

текст, който ще послужи за демонстрация на специфично майсторство и умения на актьорския талант. Фигурата на актьора започна да играе ролята на регулатор и да стимулира търсенето на текстове, които постигат диалог с публиката, благодарение на възможността да се създават значими театрални роли. Така незначителни в художествено отношение пиеси добиха шансове за мощна актьорска защита. Фигурата на актьора и спецификата на творческата му природа вероятно ще запазят силата си на действителен аргумент в полза на текстоцентризма в театъра - един процес, който се избистри в хода на десетилетието и който ще осъзнава своя ресурс в контекста на една променена реалност.

Дискусия

Ромео Попилиев: Общата тема на дискусиата е твърде широка. Най-необятна е първата тема - "Изборът на текст за театър в края на 90-те". Поначало, като че ли в заглавието има някаква драматичност, която идва от думата "изборът". Всички знаем колко често в театралната практика този избор е напълно случаен и зависи от случайни и конюнктурни неща, на които е подвластна всяка една трупа. Но в крайна сметка съществува и избор, разбира се. Ето, представените заглавия на този фестивал - всяко едно от тях е плод на един избор. Текстове, които се използват за театър, не са само текстове, които се пишат конкретно за сцената; вече се използват и какви ли не текстове... Например в "младия" театър днес ясно личи стремеж към колажа... Също така днес се предпочита прочита на сериозното чрез несериозното... Краткостта на спектаклите, донякъде тук икономическата принуда си казва думата, отговаря може би на съвременното състояние на зрителя... на нашия зрител особено. Докато в "по-спокойните" страни (не казвам по-нормалните, а по-успокоените) там съществува един успокоен зрител, който може да гледа и традици-

онен, и алтернативен театър. А при нас това внезапно преминаване от тъмно на светло в някаква степен ни постави в положение да не вярваме нито в утвърдени стойности, нито в нещо, което се смята за настъпващо...

В този смисъл полето от възможни текстове за театър непрекъснато се разширява ... и дори става нещо застрашително.

Може би в самото заглавие на днешната дискусия се улавя една двойственост; самото заглавие може да се употреби в двойно значение. Изборът на текста, да кажем, от режисьора на трупата и изборът на самия текст, т. е., както Барт казва, "текстът трябва да те пожелае". В този смисъл един текст е както някакъв неясен обект, така и някакъв неясен субект на желанието.

Димитър Чернев: Когато видях в проекта на Фондация "Концепции - България" темата и трите ѝ подтеми, те ми се сториха ужасно интересни. Първата интересна подтема обаче е много двусмислена. Миналата година се проведе дискусия в Сливен точно или почти точно на тази тема. Оказа се, че от шестима докладчици четирима (Александър Шубранов, Милена Кирова, Димитър Камбуров, Михаил Неделчев) схващат така формулирана темата като избор на автора, който създава текста за театър. В случая разговорът беше за българските автори... Това го приемете като предложение за днешната дискусия. Защото, когато говорим как театърът избира текстовете си (моят доклад тогава беше в този смисъл), то е някак си в социокултурологичен аспект... Сега съм се заровил в Гротовски – публикуваните материали в последния брой на списание "Театър"... Та на мен ми се струва, че по-екзистенциалният, по-интересният проблем е именно обратният - начинът, по който драматурзите, например българските, но не само българските, избират текстовете за театрална практика и ги създават такива в края на 90-те. Това е само като предложение, за да можем да експлоатираме докрай либерализма на формулировката - да огледаме нещата и от ед-

ната, и от другата страна. Защото в крайна сметка театърът като институция, ако щете и като определен творчески акт, който обаче е свързан и с някаква организация, театърът е функция на създадените текстове – разбира се, ако говорим в рамките на българската драматургия. А екзистенциалният проблем е в самия автор.

Според мен в последните две три години в българската драматургия станаха видими много интересни явления. Появиха се автори с категорични избори. Примерно, един обичан от нас автор заявява: “аз желая да бъда най-добрият второстепенен автор” и създава именно ширококомуникативни творби. Онзи ден имаше премиера на една странна, много странна пиеса на Теодора Димова. Аз съм заринат от пиеси на млади автори - къде по-добри, къде по-несръчни. Значи някъде там, в протоосновата, в екзистенциалната основа на текстовете текаат много интересни процеси ... Театърът волю или неволю трябва да избира... Много е красива метафората на Барт. Тя звучи дори малко езотерично. Но в крайна сметка трябва и авторът да пожелае да напише текст, за да може да бъде и той пожелан.

С тези думи искам да подхвърля предложение и за друг ракурс на темата. Иначе това, което каза Венета Дойчева, е много ценно. То маркира процесите в театъра.

