

ТЕАТРАЛНИТЕ ТЪРСЕНИЯ НА 90-ТЕ

Румяна ДИМИТРОВА

Заглавието на този текст предполага задачата да се огледат и обговорят последните десет години от историята на театъра ни. Аз, поради липса на достатъчно личен опит, се отказвам от този сериозен ангажимент. защото нямам претенция за подробно познаване на фактите - необходимо условие за адекватното полагане на годините, за които говорим, в по-широкия исторически контекст на българския театър. В този смисъл този текст няма претенциите да обобщава и историзира или да открива тенденции. Той по-скоро представя личните ми фрагментарни впечатления.

Къде би могло да намери отправната си точка говоренето за театралната практика в края на 90-те? Дали в краевековния контекст, за да сме в "крак с времето", или по посока на първите десет години в новата социокултурна ситуация?

Последните години на века и хилядолетието са психологическа граница, която предизвиква равносметки, оценки, критически и исторически поглед към изминалото време. За българския театър (и за цялото ни общество, разбира се) 90-те години не са само последното десетилетие на века. В много отношения и за много хора те бяха начало (има и такива, за които тези години се оказаха край, заради провала на "големия проект", в който бяха повярвали). След политическите промени през 1989 година логично се създаде и нова социокултурна ситуация. Отсъствието на политическа и идеологическа принуда предположи свободата на естетическия избор. Много бързо българският те-

атрал се възползва от дълго бленуваната свобода. Първото, което българският режисьор направи е да прочете и постави онези текстове, които до този момент бе невъзможно да се случат на сцената. Така се появи тенденцията на “забранените”, пропуснати текстове. Масово се поставяха абсурдистки пиеси (Бекет, Йонеско, Жьоне, по-късно и Пингър). Началото на този интерес е в края на 80-те с постановката на “В очакване на Годо” (Театър на българската армия, режисьор Леон Даниел). На свободата се радваше най-вече българският режисьор. Измъчил се от дългогодишни симулации на психологизъм и реализъм, той се зае да открива нови територии за интерпретация, за творчество, за игра. В началото непознатите текстове му бяха достатъчни. Те съдържаха онези текстови празнини, които режисьорът запълва със сценичната си интерпретация и за известно време това бе достатъчното поле за подтисканата му творческа воля. Но дълго таеният копнеж по авторството имаше нужда от ярки изяви. Осъзналият се като свободна творческа личност режисьор, имаше нужда от текста, който само да е повод за неговата игра; той много бързо прочете и постави пропуснатото. Като “истински” постмодернист, българският режисьор започна да се отнася към текстовете като към културни кодове, които произвеждат значения в комбинация един с друг. Така се появи модата на режисьорските колажи. С променлив успех на крайния резултат този принцип очерта и една друга тенденция: търсенето на традиционно нетеатрални текстове и адаптирането им за сцена. През тези години от сцената чухме не само проза и поезия, но и откровено философски текстове.

Сега в самия край на 90-те лично на мен ми е трудно да открива тенденция или стратегия в избора на текстове. Струва ми се, че в този момент изборът на текстове е абсолютно случаен и подвластен много повече на конюктурата, в която са поставени театралните ни институции, отколкото на свободната творческа воля на режисьора или директора.

През тези години българският театър посочи режисьора като ярката фигура в театъра. Дълги години потис-

кано, сега “различието” от познатото и утвърденото стана критерий. Критиката системно се опитва да открива “личностите” на българския театър, а журналистиката не се уморява да търси “предните отряди”, “авангардистите”, “алтернативността” и да посочва като такива всяка различност.

Нещото, което не се случи през тези десет години е “сценичният бум” на български текст. Имената в българската режисура рядко посягаха към нов български текст. Търсейки своята творческа изява, българският режисьор избягваше сблъсъка с индивидуалността, авторитета на близкия автор. Това, от една страна, е логичен етап, който вече се преодолява, а, от друга, аз лично не съм прочела онзи текст, заради който да “страдам”, че не е видял сценична реализация.

Търсенията и “откритията” по отношение на нови текстове са част от театралната практика. По-ценното през изминалото десетилетие за мен са търсенията по отношение на театралния език. Тук може би трябва да се направи поне кратък преглед на няколкото предходни десетилетия от историята на българския театър, за да се проследят подобни търсения във времето, както и да се направи връзката с настоящите процеси в театралната практика. Говори се за Бургаски период, по-късно за Хасковски, за Пазарджишки, Димитровградски, Русенски и т.н. Тъй като последните десетилетия не са сериозно историзирани и описани, ми е трудно да бъда категорична, но мисля, че за период можем да говорим само в случая с Бургаския театър, обусловен от присъствието на Леон Даниел, Вили Цанков, Юлия Огнянова, Методи Андонов. Другите “периоди” се определят от присъствието на силна творческа личност, която ярко и категорично заявява своята различност и около която се оформя група от актьори. С това в никой случай не искам да омаловажа присъствието на личности и техните опити извън наложената нормативност в театъра. Проблемът е, че не познавам сериозно тези опити.

