

ДИНАМИКАТА НА ВРЕМЕТО В ПРЕСЕЧНАТА ТОЧКА МЕЖДУ КУЛТУРНИ ПОЛИТИКИ И ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРОЦЕСИ В КОНТЕКСТА НА ПРОГРАМАТА НА МТФ „ВАРНЕНСКО ЛЯТО“ 2018

ИЛКО ГАНЕВ

Представете си, че сега влизате в театъра. Платили сте скъп билет, за да може да сте по-близо до сцената, за да имате по-добра видимост, за да бъдете по-близо до любимите си артисти, за да потънете по-дълбоко в цялата атмосфера. Вгледайте се в сценографията! От сцената ни пресреща някакво визуално решение на спектакъла. Използвани са определени материали, мебели изобразяват някакъв интериор; или имаме абстрактна конфигурация, съчетание между стилове, цветове и форми. На сцената излизат актьори. Облечени са съвременно. Езикът, който говорят, е съвременен; може да бъде разпознат на улицата, в ежедневието, сред младите хора. Те говорят така, както говорите вие във вашия дом, семейство, офис, сред приятелите си. Можем ли да регистрираме това като *актуален* театър?

Театърът по света реагира приблизително точно и сравнително бързо на променящия се около нас живот. Не можем да разсъждаваме за неговата метаморфоза, без да си даваме сметка за поврата на времето, за преходността на самото сценично изкуство, за катаклизмите в социалния свят, а и в личните ни животи. В България театърът се променя бавно и това течение се влияе от множество политически и социокултурни фактори. Както липсата, така и наличието на културна политика непрекъснато влияят на естественото му развитие.

Ако си припомним сборника с доклади от теоретичната дискусия в рамките на международния театрален фестивал „Варненско лято“ от 1999 г., които анализират театралната практика в края на 90-те, ще установим наличието на водещи теми и проблеми – като появата на категорията „алтернативен театър“ в театралния език на професионалистите, както и наболялото понятие „театрална реформа“. В своя доклад проф. Николай

Йорданов казва: „Театралната практика през 90-те беше доминирана от конотациите на това понятие – в тяхната интерференция обаче постепенно се размиха границите между *конвенционално* и *алтернативно*; между *традиционно* и *авангардно*“¹. Разговорът за необходимостта от реформа на театралната система не е приключил, продължава и до днес, тъй като реално тя обуславя и естетическото развитие на българския театър.

Докато театралната реформа занимава сектора през 90-те, а и в следващото десетилетие предизвиква сериозни дискусии, остри реакции и води след себе си значими последици, то в последните няколко години понятието някак офанзивно е изместено от термина „методика“. Финансово-счетоводният правилник за определяне на средствата въз основа на Закона за закрила и развитие на културата на държавните културни институти, които осъществяват дейност в областта на сценичните изкуства, взе превес над идеята за каквото и да било реформиране в театрите, а творците, определящи доскоро тенденциите за развитието на българската сцена, като че ли са отстъпили права и позиции пред финансистите, юристи и театрални мениджъри. Напрежението, което породило прекомерната употреба на термина *методика*, предизвика и няколко интересни случая, които определено заслужават нашето внимание, заслужават да бъдат анализирани, проучени и разгледани детайлно. Така наречената „система“, която подчинява държавните театри на един общ принцип, доведе до подредбата на необичайни парадокси. В липсата на реален театрален пазар Министерството на културата съзнателно или не организира един същностен и увлекателен състезателен принцип, в който всички театри са поставени в обща прогресия под формата на таблица, която извежда във водещи позиции онези от тях, които печелят добре, спрямо тези, които са на загуба. По този начин театрите започват сами да изграждат художествени и естетически критерии помежду си и да самоопределят неясни правила в провеждането на печеливши стратегии, оглеждайки се и сравнявайки се със своите конкуренти. На практика привидната липса на културна политика, която държавата трябва да упражнява на територията на своите собствени институти, се оказва налична и много ясно очертана. Водещ е онзи театър, който в края на годината разполага с най-голям финансов преходен остатък. Същият

¹ Йорданов, Н. Как да мислим за театралната практика на 90-те. – В: Театралната практика в края на 90-те, С., 1999, 140.

този театър в лицето на неговия мениджър получава публична награда от Министерството на културата за високи постижения в областта на театралния мениджмънт и творческата дейност. През изминалата 2018 година с такова отличие беше награден Театър 199. По всяка вероятност успехът му се дължи на последователна стратегия, която това театрално ядро поддържа през годините.

В следващите няколко реда ще разгледам някои от акцентите в програмата на международния театрален фестивал „Варненско лято“, които по една или друга причина, макар и плахо, са всъщност носителите на промяната в българския театър.

