

## ПЪРВА СЕСИЯ



### ДИСКУСИИ

**Николай Йорданов.** Радвам се, че тази наша конференцията е посетена и от артисти, и от журналисти, които проявяват интерес към театроведската рефлексия към случилото се през последното десетилетие в българския театър. Виждам, че участващите в конференцията са от различни възрасти – някои, които са гледали български театър още от преди 1989 г. – до студентите, които работят за бюлетина и чийто опит с гледане на български театър датира в границите на последните 4–5 години. Надявам се тези различни гледни точки също да открият и различни ракурси към театралния процес. Струва ми се, че ще бъде полезно за всички нас, ако всеки ясно формулира какво мисли, че наистина се е случило без каквато и да било автоцензура. Тогава нашата конференция би постигнала своите цели. А ако стане и хубав дебат – още по-добре. Сега давам думата на Камелия Николова, която ще направи встъпителното изказване, а след това, заедно с Асен Терзиев ще поемат воденето на днешната сесия.

**Камелия Николова.** Първият панел на нашата дискусия е с фокус върху едно много важно отношение в театъра и това е отношението текст–представление. При анализа на една театрална ситуация от особено значение е да се проследи именно какво е отношението между текста за театър и представлението в нея. За да видим какво става в българския театър през първото десетилетие на XXI век, е необходим сравнителен поглед. Периодът, който ни интересува, при всички случаи е продължение и доразвиване на онова, което се случва в театралната практика в страната през последните 20 години, т.е. след политическата промяна, а по някакъв начин и наследството от предходното време продължава да претърпява своята трансформация. Поначало последните 40 години се характеризират с една много съществена промяна и тя е в отношението между текста за театър и сценичната му реализация. Промяната, за която говорим, е част от започването на постмодерната епоха; най-обобщено можем да я формулираме по следния начин: традиционният, просъществувал дълги векове театър на драмата загубва своя монопол и това се случва някъде към края на 60-те и началото на 70-те години., т.е. след официалния край на модернизма. Въпреки че отделни прояви в това отношение могат да се открият и преди това. Когато театърът на драмата загубва своя монопол, се появява нова форма, която най-общо наричаме „театъра след драмата“ или използваме наложилото се понятие на немския театровед Ханс-Тис Леман „постдраматичен театър“.

Какво представлява театърът на драмата и какво – „театърът след драмата“? Разбира се, едно такова обобщаващо говорене пропуска много детайли, но все пак най-кратката дефиниция би била следната – основната функция на представлението в театъра на драмата е да разкрива света на драмата, т.е. драмата е основният източник на смисъл, на значения и задачата на представлението е да разкрие този свят на драмата. През всички дълги векове от формирането на театъра в Древна Гърция до появата на режисьора, до модерното време, това става чрез актьора. Основополагащ е авторът, а след това и актьорът, който разкрива смислите на неговия текст. С появата на режисьора настъпват много съществени промени, но основната конвенционална ситуация на случване на театъра, т.е. на взаимоотношението между текста и представлението, се запазва, въпреки че претърпява много промени. Т.е. режисьорът е „колективен“ представител на театъра, който разкрива света на текста. Разбира се, можем да си зададем въпроса: „Добре, а какво се случва в авангарда, когато имаме такива силни подривания на драматургичния материал?“ В крайна сметка обаче се оказва, че тези новости, които търси режисьорът в областта на театралния език, са за да може да бъде по-добре разкрит текстът, и често това става чрез режисьорската свръхинтерпретация.

А какво представлява светът на театъра след драмата? Най-важната дефиниция на тази нова форма, появила се към края на 60-те и началото на 70-те години, е, че текстът загубва своето първостепенно място. Текстът става един от елементите на представлението, т.е. имаме многопластова сценична форма, в която текстът играе една от ролите, но не главната. Много важно уточнение, което трябва да бъде направено, е, че появата на постдраматичния театър не означава, че театърът на драмата изчезва. Напротив, става въпрос за гъвкаво съществуване, в което имаме и двете форми, а най-често те по особен начин се миксират и преливат един в друг. И още едно уточнение – постмодерното съществуване на театъра през тези 40 години протича в два основни периода. Първият е до 90-те години, които са важна политическа и естетическа граница в съвременната култура и история на Европа и света. В какъв смисъл? През 70-те и 80-те години имаме разпадане на драмата преди всичко чрез деконструкция на известни, традиционни текстове, удоволствието от играта с цитати. Процесът на деконструкция и игра с отломките протича в Европа едновременно в областта на драматургичния текст и в областта на представлението. Веднъж то се прави от автора – една от ключовите посоки е пиесата на Том Стопард – „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“, която не напразно се за-

нимава с периферните персонажи от сюжета „Хамлет“. Другата посока е в областта на представлението, където главна роля има режисьорът. Режисьорът е този, който започва да деконструира.

От началото на 90-те години започва късен период на постмодерността, който понякога се нарича постпостмодерност или хипермодерност. Този следващ период се характеризира най-общо казано с едно новопоявило се притеснение от безкрайното отваряне на света, от безкрайното различие в него и от срещата на човека с тази множествена вселена. До 90-те тя доставят преди всичко наслада и удоволствие и се възприема като предизвикателство, а не като опасност. Новият трагизъм на човека през последните две десетилетия се определя именно едновременно от желанието да видиш различието, но и от заплахата, от страха да срещнеш другия, защото не знаеш какво те очаква. Станахме свидетели и на много културни, политически и чисто социални проблеми, произтичащи от това. Настъпва едно ново насочване на човека вътре в самия него, една нова интровертност. Това много хубаво е изразено в една от новите български пиеси – „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“ на Георги Господинов, където той казва, че апокалипсисът за нас, днешните хора, е много лично преживяване.

Ако се концентрираме върху българската ситуация е важно да се уточни, че българският постмодернизъм започва след 1989 г. след политическата промяна, т.е. 20 години след случилия се вече постмодернизъм по света и в рамките на 5-6 години той наваксва играта с цитати, удоволствието от деконструкцията и разпадането, за които стана дума. Този процес ние можем да проследим много точно чрез отношението текст–представление. В България тъй като имаме един трайно установен режисьорски театър, в първите години след политическата промяна започва мощно деконструиране на текста от режисьора. Това е практически фрагментиране на текста, създаване на нови текстове, които да покажат съвременната множествена личност, като тези текстове често се пишат от самия режисьор. В средата на 90-те години вече се появяват откровените постмодернисти – следващото поколение. Типичният постмодернизъм се случва в България през режисьора. Това е поколението на Галин Стоев, Явор Гърдев, Лилия Абаджиева, които започват да правят представления, деконструирайки и преобръщайки класическите текстове. Важно е да се види как тази постмодерна практика в работата на изброените режисьори около 2000 година започва да претърпява важна промяна, започнала да

протича по същото време и в европейския театър като цяло. Забелязваме едно много актуално развитие на нашата театрална практика, особено в областта на представлението. Представления като „Аркадия“ от Том Стопард на Галин Стоев в Народния театър, „Бастард“ на Явор Гърдев във Варненския театър показват едно ново разбиране за представлението. Важно е неговото случване в мига, а не посланията, които то отправя, не играта с цитатите, които режисьорът предварително е композирал. Тази тенденция се засилва и става все по ясна в средата на настоящото десетилетие, което коментираме, за да се появи от 2006–2007 година вече най-младото поколение, като тримата режисьори от организацията „36 маймуни“ и др. Ако погледнем съвременната българска драматургия, ще видим, че тя малко по-късно преживява описаното развитие поради силния режисьорски театър, установен в страната. В първите години на прехода, както казах, текстът се формира основно от режисьора. Докато от началото на XXI век драматургът вече започва активно и равностойно да участва в тази промяна.

**Асен Терзиев.** Благодаря на Камелия Николова за интересното изказване. То сложи важни ориентири, които канализират по някакъв начин част от темите, за които може да стане дума. За мен специално е интересно това, че Камелия Николова очерта много точно границите на двете десетилетия. Можеш ли да кажеш как си обясняваш, че промените са се случили първо през режисьора, а след това в драмата?

**Камелия Николова.** В предишния период, по времето на комунизма, българският театър се формира категорично като режисьорски театър, който представя света на драмата и то чрез режисьорската свръхинтерпретация. Имаме следното: когато текстът не може да даде правилното послание, той трябва да бъде дисциплиниран от режисьора и затова режисьорите са най-силните фигури по времето на комунизма. Това ги поставя в супериорна позиция, но поради това те са и най-задължаваните да спазват статуквото. Тогава има и много интересни представления и режисьорски фигури, които се спасяват в т.нар. езоповска режисура и правят смели за времето си и естетически ярки спектакли. Българският театър до 89-а година е подчертано режисьорски театър. По-късно режисьорът е този, по традиция отново водещият, който започва да представя фрагментираната личност, новата личност с нейния нов, различен свят. И именно той започва да преработва, да фрагментира текстовете. Днес тази практика вече започва да се стеснява, да из-

чезва. Режисьорът все повече иска да заеме своето съвременно място и ние виждаме, че хората от по-младите поколения много повече се стремят към своето адекватно равнопоставено място в съвременната театрална ситуация. Видяхме, че при Галин Стоев и Явор Гърдев това се случва закономерно, “в крачка” със собственото им развитие. В най-новата практика аз виждам как младите колеги се насочват изцяло към постдраматични текстове или използват една друга форма, която в България беше непозната допреди няколко години – дивайзинг театъра, когато текстът се създава от самата група по време на репетициите.

