

## НОВИТЕ ФИГУРИ В СЪВРЕМЕННИЯ ЕВРОПЕЙСКИ ТЕАТЪР И ТЕХНИТЕ БЪЛГАРСКИ ДВОЙНИЦИ

**АСЕН ТЕРЗИЕВ**

Почти пет години след присъединяването на България към Европейския съюз става ясно, като че ли повече от всякога, че е немислимо да гледаме на развитието на българския театър изолирано и затворено единствено в собствения национален контекст. Дори в зараждането си като значим градски културен феномен от периода на Възраждането българският театър никога не е съществувал напълно самостоятелно – той е изцяло оформен в традициите и жанровете на европейската театрална практика и драматургия. В неговото развитие се отразяват различните сценични течения, различните актьорски и режисьорски школи. В този смисъл всяка крайна претенция за уникалност или автентичност от страна на българския театър, освен че звучи анахронично и нелепо, в основата си е и измамна, защото се крепи върху илюзорна основа. С което съвсем не твърдя, че националната ни театрална практика не притежава или не бива постоянно да работи за поддържането на свои собствени черти, напротив. Само че те трябва винаги да се поддържат съгласно тенденциите и модите в по-широкия европейски контекст, защото в противен случай единственото, което би могло да ѝ се случи, е да продължи да се обува в потури дълго след като са били измислени панталоните. И в подобно поведение реално няма да има нищо нито по-автентично, нито по-близо до „корените“, понеже корените на българския театър не са само български, но и европейски. За съжаление обаче българската сцена много често забравя тъкмо това и предпочита да остава свита в уюта на своите навици и да продължава да показва номерата, които работят само в собствения дом.

Преведено на по-конкретен и практичен театрален език, да се забрави европейската идентичност може да означава различни неща. Най-баналният и остарял пример е затварянето в националната драматургия, което за щастие в съвременния свят отдавна звучи толкова старомодно и отживяло, че практически е невъзможно да се случи и при най-консервативните или радикални ситуации. Както всеки среднотатитически съвременен читател не може да чете само книгите, писани в собствената му страна, така и сетивата на театралния



зрител биха закърнели, ако не бъдат от време на време подразвани и с нещо различно от щампите на родната драматургия (малко по-особено у нас остава да стои и до днес проблемът, че макар и да не гледа непрекъснато български пиеси, 99% от менюто и на най-запаления български театрален фен е съставено от български постановки).

Съвременният европейски театър сравнително отдавна, тоест от началото на ХХ век, е престанал да бъде единствено интерпретация на текст или огромна колекция от сценични версии на пиеси. Експериментите с театралния език доведоха до жанрово многообразие на каквото театърът не се е радвал през може би нито една епоха от своето съществуване. Днес все по-рядко говорим просто за „театър“, а много по-често за драматичен театър, куклен театър, психологически театър, антропологичен театър, физически театър, политически театър, танцов театър, визуален театър, музикален театър, нов танц, нов цирк, театър на средата, обектен театър и т.н., и зрителите отдавна не ходят „да гледат пиеси“, а отиват на представление, пърформанс, инсталация, акция и др. Паралелно с това силно развитият технологичен и доминиран от новите медии и интернет съвременен свят е променил не само онова, което се гледа, но и начина, по който се гледа. Възприятията на новия зрител работят другояче. Както във всеки исторически период, така и в съвременния (мисля, че тук популярното определение *постмодерен* ще свърши работа и без необходимостта от много уговорки) свят, сценичните практики отдавна не са същите – в тях са се пресрещнали различни течения и са се появили нови острови. Всичко, което искаха да кажа с това въстъпление, е, че осъзнаването на европейската принадлежност на българския театър трябва да се развива и задълбочава и че това трябва да бъде процес, който да се развива и стимулира на всички нива: както в културната политика и самото театрално производство и *правене*, така и в театралното образование и тренирането на рецептивни умения и навици.