Ромео Попилиев: Това е интересен поглед към темата. Като че ли заглавието води повече към избора на текста за спектакъла, но съществува и проблемът как авторът избира своя текст спрямо ситуацията на целия театрален процес. Това е друг интересен ъгъл, върху който може да се разсъждава.

Кева Апостолова: Аз смятам, че тези 10 години от историята на българския театър са почти изгубени... Мисля, че през тези 10 години българският театър не можа да защити добри и сериозни “млади” текстове, написани за театър. Струва ми се, че е дори малко неудобно и срамно, че ние не можем за 10 години да посочим едно младо име... След Станислав Стратиев не зная кое друго име на

драматург да посоча. Просто някак си буксуваме. След Стратиев много плахо, някак си желан-нежелан върви Маргарит Минков... Като работеща в списание "Театър", при мен идват много текстове. Разбира се, голяма част от тях са "боклуци"... Но от млади автори дойдоха и няколко наистина великолепни текста и аз ги публикувах. Но в лошата българска традиция те не видяха бял свят - те не са качени до ден-днешен на сцена... Мога да кажа, че това са текстове, които идват в театъра със собствена идея за театър. Не знам дали това именно не притеснява - дали тяхната категоричност, тяхната сила, техният категоричен изказ на идеята за театър, която искат да прокарат не стъписва театралите. Не мога да разбера коя е причината, но за съжаление те остават нереализирани. На мен ми е приятно в случая, че двама от авторите на публикувани пиеси са тук - Пламен Дойнов и Трайче Кацаров. Техните пиеси веднага се реализираха в радиотеатъра, но не и на сцената.

Струва ми се, че идва една много интересна вълна на автори, които идват с един свой неореализъм, който е много любопитен, много интересен и аз се надявам, че поне режисьорите, връстници на тези млади автори, ще се спрат, ще направят една пауза, ще обърнат внимание на тези текстове. Смятам, че при всички положения, те ще обогатят българския театър. Защото българският театрален афиш засега се захранва предимно от преводни заглавия и ние сме свидетели, че поне 70% от тях са недобри текстове. Има български текстове, които са много по-добри от тях.

Трайче Кацаров: Темата, която днес разискваме, е една вечна тема, имаща своите корени още в самата основа на театъра, където има това разделение - текст, който "говори" и режисьорски избор на този "говор". Текстът е нужен на режисьора, за да създаде своя сценична "артикулация". Но изборът на този текст трябва да се разглежда винаги в контекста на театралните процеси.

Сега ето и следващия въпрос - кое определя процесите в театъра. Според мен има два определящи фактора. Това са политиката и творците. Когато политиката определя избора на текста, тогава имаме избор на един тип текст, на един тип автори. Това е интересно, защото обикновено откриваме две стратегии в този случай - когато политическата партия избира текст, тя избира текст да унищожи своя противник; когато се избира текст по политически причини, обикновено се избира авангарден текст. Другият фактор са творците - решаващо е дали те ще изберат текст, с който искат да се харесат на политиките или текст, който е плод на техен чисто художествен избор. Това е същината на проблема... изборът на текста трябва да се огледа през тази призма.

Не можем да кажем, че сега в театъра няма процес на развитие. Надали точно днес театърът се е изчерпал и в края на 90-те е престанал да се развива. Просто и днес трябва да видим процеса на развитие като някаква стратегия, определяна едновременно от водената политика и от самите творци, както вече говорих.

Що се отнася до конфликта между авторите и режисьорите, мисля, че авторите на текстове сами избират такава посока, която ги отдалечава от сценичната реализация. Всъщност всички режисьори в историята на театъра са избирали текстове, с които имат един общ израз, обща ситуация. Но в края на 90-те очевидно нямаме съвпадение между изборите на режисьорите и на авторите. Може би затова съвременните режисьори се връщат назад към Молиер, Голдони и други класици, а не избират съвременни автори, хора на тяхната възраст. Това е малко чудно и дори абсурдно, но аз мисля, че краят на 90-те години е ситуация, в която две независими индивидуалности - авторите на текстове и режисьорите - имат различни стратегии за развитието на театъра... И точно това определя процеса на неговото развитие...