**Ромео Попилиев.** Може да се каже, че след промяната през 1989 г. театралът напуска дома на драмата. Започват експерименти с други форми, думите остават по-назад, ритъмът започва да преобладава над смисъла, правят се различни колажи. В цялата тази свобода през 90-те години имаше нещо много хубаво. В края на миналото десетилетие това започна да се изтощава, може би защото преходът завърши. Към какъв тип смислообразуваща структура на думите се завръща театралът към началото на новото хилядолетие? Разбира се, освен към класиката и познатите текстове, към какъв тип драматичност или драматизъм? Аз наричам този тип драматизъм „телесен драматизъм” – и като физическо, и като интелектуално напрежение, защото телесното преобладава. Според мен в постдраматичността няма този тип колизии, както по-рано. Тук се разгръща един телесен драматизъм, който е безкраен, с болката, със страданието. Но такива драми имат седем милиарда и повече човешки същества. Тук се получава една безкрайност в експлоатирането на болката, страданието и ужаса от края. Голяма част от цивилизацията няма опора в метафизиката и остава само физиката, физическото, тялото. И затова днес в литературата, в театъра всичко се мисли чрез тялото. Никой не говори за духа. Това е остаряло понятие във философията и литературата. Когато забравим, че сме едновременно животни и мислещи същества, става по-опасно, защото животното, без да искаме, се появява в нас и ставаме повече животни. Ние трябва да помним тези две неща и да се направи някакъв вид компромис.

**Асен Терзиев.** (към *Ромео Попилиев*) Какви стратегии според теб представят текстовете за решаването на тази апория, за която говориш?

**Ромео Попилиев.** Те са по-скоро положени в някакви неразрешимости. В самия интерес към телесното, който преобладава в театъра. Това, че се вижда

тяло, което е свободно, но поставено в ситуация на опасност, на разлагане, на деградация. Това е неразрешимо тъкмо защото метафизиката и идеологиите са изчезнали. Пък и работодателят подкрепя това, тялото да е здраво, да се поддържа във форма, да се ходи на бодибилдинг. Така, че съвременното общество подкрепя един такъв интерес. В театъра се изразява тревога от това, той не възпява това положение.

**Камелия Николова.** Ромео подхвана една много важна тема, която се надявам в дискусиата по-нататък да се развие. Сега давам думата на Мира.

**Мирослава Мариянова.** Аз искам да обърна внимание върху новите практики във взаимоотношението текст–представление в първото десетилетие на XXI век, специално с център независимите артисти, защото ми се струва, че особено втората част на това десетилетие се характеризира именно с обособяване на ядро от независими артисти, които придобиха административна самостоятелност и индивидуалност. Втората половина на новото десетилетие се характеризира с видимо обособяване на независимия сектор в българския театър. Това, през което младите режисьори се опитаха да направят своите иновативни жестове, според мен, беше през „вноса“ на съвременни европейски текстове за театър. Това, което те се опитват да направят, е да променят отношението текст–представление като театрална практика. Камелия много добре обобщи промените, които са се случили през 90-те години. Най-общо ги свързвам с две неща – наваксване на авангардни и поставангардни практики, което започва още в края на 80-те. И другото нещо, с което аз свързвам 90-те и за което говори Камелия, е въвеждането на постмодерността като театрална изразност, където аз правя две много условни оразличавания. В XXI век според мен се случва връщане на доверието в текста не с презумпцията, че той е оптималният елемент, който търси форма за своето достигане непокътнат до публиката, а с неговата способност да колаборира, да съдейства наравно с другите системи за случване на цялостното театрално изказване. Започва да се вярва, че новостта в театралната естетика може да идва от текста, неговото своеобразие да задвижи различни енергии, да стартира различни постановъчни подходи, да зададе нови кодове на общуване с публиката.

**Асен Терзиев.** Мисля, че вече имаме един интересен конфликт, който се появи, защото малко преди това Ромео Попилиев каза, че ни е останало само тялото, а Мира забеляза в последните години връщане на доверието в текста. Искам

да те попитам за пример как това доверие се връща. Защото по мои лични впечатления тук в рамките на фестивала гледахме много фрагментарни спектакли, които определяме като постмодерни, но през цялото време аз, а мисля, че и цялата публика, ги слушахме много внимателно. Как постмодерният спектакъл помага това доверие да се върне?

**Мирослава Мариянова.** В представлението на Младен Алексиев например текстът извиква иновативност в подхода, за да бъде той изразен оптимално и ние да го следим с внимание. В този смисъл е важно режисьорът да изработи съвсем нов подход не само към текста, но и към работата си с актьорите, към очакването си във взаимоотношенията с публиката, което идва от иновативността на текста и в този смисъл доверието в текста е огромно от страна на режисьора, и това доверие бива предадено и на публиката.

**Ромео Попилиев.** Аз бих искал да разсея това, че има някакво противоречие. И аз твърдя, че „блудният син“ се е завърнал с доверие към текста, но това е текстът на телесния драматизъм.

**Мирослава Мариянова.** Така е, да!

**Николай Йорданов.** Да не забравяме, че след 89-а година има една радикална разлика – отпаднала е цензурата. Така че 90-те години идват всъщност да изговорят всичко онова, което не е могло да бъде изговорено от сцената. 90-те години в значителна степен минават през тази еуфория. Докато след 2000 година до днес това като че ли вече не е актуално, а по-скоро водим борба за нова публика, водим борба за това някой да ни слуша. Както ние, хората, които говорим за театър, така и хората, които правят театър, водят борба за своята публика и за изграждането ѝ. Това става все по трудно, тъй като е много голям проблем и в литературните среди това много се дискутира – самата идея за публичност е много усложнена, подкопана в значителна степен, а новите технологии дават възможност на милиони хора да се себеизразяват и да нямат нужда от класическото посещение на това, което ние наричаме „културно събитие“. Така че това са новите предизвикателства и те радикално променят и новите стратегии за правене на театър.

След 89-а можем да мислим новата образност, която виждаме на сцената, в две посоки. От една страна, имаме аскетичната графична образност на

Театрална работилница „Сфумато“. Редом до тях е раблезианската образност на Теди Москов и Александър Морфов с хумора, с импровизациите, скечовете, абсурдизма и т.н. Тези две тенденции с техните последователи и нюанси като че ли определят в значителна степен духа на 90-те. После се появяват вече режисьорите – те в момента са най-интересните режисьори от средното поколение – Галин Стоев, Явор Гърдев и Лилия Абаджиева. Те стартират своята творческа кариера с постановки върху класически текстове. През новото десетилетие обаче най-вече Явор и Галин се обръщат и към постдраматичните форми по различен начин. Деси Шпатова също трябва да бъде прибавена към тази група. Аз се радвам, че в рамките на фестивала успяхме да реализираме две такива продукции: „Археология на сънуването“ по Иван Вирипаев, постановка на Галин Стоев, и „Психоза“ на Сара Кейн, постановка на Деси Шпатова – това са два базисни спектакъла, които показват новия тип интерес на режисьорите и респективно на участващите в тях актьори.

Ако днес, от перспективата на 2011 година, погледнем картината през последните няколко години и я съотнесем към онази, за която говорих след 89-а, ще видим, че тя е твърде различна. Както графичността и аскетизмът, така и раблезианската образност и импровизационната стихия са част от историята на съвременния български театър. Но от какво най-общо се интересуват младите и особено най-младите режисьори. Разбира се, някои от техните постановъчни опити са много рискови. Те предлагат съвършено различно отношение към това, което наричаме „зрелищност“. По никакъв начин те не искат да бъдат зрелищни по начина, по който ТР „Сфумато“ или Теди Москов и Александър Морфов провокираха с аскетизма или с пищността си след 89-а година. Това, което виждаме в повечето случаи, е една деконструкция на зрелищността в класическия смисъл. Наименованието на трупата, която гледахме снощи, е „По действителен случай“. То е много показателно. Става въпрос за смесването на фикционално и фактологично. Това е много базисен момент, който пренарежда както отношението към текста, така и отношението към актьора, отношението към преживяването на сцената. Това е съвършено различно, защото 90-те години все още минават под знака на фикционалността. Спектакълът и постановката тогава трябва да постигнат по един или друг нов начин нова фикционалност. Днес самата тя е поставена под съмнение, и почти се размива с личната изповед, с говоренето и преживяването в сегашно време, с историите, които се разказват.

Да, Ромео е прав, седем милиарда сме на тази планета, а зад всеки човек има разказ, т.е. може би има седем милиарда разказа. Не знам дали ще можем да измислим диск да ги запишем и да ги изпратим в космоса, да ги разкажем

на някой, който може би всъщност не съществува или не се интересува от тях. Новите разкази, които се появяват, са концентрирани около травматичността, около телесното, но не винаги само около него. То е една болка, която тръгва от телесното, но тя в значителна степен е като оная болка, за която говори още Киркегор за модерната Антигона. Там, зад болката от одраната кожа има душевно преживяване, което е много мъчително и не може да бъде разбрано. То остава наистина много субективно страдание. На това ниво всяка индивидуална история е универсална – няма значение дали се случва във Варна или в София, в България или в Румъния, в Европа или в Азия. И тъкмо защото е универсална, тя веднага влиза в поредицата от универсални истории, които ни заобикалят от цял свят. Но много е трудно да бъдеш интересен в един свят, където има седем милиарда души. Защото ти преставаш да блестиш с това, че си българин или варненец например. Ти вече започваш да разказваш своята история, която само минава през Варна, минава през България. Вчера в друг разговор споделих колко дълбоко ме впечатлява турският автор Орхан Памук. Той само тръгва от една турска действителност, но пише за човека изобщо. Може би и затова в Турция не достатъчно добре го приемат... Той стои като един абсолютно универсален човек... В една глобализирана култура всеки индивидуален разказ неминуемо влиза в съизмерване с историите, които са разказали такива автори като Орхан Памук... и това е голямото предизвикателство днес...

**Камелия Николова.** Николай, в тези малки разкази на седемте милиарда човека, които естествено са разказани чрез езика, главният играч, главният актьор е гласът, а в същото време става въпрос за една драма на подсъзнателното и за текстове, които търсят по-скоро спонтанно преживяване. Как според теб стои въпросът с езика в съвременния театър?