Какво същностно се случи в театъра ни за тези десет години? Най-общо - попаднахме в категорично нова кул-

турна ситуация. С направените по-горе уговорки, че може би пропускам множество връзки със събития от минали години, аз мисля 90-те години във връзката им с процесите, започнали в края на 80-те. Или времето, когато Възкресия Вихърва, Иван Станев, Стефан Москов вече правеха своите “различни” спектакли. Чрез практиката на това поколение режисьори българският театър започна своите авангардно-модернистични сценични преживявания. Дали това е “закъснял модернизъм” (доколкото зная изразът е на Иван Станев), авангард или неоавангард е въпрос до голяма степен на понятийно уточняване. По важното е, че тези отделни практики до голяма степен подготвиха 90-те години. Не в смисъл на пряка приемственост, а по скоро като принципни нагласи за театрални търсения. Закъснялата реакция бе по-скоро от страна на публиката и критиката, отколкото на самите творци. Авторите, за които говорим не се държаха скандално и не манифестираха себе си като откриватели. Скандализирана беше публиката и тогавашната критика. Това, че българският театър преживяваше със закъснение европейски процеси, от една страна, не беше вина на хората, които се опитваха въпреки границите и нормативността да се докоснат да тях, а, от друга - това не правеше техните спектакли вторични или имитативни. Мисля си, че е крайно време да спрем да се поставяме сами в периферията на световните театрални процеси и вместо да вменяваме вини именно на малкото хора, които ни доближаваха до тях (това доказва и факта, че “закъснели” или не това бяха първите хора, които адекватно се вписаха в европейския контекст), да се опитаме да видим без комплекси какво се случваше в най-новата история на българския театър.

Какво всъщност толкова генерално различно направиха тези “закъснели модернисти”? Мисля, че най-стойното в контекста на последвалите процеси в театъра е това, че чрез своите търсения и практика те насочиха вниманието и интереса към различни от словото театрални изразни средства. Детронирайки психологизма и примата на сло-

вото чрез преоткриване на останалите знакови системи в представлението, те се превръщат в действителна алтернатива на една мъртва театрална естетика.

Следващите десет години не бяха години на гръмки и ярки събития, на революции. За кратко време театърът ни трябваше да преживее пропуснатите модернистични постижения на европейския театър от XX век, за да може адекватно да се впише в по-спокойния постмодерен контекст. Тези процеси все още не са завършени. В продължение на десет години в българския театър съжителстват паралелно тези два глобални проекта. Една част от театъра ни продължава търсенията си по посока на модернистичните нагласи, а друга адекватно заявява себе си в постмодерната културна ситуация (разбира се, тук говорим само за явления, които си заслужават усилено и пропускаме онези театрални факти, които са спрели някъде в уютното минало).

Ето как кратко се опитва да обясни разликата между тези два проекта Сергей Исаев в предговора на Антология на френския театрален авангард "Как всегда об авангарде": "Като цяло постмодернистичните произведения се характеризират с метасемантика, която се постига с помощта на различни конотативни средства. Впрочем всички тези средства можем да обозначим с една дума - игра. ... Ако модернистите действително се бореха (понякога много шумно) с традициите и традиционалистите, то постмодернизмът възвести възможността за мирното съществуване и взаимодействие на каквито и да било традиции. ... Естетическото верую на постмодернизма, в това число и по отношение на класиката може да се обясни така: всичко - включително и традицията - е способно да стане повод за началото на игра и да се превърне в енергия за нови, още невиджани смисли".

В началото на 90-те години продължи практиката на 80-те за работа в група. През предходното десетилетие тази практика до голяма степен е обусловена от желанието на творците да избягат от цензуриращия център и с верни

Най-младата българска режисура, за която сега говорим, още с появата си на българска сцена заяви своята актуалност и в европейския контекст. Постмодерна Европа размива националните граници и в тези процеси адекватно се вписват и част от българските режисьори със спектаклите си, направени на българска сцена, както и с възможността да работят в чужди театри.

Извън разпокъсаните ми мисли за изминалото десетилетие останаха някои конкретни факти, за които мисля като за явленията на 90-те. Не намериха място в опита ми за някакво обобщение може би именно защото са явления и заслужават подобаващото на такива внимание.