Камелия Николова: Мисля, че разговорът ни постепенно започна да очертава посоките, в които би искал

да се състои. Дотук, според мен, се оформиха два основни въпроса, свързани с текста за театър, който се появява днес. Единият въпрос може да бъде сведен най-общо до следното: как режисьорът или въобще човекът, който прави театър, открива новия, все още непоставян, без биография текст; какво в този текст би могло да го привлече? Другият въпрос се отнася до самата поява на нови текстове, предназначени за сцена. Или, казано иначе, какво мотивира днес авторът на един текст за театър да го напише и да го предложи за поставяне; каква ситуация е нужна, за да се появи нова пиеса? Някъде в пресичането на тези два въпроса и на техните отговори трябва да бъде търсена срещата между съвременния автор и съвременния режисьор. Именно в пресичането им, защото в днешната постмодерна културна ситуация една до друга се изправят две равностойни индивидуалности, които еднакво желаят да заявят себе си чрез представлението - индивидуалността на драматурга и индивидуалността на режисьора. Ненапразно разговорът ни се съсредоточава точно върху взаимоотношението между човека, който днес пише театрални текстове и оня, който днес ги поставя (или не ги поставя). За режисьора, в модерния смисъл на думата, горният проблем не стои, тъй като той е човек, който на всяка цена изразява само себе си и за него е нормално да преправя и адаптира произведението на автора. Смятам, че това е важна тема, която би било интересно да се дискутира.

Разбира се, не могат да се дават категорични предписания. Една от практиките в европейския театър за създаване на нова драма в съвременната постмодерна ситуация е случаят, в който трупата си търси автор, а не пиеса, т.е. актьорите си казват: този човек пише интересни стихове или есета например, той ни е много любопитен, макар че никога не сме чели негова пиеса, нека се опитаме заедно да създадем текст за нашето представление. И така се оформя точно определена група от хора, която в малки неформални театри прави спектакли, в

които текстът се ражда едновременно със своята интерпретация - драмата се ражда едновременно със своето представление. Много често след това тя се публикува и оттук нататък започва да се играе като отделно драматургично произведение. Чувала съм от български автори, които правят първите си опити в драмата, че това много им харесва и мечтаят нещо такова да се появи и в България. Разбира се, чувала съм и точно обратното – автори, които казват, че подобен начин на работа е твърде комплициран, тъй като е много компромисно да се нагласиш към други хора, към цяла група от хора и да напишеш текст, който в крайна сметка няма да е съвсем твой, вместо да си напишеш една пиеса на бюрото и да я “пуснеш” в пространството някой да я търси и, евентуално, хареса.

Казвам всичко това, защото то дава някакъв материал за размисъл по първия въпрос, който формулирах – каква ситуация трябва да се създаде, за да се появи един нов текст за театър днес? Може би точно тук се оформя и следващият въпрос – защо в един момент се написаха много нови български пиеси и дори започнаха да се поставят, докато само допреди две-три години появата на нов текст беше инцидент.

Красимира Филипова: Аз харесвам това, което каза Камелия и искам да кажа първо по него няколко думи, а после ще предложа и една друга гледна точка. Но преди всичко да отговоря на Кева, че не е вярно, че младите български автори не се поставят и че след Станислав Стратиев няма кого да поставим. Ето например Яна Добрева... Дори с някои нови текстове, които тя предлага, в момента упорито се намества в репертоарните идеи на различни театри, били те репертоарни, открити сцени или други. Мисля, че се появиха много интересни автори и в конкурса на Фондация “Концепция за театър”...

Намирам, че е твърде любопитно това, което каза Камелия. Значи, преди една година аз прочетох един роман и си казах: “Колко интересно е това, което чета,

защо това момиче не пише за театър?!” Оказа се, че това момиче - Мария Станкова - спечели втора награда “Маргарит Минков” с един текст. Не мисля, че този текст ще възбуди много голям интерес между българските режисьори. Аз лично го дадох на двама-трима млади режисьори, но те не се заинтересуваха кой знае колко много. Въпреки това аз мисля, че той е много интересен. Забележете, че ние наричаме това, което се прави от младите автори напоследък “текст за театър”. Това не е случайно. Тъкмо затова техните работи стоят встрани от интереса на средното поколение режисьори, защото тези текстове нямат традиционна структура и в този смисъл в повечето случаи те им изглеждат твърде странни. А Трайче, разбира се, е прав, че, от друга страна, тези текстове, като че ли се разминават с театралния език, с който младата режисура би искала да се изрази. И затова младите режисьори прибегват към собствени колажи. Появяват се авторски представления, в много случаи недотам скопосни...

Исках да кажа, че в доклада на Венета вярно се спомена, че репертоарният театър, трябва да е доста балансиран в избора на текстове, защото той до някаква степен се явява опосредствания избирател на текстове за зрителя. Същинският избирател на текстове за един репертоар, особено в един среден или малък провинциален град, е зрителят. Но с всички тези изисквания за брой зрители, пари и прочие, ти не можеш да останеш свободен в избора, когато правиш репертоар. Не можеш да извикаш петима най-прекрасни режисьори и да им кажеш да си изберат според тях пет най-прекрасни текста. Така че във всички случаи репертоарният театър изисква да избираш от името на зрителя до някаква степен. Можеш да си позволиш и нещо, което може да влезе в някоя селекция. Това е едно вървене по ръба. Няма как да нямаш избрани текстове за широкия зрител и други, с които да го понаучиш да чете друг театрален език, по-различен от този, с който е свикнал традицион-

но. Така че аз предлагам и такава гледна точка - изборът на текста от името на зрителя.