**Николай Йорданов.** Езикът се превръща от резервоар на смисли в резервоар на енергии, което е формулирано още от Арто. Въобще в световния театър днес се връща почтителното отношение към езика, но именно в този смисъл. Режисьорският театър, който тласна развитието на българския театър напред, в известна степен потисна силата на словото. Сега имаме връщане към езика като източник на нови, дори телесни, енергии. Например Санчо Финци, който беше толкова впечатляващ, изговаряйки един великолепен литературен текст от Дейвид Фостър Уолъс, имаше същото силно въздействие върху публиката,



каквото и датчанката Кит Джонсън, която използваше само мускулите си и сухожилията на своето тяло.

**Асен Терзиев.** Мисля си, защо физическият и танцовият театър, които са чист пример за интереса, фокусиран изцяло върху тялото, в България мина през театъра, а не през танца? Дори Иво Димчев започна като актьор. В другите европейски държави повечето известни хореографи са с танцово образование и ги показват по танцови фестивали, докато в България обратното – танц обикновено гледаме на Международния театрален фестивал „Варненско лято“.

**Камелия Николова.** Сега давам думата на Милена Михайлова.

**Милена Михайлова.** Това, което ме вълнува, е преживяването в реално време, което се простира не само по отношение на актьор и на публика, но е и свързано с мултимедийната изказност в театъра. В българския театър се наблюдава явлението, че самата мултимедия става реалити, става по някакъв начин истинска, т.е. превръща се в документ. Аз акцентирам на това, че актьорът било чрез текста, било чрез режисурата, било чрез себе си самия, се учи да преживява в реално време, да бъде себе си, дори играейки на сцената. Имаме постдраматичен театър и постдраматична драматургия, в които актьорът е себе си, той се отчуждава от персонажа. Персонажът е мъртъв, той не съществува. Например в „Монолози за вагината“ – един силно социално ангажиран текст, актьорът не може да бъде само персонаж. Там няма персонаж – там има живи човешки съдби и актьорът не може просто да представя роля. Той задължително бива лично ангажиран със случващото се на сцената. В този смисъл преживяването в реално време възпитава и нов тип български актьор и нов тип публика, която няма право да бъде отчуждена от случващото се, да стои в тъмната зала, а също трябва да бъде себе си. Интересува ме как публика, режисьор, актьор търсят себе си в театралното, което вече не е театрално, не е изкуство, не е условно, а все повече се стреми да бъде документално и истинско. Днес времето се е променило. Веът е изкуствен. Мултимедиите и компютрите, които са навлезли в живота ни, правят човека отчужден от всичко, което не е живо. И стремейт е към търсене на някаква жива естетика, живо преживяване. За това за мен е много любопитно, че мултимедията в театъра, бидейки изкуствена, виртуална, тя също се стреми да бъде жива и да е продължение на живия живот на сцената. Това се постига изключително сложно, имайки предвид, че мултимедията би могла да бъде използвана като илюстрация по абсолютно изку-

ствен начин. Младите режисьори в българския театър през последните години се опитват да превърнат мултимедията в реално преживяване. Например при използването на камерата, когато се снима в реално време.

**Камелия Николова.** Това е една много важна тема, която Милена подхвана. Как си обясняваш, че в реалити естетиката, доминираща в целия европейски театър, в България тотално отсъства политическият театър, който в момента е преобладаваща форма на реалити естетиката в Англия, Франция, Щатите, Германия?

**Милена Михайлова.** Категорично съм убедена, че българският режисьор е готов за това, но проблемът е в консервативната публика, която не би приела подобен тип политически театър. Имаше подобни примери от последните години, например „Огнено лице“ – но това е тип драматургия, която изисква отваряне на публиката. Нашата публика предпочита да си бъде консервативно затворена в уютно пространство, въпреки тези нови форми, които ѝ се предлагат. Това е един от базисните проблеми всъщност.

**Камелия Николова.** А сега да продължим с изказването на нашия колега Роберт Блъш, който е от Съединените щати.

**Роберт Блъш.** Първо аз идвам от Съединените щати, а не знам доколко ви е ясна картината на нашия театър. Аз живея и действам в една много строга писателска култура. Нашата култура е под контрола на автора на пиесите. Когато дойдох в Източна Европа преди 22 години, се зарадвах на това, което видях тук. Тук режисьорите са много креативни и винаги съм го казвал на колегите ми. И дойдох пак в България и започнах да гледам авторски спектакли и дивайз театър – съ-творен театър. Четох един текст на Питър Брук, който разказва на лекари или зъболекари – колеги на брат му, за Аристотел и неговото трансцендентално изживяване на публиката. И това съм го усетил и всички ние сме го усетили. Затова ходим на театър. Има представления, на които сякаш изведнъж се чувстваме част от нещо по-голямо от себе си – или с екипа на сцената, или с някой от екипа или с цялата публика. То може да стане у мен за един миг, може да стане за цяла вечер. Може да го помниш с години. Всеки от нас го усеща и може да го изрази по различни начини. Това за мен е цел на театъра и аз затова ходя на театър. Тези преживявания тук ми се случват много по-често отколкото в Америка. Вие споменахте за тенденция за връщане на представлението към

драмата. Това съм наблюдавал и аз. Мисля, че в дивайз театъра, съ-твореният театър има предимство. Причините са следните: в колаборативния и в авторския театър екипът работи заедно и той изгражда целия замисъл заедно. Това е замисълът, свръхидеята, която прави целостта и моделира цялото действие и всичките избори на екипа – на сценограф, осветление, актьори, действия, характери и т.н. Тази цялост е свързана с кръга на въображението и доверието. Ако има някакъв проблем за мен, той е че често виждам постановки на чужди пиеси, които не са писани за българска публика. Има един малък страх у мен – какво ще стане с вашия театър, след като скъсате с режисьорския театър, който се базира върху драмата. Просто ви казвам, че вие сте били дарени с толкова много авторски спектакли в мейнстрийм театъра, които ще ми липсват, ако изчезнат.

**Камелия Николова.** Робърт предложи много интересна – хем вътрешна, хем външна – гледна точка към нашата дискусия. Би ли ми казал кои са тези няколко български представления, които са ти направили най-силно впечатление.

**Роберт Блъш.** Гледал съм „Хъшове“ 4–5 пъти. Първия път когато отидох, ме впечатли иронията към всичко. Ние забравихме за себе си. После заведох шейсет ученици в Малък градски театър „Зад канала“ да гледат „Охранители“ с режисьор Съни Сънински. Аз го бях гледал и преди, но с учениците усещането беше различно. Има и много примери, които не съм усетил. Но аз съм чужденец и не усещам нещата както вие, въпреки че жена ми е българка. (*Въпрос към Камелия Николова*) Не можах да разбера какво имате предвид, като казахте, че сега режисьорът е само съучастник в представлението.

**Камелия Николова.** През последните няколко години се наблюдава тенденцията на постдраматичното представление, за което говориха и Мира, и Ромео, и Милена. В него основната промяна, която се случва, е съсредоточаването върху непосредственото преживяване в реалното време на представлението. До 90-те години основната цел на спектакъла е да изпраща послания в залата, формулирани от режисьора на базата на текста, а публиката да ги разбира най-вече по рационален път. Днес тази ситуация е решително променена. Сега, както вече казах, целта на представлението е преди всичко създаването на максимално продуктивна обща среда, която да провокира непосредствено преживяване на личен опит както от играещите, така и от гледащите.

**Николай Йорданов.** Излиза ли от всичко това, че по някакъв начин ние сме свидетели на разпадане на класическата форма на репертоарния театър? Остава ли институцията театър само като продуциращ център, в който се реализират отделни проекти? Още един въпрос ме вълнува. Естетически погледнато, от една страна, имаме опозицията красиво, хармонично, възвишено (идеалът на Ренесанса, Просвещението, Романтизма, които преоткриват Античността), но от друга страна, може би от края на XIX век до днес като естетически категории в театъра се експлоатират и грозното, хаотичното, низкото. Не предпочитат ли по-младите режисьори да се занимават с тези именно категории днес? Мога да дам добри примери от фестивалната програма: Филмът на Вим Вендерс за Пина Бауш търси красивото, хармоничното, възвишеното; спектакълът на „Фолксбюне“ „Оносно омара“ по Д. Фостър Уолъс, постановка на Ив. Пантелев – грозното, етически амбивалентното...

**Асен Терзиев.** Към тази втора линия, която Николай очерта, на мен ми е интересно да добявя и съзнателно допуснатото несъвършенство в спектакъла. В постановката „Ноктюрно“ на „Сдружение по действителен случай“ например съзнателно са допуснати моменти, в които актьорите не умеят да пеят, но пеят, не умеят да танцуват, но го правят, и това е нарочно така направено. Като отговор на въпроса какво идва на мястото на зрелището – според мен, това е самото събитие. Връщам се към „Ноктюрно“ и съзнателното недемонстриране на майсторство – било то актьорско, музикално, което всъщност е много трудно. Сега, гледайки за втори път спектакъла в рамките на фестивала, си дадох сметка колко интимни и лични неща се споделят и какво значение те придобиват, когато ги чуят много хора, събрани заедно.

**Богдана Костуркова.** Аз по-скоро имах вътрешни възражения към част от изказванията. Късането на един период в театъра винаги крие ограничаване. Последното, на което реагирах, беше на изказването на Милена, че се явява една нова органика, игра, в която актьорът прекарва през себе си пресъздаването на сцената. Аз не съм съгласна, че това се случва в това десетилетие – гледала съм го и преди 40 години, когато имаше друга актьорска школа. И при нас тук стои една актриса – Цветана Манева, от която съм се учила при първите си срещи в театъра – на това да прекарва героиня от световната класика през собствената си чувствителност, и тя не е единствената. За мен е по-важно да открия как по-младите в залата гледат на търсенето на идентичността, която тези седем милиарда човешки същества, разказвайки своята история и оти-

вайки на театър, разпознават. Ние правим театър във времето, когато на театър ходи поколението, израснало с телевизия и интернет. То иска да гледа герои, които не се мотивират предварително за своите постъпки, искат да наблюдават решенията на тези герои как да излизат от ситуациите. Дълбокото ми убеждение е, че трябва да говорим за два вида публика. Новото поколение, което изисква нова гледна точка към театъра, и конфликта му с предшестващото – с неговите родители, хората, които са свикнали да очакват от театъра разказването на история, която да съпреживеят. Все повече се очертава разликата между двата типа публика. Интересно ми е къде търсим идентичността на този, който създава театъра, и пресичането ѝ с идентичността на този, който го гледа.

