

ването на репертоарните ниши – разви се танцов театър, пластичен театър, импровизационен театър. На българска сцена се появиха и постановки на пиесите на Захари Карабашлиев и Димитър Динев – емигранти, които не скъсват пъпната си връв с родината, но имат поглед отвън към случващото се у нас, като влизат в диалог-диспут с колегите си Теодора Димова, Яна Добрева, Георги Господинов, Елин Рахнев, които живеят и творят тук. И тъй като всяко съществено обновяване на театъра е било опит да се реактивира пъпната връв между театър и действителност, то печеливши са онези театри и мениджъри, които имат дългосрочна стратегия за репертоар, свързан с днешната действителност и герои.

От друга страна, пълните театрални салони и каси са държавна политика, прагматична акция, която унифицира вкусовете и оставя малко свобода за истинското изкуство, за култивиране на възприятия. Днес все по-ясно се чуват гласовете на творците от новата генерация, които, макар и неукрепнали, недвусмислено заявяват, че имат свой възглед за изкуството и живота, както вече направиха Диана Добрева в „Медея“ и „Макбет“, Младен Алексиев в „Радост за моето сърце“, Веселин Димов в „Блус под земята“, Неда Соколовска, Фергана Димитрова, Мартин Вангелов и Атанас О’Махони в „Четири стаи“, Крис Шарков в „Макбет“ и „Господин Колперт“, Стайко Мурджев в „Пухеният“, „Железният светилник“, „Откат“, Василена Радева в „Грозният“, „Нордост“ и „Тунелджии“...

За последните две години прочетох над 250 нови български пиеси като участник в журитата на конкурсите в Плевен, Шумен, Габрово, Ямбол и Театър „София“. Освен неизбежните участници ентузиастични, които определят единствено количеството на събрани текстове, вече мога да твърдя, че се появяват млади хора, които пишат с езика и интересите на новото поколение, разглеждащо реализма като поглед върху нещата такива, каквито са, а не такива, каквито изглеждат или ни се иска да бъдат. Без да имат подготовка в драмописането (тук е мястото да си признаем, че нямаме школа в тази област), те дават надежда за автори, които съхраняват националната самобитност в разглеждането на проблеми и нравствени дилеми, характерни за европейската ценностна система. Надеждите ми са в новото поколение театрали, които виждат себе си като носители на възвращенията, мечтите и очакванията на своето поколение и имат куража и таланта да правят театър. Какъв ще е той, ще видим във второто десетилетие на XXI век.

За да се случи това обаче, е необходимо да се преодолее случайността в репертоарния подбор, предизвикана от днешното устройство на българските театри – повечето, да не кажа всички – разположени в модела репертоарен театър, с изчезваща длъжност „драматург“ и „режисьор“ на дадената труппа. Мисля, че обособяването на различни театрални форми на трупите, създаващи театрален продукт, ще допринесе за истинска стратегия на репертоара на българските театри.

## ЖЕНСКИ ПРИСЪСТВИЯ В БЪЛГАРСКАТА ДРАМАТУРГИЯ СЛЕД 1989 ГОДИНА

*ВЕНЕТА ДОЙЧЕВА*

В пейзажа на българския театър след граничната 1989 година настъпиха множество радикални промени. Всички сектори на театралното дело претърпяха метаморфози, които продължават да протичат с различна скорост и посока и все още не позволяват да се мисли настоящето като стабилизирана реалност, поддаваща се на описание в твърди констатации. Може би единственото определение, което характеризира неизменно театралния живот у нас през последните двадесет години, е думата промяна. Измеренията на тази промяна са мащабни и се отнасят както към практиката, така и към рецепцията на театъра. В отделни аспекти променените реалности са пряко свързани с конкретната политическа картина в България, но националният контекст, макар и определящ, не е единствен аргумент за динамиката. Повече от всякога българският театър придоби статут на културна практика, която е част от процесите в глобалния свят. Най-пряка и естествена е връзката на българската култура с европейските културни процеси и всичко случващо се в територията на европейския театър дава своето отражение в български хоризонт.

Извън тази обща рамка отделни проявления на променящи се практики през последните двадесет години са специфично обвързани със социалните процеси в България преди и след 1989 година. Един привидно незначителен детайл провокира въпроси, които навеждат към размисления. В територията на текстовете за театър настъпиха значителни размествания и прегрупирания на автори (тази динамика е обоснована частично поколенчески и частично социално-политически), съществени новости се случиха в художествено-естетически план (нови теми и драматургични техники, нови езикови регистри, навлизане на нови персонажи и идейни акценти), позицията на словото и драматургията се преосмисли, което промени техния статут. Извън параметрите на чисто художествените аспекти на промяна в естетиката и практиката на българската драматургия се появяват и явления, които са в граничната територия на пресичания между социалното и театралното и които изискват комплексен анализ. Един интересен феномен илюстрира сложната връзка между обществено-политическия контекст и персоналните избори на творците.