В това отношение през 90-те години на миналия век с българския театър се случиха интересни неща. Те бяха многократно описвани, коментирани и анализирани, но по-едрият и подреждащ исторически поглед тепърва предстои, тъй като е нужно да мине още малко време за създаването на необходимата дистанция. И все пак не е невъзможно да се обобща, че тъкмо тогава българският театър преживя нещо голямо и разтърсващо, нещо, което го накара да се промени и да излезе от старата си кожа. Улавял съм се, че много често в разговори както с колеги, така и с познати, занимаващи се или интересувачи се от другите изкуства, се е споделяла представата, че не е имало по-вълнуващи години от 90-те – особено пък видени в сравнение с инерцията и умората на

00-те (нулите), т.е. първото десетилетие на ХХI век. Тогава българският театър не само в някакъв смисъл се освободи от своето идеологическо тоталитарно минало (1989 година е преломна както за историята на българското общество, така и за българския театър), но и направи най-големия опит от дълги години насам (оказал се, за съжаление, неуспешен) генерално да ревизира и промени своите отживели форми на съществуване като администрация и културна политика. Тук, разбира се, визирам продължаващата вече повече от две десетилетия прословута „театрална реформа“, която по ред причини така и не успя да кристализира в ясна конкретика от законови правила и естетически изисквания, и фактически днес продължава да витае единствено като понятие-призрак, чийто смисъл става все по-абстрактен, неефективен, плашещ със своята неяснота и мъгла. По тази причина ще се въздържа от допълнителни коментари върху нея, но няма как да я пропусна като един от утопичните символи на желанието за промяна в театралния живот през 90-те.

По-важното е да се споменат чисто художествените театрални открития на 90-те, не само защото са много и различни, но и защото в годините на нулите не се появи нещо по-силно от тях. Техните обем и разнообразие са толкова големи, че със сигурност ще пропусна нещо, но като цяло новото, което се случи в тях, може да се долови в понятия като „режисьорски или авторски театър“, „експеримент“, „късен авангард“, „закъснял модернизъм“, „постмодерна чувствителност“, „игровост“, „цитатност, колаж и смесване на театралните езици“ и т.н., или да се представи като каталог от имена на водещите творци и сформираниите от тях театрални формации, които оформяха новата и *различна* българска театрална сцена през 90-те: Маргарита Младенова и Иван Добчев с Театрална работилница „Сфумато“, Възкресия Вихърлова и Зарко Узунов с Театрален департамент към Нов български университет и „Театър на голия охлюв“, Бойко Богданов с трупата „Елизавета Бам“, Стефан (Теди) Москов с първия частен театър „Ла Страда“, както и режисьорите Стоян Камбарев, Александър Морфов, Галин Стоев, Явор Гърдев, Мариус Куркински, Лилия Абаджиева и техните спектакли, правени в различни театри и с различни екипи. Безспорно в най-новата история на българския театър 90-те се очертават като годините на най-смели опити с театралния език (за първи път у нас се появяват представления, родеещи се с интуициите и естетиката на антропологичния, физическия и танцовия театър) и на най-силните и запомнящи се театрални дебюти. Любопитен факт е, че и в цялото първо десетилетие на нулите като „млади“ (в естетически смисъл и с всички позитивни конотации на определението – т.е. нови, оригинални, различни) продължаваха да бъдат спрягани тъкмо „младите“ (в биологичен смисъл) през 90-те, като например

Галин Стоев и Явор Гърдев, които извоюваха своите първи театрални успехи, докато бяха на по двадесет и няколко години. Също така 00-те не успяха да излъчат в българския театър нито едно име, което да се наложи така категорично и ударно както дебутиралите в предното десетилетие. Въпреки, че талантливите и интересни млади режисьори не са изчезващ вид от българските театрални сцени и днес, дори и най-сполучливите спектакли на режисьори като Гургана Димитрова, Младен Алексиев, Стилиан Петров, Василена Радева или Ида Даниел от 00-те не се врязаха в театралния живот с онази неочакваност, провокативност и дори скандалност, с която се появяваха представленията на техните предшественици. Реално единственото ново българско име, успяло да предизвика някакъв естетически смут, беше на актьора и хореограф Иво Димчев, който обаче успя да спечели интерес и респект към себе си и своята работа едва след като напусна България окончателно и се установи в Брюксел, където създаде свое собствено артистично пространство. Преди това спектакълът, с който той придоби европейска популярност – „Лили Хендел: кръв и поезия от будоара на бялата курва“ (продуциран от Център за култура и дебат в Червената къща), мина без много шум и скандали пред очите на любопитна и предана, но все пак малобройна публика в България.