**Ромео Попилиев.** Аз бих искал да взема отношение по въпроса, който зададе Ники за това кое преобладава – красивото или грозното. Всички ще се съгласим, че днес преобладава не това, което можем да наречем точно красиво като хармонично, успокоено, порядъчно. Преобладава някаква деформация. Това е защото няма как иначе да бъде. Няма как днес някой да ни каже – ето това е красиво, както е било по-рано. Имало е естети, които казват – ето това е красивото. Сега всеки има собствена гледна точка върху красотата и грозотата. И вече според темперамента си намира нещо по-хармонично или нещо по-хаотично.

**Венета Дойчева.** Според мен копнежът по красота е нещо, което е вечно, универсално и не се влияе от епохите и от моментните състояния. Проблемът е в това, че отделните моменти – исторически и социални, имат различно преживяване на дисхармонията, която така или иначе съществува в живота. Ако се замислим, древногръцката трагедия е силно фиксирана върху голямата тема за нарушената хармония. Там грозотата или ненормалното е космически проблем – кръвосмешението, детуебийството. Това ние, съвременните хора, не сме открили като страх и като ужас, че те се случват в света. Хората затова са се цивилизовали, защото не са приели, че така трябва да се живее този живот. Те са го изказвали в различни форми. Съгласна съм с всички, че едно такова разделяне на десетилетие е, разбира се, малко изкуствено, и почти всички излязоха от границите на това десетилетие. Това е съвсем нормално. Според мен театърът сега не че толкова предлага визии и изразност, които нарушават красотата, хармонията, нормалността. Въпросът е: какво изразява съвременният български театър през тези десетилетия, какво преживява като обща болка, като общ кризис на нашето общество? Един закономерен въпрос – защо след като обществото се разтърсва от политически страдания и плаща цената на по-

литическата грозота, няма нова ярко намерена театрална форма в театъра. Това е въпрос, на който един-единствен отговор едва ли би могъл да бъде намерен. В момента театърът не показва, че има дълбок ресурс за концептуализиране на тази огромна социална дисхармоничност. Може би той няма собствен естетически ресурс, защото самото общество е в такъв бурен кипеж на преживяване на политико-социалните катаклизми, че театърът не може да ги улови и изкаже. Може би няма и отделни личности. Може би не трябва да мислим в тези общи групови категории, тъй както театърът като изкуство е винаги и само индивидуално естетическо изказване. Ние не можем да държим никого отговорен и виновен. Можем да констатираме и да очакваме, че нещо голямо като преживяване ще се появи. Животът не търпи празни пространства. И няма да сме ние, които да осигурим тази поява, но бихме могли, ако се появи, да я разпознаем интелигентно. Струва ми се, че зърна, знаци за политическата тема тук се появиха в отделни изказвания. Макар че се дадоха през друга тема. Примерно спектакълът на Явор Гърдев „Марат/Сад“ би могъл да бъде мислен през една съвременна политическа дискусия за ролята на индивида, за заблудата на обществото. Или „Калигула“, разбира се... Да, има такива представления, които е ясно, че са създадени от млади хора от новото поколение, което се появи на театралния пейзаж след 89-а година и работи по задълбочен и интелигентен начин.

**Цветана Манева.** Аз съм човек, който не стои в театъра само да наблюдава, да възприема, да анализира. Аз съм от хората, които се опитват да правят театър и продължават, независимо от това каква е ситуацията. Трябва да споделя с вас едно свое усещане. Не знам дали това ви е познато, не мога да кажа, че това е извод от ситуацията, в която се намираме, но знам, че е много трудно театърът да изгражда ситуация около себе си. Винаги тази ситуация, която е в живота, е много по-силна, много по-театрална, построена по законите на драматургията, защото тя винаги е преднамерена. Това е време, в което ние сме поставени в ситуацията да оцеляваме. Едно изкуство не може да се развива дълго в тази стратегия на нашата държава – оцеляване. Всеки се пита – дали ще се гледа представлението, дали ще се оцени, дали няма да бъде прекалено интелектуално или пък много обслужващо вкуса на публиката. Никой не знае какъв е вкусът на публиката. Това е и моят личен страх, когато се изправям всяка вечер пред публиката. Спомена се „Монолози за вагината“. В началото на това десетилетие то започваше при абсолютна тишина, чак телата ни се изтегляха назад, защото



първата дума беше „вагина“. В същото време играя представлението „Електра“ от Маргьорит Юрсенар в Театър „София“ – там също наставка тишина, като че си вкарал публиката в нещо дълбоко, и тя се опитва да излезе, ама тихо, тихо, тихо.

Аз не знам кое отключва и кое заключва. Нека бъдем по-търпеливи. Нещата трябва да се наместват. Въпросът е, че ние по някакъв начин в това изкуство, където се срещат човек с човек, трябва да свикнем да казваме истината – на сцената или когато обсъждаме нещата, за да се наместват. Драматургия и театър с незнание и неистина не можеш да правиш. Не можеш да накараш никои насила да отиде на театър, но наш дълг е с цялото си поведение да го накараме да се доближи до това, което правим.

Дали вербалният театър е на път да изчезне – това са предсказания на знахари. Аз знам едно – танцовият театър и физическият театър може да крещи. Изказът на тялото в пространството е за мен крясък. А това, което се крещи вербално на сцената, то е глухо, тъпо, няма звук. Страхотен пример в програмата имаме с британския филм за танцовия театър. Този филм показва идеята за танц. Нека българският театър се върне към това да показва идеята за театър, в която е включена чувствителност, обобщено мислене, мироглед, емоционални усещания, собствения страх за личностната ти деградация и възможността да го превъзмogneш. Нека започнем да говорим искрено, откровенно, да търсим цялата истина и най-вече да осъзнаваме голямата идея на това, което искаме да направим.

**Камелия Николова.** Цветана добре формулира, че физическият театър, танцът, театърът на движението е театър, който може да крещи. Бих искала да добявя, че има също така достатъчно съвременни чужди текстове за театър, преведени или непереведени в България, които крещат по един или друг начин, но нашата театрална практика не ги възприема, въпреки че ги познаваме.

**Ромео Попилиев.** Аз искам да продължа темата на Венета за политическия театър и защо го няма у нас. Според мен почти всички пиеси или текстове са донякъде политически, но те са задъхано политически. Политическото е фрустрирано в тяхното тяло и то се изказва с отделни нетърпими думи и жестове. Не може да се артикулира като цялост, като цялостно изказване. Най-много да се стигне до изречение или част от изречение. Отделни политически жестове има във всяка една пиеса. Освен това всички имаме нетърпимост към утопиите. Защото всяко политическо изказване срещу някаква политика или

идеология, в крайна сметка пак е утопия. Ако се изкажеш например срещу неолибералната политика, веднага ще те заподозрат, че си утопист, защото търсиш друго, справедливо общество. От този наш страх от политиката като демагогия, лицемерие, в което сме потопени още от Освобождението, минали през национални кризи, катастрофи, ние се страхуваме, може би и донякъде с основание, да прегърнем бодро едно или друго цялостно политическо изказване.

**Камелия Николова.** Колеги, нашата първа сесия, тръгвайки от определящото отношение текст–представление в най-новия български театър очерта един много по-широк спектър на процесите в театралната практика днес – от характеристиките на новата драматургия до основните стратегии на спектакъла и значимите отсъствия в цялостния ни театрален пейзаж като това на политическия театър например. Следващият дебат, надявам се, ще добави и други важни аспекти от театралния живот като връзката между театъра и публиката, основните визии за театрална реформа и др.

## ВТОРА СЕСИЯ

**Николай Йорданов.** Давам думата на Камелия Николова като водещ и на Румяна Николова, която ще асистира във воденето на втория дискуссионен блок на нашата конференция. Заповядайте!

**Камелия Николова.** Един от важните аспекти на първата ни дискуссионна сесия беше отношението текст–представление. С него е свързана и една друга връзка: репертоар и драматургия. Има думата Богдана Костуркова.

**Богдана Костуркова.** Искам да се върна назад към 90-те години, когато българският театър беше поставен в нови условия на работа и се сложи началото на две успоредни линии, които днес вече наблюдаваме в по-изчистен вид. През 90-те години се случиха две неща. Първо, творците се опитаха да наваксат пропуснатото в дългите години на изолация на българския театър чрез репертоарен избор на автори и пиеси, които отсъстваха от българската сцена, като по този начин се опитаха да наваксат срещите на творците и зрителите с цели течения от драматургията. От друга страна, за да оцелеят в трудните години в началото на прехода, силно се наложи комерсиалният театър, който има директен път към своята аудитория. Посрещнахме XXI век с една рязко очертана граница между театъра, който търси своите художествени специфики, и комерсиалния театър. Всичко това се случва на територията на една театрална мрежа, която в голямата си част е еднаква. Почти всички български театри са държавни, репертоарни и би следвало да работят в еднакви условия. В тези различни комбинации между театър, насочен към зрителската аудитория, който аз наричам комерсиален, и нуждите на театъра да развива своите изразни средства виждам специфичното, което бележи XXI век по нашите театрални сцени.