Ромео Попилиев: Това е много хубаво - от името на зрителя. Но... зрителят, какво е той? Зрителят в крайна сметка го правим ние, някак си ние го създаваме. В този смисъл изборът зависи както от зрителя, така и от този, който вижда зрителя по определен начин. Така че зрителят освен субект е и обект.

Трайче Кацаров: Аз мисля, че не трябва да се изключва зрителят. Трябва да гледаме на зрителя като на един от основните агенти при избора на текста.

Димитър Чернев: Трайче, така е. Обаче ако тръгнем в тази посока, прекалено разширяваме темата. Влиянието на зрителя е опосредствано. То е пазарът, то е търговията. Значи по смисъла на Гротовски зрителят това е режисьорът. Режисьорът е агентът на зрителя - и като избор, и като оценка, и като подреждане на спектакъла. Зрителят някак си е имагинерна маса. Някои режисьори искат да бъдат гледани от хиляди - Сашо Морфов например иска спектаклите му да се гледат от десетки, стотици хиляди. Стоян Камбарев, обаче, без да пренебрегва зрителя, правеше последните си спектакли камерни. В този смисъл зрителят е безкрайно важно нещо, но той няма пряк избор върху текста.

Румяна Димитрова: Наистина темата явно е прекалено широка и е нормално всеки да говори за това, което лично него го интересува. Докладът на Венета и една от посоките, които очерта Камелия в своето изказване са много тясно свързани с това, което мен ме интересува, не само в този разговор, а по принцип в тази тема. Изборът на текста за театър според мен е много тясно свързан с фигурата на режисьора - как той се преживява и самооценява като творец. Изборът по принцип е жест на свободния човек. Свободният човек може да избира. Съответно в творчеството, колкото и да е банално, творецът иска винаги да се преживява като свободен човек. В доклада на Венета се съдържаха и ня-

каква статистика за това какво се поставя у нас през последните години. Според мен изборът на текстове често е плод на някакъв неосъзнат комплекс на режисьора, който доскоро беше творец с отнета свобода. Първо започна “компенсацията” чрез посягането към забранените преди текстове. След това дойдоха колажите. След социалните промени българският режисьор като че ли много искаше да се наложи като творец в най-изначалния смисъл на тази дума. От друга страна и пишешите текстове за театър имаха и имат същия проблем - и те са преживели същата ситуация. Затова много от новите текстове за театър (впрочем това може да се забележи не само при българските автори) предлагат своя идея за театър, в смисъл, че те предпоставят някакъв модел за сценичната реализация. Затова според мен се получава това разминаване между режисьора като творец и автора на текста като творец. За съвременния режисьор, който иска да се наложи като ярка творческа фигура, е много по-лесно да твори върху Шекспир и въобще върху класически текстове, за да играе с тях. Според мен затова се появиха тези множество колажи, често дори не особено сполучливи. Обнадеждаващото е, че това като че ли се преодолява. Много от режисьорите, които започнаха преди около десет години с подобни представления, сега започват да правят, аз ги наричам едни “по-спокойни” представления. И това ми дава надежда, че българският режисьор ще се срещне с българския автор на текстове за театър.

Николай Йорданов: Предлагам, макар и бегло, да се опитаме да очертаем историческите измерения на този проблем, защото трябва да си обясним ситуацията, в която се намираме. В нашия разговор всеки един от нас се опитва да изтегли някакъв приоритет при избора на текста за театър. Тъкмо посочването на различни приоритетни аспекти на този проблем в отделните изказвания дотук ни дава възможността да очертаем една по-сложна картина. Всъщност на практика винаги имаме избор

на текст за театър, който не се извършва в лабораторна среда. В този смисъл това не е избор “или – или”. Съществуват мрежи от консенсуси, рефлексии, вероятности – мрежи, в които така или иначе трябва да видим цялата сложност на една действителност, която днес вече не прилича на предмодерната или дори на “модерния” ХХ в. Исторически погледнато, има много ясна граница в историята на драмата, когато проблемът за разминаването между текста и сцената излиза на преден план – това е времето на Просвещението. Преди Просвещението няма абсолютно никакво разминаване между текст и сцена. Кодовете са едни и същи. Едното изговаря другото и обратно. След Просвещението вече можем да открием този фундаментален конфликт, който се опитваме тук да дискутираме – разрывът между режисьора и актьорите, от една страна, и автора на текста за театър, от друга. Сега обаче, в края на 90-те години на ХХ в., можем да констатираме, че този конфликт, започнал от Просвещението – нека да го наречем “основният конфликт на модерния театър” – сам по себе си се превръща в История. Така че, вместо ясното противопоставяне между “текст” и “сцена”, днес сме въввлечени в един изключително сложен вихър, в един водовъртеж, където вече не можем да кажем кой в крайна сметка е определящ – авторът, режисьорът, вкусът на публиката и т. н. Всъщност днес вече е престанала да бъде валидна една основна представа, която винаги е била в основата на този конфликт – представата, че “Авторът”, “Театърът” и т.н. са институции (в най-общия смисъл на тази дума), които трябва да конституират и отстояват своите “права”.