„Som Faves“ концепция/ текст/ музика/ изпълнение Иво Димчев.  
Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2010“.

И все пак в началото на новото хилядолетие се случи нещо ново – появи се нов тип театрална личност и тя се опита да живее в не особено благоприятния климат и застоен въздух на българската театрална действителност. Тази нова театрална личност най-често излизаше от традиционните институции на българското театрално образование като НАТФИЗ, НБУ или НХА, но нейната чувствителност бе настроена на други честоти и се опитваше да улавя вълните и свободния шум в европейския театрален ефир. Имам предвид тъкмо хора като Иво Димчев, Гургана Димитрова, Младен Алексиев, Василена Радева, Станислав Генадиев, Виолета Витанова и др., които вложиха оптималното от своето време, енергия и финанси, за да могат да специализират в престижни театрални университети и академии извън страната, да участват в множество европейски уъркшопи и тренинги и да работят с европейски компании.

С техните имена преминавам към основния проблем, който ме вълнува – остарелите форми, в които българският театър продължава да се случва през 00-те досега, противно на естетическите промени, които преживя през 90-те. От една страна, днес той определено може да се радва на добро самочувствие в европейски контекст и това е демонстрирано от успехите на български творци навън (ще спомена само най-ярките – Галин Стоев, Иво Димчев, Александър Морфов, Стефан Москов, ТР Сфумато – Маргарита Младенова и Иван Добчев, Възкресия Вихърлова и др<sup>1</sup>). От друга, интересът към привличане и показване на съвременно театрално изкуство у нас се засилва все повече и повече. Най-забележителният негов симптом безспорно могат да бъдат 19-те години на все по-разрастващия се международен театрален фестивал „Варненско лято“, както и зародилите се в последните години международни събития от по-малък мащаб, които също се отвориха към явленията в съвременната европейска сцена (двата най-ярки примера могат да бъдат фестивалите „Sofia Dance Week“ и „Антистатик“). Успехите на, най-общо казано, „българите в чужбина“, както и плахото, но пък настъпателно развитие на международната фестивалната мрежа в страната са красноречиви примери както за опитите на българската сцена да не съществува изолирано, така и за желанието ѝ да се съизмери с постигнатото в по-широк контекст, да провокира и предизвика

1 След известно колебание реших тук да изпусна имена като Димитър Гочев, Самуел Финци или Иван Пантелеев, които почти изцяло или от дълги години правят театър единствено извън България и в този смисъл принадлежат повече на по-развитата западна култура. Притеснителното е, че към тях след още няколко години спокойно ще могат да се прибавят и имената на Галин Стоев и Иво Димчев например, ако българската театрална среда не прояви някакъв по-траен и сериозен интерес към тяхната работа извън спорадичните фестивални участия на техни представления.

самата себе си. По този начин фактически в България, макар и в изключително ниска, но все пак в някаква степен се случва онова, което се случва във всяка нормална европейска държава – веднъж се развива собствената художествена практика до степен, на която да може да бъде универсална и да звучи адекватно извън своите национални граници, и втори път се канят и представят значимите европейски имена в международните фестивали. Трансграничната мобилност на театралните представления определено е тенденция, която трябва да се развива и насърчава, защото в това отношение участието на държавата е все още твърде символично: финансовите субсидии за международните фестивали са неадекватно малки за целите, които си поставят, а мобилността на артистите, както и международното сътрудничество не са приоритет в театралното производство<sup>2</sup>.

На много места обаче българският театър, противно на всички преживени естетически промени и трусове, продължава да държи нещата по-старому. В момента в него реално отсъстват четири водещи „фигури“ (или „агенти“) от естествения съвременен европейски театрален пейзаж и те са *компанията, артистът, мениджърът и театралният програматор (или куратор)*.