Нещото, което не вярвах, че ще се случи в моя живот, са двете постановки на Теди Москов от различен етап на неговия режисьорски почерк и постановките на Явор Гърдев, които слагат един различен сегмент на това, което се случва на сцената на Народния театър. Защо го споделям това? Защото все по-ясно става, че режисьорският вкус и режисьорската нагласа чертае репертоарната стратегия на българските театри. Страхувам се, че все по-често ще усещаме липсата на ярки режисьорски присъствия, които да захранват българската театрална продукция. Искам да ви върна към един разговор, на който повечето от нас присъстваха в офиса на Съюза на артистите в България. По покана на списание

„Хомо Луденс“ се бяхме събрали драматурзи на театри и тогава на укора, който режисьорът Красимир Спасов отправи към драматурзите като недостатъчно активни в определянето на линията на българския театър, Юрий Дачев се изправи и каза: „Облечен в бяло приемам цялата вина, защото пред алтернативата да измисля един репертоар, който да отговаря на моите виждания за трупата, с която работя и към която имам отговорности, и пред алтернативата да избира режисьор, който не отговаря на критериите на подбрения репертоар, но би бил полезен и продуктивен при срещата си с тази трупа, свеждам глава и признавам, че се отказвам от моя репертоар.“ Позволявам си днес да се върна към това негово изказване, защото ми се струва, че репертоарът в повечето български театри все още се строи съобразно с режисьорските присъствия, които реализират този репертоар.

Като драматург в Театър „София“, искам да посоча че театърът се върна към своето водещо място в театралния живот и това се случи благодарение на включването в неговия репертоар на една модерна драматургия, която разглежда днешния човек през призмата на няколко поколения драматурзи, реализирани от режисьори от различни поколения. Иринеи Константинов като директор на театъра се довери на най-младите, които правят първите си стъпки, за да изградят диалог между сцената и една нова зрителска аудитория, която се върна в театъра именно заради това, че говорят с езика на по-новото поколение.

Друг възможен изход от съществуващата ситуация, особено за извънстоличните театри, виждам в нещо, което започна да се случва – копродукциите, обединяването на творческите усилия на театрите от столицата с театри от по-малките градове.

Не бих искала да отмина и ролята на алтернативните трупи и театрални пространства в София, които предлагат реално многообразие, за което аз винаги съм мечтала. Вече е факт, че има места извън театралните сгради, на които можеш да отидеш и да се срещнеш по силата на своя интерес или вкус с представления, които развиват пластичния или танцовия, или музикалния театър.

**Камелия Николова.** Любопитно ми е да чуя отношението ти по въпроса за новата позиция на режисьора през последните две десетилетия. На първата сесия ние говорихме доста за интензивните промени в мястото на режисьора в

световния театър. На мен ми се струва, че има едно прекомерно очакване и залагане на режисьора да придвижва напред театралния процес в България. Не ти ли се струва, че могат да съществуват и други работещи стратегии, а не да се залага с такова прекомерно очакване единствено на режисьора?

**Богдана Костуркова.** Да, режисьорът отдавна не единственият, който определя стила на едно представление. Самият факт, че ние живеем в ситуация на основно репертоарни театри, все пак определя все още неговата водеща роля. Очакванията ми са да запазим традициите на репертоарния театър, но достойно да излязат и други начини за правене на театър. Някога ние пропуснахме шанса да имаме театър на Леон Даниел, на Вили Цанков, на Гриша Островски. Защо сега да нямаме трупата на Явор Гърдев или на Галин Стоев...

**Венета Дойчева.** Аз искам да открия факта, че в годините след промените в българския театър се появиха, и то с осезаемо и трайно присъствие, имена на фигури – жени, най-вече в сферата на драматургията. Разбира се, забелязва се и засилено присъствие на нови жени режисьори. След 89-та година системата в обществото се отвори, в театъра политическият контрол изцяло изчезна, никакви политически облаги и интереси не можеха да бъдат валидни и изцяло нахлу само икономическата принуда. В това отношение в българския театър се разграничиха два типа репертоарни избори, два типа автори. Едните условно наричам „касови автори“. Тук българските автори се конкурират с авторите от целия световен репертоар. Другият тип са условно наречените от мен „рискови автори“. Към рисковите автори като репертоарен избор попадат според мен почти всички български драматурзи. Малки са изключенията и то от последните години, когато български автор успява да бъде истински икономически доходоносен за един театър. Досега почти всички български автори – тук не ги разделям на мъже и жени, са по-скоро репертоарен избор, който е в сферата на търсенето и реализирането на символното благо и символната стойност. Но особено жените като автори са в регистъра на риска, те заемат периферните, камерни и алтернативни театрални пространства.

**Румяна Николова.** Дали можем да гледаме същностните процеси в драматургията през категориите мъжко – женско? И мислиш ли, че това разделение между мъжко и женско е само във връзка с времето?

**Венета Дойчева.** Темата, разбира се, е по-сложна, отколкото можах да я представя, дори аз откривах вътрешни противоречия, когато представях моите собствени тези. Но си заслужава върху това нещо да се замислим. Естествено е, че само по полов признак не могат много чисто да се формулират процесите и още повече не е коректно всички да бъдат слагани под един знаменател. Съзнавам и знам, че едно такова изследване трябва да изхожда и от собствено естетическата страна на продукцията на авторите жени.

**Красимира Филипова.** Спомнете си изследването на Димитър Чернев, който заедно с неговия приятел психиатър направиха изследване върху този феномен – женската драматургия, от психиатрична гледна точка.

**Калина Терзийска.** Това беше много хубав мост за връзката между психиатрия и жени. Защото точно с това исках да започна и моите разсъждения върху съвременната българска драматургия. Кой са слоновете, върху които стъпвам, за да тръгна към тази множественост на автори: Анна Топалджикова с „Реещи се гледни точки“, Боян Папазов с „Продават ли демони“, Георги Господинов – „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“, Димитър Динев – „Кожа и небе“, „Къщата на съдията“ и „Деликатно нещо е душата“, Захари Карабашлиев – „Неделя вечер“, Петя Русева – „Москва“, Теодора Димова – „Замъкът Ирелох“, „Невидимите пътища на прошката“ и „Змийско мляко“, Яна Борисова с трите си пиеси „Малка пиеса за детска стая“, „Тихи, невидими хора“ и „Приятнострашно“ и Яна Добрева с „Милост за мама“. Обединяващият интерес е моето любопитство към света като множественост на реалности. И правенето на театър като духовна практика и участието на режисьора в правенето на театър като терапевтичен сеанс. Моята връзка с тези текстове е копнежът ми да ги поставя постдраматично. В част от текстовете постдраматичността е насъщна, а други са структурно и тематично направени по класически начин, но въпреки всичко те биха могли чрез постдраматичния начин на правене на театър да прозвучат актуално и съответно на чувствителността и възприятието на съвременния зрители. Та слоновете, върху които стъпвам, са различни клонове на психологията. Единият е психодрамата, която е форма на разиграване на отделните субективни пейзажи на тези седем милиарда души в театрален вариант, т.е. самостоятелността на всяка една лична опитност. Следващият вид психология е аналитичната психология на Юнг, който се занимава в една своя студия със синхронността и връзката между вътрешното преживяване и онова, което се случва във външната реалност, това, което той нарича синхронични съвпадения или

чудеса. Примерът, който той дава, е с негова пациентка, която е имала трудности да възприеме ирационалната си природа; тя е сънувала златист бръмбар и в момента, в който тече сеансът, един златист бръмбар наистина се появява на прозореца. Външната реалност потвърждава това, което се случва вътре в нас. Всички тези реалности, които считаме, че са присъщи на нашата душа, ги наричаме „магическото“ у нас. Следващият слон се казва трансперсонална психология. Тя е развита от Станислав Гроф. Благодарение на експерименти с ЛСД той разбира, че всичките митологии, религии, светът на изкуството разказват за един различен тип реалност. И през експерименталните сеанси с ЛСД човек добива достъп до тези реалности. Това е и в практиката на антропологичния театър, който чрез ритуала преживява тази опитност.

Следващото нещо е любопитството ми към енергетичния театър, който се занимава със събитийността и непрекъснатостта на събития във времето на протичане на представлението и с единността на текста, който играещите, режисьорът и гледащите създават. Това всъщност е една от базисните идеи на Ханс-Тис Леман за постдраматичния театър. Във всяка една от изброените пиеси това преливане на реалностите се случва по своеобразен начин. В „Реещи се гледни точки“ имаме една тоталност на субективната реалност на всеки човек и невъзможност за среща на тези реалности, като едно усещане за изплъзване на въпросните реалности. Едни и същи хора, участващи в едно събитие, разказват своите субективни представи за тази история и ние имаме множественост на гледните точки и абсолютна уникалност, едновременност и тоталност на всяка една от тези гледни точки. Друг тип живеене в две паралелни реалности е използван в „Замъкът Ирелох“ и „Приятнострашно“. Преливането между битовата реалност и фантазията се случва чрез едновременно разказване на живота на обикновеното битие и живота на фантазията, като вторият е водещият и по-силният живот. Цветана Манева каза нещо много интересно – защо вербалният театър е глух, а танцовият театър крещи. Беше ми любопитно защо толкова малко български пиеси, които имат своята уникална ценност, се поставят по един път и повече не. Един от възможните отговори е онова усещане, когато дълго време вървиш редом до някого и го познаваш толкова добре, че той не представлява другост за тебе. Четейки текст на български автор, ти се чувстваш толкова себе си, че нямаш нужда да го поставяш.

**Камелия Николова.** Калина е режисьор и в момента прави теоретична докторантура, така че от тази перспектива нейното изказване върху съвременните български пиеси беше много интересно. Сега давам думата на Асен Терзиев.

**Асен Терзиев.** Какво се случи в българския театър през последното десетилетие? Тук ще отворя една скоба – с колегите си говорим, че имената в театъра са същите от 90-те и сега, как не са се появили много ярки и нови имена и дебютите им не са толкова категорични като предходното поколение. Въпреки това си мисля, че новото, което се случи в полето на българския театър, е появата на едни нови фигури или играчи на театралната сцена, които се опитват да се дефинират по един нов начин. Те се опитват да се съпоставят с това, което се случва извън страната. Българският театър няма начин вече да мисли себе си изолирано, да живее изолирано, очертан единствено в своите собствени национални и естетически граници.