Разбира се, трябва да кажем, че глобалните процеси в европейския театър, чрез които се опитваме да осмислим “нашата” ситуация, никога не протичат в този чист теоретичен план, в който ги излагаме – те винаги имат своите конкретни проявления, в зависимост от “местните” условия. Когато Трайче говори, че политиката има

решаващо значение за избора на текста за театър, аз съм абсолютно съгласен, но да направим тази уговорка, че трябва да разбираме политиката във възможно най-широк смисъл, именно като съвкупност от установени консенсуси и като воля за промяна на тези консенсуси. В този смисъл днес, поне в българския социокултурен контекст, можем да открием едновременно съществуване, наслагване на представи от различни исторически пластове.

Независимо от тази специфична особеност на общественото съзнание днес, погледната като цяло, ситуацията след 1989 г. до днес донякъде напомня на ситуацията след Освобождението до началото на века. Въпреки преживяната “модерност” от европейската култура през изминалия век, в България по различни исторически и социално-психологически причини този процес протича неравномерно – отчасти прекъснат, отчасти недоведен докрай и т. н. Именно тази прекъснатост и разнопосочност в творческите търсения води до това, че днес, в края на 90-те години ситуацията например в българската драматургия представлява една по-скоро аморфна картина. Точно както е след Освобождението, когато драмата ни живее с останките от възрожденския патос и търси една нова драматургична техника, която намира чак в самия край на миналия век. Сега като че ли по същия начин българската драма “лежи” върху откритията преди 1989 година и едновременно с това търси един нов изказ. Аз с много голямо внимание слушах доклада на Венета и се възхитих на нейните усилия да извлече тенденции. Обаче независимо от това, че тя е направила тези усилия и е успяла да очертае важни неща, все пак като цяло за мен картината в българската драматургия остава аморфна и тя не може да бъде събрана от никого, независимо от това колко остър критически ум той е. Картината просто се разпилява.

В същото време трябва да си дадем сметка, че днес както авторите, така и режисьорите търсят своя нов из-

раз. И тук, поради самата особеност на времето, в което това се случва, надали може да има общ импулс, обща стратегия в тези търсения. Картината се усложнява и от факта, че на режисьора (не говоря за този режисьор, който ние познаваме добре - режисьора от старото и средното поколение, а за младия режисьор, интересен, съвременно мислещ човек) не му е достатъчно да бъде просто идеалният проводник на някакъв "чужд" израз, този на автора. Днес младите режисьори си приличат по желанието да играят с текстове, те просто изпитват удоволствие от тази игра и това е същността на техния творчески избор. И на други дискусии, в които сме участвали, сме констатирани, че по-младите режисьори се обръщат или към класически произведения, където структурата е стабилна, сигурна и т. н., или към колажи, плод на техни визии за изходния материал за правене на театър. Затова мисля, че творческата връзка между режисьора и автора през последните 10 години, за които говорим, започва все повече да избледнява. Според мен ние се намираме в процес, който още не завършил - не мога да кажа кога тази ситуация в обозримо бъдеще ще се изчерпи. Днес можем само да предполагаме. Но тези същностни нагласи, които водят до разминаването между двете основни фигури в този процес - автора и режисьора - те са налице.

За да върна разговора все пак към реалността на театралния живот, аз искам да кажа, че вероятно този проблем е част от един по-глобален анализ, който ние трябва да направим за това как театърът ни в крайна сметка съществува днес. И тук трябва да констатирам, че дълги години забавяната реформа на театъра ни като цяло, не можеше да не се отрази и върху проблема, за който говорим - забелязваме известна консервативност, стереотипност при избора на текст за театър. Камелия даде пример с това как една труппа избира текст, примерът беше от европейската практика. Това е така само защото в страните, които диктуват "европейската прак-

тика”, има принципно друго съществуване на театралните организми. В този смисъл искам да кажа, че докато ние не осъзнаем, че именно различните практики на живеене на театралните организми водят до различен избор на текстове, каквито и опити да правим, изборът на текстовете за театър ще остане еднообразен, повтарящ се.