Макар част от българския театър да се опитва да работи на принципа на отворената сцена, в сърцевината си той продължава да съществува по логиката на репертоарния театър. Репертоарният театър е театърът с постоянна трупа, докато съвременният театър е все повече театър на *компанията*. *Компанията* представлява много по-малка, но много по-гъвкава и динамична единица, докато трупата в репертоарния театър е солидна и йерархизирана структура, в която всеки заема определено място – от водещите актьори до щатните режисьори, сценографи и технически служби. За съжаление българската културна политика разпознава единствено репертоарния театър и неговата трупа, а не разпознава *компанията* – у нас тя съществува единствено като производител на „проекти“, за които може да кандидатства, и ако има сили, успешно да реализира, но не и като отделна структура, която да получава трайна и постоянна финансова подкрепа. По тази причина днес в България няма почти нито една театрална *компания* и така страната ни се нарежда сред една от малкото в Европа с подобен прецедент. Освен чисто административната страна проблемът за театралната *компания*, има и естетическа страна, доколкото съвре-

2 В Европа все повече и по-силно се налага моделът на копродукциите (между отделни театри, фестивали, компании, или продуциращи центрове и мрежи), докато в България театралното продуциране продължава да стои почти изцяло затворено в рамките на отделните театри.

менните театрални *компани* винаги се открояват като такива благодарение на ярките и разпознаваеми почерци, които демонстрират. *Компанията* е и преди всичко съюз между естетически съмишленици. Изобщо без представата за театралната *компания* днес много трудно бихме могли да си представим картината на съвременния театър, защото тогава от нея ще трябва да се изтрият явления като Пина Бауш и Tanztheater Wuppertal, DV8 Physical Theatre или Forced Entertainment, а и голяма част от водещите театрални режисьори в съвременния свят правят своите най-значими открития и постановки, когато успеят да съберат около себе си постоянна група (едновременно творческа, техническа и административна) и не можем да си представим Ромео Кастелучи без Societas Raffaello Sanzio, Ян Лауренс без Needcompany или Арпад Шилинг без Kretakor.

Театралната компания следва да се разпознае и в България, защото все по-често младите театри започват да се събират в групи, в които традиционните йерархии и разделения изчезват, а резултатите от тяхната съвместна работа стават все по-интригуващи. Най-категоричният пример от последните години безспорно са спектаклите на Сдружение „По действителен случай“ – „Пеперудите са всъщност изстребител“ и „Ноктюрно: от прахта до сиянието“, които спечелиха няколко престижни театрални награди и влязоха в селекцията на множество фестивали. Едно от любопитните неща в работата на „Сдружение по действителен случай“ е, че в рамките на *компанията* участниците разменят своите обичайни роли и всеки престава да бъде просто онова, за което е учил (както е най-често в репертоарния театър) – т.е. актьор, режисьор, музикант, драматург и пр., и става всички тези неща едновременно.

Самата гъвкава структура на *компанията* позволява едно много по-свободно свързване не толкова между професионалисти, колкото между *личности*, които заедно издигат окончателната фасада на театралното представление. Тези личности, дотолкова доколкото доброволно и съзнателно се включват в изработването на продукт (или проект) с художествена стойност, за най-голямо удобство могат да бъдат наричани *артисти*. Нека това определение не звучи натруфено и превзето, защото смисълът му е по-скоро за да направи разграничение с онази фигура в театъра, която досега се наричаше просто *актьор*. За да илюстрирам какво имам предвид, отново ще взема за пример кариерата на Иво Димчев. Преди да напусне България, в средата на 00-те, той беше спечелил своето заслужено място като един от най-атраktivните и оригинални млади български актьори, най-вече заради запомнящото си присъствие в спектакли като „Археология на сънуването“ по Иван Вирипаев, реж. Галин Стоев, или