Веднага мога да дам пример, че българският театър може да има самочувствие за това, че е значим и извън своя собствен контекст. Едното категорично доказателство са успехите на българските творци навсякъде по света. Това са Театрална работилница „Сфумато“, Александър Морфов, Галин Стоев, Иво Димчев, Иван Пантелеев, Димитър Гочев. Вторият пример за това отваряне е и самият факт, че този фестивал го има вече 19 години и той се разраства все повече. Ето тази година и театърът в Русе реши също да се отвори. Те не просто поканиха някакви продукции от програмата на нашия фестивал, а избрах именно международни продукции. Аз много се зарадвах, като разбрах, че вчера датският спектакъл е минал при изключителен успех. Има любопитство и интерес към тези неща. Важно е осъзнаването, че трябва да виждаме какво се случва извън границите ни, както и възпитаването на рецептивни нагласи у нас. В това ново състояние на падане на границите, българският театър се опитва да намери своя адекватен път. Мисля, че той има самочувствието да каже, че го е направил изцяло на художествено ниво, защото се правят много качествени спектакли и много български режисьори и актьори биват оценени.

Онова, което все още не се появява в това състояние на отвореност, е как тези копродукции да се реализират. Което не означава, че репертоарният театър е някаква отживелица. Най-яркият пример от европейския театър е немският театър, където и сцената на репертоарния театър, и алтернативната сцена са еднакво добре развити. Поправете ме ако греша, но според мен България е единствената европейска държава, където театралната компания, театралният куратор и индивидуално съществуващият театрален артист като нови играчи на театралната сцена все още не са разпознати. Говорим например, че от десетина години има танцов театър в България, но винаги става дума за хореографи, а не за компании, просто защото такива няма.

Богдана каза, че драматургът почти е бил изтикан от театъра. Всъщност фигурата на драматурга е много важна и водеща и нейната липса се усеща. В съвременния театър от класическия драматург се появява една нова фигура, за която се изисква да има образование и компетенции. Това е фигура-кентавър между драматурга от репертоарния театър и театралния мениджър. Можем да използваме думата от визуалните изкуства – куратор, т.е. програматор на събития, било на репертоар в театър, било на фестивал. В българския театър е проблем това, че драматургът продължава да съществува в остарелите форми. Театралният куратор е фигура, която трябва да се появи; в западноевропейския театър тя вече се е наложила. Искам да дам пример от моя опит. Международният театрален фестивал „Варненско лято“ има селекционер, но той не може да работи сам и винаги е в екип. Дори самата дума „селекционер“ вече не ми допада. „Програматор“ е понятието, насочващо към тези компетенции и възможности, които той трябва да притежава – нещо средно между мениджър и драматург.

Относно новия театрален артист, който мисля, че вече се появява и в България, ще си послужи с пример. Спомням си, че когато бях малък, се възхищавах на Мариус Куркински и когато той даваше интервюта, казваше, че не е актьор, а артист. Тогава това звучеше малко претенциозно. Сега си мисля, че артистът по някакъв начин иска да се отграничи от това да е актьор. Най-яркия пример за мен в този случай е Иво Димчев. Участвах на семинар в Ротердам и там говорех за значението на неговите спектакли в момента. Тогава се замислих, че всички говореха за него като за „артист“ и „пърформър“, а в България това, което нашият контекст му предлагаше, беше да е актьор. Защото странното е, че там той прави абсолютно същите неща, които правеше и тук, но тук те не получиха отзвук. Странно е също, че когато излезе извън България, те не само че получиха отзвук, но успяха и да се доразвият. Това, което тук му се предлагаше, беше да стане актьор и си спомням, че още докато беше във ВИТИЗ на него му се случи всичко, което може да се случи на един талантлив млад актьор – беше поканен от водещите режисьори, имаше възможност да играе, но той избра нещо друго. Има и други подобни примери.

**Румяна Николова.** Къде е проблемът? Диагностицирал ли си защо тук не се случва подобно нещо?

**Асен Терзиев.** Проблемът е, че артистите, за да съществуват, трябва да се събират в колективи. Такива са Сдружение „По действителен случай“, където има актьори, които не искат да са само актьори. Но те трябва да са в група, за да могат да съществуват. Другият ми пример е академията „DasArts“ в Холандия. Ние продължаваме да настояваме в образованието да възпитаваме компетенции и умения, т.е. ние възпитаваме режисьори, актьори, сценографи. А там целта е да възпитават театрална компетентност, т.е. човек да излиза като артист или пърформър, да прави собствени проекти и да бъде разпознат като такъв.

**Румяна Николова.** Мисля, че трябва да се обърнем към проблема за публиката. Там могат да се видят едни от най-задържащите и от най-стимулиращите практики, там има поле за изява на нови стратегии и нови подходи. Най-общо казано, публиката винаги е била „обект на желание“ от страна на твореца, независимо дали той търси откровено одобрението ѝ или демонстративно отхвърля нейното значение като мотивиращ фактор за неговото творчество. От една страна, отношението към публиката се определя от художествената естетика: дали публиката се включва в театралното преживяване, дали се игнорира. Доколко естетическият избор е в ръцете на режисьора, както твърди Богдана, или в ръцете на театралния мениджър или трупата.

Друга гледна точка е дали реакцията към публиката в основата си е някакъв социален, политически, граждански жест. Погледнато като цяло, в отношението към публиката в българския театър след промените не видяхме стратегии за развитие, за отглеждане, за приласкаване на публиката. В любовта, след като се намерят двамата човека и се съберат, тази любов трябва да се поддържа по някакъв начин. Ето това поддържане на отношенията между публика и творец според мен не се случи през тези години. Подходите към публиката се движеха между две крайности – между комерсиалните избори и егоистичния избор на творците.

Сега възниква въпросът дали се променя нещо в най-съвременния ни живот. Според мен, макар и бавно, се променя. Днес липсва компесаторният момент (наваксване на пропуснатото в естетически план) и творците правят много спокойно своя избор. А когато творецът е спокоен, той е много повече повлиян от общите процеси и общия контекст. От друга страна, чисто комерсиалното зрелище остава много повече за телевизията, за концертната сцена.



Една от разликите между това десетилетие и предишното е ярката поява на много и различни информационни канали. Според мен тук има все още много неизползвани възможности театърът да достигне до своята публиката.

**Камелия Николова.** Не мислиш ли, че нарушената или още не достатъчно добре развитата публичност е част и от проблема за театралната публичност? Тъй като в страни, където добре функционира общественият диалог, публиките лесно намират своя път към театъра. И обратно, там, където диалогът поначало не е достатъчно добре структуриран, има колебание в публичността, недоверие, че ти се подават невинаги точните сигнали и информации и това много силно рефлектира и в посока на театралната публика.

**Румяна Николова.** Да, сигурно е така. Абсолютно правилно съждение, но това не трябва да отнема нашата инициативност и стремежа за диалог с театралната публика.

**Камелия Николова.** Предполагам, че Красимира Филипова ще продължи темата за отношението между публиката и театъра.

**Красимира Филипова.** Ще ми позволите да подходя към този проблем главно в пространството на държавните театри, защото там са големите публични средства, парите на данъкоплатеца, който е и зрител. Мисля, че говорим за стратегии в българския театър, който продължава да е преди всичко държавен. Естествено се имат предвид и общинските театри, които получават сериозна инвестиция от данъкоплатеца на територията на София. Репертоарната стратегия няма как да се е случила, защото ние сме изправени пред лицето на една вопиюща еднаквост в тези театри, която сега ще изиграе лоша шега и ще се върне като бумеранг, тъй като поради тази еднаквост ние не създадохме интереси към различния тип език, към различното случване на театралното живеее по съответните сцени. Нашите театри работят в две различни пространства – едното е столичното, а другото – извънстоличното. Профилът на публиката в тези две пространства е абсолютно различен, при това доста сериозно неизследван, особено този в извънстоличния театър, защото там диалогът между публика и театралния факт е съвършено деструктуриран. Сега е от особено значение това, защото има огромна промяна в начина на финансиране на субсидираните театри. Казваме, че зрителят е единица мярка. Тази все още предстояща пуническа война за зрителя ще бъде съпътствана от множество тарикатлъци,

измислени присъстващи зрители, от инвазия на т.нар. маркетингови артисти, които се появяват в телевизионните сериали, и т.н. Особено столичните театри ще се превърнат в един супермаркет, където стоката ще се харчи, защото в етикета на участващия артист има реалити, кримка или сапунка.

Аз я следя статистиката и ще ви кажа, че през това десетилетие не се е върнала публиката в театъра. Когато това се твърди, се има предвид само софийската аудитория. Средно от 1 милион зрители, които имаме в субсидирания театър от последните години, половината са в софийските театри. Тези останали 500 хиляди зрители се делят на аудиториите в останалите 35 града. Значи по 17 хиляди средно. В 11 града те се делят между кукления театър и драматичния театър. Освен това досега ние не отчитаме копродукциите. Давам конкретен пример: години наред Пловдивският театър отчита огромен брой зрители. В настоящия момент, когато неговият зрител трябва да бъде субсидиран по стандарта, ние разбираме, че при договорите между Пловдивския театър и копродукцентите на спектаклите на Мариус Куркински и на Камен Донев театърът се явява пощенска кутия на пари, които ще се преместят в един момент в „Артишок“ и при Камен Донев, а Пловдивският театър ще си вземе всички зрители. Е, няма да стане...