Става дума за навлизането на голяма група жени автори на пиеси, които осезаемо и трайно присъстват в съвременния български театър след 1989 година. Могат да се посочат имената на Яна Добрева, Теодора Димова, Яна Борисова,

Анна Топалджикова, Ина Божидарова, Мария Станкова, Милена Фучеджиева, Росица Обрешкова, Елица Матеева и Весела Казакова, Ани Васева, Здрава Каменова, Анна Петрова, Диляна Манева, Петя Русева, Ася Бакалова, Екатерина Лимончева – изброяването съвсем не е пълно. В по-широк план се забелязва, че след 1989 година жените в театъра прогресивно добиват осезателно присъствие и в други театрални професии (например режисьорската), които традиционно са доминирани от мъже. Може да се говори за навлизане и заемане на трайни позиции на няколко нови поколения жени режисьори: Възкресия Вихърва, Лилия Абаджиева, Елена Панайотова, Десислава Шпатова, Валерия Вълчева, Росица Обрешкова, Гергана Димитрова, Василена Радева, Ида Даниел, Ани Васева, Нина Боянова, Ирина Дочева-Голева. Видно е, че радикалните промени в социален и политически план повлияват и върху съотношението между мъже и жени в двете основни театрални професии – режисурата и драматургията. Закономерен е въпросът: Защо се случва това? Както и следващият въпрос: Защо точно в този момент?

Отговорът би бил възможен, ако се потърси обяснение в посока на връзката между социално-икономическия и социално-политическия контекст и територията на художественото авторство за театър. Ще се съсредоточим върху присъствието на жени драматурзи през оптиката на теорията за полетата на П. Бурдийо. В друго изследване<sup>1</sup>, посветено на механизмите на поява на нови български пиеси след 1989 година, приложих методите на тази теория, за да опиша в сравнителен план ситуацията в театралното поле преди и след 1989 година. Регулиращата роля на икономическата полза и интерес от дадена човешка дейност е онзи фактор, който е двигател на движението и гарант за стабилността в обществото. Икономическият закон, който според Бурдийо играе ролята на универсален свръхрегулируващ императив във всички социални полета, придобива специфично проявление в художественото поле. В неговите параметри икономическият интерес може да бъде омаловажен или дори изтрит. Множество примери от практиката на различни изкуства потвърждават, че в сферите на творчеството стремежът към доходоносна дейност и печалба се пренебрегва от творците, които лансират нова естетика и създават художествен авангард. Превес взема символният интерес, който прегрупира позициите и стойностите на агентите в полето. Това прави възможно отделни фигури и факти в художественото поле, които имат икономически губеща, периферна, дори маргинална роля, да добиват в рамките на полето водеща символна позиция.

1 Дойчева, Венета. Нови пиеси в нова ситуация. В: сп. Homo Ludens, САБ, С., 2011 бр.15, с. 136.

Българската ситуация е особено любопитна в това отношение, защото представя интересни противоречия. Преди 1989 година икономическият интерес в изкуството беше омаловажен за сметка на политическата и идеологическата полза. Като единствен притежател на икономически ресурс и единствен собственик на базата за производство, тоталитарната държава поставя на преден план своето политическо съхранение и подчинява всички изкуства на целите на идеологическата доктрина и пропаганда. Политическият контрол играе ролята на тотален регулатор на полетата и разделя полето на театъра на два лагера: от една страна са официално признатите, а от друга, са дискредитираните и отхвърлени творци. В сферата на драматургията това означава, че едните автори са подкрепяни, поощрявани и награждавани от властта с всички персонални икономически облаги. Другите автори са отхвърляни, наказвани, забранявани с всички персонални тежести и щети, които властовият ресурс може да им причини. Официално признатите имат реална икономическа полза, а отхвърлените могат да добият само символно признание и символен капитал в рамките на художественото поле. Това значи, че политически изгодните автори получават реален капитал и полза, докато отречените и неудобни автори поемат нематериалните блага като уважение и обич от страна на публиката. Често влиянието на автори на забранени пиеси надскача границите на театралното поле и придобива значение на морален авторитет в широк национален контекст, който оспорва фалшивите и празни пропагандно лансирани фигури.