„Психоза 4 : 48” от Сара Кейн, реж. Десислава Шпатова (и двата спектакъла са независими продукции на Международния театрален фестивал „Варненско лято”). Тоталната експресивност и уникалност на неговата игра не останаха незабелязани и последваха примамливи предложения за главни роли в спектакли на водещи режисьори като Иван Добчев и Явор Гърдев, продуцирани в едни от най-големите театри в България (като Народния театър и ДТ – Варна), от които Иво Димчев впоследствие се отказа, за да може да се съсредоточи в своите по-маргинални, но и по-лични проекти. Няколко години по-късно неговите авторски моноспектакли или, както той ги определя, физически перформанси, станаха част от неизброимо дълъг списък на престижни международни фестивали. Неговият пример идва да покаже, че ако беше останал в България, единственият шанс, който имаше, щеше да е да бъде просто добър *актьор*, който очаква да бъде разпределен в подходяща роля, докато европейската театрална сцена го възприе като *артист*, притежаващ собствен почерк и стил.

Ограниченията на чисто професионалното амплуа „актьор” са преодоляни и в спектаклите на Сдружение „По действителен случай”, и не само заради посто-



„Ноктюрно”, текст Светозар Георгиев, Ирина Голева и Огнян Голев, реж. Ирина Голева, Сдружение за съвременно алтернативно изкуство и култура „По действителен случай” (Ирина Голева, Огнян Голев, Мария Илчева – контрабас, Александър Деянов-Skiller – бийтбокс). Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2011”.

яността, с което актьорите Огнян Голев и Ирина Голева се посвещават на усвояването на нетипично актьорски умения и включват в играта си акробатика, съвременен танц, дори и бокс. Онова, което показват и желаят публично да споделят посредством своите спектакли, поставя под въпрос самото актьорско понятие „роля”, понеже най-често те не *играят* в традиционния театрален смисъл на думата, а излизат на сцената в ролята на самите себе си. Да играеш себе си пред публика е художествен акт, който пренарежда правилата на театралната комуникация и настоява за качествено различен диалог със зрителя. Последният не може вече нито да се вживява, нито да съчувства, нито да съпреживява – от него се очаква да гледа и слуша внимателно, да мисли и да реагира. В полза на това максимално автентичното протичане на диалога със зрителната зала актьорите също съзнателно си налагат ограничения, като лишават присъствието си от демонстрации на виртуозност и „актьорско майсторство”, и започват да пропускат в самото траене на театралната среща тъкмо онези неща, които „завършеният спектакъл” се опитва да скрие – слабостите и несъвършенствата, случайно появяващите се грешки, всички колебания и несигурности. Така театралната вечер придобива качеството на *събитие* – споделен живот заедно.

*Артистът* е много по-широко скроена фигура от *актьора*. Ако един актьор е предимно трениран в поредица от тясно специализирани умения или компетентности (говор, дишане, движение и т.н.) и основната му грижа е да ги поддържа, подобрява и усъвършенства до степента на майсторство, то основната цел на *артиста* е да разрушава своите граници и разширява своите познания. Затова и в сферата на театралното образование той е ориентиран интердисциплинарно и не му стига да се занимава само с театър и актьорска игра, а се опитва да навлезе и в териториите на съседните изкуства (музика, танц, литература, архитектура и др.), дори и на науката (философия, политология, социология, медицина, история, биология, генетика и др.). Със сигурност фигурата на *артиста* сочи един нов и действен агент в театралното настояще, благодарение на който театърът би могъл да попадне на неочаквани места в своето бъдеще.

Накрая стигаме и до последните две съвременни фигури, действащи активно в театралното поле – *театралният мениджър* и *театралният програматор* (или *куратор*). Те би трябвало да заемат места, които са паралелни или аналогични на театралния директор и театралния драматург от репертоарния театър. *Мениджърът* и *програматорът* се появяват там, където има свободен пазар на *компани* и *артисти*, което е и основната причина в България те практи-

чески да отсъстват. В по-развитата западна театрална култура те имат статус на самостоятелни и напълно признати професии, за които се изисква специфично образование и компетенции, съчетаващи икономическа грамотност с висока художествена култура и информираност. За съжаление у нас под „театрален мениджър“ продължава да се разбира единствено нещо средно между продуцент и директор, или казано по-жаргонно, „онзи, който намира и раздава парите“. Това доведе до дълбока криза на самата идентичност на директорите и драматурзите, чиито функции в българския театър продължават да бъдат предимно административни или организаторски, отколкото свързани с провеждането на конкретна художествена и културна политика. Отговорността за крайния художествен продукт е прехвърлена най-вече върху режисьорите и така цялата философия на театралното управление се свежда единствено до проблеми като как да се оправдае заетостта на трупата, как да се пълнят салоните и да се увеличават приходите.