Ние изкарахме театъра на пазара, а театърът не е типичен пазарен субект и ние го знаем. Във вечно съществуващия отрицателен баланс между приходи и разходи трябва да се намеси държавата. Но ние още не познаваме зрителския профил по места. Никой не си е направил труда да изследва аудиторията. Ние направихме социологическо проучване в десет града и нарочно не дадохме публичност, защото хората, които дават пари, ще кажат: „Ама защо даваме толкова много пари, там хората не искат да гледат“. Те не искат, защото формират своя вкус от силиконовите госпожици, от сериалите, от телевизия „Планета“...

Аз мисля, че ние сме поставени в сериозна ситуация, в която да подкрепяме колкото можем спорадичните опити на независимите трупи. Ние успяхме да заделим пари в две сесии подред само на тях, защото в секторната субсидия те трудно ще влязат. И ще се борим колкото е възможно повече да имаме възможност да ги субсидираме в проектната система, за да могат да правят театър. Аз съм горда, че за първи път успяхме да дадем всичките пари, които Сдружение „По действителен случай“ поискаха, познавайки предишния им спектакъл – „Ноктюрно“. Ние досега не сме давали 100 % от исканата сума.

Вие, които се занимавате с теория на театъра, трябва да погледнете към проблема за реалното съществуване на диалога зрител–театър от изследователска гледна точка.

**Зорница Каменова.** Мисля, че можем да погледнем на тенденциите в съвременния български театър и през наградите, които се раздават в областта на театъра. Наградите „Икар“ на Съюза на артистите в България са българският отговор на това, което световната театрална общност празнува на 27 март. Тогава е Световният ден на театъра. Наградите са не само за театър и затова освен театралните категории, обхващат всички сценични изкуства в България – цирк, вариете, има и награда за критически тест и драматургичен текст. Знаете, че от 2006 година в София се създаде фестивалът на номинираните театрални спектакли – „Софийски театрален салон“. По този начин всички номинирани творци и спектакли от страната се чувстват оценени и от столичната публика, която както отбелязахме в останалите изказвания, е различна от останалата публика в страната. Друга важна тенденция, която бих искала да отбележа, е, че чрез наградите Съюзът на артистите в България обръща особено внимание както върху най-значимите утвърдени творци, така и върху постиженията на най-младите. Присъдените им номинации и награди определено допринесоха за поканата, които държавните и общинските театри отправиха към тях за последващи проекти.

**Камелия Николова.** Наистина, театралните награди засягат пряко въпроса за отношението между театър и публика.

**Румяна Николова.** Като коментар и като въпрос към изказването на Красимира Филипова: Сигурни ли сме, че само непознаването на регионалните публики води до незнание какво да правим с тях? Дали този резултат от социологическото проучване не отразява именно тази пропаст, за която аз говорех? Ние казваме, че хората не се интересуват от театър, интересуват се от чалга и го приемаме за нещо непроменяемо. Най-лесният пример, наистина, е работата с публиката на театралния фестивал „Варненско лято“. Когато аз започнах да сътруднича на фестивала като студент последна година, тази позитивна реакция на датския спектакъл беше абсолютно немислима. Първите години местната публика излизаше от салона при подобни спектакли. Сега смея да твърдя, че хората влизат в салона и се доверяват на нашия избор.

**Красимира Филипова.** Публиката на фестивалите е една отделна ниша, която също така се нуждае от изследване. Но Румяна е абсолютно права, че процесът е двустранен. Мисля, че театърът наистина ще се почувства принуден да работи за аудиториите си по места. Но ще видите при реалното преброяване колко е намалял потенциалният зрител по места.

**Калина Вагенщайн.** Аз ще притегля чергата към независимия театър, там ми е болката. Често копродукциите са нереални и измислени. Център за изкуства „За родопите“ е абсолютен продуцент на спектакъла „Сливи за смет“ и абсолютно не ми е ясно какво правят там Родопският драматичен театър и Театър 199. Тези копродукции, които независимите артисти се принуждават да афишират по този начин, са с цел да имат някакви възможности за изява след това. Нещата биха се променили и те нямаше да имат нужда от това, ако освен фестивалната публика при отчитането на приходите от билети на държавните театри не бяха извадени и частните трупи. Красимира Филипова каза, че в последните години трябва много усилия, за да се финансира производството на частни представления. Веднъж създадено представлението, то е загробено напълно, защото няма право да участва в сесиите за разпространение, нито би било поканено на сцената на някой театър, защото неговите билети не се субсидират. Това представление, и най-прекрасно да е, то си остава мъртвородено. Трябва да се търси решение на тази ситуация. През програмата „Изкуство в движение“ аз доста се опарих с държавните театри, така че имам достатъчно познания за това, каква е ситуацията. Но ако ние не потърсим някакъв начин независимите представления да получат правото си на съществуване и да търсят своята публика, ще бъде много сложно развитието на нови публики. Вчера споделих с Камелия, че като излязох от представлението на Младен Алексиев, което аз страшно много харесвам, публиката беше категорично разделена на две. Едната част беше потресена от видяното и една друга млада публика, нетеатрала, които изключително силно се радваха на това представление. Това означава, че публиката е разделена на традиционна, която си иска това, на което е свикнала, и една нова, която иска съвършено ново нещо. Тези независими, частни или свободни представления могат да адресират тази публика. Но без да им се създаде среда да се показват, това не може да се случи.

**Красимира Филипова.** Частните проекти, които са спечелили субсидии, имат уверения къде ще играят и то е предимно в държавни театри.

**Николай Йорданов.** Мисля, че Асен много точно постави въпроса за останелите ни в известна степен на езиково ниво, фиксирани представи за театъра, в сравнение с онава, което виждаме в Европа. Трябва да си кажем откровено: огромна част от нашия театър – най-вече извън столицата, вследствие на едно неравномерно развитие след 89-а година, тепърва ще трябва да доказват легитимността на своето съществуване. Легитимност пред собствените си зрители в града и легитимност от гледна точка на национално и международно ниво. Ние живеем в свят, в който центъра и периферията като ясна опозиция, благодарение на глобализацията и постоянното движение на артисти, на художествени факти, започва да престава да бъде валидна. В един относително малък град – такива има в Европа достатъчно много, но които обаче програмират имена като Пина Бауш, Питър Брук, Некрошю; заедно и със съвсем нови имена, заедно с продукции от местни артисти – може да съществува интересен театрален живот. Въпросът е, че трябва да се намери балансът между програмация на външни спектакли и продуциране на собствени постановки.

Провокиран от изказването на Венета, ще потвърдя, че политическото и икономическото също са много важни категории, които влизат в мисленето ни за театъра и то не на контекстуално ниво. Темата за жените в театъра например е важна. Аз също правих изследване върху новата българска драматургия и трябва да ви кажа, че бях поразен, че преди 89-а година категорично доминират пиесите, писани от мъже хетеросексуални, често заемащи властови позиции. Факт е, че след 89-а година различието навлезе в театъра във всеки един смисъл на тази дума. Това е най-голямото завоевание след промените, това е реалният принос на демокрацията. Има и лошо, разбира се – това е например неравномерното развитие между столицата и провинцията.

**Камелия Николова.** Както вече неколккратно посочихме, след 89-а година българският театър, българската култура, започват интензивно да изживяват постмодерността. А постмодерността е преди всичко философия, възглед за живота, начин на живеене. И един от основните моменти в нея е разлагането на т.нар. традиционни бинарни опозиции – мъжко-женско, център-периферия. Така че е важно да видим как театралните процеси, за които говорим, изричат тази промяна в мисленето, в нагласите.

**Венета Дойчева.** Ако социологическото проучване за потребността от театър в по-малките градове, което Красимира Филипова цитира, е вярно, а най-

вероятно това е така, аз не го оспорвам, за мен това е много тревожно. Министерство на културата трябва да се опитва да промени, а не да наказва тези театри. Излиза, че чрез начина на субсидиране наказваме тези градове, защото те нямат потребност от театър. За мен това е тотално порочна верига, логиката е обърната обратно. Потребността от култура се създава, стимулира, възпитава, отглежда се чрез всички изкуства и чрез образователни инициативи. Наистина трябва да се вземат по-дългосрочни стратегически погледи, които културната политика на България да реализира. Как да направи така, че наистина да се дадат парите за зрителя, а не само на твореца за неговата собствена реализация.

**Красимира Филипова.** Нали за зрителя ги даваме тези субсидии сега...

**Венета Дойчева.** Не. Намирам, че това, което предлагате, е стимулиране на откровено комерсиалното начало. Който има много зрители, той ще получи и много пари. Логиката е такава: който печели от това, което прави, заслужава да му се дава още.

**Красимира Филипова.** Не сме чули вашия театроведски глас за промяната в принципа на финансиране. Сега е времето да се изказвате, защото нали се тества системата, вие да вземете думата... Има и друго, разбирам, че театрите пак щели да имат дълга ваканция. На тяхно място аз не бих почивала през лятото, но това е друга тема... те ще си проиграят възможностите да получават субсидия.

**Венета Дойчева.** Мисля, че трябва да се намират пътища за предлагане на друг тип програмно мислене към тези места, където може би има обективна ситуация – чрез демографско намаление, безработица, общ културен спад. Може би хората наистина са гледали лош театър, който по-скоро ги отблъсква, но това положение трябва да се променя в полза на това да им се предложат интересни, нови, любопитни неща.

**Ромео Попилиев.** Аз ще свържа двата проблема – за мъжко-женското и за публиката. Защо когато кажем женски гласове в театъра, това някак си звучи добре. Но когато кажем „мъжки гласове“ – не става. „Мъжки гласове“ се отнася само към операта... Защото това е – днес само „женското“ може да изрази субективното страдание. Той е гласът от интимното пространство. Вчера нарекохме това „телесен драматизъм“ и в него е цялата колизия. Въпросът за фемини-

зацията на изкуството в крайна сметка опира до там. Женското присъства у всички нас. За да изрази себе си, човек трябва да мобилизира женското. Ще го свързва с въпроса: „Защо смешното го няма в драматургията, писана от жени?“ Защото смешното е типичен колективен жест. Мъжът изразява страданието на групата, докато женското може да изрази единствено субективното страдание. Оттук свързвам и проблема с публиката. Като влезете в салона и се огледате – три четвърти са жени. Мъжът се оттегли към някакви други сектори – бизнес, финанси и т.н.