Към кои всъщност чужди текстове посяга българският театър и защо? Тук се изказа първата хипотеза, че това са някакви нереализирани в миналото мечти, блянове на нашите режисьори и много често те се разминават с вкуса на публиката. Да, но надали е само това. Твърдя, че начинът, по който съществуват отделните театрални организми, предполага един или друг неадекватен избор. През тези 10 години аз поне не видях в българския театър избор на чужд текст, който да отвори моите лични хоризонти към драмата и към театъра. Аз бих искал да срещна текстове за театър, които да ме изправят пред неочаквани неща и да събуждат моето любопитство. Поставям тези въпроси на дискусия, надявам се, че те ще рефлектират по някакъв начин в последващите ни разговори.

Ромео Попилнев: Николай Йорданов постави тук едни завишени изисквания към автори и режисьори да надхвърлят неговия хоризонт, ама то ... Иначе проблемът за автора включва и факта, че го няма вече. Нали отресоха автора и казаха, че има само текстове, няма автори. И защото го няма, непрекъснато го търсят като в пиесата на Пирандело. Нещо, което го няма, наистина се търси в крайна сметка. То не може така пък съвсем да изчезне... От друга страна, за тази аморфна картина и аз съм съгласен, но пък ние самите сме в нея, ние сме в този процес.

Пламен Дойнов: Аз ще се опитам да не говоря като автор, защото тази ми роля в момента не ми е интересна. Защо? Може би на първо място, защото не искам да мисля в това разграничение “автор-режисьор”, което в

повечето изказвания беше съвсем оправдано, но тези понятия се употребяват по силата на една традиция - под "автор" се разбира този, който е написал текста и съответно режисьорът, който пък поставя текста. Всъщност през последните години - в по-широк международен контекст от 60-те години насам, а при нас след 1989 год. - има една много силно разколебана функция на автора. Разбира се, убеден съм, че тук никой от нас не разбира под понятието "автор" човек, някакво тяло или някаква пишеща фигура, която някъде там се е скрила и създава върху листа нещо. Авторът, разбира се в духа на Фуко, е функция; авторът е нещо, което така или иначе бива преформулирано и създавано, особено от модерната епоха насам, или, както каза Николай Йорданов, след Просвещението, когато действително идеята за модерния автор претърпява различни трансформации, особено мощни от Романтизма насам. Днес вече се оказва, че "авторът" е друг, "авторът" не е писателят. "Авторът" би могъл да бъде и няколко души ведно. Функцията "автор" може да събере три човешки персони в себе си. И оттук идва, разбира се, констатацията, че режисьорът също се превръща в автор. Може би дори в по-голяма степен от автора на текста. Затова се получава това разфокусиране на образа на автора.

Ние може би малко пресилваме тъгата ни по това, че не се поставят български текстове. Защото като че ли на българските текстове (въпреки че би трябвало аз да им бъда защитник), им липсва усет за актуалност, в най-добрия смисъл на думата, не актуалността например на "Църква за вълци", макар че сигурно това е една добре печелеща пиеса... или някои пиеси на Недялко Йорданов, които знаем, че интензивно се поставят... Говоря за един усет за актуалност, който отива отвъд клишираните представи за реалността, за съвременността изобщо. Затова е нормална тази западна практика - някой писател е поканен да напише текст за поставяне, но той е поканен в един авторски колектив, от едно умножено

повечето изказвания беше съвсем оправдано, но тези понятия се употребяват по силата на една традиция - под "автор" се разбира този, който е написал текста и съответно режисьорът, който пък поставя текста. Всъщност през последните години - в по-широк международен контекст от 60-те години насам, а при нас след 1989 год. - има една много силно разколебана функция на автора. Разбира се, убеден съм, че тук никой от нас не разбира под понятието "автор" човек, някакво тяло или някаква пишеща фигура, която някъде там се е скрила и създава върху листа нещо. Авторът, разбира се в духа на Фуко, е функция; авторът е нещо, което така или иначе бива преформулирано и създавано, особено от модерната епоха насам, или, както каза Николай Йорданов, след Просвещението, когато действително идеята за модерния автор претърпява различни трансформации, особено мощни от Романтизма насам. Днес вече се оказва, че "авторът" е друг, "авторът" не е писателят. "Авторът" би могъл да бъде и няколко души ведно. Функцията "автор" може да събере три човешки персони в себе си. И оттук идва, разбира се, констатацията, че режисьорът също се превръща в автор. Може би дори в по-голяма степен от автора на текста. Затова се получава това разфокусиране на образа на автора.

Ние може би малко пресилавяме тъгата ни по това, че не се поставят български текстове. Защото като че ли на българските текстове (въпреки че би трябвало аз да им бъда защитник), им липсва усет за актуалност, в най-добрия смисъл на думата, не актуалността например на "Църква за вълци", макар че сигурно това е една добре печелеща пиеса... или някои пиеси на Недялко Йорданов, които знаем, че интензивно се поставят... Говоря за един усет за актуалност, който отива отвъд клишираните представи за реалността, за съвременността изобщо. Затова е нормална тази западна практика - някой писател е поканен да напише текст за поставяне, но той е поканен в един авторски колектив, от едно умножено

авторско тяло, което ще създаде спектакъла. Затова темата на първата част от тази дискусия е точна според мен; именно "изборът на текст".