Радикализацията на системата след 1989 година предизвика множество последици, но една от най-категоричните промени е ликвидиране на политическия интерес към театъра, мощно нахлуване на икономическата принуда и постепенно подчиняване на диктата на икономическия интерес. В продължение на целия период след 1989 година една трайна тенденция на намаляване на средствата и свиване на финансовите ресурси в театралната сфера очерта нова ситуация по отношение на авторите, които формират репертоара в българските театри. Отново може да се обобщи присъствието на две групи автори: „касови“ автори и „рискови“ автори. „Касовите“ автори са натоварени със задачата да осигурят публика и да задържат трайно зрителския интерес към театралния спектакъл. Не би могло да се мисли за този кръг от автори с подозрението, че те всички са задължително комерсиални (булевардни). Касов ефект често може да се гарантира с текст от класическото наследство или с висока съвременна драматургия. Българският театър набира такива текстове и автори от целия световен репертоар. При успешно направен избор икономическата полза за театъра и за автора е категорична (при запазената система на

репертоарен театър, отделно представление, което се радва на публичен успех може да се играе в продължение на много сезони и не само да изплати инвестициите си, но и да носи печалби). „Рисковите“ автори попадат в репертоара поради различни причини, но са обединени от общия белег на икономическата несигурност, която театърът поема чрез реализацията им. Те онагледяват тезата на Бурдийо, че в художественото поле символните интереси могат да надвият икономическите. Обикновено това са текстове с новаторска естетика, провокативни теми, авангардни техники на писане, бунтарски дух и експериментална природа, които предварително гарантират трудно привличане на ограничена публика и слаб икономически приход, дори и загуба. В така описаната ситуация българските автори (особено съвременни и нови) са повече риск, отколкото гаранция за театрален успех и се включват към авторите от втората група. Когато театрите посягат към тях, те реализират своеобразна спасителна мисия, прехвърляйки част от своя капитал към комерсиално неконкурентните (или поне с непредвидим успех) автори. В рамките на художественото поле такива избори имат повече символно значение, отколкото икономически изгоден въздействие.

Ако се върнем към въпроса за жените автори и тяхното присъствие (и отсъствие) в различните периоди, закономерно идва размишлението за възможното мислене към тях през възгледите за икономическия и символен капитал в театралното поле. В предишното политически свръхконтролирано театрално пространство авторите мъже доминират и в двете групи (на официално признатите и на отхвърлените). Полето на драматургията функционира в тази координатна система като властово поле, изразяващо приемливи или подривни идеологически тези. Ролята на властовия агент в тоталитарната култура като преобладаващо правило се носи от мъже. Те имат реален икономически интерес да се стремят към властовите позиции в обществото. Една възможна хипотеза за значително по-малобройното присъствие на жени драматурзи в тоталитарната държава е тяхното недопускане в полето на драматургията заради неговата подчертана властова и идеологическа роля.

В полето на драматургията жените не са допускани и заради специфичния „имидж“ на театъра в обществото. В контекста на социалистическата държава театърът е поле на престиж, на привилегирован обществен интерес и на съзнателно изградена представа за територия на високата култура. Това предполага засилен интерес към пространството, неговото „сакрализиране“ и превръщане

в територия за посветени. Мъжете поемат и двете функции – на посвещаване и на охраняване на този периметър.

Жените драматурзи са изолирани от театралното поле заради реалните възможности за икономическа полза и печалба, които то съдържа. Класическата картина на неравностойно заплащане и завземане на добре платените професии и позиции от мъже се проявява в полето на театъра в монополизиране на сектора на драматургията от автори мъже. Едва в рамките на този структуриран мъжки свят настъпва последващото му разделяне на официални и отхвърлени автори. Слабото присъствие на автори жени в театъра е израз на регулиращата роля на политическия контрол в тоталитарната държава и последващото изолиране на жената като автор от силовите потенциали на театралното поле.

