и ще харесат спектакли като „Психоза 4:48“, в който участва Снежина, или „Домът на Бернарда Алба“ на Елена, или пиесата на Пламен „Къщата на Иван“, която предполага удоволствието от интелектуалната игра, – Все неща, които изискват по-голяма задълбоченост за разбирането им. И това се отнася не само за театъра. Ето, например самото ходене на балет, след като си гледал предната вечер някакво евтино телевизионно шоу, звучи особено. И май че театърът днес, поне у нас, за голям процент от населението също попада в тази категория на „странни занимания“. От друга страна, съгласен съм, че Интернет е една алтернатива на този тип медии, които са се наложили в нашата страна, защото там все пак общува-

нето става много по-свободно, като си даваме сметка, разбира се, и за възможните проблеми, които предполага електронната култура.

Елена Панайотова: Това, което е важно да се каже за младия човек, който използва активно Интернет, е, че той е човек, който общува много бързо и интерактивно. Той може да прочита нелинеарни истории, и когато влезе на един съвременен спектакъл с такова тренирано възприятие му е много по-лесно. Създава се публика с отворено и интерактивно мислене, която ще е готова за един друг съвременен театър, освободен от необходимостта да разказва просто четими истории. Мисля си и за това, което се прави последните няколко години в западните държави, които вече са натрупали един опит от 40–50 години след промените, за които Камелия спомена. Те започват да вкарват театъра в нормалното средно образование, което отново подсиурява директната връзка и театърът отново става нормална част от живота на младия човек.

Асен Терзиев: Тази увереност за една нова публика, която идва и която ще преоткрие театъра като възможно поле на своя интерес, е обнадеждаваща и наистина е хубав край за нашата дискусия. Благодаря на всички за участието.

Октомври 2005