Изборът на автор за мен автоматически поставя проблеми, защото изборът на автор много често по един естествен начин се превръща в избор не на автор, а на авторитет и съответно на бюджет и т.н. Т.е. именно изборът на текста е по-театроведският проблем. А този избор на текст през 90-те съвсем оправдано и логично би могъл да бъде класифициран, както страхотно се опита да го направи Венета Дойчева. Наистина откроява се този интерес към архitekста, както аз го наричам - това е много ярко подчертано в търсенията на "Сфумато", с опита им да се "инжектира" автентизъм в театралната практика, т.е. да се измислят корените, автентичността на предбитието и т.н. Но това е една линия, която боравейки със стари, древни текстове, в крайна сметка по един елегантен начин също дисквалифицира текста чрез тялото например. Докато колажите според мен са една много специфична стратегия на избор, защото те не толкова заместват (много често се ползва за алиби от режисьора, че те заместват липсата на добри пиеси, на добри текстове и пр.), колкото изграждат един свят, в който режисьорът се превръща в тотален автор. В тези случаи бива ползван не толкова текстът, колкото авторитетът на текста или авторитетът на автора на този текст.

За мен една тенденция е много интересна - българските мелодрами; можем да кажем, че през 90-те години те също се появиха. Споменах за "Църква за вълци". При нея, според мен, много стабилно работят законите на мелодрамата, схемите по-скоро. Този тип мелодрами са разкрасени между вестникарския репортаж, водевила и розовите оперни сюжети. Те са предпочитани, защото, от една страна, те имитират тази актуалност, за която говорих в началото, те задоволяват глада да се говори за нещо актуално. От друга страна, те създават едно пре-

красно алиби на театралите - ето поставя се български текст...

Трайче Кацаров: Аз искам да поставя един въпрос. За коя "актуалност" говориш? В какъв смисъл "актуалност"?

Пламен Дойнов: Когато казвам "актуалност", когато казвам "друг усет за актуалност" (това беше точният израз), не разбирам "актуалността" според една медийно-клиширана представа за света. Става дума за друг усет за актуалност, т.е. да се работи върху съвременността чрез създаване на някаква алтернативност на тази съвременност. Спектакълът или текстът за спектакъла трябва да създава алтернатива на съвременността. Много добре съзнавам, че това са едри думи, но в крайна сметка те са единствено възможните. Ще ме попитате: "дай примери", и аз наистина не мога да дам. Аз по-скоро в случая имам желание и интуиция за подобен тип актуалност.

Георги Тошев: Пламен каза част от нещата, които и аз си мислех и исках да кажа. Затова сега ще засегна само малка част от един проблем, който мен ме занимава като изкушен от театъра, без да съм специалист. Питал съм млади режисьори, които харесвам: "Защо не поставиш пиесата на този или този, на Алек Попов или на Яна Добрева, или на някой друг ...", питам ги за хора, чиито текстове харесвам, а те ми казват: "Защото са много литературни". И тук се появява основният проблем. Като текстове те имат своята стойност, но е почти невъзможно да се превърнат в театър. Затова в повечето случаи може да се стигне до конфликт между автор и режисьор. Защото, макар да е добър един текст като литература, често той не отговаря на правилата за случването на едно театрално представление, особено за едно съвременно театрално представление. Младите режисьори се интересуват от свои екзистенциални проблеми; понякога искат да ги решат чрез създаването на едно театрално представление. От същото се интересува и

младият драматург, човекът, създал текст за театър. Основният проблем, който младият автор на пиеси не си поставя, а той е много важен за театъра в края на 90-те, това е: как ще се случи текстът? И тук говоря за драматурзи, които се занимават със сюжет, с това, което широката публика харесва. Най-профанизираният вариант е Недялко Йорданов... "Старо село ..." и т.н.. там има сюжет, социален патос ... Тази драматургия я оставям на страна. Тя има своето място, но на мен лично не ми е интересна. Говоря за друг тип автори, каквато е Яна Добрева например. За съжаление текстовете за театър, които напоследък чета, като че ли са създавани по-скоро да бъдат четени, много трудно те биха могли да бъдат разиграни в някакво сценично пространство. Или това трябва да го направи самият автор. Един сръчен автор, какъвто е Камен Донеv, трябваше сам да направи своята пиеса по простата причина, че режисьорите, които той искаше да направят този текст, просто му отказаха.