В променената ситуация след 1989 година художественото поле бързо встъпи в логиката на своите нови принципи на регулация. При отсъствие на политическа и властова обвързаност и контрол и при прогресивно намаляваща държавна субсидия за театралния сектор през изминалите десетилетия появата на жените демонстрира валидността на т.нар. „автономен принцип“ в художественото поле, който оспорва мощта на икономическия интерес като основен мотив за реализация в различните полета. Появата на много нови автори и подчертаното присъствие на нови автори жени предизвикват размисъл. Отделна обширна тема е спецификата в художествените светове на драматурзите мъже и жени и естетическите регистри на мъжките и женските гласове в новите текстове за театър. Въпросът е: защо жените се появяват така активно в годините след 1989? Най-простият възможен отговор е, че жените заемат мястото, което мъжете освобождават. Театърът постепенно загубва привилегированата си позиция на финансово добре осигурена територия на „посветени“ във високата култура. Пребиваването в тази територия с нейните нови параметри е повече рисково (от финансова гледна точка) и не така подчертано престижно (общественото внимание е ориентирано към други сектори на публично присъствие като политика, спорт, мода, телевизия, кино). Поради тези причини жените реализират закона за доминантата на символното благо и символния интерес, който привлича в театралния сектор такива агенти, които са готови да удовлетворяват вътрешните за полето потребности от експеримент, новаторство и риск.

Любопитно е да се разгледат позициите на жените драматурзи в йерархията на театралните организми. Във все по-децентрализиращата се система от разно-

образни по статут и финансиране театрални организации формално изглежда неуместно да се говори за пирамидална структура на театрите, за център и периферия и т.н. Реалната картина на театралния живот разкрива друга действителност – на формално равнопоставените в статута си театрални субекти, практически се противопоставя пейзаж на сурово разграничени театри, разполагащи с диаметрално различни възможности за финансиране и поставени в режим на оцеляване на пазара. В този контекст жените драматурзи намират реализация предимно в камерни пространства, често и в съвсем периферни точки на театралното поле (в малки театри, в алтернативни пространства, в независими компании).

В репертоара на софийските репертоарни театри (ако условно приемем, че те играят ролята на символен център на българското театрално поле) нови пиеси от жени драматурзи не липсват в афиша. По-внимателното вглеждане показва любопитни детайли. Интересно е например наблюдението, че водещи театрални институти, каквито са Народният театър и Сатиричният театър през целия период след 1989 година, не са поставили на голяма сцена нито една пиеса от съвременна жена автор. Територията на реализацията на женските гласове в тези театри е само в камерните пространства. В Народния театър тяхното присъствие е още по-стеснено и е преимуществено на втората камерна сцена (така наречената Сцена на IV етаж), която разполага със 72 места. На тази сцена са поставени пиесите: „Отражението” от Ана Топалджикова (2001), режисьор Елена Цикова; „Кимоно” от Росица Обрешкова (2003), режисьор Росица Обрешкова; „Път от рози и тръни” от Ина Божидарова (2003), режисьор Боил Банов. На Камерната сцена, която разполага със 135 места, е поставена пиесата „Топлината през ноември” от Яна Добрева (2004), режисьор Николай Ламбрев. Сатиричният театър е реализирал два театрални проекта на нови пиеси от жени драматурзи, като постановките са в камерната зала „Методи Андонов” (90 места): „Боже! Крокодили” от Яна Добрева (2000), режисьор Илия Добрев и „Дзен-порно” от Милена Фучеджиева (2002), режисьор Десислава Шпатова.

Изключението от тенденцията е Теодора Димова, чиито пиеси се появяват на големите основни сцени на някои от софийските театри – театър „Сълза и смях”: „Игрила” (1999), режисьор Елена Панайотова и „Излишък от любов” (2007), режисьор Пламен Марков; Театър „Българска армия”: „Змийско мляко” (2006), режисьор Красимир Спасов; Младежки театър: „В ледовете” (2007), режисьор

Стилиян Петров; Малък градски театър „Зад канала”: „Без кожа” (2004), режисьор Бина Харалампиева. Пиесите на Т. Димова са търсени и имат и други софийски постановки както в изброените, така и в други театри, но вече в камерни пространства: Младежки театър, зала 2: „Замъкът Ирелох” (2002), режисьор Георги Михалков; Театър „Българска армия”, камерна сцена: „Стопър” (2003), режисьор Георги Михалков; Театър „София”, сцена 49: „Кучката” (2005), режисьор Георги Михалков; Театър 199: „Невинните” (2006), режисьор Стилиян Петров.

С нарастващ авторитет през периода след 1989 година в театъра заема позиции Яна Добрева, чиито пиеси на софийските сцени са също предимно в камерни пространства: Театър 199: „Понякога животът...” (1991), режисьор Илия Добрев, „Пясъчен пъзел” (1997), режисьор Илия Добрев, Сатиричен театър, камерна сцена: „Боже! Крокодили” (2000), режисьор Илия Добрев, Младежки театър, камерна зала: „Милост за мама” (2006), режисьор Илия Добрев. Единствено пиесата ѝ „Смях на момиче” (1995), режисьор Гриша Островски, е поставена в театър „Сълза и смях”.