**Богдана Костуркова.** Аз исках само да допълня Венета. Мисля, че хората, които декларират, че не искат да гледат театър в тези градове, всъщност не искат да гледат този театър, който им се предлага.

**Красимира Филипова.** Ние изследвахме града с този театър.

**Богдана Костуркова.** Значи като не искат този театър, може да искат да гледат друг театър...

**Камелия Николова.** Аз съм провокирана от изказването на Ромео. Струва ми се, че той е прав – това е философски проблем и няма защо да го отричаме. Но той е някак си модернистичен проблем. Последните 3-4 десетилетия вече ситуацията е коренно променена. Не че мъжкото и женското начало у нас са изтлели, напротив, те, разбира се, си съществуват. В съвременния европейски театър има много сериозни текстове, много сериозни представления, написани от жени, понякога твърде млади. Но дали са написани от жени или от мъже, няма никаква разлика в текстовете, както няма разлика и в представлението. Това е съвременното смесване на тези две начала в човека по хармоничен начин и вече е малко трудно да говорим, че женското в мен говори, когато съм емоционален(а) или когато става дума за телесното, а мъжкото в мен говори, когато говоря за политика или за световната криза.

**Ромео Попилиев.** Може, обаче тук не става дума за самия проблем. Той може да е политически, но неговият израз какъв е днес?

**Камелия Николова.** ... И второто нещо, което искам да коментирам. Отново е дошло времето да обясним, че в нашия театър все още има твърде много архаични стратегии, включително и прекомерното упование на режисьора е част тези архаични стратегии. Архаично е да се твърди, че публиката няма нужда

от театър. Публиката задължително има нужда от театър по класическата дефиниция, че човекът има инстинкт за гледане, както има инстинкт да се храни. Но българският театър има нужда от промяна, чрез която да бъде придвижен към актуалното развитие на сценичните изкуства в Европа и по света. Каквито и реформи да се правят, ако не се оцени цялата тази нова естетическа ситуация, те в голяма степен ще бъдат погрешни; каквито и субсидии да се дават, каквито и точни заглавия да бъдат намерени, ако продължава да се търси единствено великият режисьор, който ще направи тези заглавия и с магическа пръчка ще извади театъра ни от кризата, това няма да се случи. Необходима е промяна в цялостната организация на театралната мрежа. Още повече, че в един отворен свят добрите практики съществуват и могат да бъдат използвани.

**Цветана Манева.** Всичко това, което се говори тук, е много болезнено, всичко е вярно, но както каза Ромео, ще използвам неговия израз „телесният драматизъм води публиката“ – тя иска да гледа, но този драматизъм я води да гледа участващия в пиесата добре сложен и съблечен до кръста млад артист. Това е предпочитанието на публиката. Другият ход, с който ние искаме да привлечем публиката, е като се правим на забавни, занимателни, за да могат хората да релаксират от тежките проблеми на ежедневието. В болшинството си режисьорите не са съгласни да поставят подобни пиеси, за да не си свалят летвата. И с това започват да се занимават аматьори, които нямат професионалния ценз да поставят на сцена. Това води до депрофесионализация на българския театър и също е голям проблем.

**Стефан Илиев.** Благодаря на всички, които се изказаха, защото формулираха много неща в главата ми. Фактите са такива, каквито вие спокойно, анализирайки ги, ги изнесохте. И понеже вие по един или друг начин започнахте да сравнявате последното десетилетие на миналия век и първото от новия, аз трябва да кажа, че в основата на всичко стои липсата на режисьорско поколение за близо 8 или 9 години, с едно изключение обаче, много съществено – това са Камбарев, Чакринов, Михалков. Всъщност тези, които би трябвало да бъдат водачи на трупи, на театри и да бъдат самостоятелни, независими, те се появяват чак след 1990 година, когато започнаха отново да се приемат режисьори. Демокрацията дойде, без да има едно нормално поколение от 30-годишни режисьори – мъже и жени, които да овладеят ситуацията, за да тръгнат другите след тях. И това е огромна беда. Въпросът е как би могло да се излезе от нея. Очевидно е, че ще се излезе с много грешки и страдания. Защото това, което се извършва в момента с театрите, е една неизучена ситуация. Това със социологическите изследвания, аз преди малко казах, че на тях като им се плати, те веднага разбират за какво става дума, за да си вземат парите...

**Анна Топалджикова.** Искам да кажа нещо, което е свързано с публиката, но ще тръгна от театъра. Аз мисля, че театърът ни в последните години не предлага обществено значими теми, особено пък репертоарният ни театър. Не се занимава с проблеми, които са обществено значими от нашия живот или от живота на света. Тук на фестивала мога да посоча два спектакъла, които гледахме – на Фолксбюне и датския спектакъл, които говорят за съдбата на човека днес, въпреки че става дума за ракообразни. Публиката не е виновна за това, че не я интересува какво става в театъра, защото театърът не я ангажира. Миналата година бях на такъв български спектакъл в малко градче и публиката беше безкрайно отегчена. Аз си казах, че те повече сигурно няма да отидат на театър. За да отидат на театър трябва да се поставят важни въпроси, обаче не назидателно или като политическа акция. Вчерта се повдигна въпросът за политическия театър. Забелязала съм, че нашата публика обича да се подиграва, да обсъжда, да осмива политиците си и много се радва, когато това става по телевизията. Въпросът е, че тя трябва да бъде учена да мисли върху такива важни и политически, и екзистенциални въпроси.

**Камелия Николова** – Съгласна съм с това. Ириней Константинов иска думата.

**Ириней Константинов** – Според мен не трябва да упрекваме публиката в нищо и не трябва да ѝ се сърдим, че действа избирателно. Фактът, че залите във Варненския театър са пълни, след като казахте, че е започнало трудно и с проблеми, значи, че тези деветнайсет години не са били напразни. Пътеката е прокарана. Културната и театрална инвазия е променила начина на мислене на хората от този град и те имат желание да присъстват по време на тези 12 дни, в които се случва фестивалът. Говорих с един бивш управник на града, който каза: „Много обичам театъра, отрасъл съм с него и ходя до София, за да гледам представления. Сега във Варна ходя един-два пъти, но когато идва фестивалът, редовно гледам, защото има любопитни неща, които надали другаде ще видя.“ Имах няколко срещи с ученици от горните класове от няколко елитни варненски гимназии. Възхитен съм от начина, по който разсъждаваха, от любопитството, с което присъстваха в салона. Подхвърлих им темата за тялото, казах им, че в „Суматоха“ играе Калин Врачански, за да разбере какво е отношението им. Да, приемаха го, радваха се и заобикаляха темата. Задаваха други въпроси, питаха какво е „формата на нещата“ и т.н., аз разбирам, че това е хубаво и да, от него не може да се избяга – популярният, красивият артист на сцената винаги е привлекателен – бил той мъж или жена. Ние не можем да се сърдим за това, че съществува. Но вземам повод от това, което чух от учениците. И затова минавам на друга тема. Да, водещото начало е режисьорът, каквито и стратегии да има, каквото и да се случва, каквото и да се гледа, както казва Апостол Павел

към коринтяните: „Ако любов нямам – нищо нямам“. В момента в нашия театър наблюдавам един интересен процес. Младият режисьор Стайко Мурджев репетира „Коварство и любов“ – тежък текст със различни гледни точки. Моята гледна точка е на актьора, играл преди време в тази пиеса, с цялото уважение, достойнство, носталгия по този период на тези „бурни устреми“ на средствата, с които тогава играехме. Виждам как младото поколение, и това му отива, съвсем елегантно, безапелационно моделира текста, без да се намесва грубо, без да прави груба хирургия, едри разрези, как имплантира други текстове за да докаже тезата си, а тя е желязно обоснована. Вътре се вкарват най-различни текстове, които не стоят самоцелно – Хайнер Мюлер, текст от „Тъй рече Заратустра“, стихотворение на Иван Пейчев и на Иван Радоев. Всичко това ми е безкрайно любопитно. Но си казвам: „Ако остане само тази форма и тя не се напълни, ако ние не бъдем истински на сцената, всичко е обречено“. За представлението на Санчо Финци някой може да каже, че е дидактично, че ни сочат с пръст. Обаче той категорично ни караше да го гледаме и да го уважаваме за това, което прави на сцената. Със същия знак, само че без думи, е това, което каза Цветана вчера – тялото крещи, да, то не може да бъде фалшиво. Ако мускулът е фалшив, той няма да се движи, няма да трепери, няма да изразява това усещане, с което ни закова датчанката от първия момент, в който я видяхме. Попитали Малевич: „Вашите картини са много шантави, но все пак се продават и хората ги приемат“, а той казал: „Рисувайки, аз пресъздавам истински чувства“. Публиката го разбира това и не влиза в салона, ако ще и тялото да участва там. Що се отнася до това, което Калина говори, ще ви кажа само това: Нашата камерна зала 49 е едно доста малко пространство, но има душа, има някакъв чар. В нея не могат да се играят спектакли успоредно с голямата сцена, защото звуково си пречат. Искам тази сцена да бъде отделена за всякакви формални, неформални, алтернативни представления и да може да работи там всеки, който иска и има интересна идея. Какво ще стане, каква публика ще има, струва ли си да се дава тази енергия за толкова малко хора – няма значение. Важно е да се започне отнякъде. Беше ми приятно в тези два дни да слушам всички вас – някои ме потискаха с интелигентността си, други ме караха да си мисля, че съм прав и вярвам по правилен път... Но все едно, благодаря ви!

**Камелия Николова** – Колеги, това ми се струва много хубаво за финал на нашата конференция.

**Николай Йорданов.** Благодаря на всички, които с присъствието си уважаха конференцията.