В края на календарната 2017 г. именно в Театър 199 се появи един от спектаклите, който несъмнено можем да определим като събитие – „Чамкория“, с автор Милен Русков, режисьор Явор Гърдев и с участието на Захари Бахаров. Актьорът беше отличен с всички възможни национални награди, сред които ИКАР 2018 за водеща мъжка роля, „Аскеер“ 2018 за същата категория, както и с наградата на Столична община за ярки постижения в областта на културата. Спектакълът определено се



© Фотограф Стефан Н. Шерев

„Чамкория“ по М. Русков, адаптация и режисура: Я. Гърдев, Театър 199, 2017/18

радва на огромен брой зрители както в малкия салон на театъра, така и по турнета, когато публиката достига до няколко хиляди зрители за вечер. „Чамкория“ беше и един от акцентите в тазгодишната програма на международния театрален фестивал „Варненско лято“, а зрителите буквално препълниха салона на основната сцена на Драматичния театър „Стоян Бъчваров“ в двете поредни вечери, в които беше представен.

Аналогичен беше и интересът към другия спектакъл-събитие „Танцът Делхи“, който, от своя страна, заслужи почетно място в годишната анкета на „Литературен вестник“, определен като значимо постижение с гласовете на водещи театроведи и театрални изследователи.

И в двата примера можем да открием един интересен парадокс, според който едни по-скоро камерни форми, предполагащи по-лично споделяне с публиката, по-затворено и интимно изживяване, всъщност се поднасят на зрителя като широко достъпни театрални продукции и същевременно се адаптират към големи салони, зали, фестивални центрове и др. с цел достигането до по-широка аудитория. За съжаление, цялата тази мениджърска стратегия не на всяка цена обслужва нови творчески търсения и не става въпрос за похвати, които дообогатяват авторската идея и режисьорската концепция, а по-скоро отговарят на правилата и методиките, с които днешният театър у нас е принуден да се съобрази.

Какво се случва с българската драматургия? Въпросът отново е актуален, вълнува театралните практики и теоретици, а решението му някак се отдалечава от действителността.

В програмата на тазгодишното издание на „Варненско лято“ в модула „Българска селекция“ бяха включени три заглавия с българска драматургия. В изминалата 2017 г. представянето на български текстове под каквато и да е форма напълно отсъства в програмата. През 2016 г. българската драматургия е представена от две заглавия в основната програма (модул „Българска селекция“), също така присъстват два документални спектакъла от български автори, показ на ателието на ТР „Сфумато“ по тестове на Й. Радичков, както и един студентски спектакъл по български текстове. Все повече се задълбочава проблемът със създаването на качествени спектакли по български текстове, които да отговарят на нуждите на фестивалната програма и да могат да бъдат представителни за чуждестранните селекционери и гости на фестивала.

В точка 5.2. от Методиката на Министерството за разпределянето на средствата е посочено, че 10 000 лева получават всички държавни театри, които реализират за първи път ново българско „оригинално авторско музикално-сценично и драматургично произведение“. Редица извънстолични театри, които са в лошо финансово състояние, прибягват до тази подкрепа, но леко прибързано и често необмислено, поради което и не успяват да създадат продукт с висока художествена стойност. Въпреки този финансов стимул, с който методиката на практика поощрява всички, пишещи текстове за театър, без да се изискват определено качество, вид, жанр, резултат, всъщност се оказва, че през последните години българската драматургия е като че ли отсъстваща величина, колеблива и не засяга актуални проблеми, теми и въпроси, с които да привлече вниманието към себе си.

В две поредни години наградите на Съюза на артистите не излъчват номинации в категорията „Драматургичен текст“ поради липсата на достатъчно гласове, чрез които Гилдията на театроведите, драматурзите и театралните критици отличава постиженията в тази област. В текущия репертоар на водещата театрална сцена в страната, а именно Народният театър, прави впечатление, че при наличието на около 50 заглавия, които се програмират на три сцени, 11 от тях са по български текстове, което се равнява на около 20–25% от репертоара. В театъра – първенец по финансови показатели – Театър 199, бихме могли да изброим около 12 представления по български текстове от наличните близо 40 заглавия, които се програмират на една-единствена сцена, което съставлява около 25–30% за конкретния репертоар. Ако приемем за представителна извадка тази информация, то бихме могли да калкулираме, че съотношението на български текстове спрямо световна драматургия е едно към три за страната.