Яна Борисова, която беше окритие на конкурса на името на Славка Славова, организиран от Театър 199, също е потвърждение на наблюдението, че пиесите на жените се играят в камерни театри: закономерно със спечелената първа на-



„Невинните”, по романа „Майките” от Теодора Димова, реж. Ст. Петров, Театър 199 (Деяна Хаджиянкова, Стефка Янорова, Койна Русева, Албена Георгиева). Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2007”.

града „Малка пиеса за детска стая“ (2007), режисьор Галин Стоев, получи и първа постановка на сцената на театъра. Последваха пиесите „Тихи, невидими хора“ (2009), режисьор Десислава Шпатова (Младежки театър, камерна сцена), и „Приятнострашно“ (2009), режисьор Галин Стоев (Театър 199).

В репертоара на Театър 199 и на Камерния театър „Възраждане“ български пиеси на жени получават трайно присъствие и чертаят важен елемент от политиката на тези две театрални институции. Освен интерес към Яна Добрева, Теодора Димова и Яна Борисова, Театър 199 е поставил също и „Разгневена нестинарка“ (1993, авторски спектакъл на Елена Начева по творби на Петя Дубарова), „Забравените от небето“ по Екатерина Томова (2002, режисьор Юлия Огнянова), „Дуенде“ от Румяна Апостолова (2003, режисьор Съни Сънински), „Спяща красивица по никое време“ (2003, авторски спектакъл на Здрава Каменова). Театър „Възраждане“ е нещо като запазена територия за женските гласове. Тук са поставени пиесите: „Потеглям вечно сам“ от Емилия Радева (1995, режисьор Георги Г. Георгиев), „Важното е да си желана“ от Илинда Маркова (1995, режисьор Николай Поляков), „Последната и първата жена“ от Виолета Донева (1999, режисьор Петър Петров), „Старомодни бижута“ от Рада Московска (2001, режисьор Дочо Боджаков), „Кажки „здравей“ на татко“ от Анна Петрова (2006, режисьор Бойко Илиев), „Когато рокът беше млад“ от Здрава Каменова (2009, спектакъл на Борис Георгиев).

В алтернативните художествени пространства се явяват предимно млади женски имена. Основна територия за алтернативното изказване е Центърът за култура и дебат „Червената къща“, който предоставя терен за авторски спектакли, пърформанси, изследователски проекти: Елена Панайотова („Не ме снимай мен!“ – документална драма на група „ТОРНА“), Бистра Чолева-Лалева (автор и изпълнение на „Беше същата или почти“), „Егасимус актрисите“ (авторски спектакъл на Милена Станойевич, Стела Кръстева, Маргарита Петрова), Цветелина Стоянова-Цвъ („Трябва да се живее“ и „Туберкулоза“ – авторски спектакли), Валерия Вълчева („Сантименталният пътешественик Дон Джовани“ – собствен сценарий и режисура). Поставени са и пиесите на Мария Касимова („Когато той и тя“, режисьор Андрей Белчев) и Елица Матеева и Весела Казакова (Stereo love). Ани Васева поставя своите текстове в алтернативното пространство за култура The Fridge („Окото“ и „Пиеса за умирање“), както и дългосрочния си авторски проект „Малки момиченца“ (съчетание на пърформанс, инсталации

и текст), който се реализира в различни алтернативни пространства (Център за култура и дебат „Червената къща“, галерия „Васка Емануилова“).

Очертаващите се въпроси насочват към размисъл за (не)съответността между параметрите и контекста на изказването, което реализират жените в новата българска драматургия. От една страна, стои въпросът за това, възможно ли е да бъдат мислени жените в обща група, част от новата българска драматургия и кои са обединяващите белези на тази принадлежност. Вероятно може да бъде изказано предположението, че формата на женското изказване е (или се мисли) предимно като камерно-интимна и малките пространства съответстват на този дискурс. Въпросите ще се насочат и към тематичните центрове на тези пиеси, както и към идейните хоризонти на женските гласове. На този етап от размишлението, една работна хипотеза може да бъде поставена на проверка от бъдещо задълбочено изследване – жените в новата българска драматургия реализират закона на автономността на театралното поле, като поемат чрез своето изказване потребността от риск, новаторство и самостоятелност.



„Праехидно“ от Здрава Каменова и Гергана Димитрова, реж. Г. Димитрова, независим театрален проект (Петър Мелтев, Богдан Казанджиев, Надежда Панайотова). Премиера – ноември 2011.