*Мениджърът и програматорът* не гледат на себе си единствено като на администратори. В театъра те попадат след следване в някой от университетите или академиите, поддържащи специалност „Театрознание“ (или някой от неговите приблизителни аналози като Theaterwissenschaft в немскоезичните, или Theatre Studies и Performance Studies в англоезичните страни, и т.н.), а понякога идват и от други дисциплини като например културология или арт мениджмънт, но почти винаги профилът им е хуманитарен. Един добър театрален мениджър или куратор няма как да успее, ако разчита единствено на икономически познания, търговски нюх или организационни качества, защото „пазарът“, в който виреят компаниите и артистите и в който той ще трябва да се научи добре да плува, обменните монети не са само пари, а споделени ценности и идеи. Те придобиват тежест единствено когато са подкрепени от богат опит и култура, което прави от информираността и професионализма основни черти, които един мениджър или програматор задължително трябва да култивира и развие себе си. И вместо заключение бих добавил, че личната ми надежда в тази посока е, че мудната театрална система у нас все пак ще осъзнае и ще се възползва от потенциала на променената в последните години в НАТФИЗ специалност „Театрознание“ в „Театрознание и театрален мениджмънт“. Тя продължава да успява да привлича ежегодно по няколко нови човека, решени да посветят години от своя живот в тренинг на театралната си чувствителност и интелигентност, и тези хора заслужават своя шанс.

## ПУБЛИКИ И СТРАТЕГИИ

**РУМЯНА НИКОЛОВА**

Създението, че зрителят е в центъра на театралното събитие и респективно на самия театър, се е превърнало в банално за театралната теория. Или иначе казано, не можем да говорим за публиката независимо от представлението. Колко важна и определяща е ролята на зрителя е тема на множество дебати. Каквито и детайли и нюанси да внасяме в тези дискусии, неизменен е фактът, че връзката между сценичното произведение и аудиторията е жива. Представлението общува със своя зрител. Публиката се въвлича в тези отношения със своите очаквания и нагласи (формирани от множество индивидуални). От другата страна е спектакълът със своята относителна завършеност, който ще постигне своята цялост именно в предстоящата среща. В този смисъл това не са предизвестени отношения, в основата си те са рискови и за двете страни.

Друга гледна точка внася още нюанси в отношенията представление – публика. В общуването между сцена и зрителна зала двете страни не са равнопоставени. Това е една доста наситена със знаци от различно естество (звукови, визуални, вербални и т.н.) комуникация, която, за да стане още по-сложна връзката, се случва в концентрирано време. И инициативната и провокираща страна е сцената, спектакълът.

Какво всъщност прави зрителят в тези отношения?

Публиката чете знаците, с които представлението гради сценичния разказ и се опитва да конструира “свят” от тях. Проблемът на зрителя е, че получава множество послания, кодирани в жестове, думи, костюми, декори и т.н. едновременно и трябва постоянно да наглася своето разбиране спрямо новата информация, която непрекъснато го залива от сцената. Той декодира и преработва разнообразието от знаци, сравнявайки ги с подобни истински или фикционални, които преди е получавал и чието значение вече има като знание. С други думи зрителят никога не идва и не подхожда с абсолютно чисто съзнание в общуването си с представлението. Той има “хоризонт на очакването”, формиран от предварителната информация, от една страна, и от друга, от собствения си капацитет от натрупани знания и умения в различни сфери на социалното му битие, които влага в процеса на разчитане на знаците от сцената. Това предава на публиката ключовата роля при общуването с театралното събитие.