Не би трябвало лесно да се съгласяваме с мнението, че на българската драматургия се гледа с презрение или със снизхождение, което води до липсата на мотивация у авторите да пишат. Разумно е да потърсим причините в дълбочина, да открием от какво се поражда липсата на изобретателност, на смели и ярки решения, идеи, ситуации, на провокативни образи, на нов драматургичен език и т. н. Все още българският драматург в значителна степен сякаш отказва да работи в полза на режисьора и на творческия екип, да влезе в съучастие с творците, да пише в тандем, за да допринесе максимално за общото, за целостта на



„Танцът Делхи“ – Ив. Вирипаев, реж. Г. Стоев, Народен театър, 2017/18

бъдещия сценичен продукт. Изключенията, които са се появили в последните години, са нетрайни, липсва устойчивост и последователност, а също така и развитие. Добре познатите тандеми *режисьор – драматург* не успяват да развият първоначалния тласък, с който обикновено дават заявка в културния живот, а оттам се поражда и отлив на интерес към подобни колаборации.

„Ние продължаваме да живеем в това посткатастрофично, също и посттравматично състояние, което е особено валидно за нашата драматургия – или както и да наричаме това създаване на текстове за театър“, твърди проф. Ромео Попилиев в „Траекториите на родното и чуждото в българския театър“². И действително, усещането за преповтаряне на познатото и за зацикляне поставя едни особени граници не само у пишещите, но и у възприемащите текстове за театър. В последно време ставаме свидетели на преобладаващото драматизиране на български текстове за сметка на създаването на нови пиеси. Такъв е случаят и със

² Попилиев, Р. Траекториите на родното и чуждото в българския театър. Планова задача към Сектор „Театър“, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2015–2018, 164.

споменатия по-горе спектакъл „Чамкория“. Авторът на романа прави сценичния вариант заедно с режисьора и актьора, като на това триединство донякъде се дължи и успехът на представлението.

Динамиката на сложната театрална ситуация у нас все пак успява да предложи на зрителя някои интересни, почти на случаен принцип родили се експерименти, които са достойни за внимание. Такъв е примерът със спектакъла на режисьора Марий Росен „Щастливият Бекет“. Екипът е вдъхновен от пиесата на Самюъл Бекет „О, щастливи дни“, но в представлението се използват само няколко цитата от нея. Основната част от текста е написана от зрителите, които попълват предварително анкети, а отговорите им служат за драматургичен текст. Спектакълът беше представен в три поредни вечери в рамките на фестивала „Варненско лято“, а неговата изобретателност, смелостта му да излезе извън наратива и ситуирането му извън традиционната театрална зала повлияха силно и на чуждестранните гости. „Щастливият Бекет“ се превърна в едно от най-обсъжданите представления от българската програма.

В търсенето на нови форми, не просто на нов театрален език, а на нова театрална условност, на съчетанието между градска среда, цветове, звуци, сетива и провокация към емоциите, се появи и инсталацията на Християн Бакалов „Pure“. На пръв поглед тази проява дава заявка за липса на драматургия, дори по един своеобразен начин обезсмисля всички познати способности да се отнасяме към нея като към театрален акт. Но още в първите минути за настройка на участниците, при първоначалното поставяне на слушалките, от които малко по-късно започва да говори глас, който да ни направлява в хода на случването, ние се отказваме напълно доброволно от всякакво съпротивление и започваме да навлизаме в необичайното приключение, което ни дава възможност да открием артистичния си потенциал чрез контакта с нови и различни хора – артисти, аматьори, млади и по-възрастни. Отново в три последователни дни в рамките на фестивала участниците в инсталацията като че ли се сляха с градската среда, театрализираха естетиката на ежедневието, без да театралничат излишно. „Pure“ се оказа и следващият, не изцяло български проект, който привлече вниманието на гостите на форума.

Трябва да си даваме сметка, че реалните събития, тези, които оставят ярка следа, които променят светоусещането, правилата на театралното, които навлизат в пейзажа, носейки новото, другото, различното, всъщ-

ност се броят на пръсти. Те са рядкост, ценност и са нетрайни. На базата на гореизложеното бихме могли да обобщим, че театърът днес се променя, но запазва своята крехкост, запазва страха от неприемането, запазва и една своя уникална ретроградност, с която години наред отказва да се раздели. Причините най-лесно ще открием в липсата на достатъчното финансиране, както и на недокрай регламентираната състезателна политика между театралните институти, но е важно да обърнем внимание и на образованието, на личната мотивация на самите творци, както и на нагласите на публиките.

Публиките са отражение на обществото и на нагласите в него. Техния интерес можем да съпоставим с интереса на всеки един потребител. Днес спокойно можем да определим театъра като потребителски. Потребностите на публиките са да участват, да съпреживеят, да бъдат изненадани, провокирани, да бъдат забавлявани, но и научени, да бъдат удовлетворени, да бъдат и съавтори.