Младите режисьори не искат да бъдат постановчици, подобно на едно средно поколение режисьори, които са добросъвестни постановчици, без значение дали поставят Тенеси Уилямс или Петър Анастасов, които правят разпределението, прочитат текста и т.н. Именно тези млади режисьори панически се страхуват да посегнат към един завършен текст; страхуват се от неговата литературност, от невъзможността да се случи играта. Оттук нататък тези режисьори са склонни да ползват своя сън или да вземат едно класическо произведение, да ползват нещо, което в момента ги вълнува от един текст и да създадат спектакъла си, колажа си, микса си. Става дума наистина за миксове, в много от които текстът просто е игнориран и ние ставаме свидетели на едни визуални миксове от клипове на MTV, от културни кодове, които тези хора са разчели или не са разчели добре.

Затова за мен е любопитна адекватността на пишещите хора да се изразяват със средствата на театъра. Защото на този етап в повечето случаи те се изразяват

със средствата на литературата. Това аз намирам, че е един от проблемите на съвременната българска драматургия. Защото старите автори, като Станислав Стратиев, възпроизвеждат през последните 15 години едно работещо клише от средата на 70-те год., което не може да достигне и да задмине върховете си като “Сако от велур”. Това са сръчни хора, които са напипали някакво драматургично клише, което те пълнят с нови и нови смисли, повече със социален патос. Но съвременните режисьори не искат театър на посланията във варианта, който сме го гледали до края на 80-те...

Другият проблем, който ме интересува, е свързан с директорите на театри ... аз съжалявам, че има много малко сред нас... Те възпроизвеждат едни и същи текстове. Стигна се до парадокса, че Народният театър играе “Църква за вълци” и в театъра на третия по големина град в България в момента се репетира същият текст, при това поставен от същия режисьор... Ето друг пример - “Двубой” преди три сезона в ТБА, а сега в Националния театър... същата адаптация, същият режисьор... Тук е директорът на Плевенския театър, който би могъл да вземе отношение по този проблем.

Красимира Филипова: Вие не искате да разгледате проблема за режисьора като опосредстван представител на избора на зрителя. Директорът няма как да не балансира между текстове, които, няма защо да крия, флиртуват с публиката и пълнят залите, и спектакли, които при избора си на текст ще задоволят един по-изискан вкус, но няма да имат зрители. Посещаемостта, поне на този етап, не може да не бъде условие и показател за работата на един директор. И ето защо тези пиеси, за които говорите, още дълго ще присъстват на българска сцена. Защото те вкарват публика. Вие сам казахте: “автори на сюжети”... Направило ми е впечатление, че когато двама средни зрители си говорят за спектакъл, те се питат за какво се разказва. Това е един въпрос, който е важен за театралния зрител. За това положение, което

съществува от дълги години, носим вина, разбира се, защото Ромео е прав - зрителят е такъв, какъвто българският театър го създаде във времето. И сега това е един изключително тежък и труден процес - да накараш българския зрител да чете един друг театрален език, но това не може да стане с магическа пръчка. Не може да избираме само текстове, в които зрителят да усеща и да чете например постмодерния изказ на автора и режисьора. Затова театралният директор постъпва доста прагматично от гледна точка на зрителя. Според мен проблемът наистина е много сериозен. И вие сте абсолютно прав, г-н Тошев, че има много интересни текстове, но те поставят и въпроса: как ще бъдат те реализирани. Наистина днес няма такъв тандем "автор-режисьор" в българския театър, както Николай Йорданов спомена. И аз ще си позволя да кажа, че доста трудничко ще се появи.

Димитър Чернев: Една кратка реплика. Според мен, Жоро, безупречна е само теорията. Сега ние се опитваме да оценим, вместо да анализираме морала на българските театрални директори - оттам може да стигнем до културата на българската публика, която харесва "Църква за вълци", "Старо село накрай света" или "Гераците", чиято сценична адаптация е една абсолютна мелодрама, нищо, че е върху класика... спектакълът на "Гераците" в Пазарджик беше невероятен социален феномен. Никой не го изследва. Вие журналистите също. В края на краищата това е реалността. И според мен нашата задача е да видим какво мотивира тази реалност. Защото тези пиеси не са избрани самоцелно... Искам да ви кажа, че преди няколко дни бях в Благоевград и очаквах Недялко Йорданов да се срути по време на представление, където залата беше препълнена от студенти от Американския университет. Но нищо подобно. Уникално!.. Никой не се наема да навлезе в тази психологическа проблематика и да я анализира. Оценяваме, възмущаваме се как може да се тиражират масово едни или други текстове... Но искам да ви кажа, че директорите са абсолютно свободни в избора си. В този

смисъл на мен ми се струва, че изследването на съвременната българска драматургия и изобщо избора на текста в българския театър се нуждае от много спокоен анализ, а не от нагreti емоции, това - "да", това - "не" или всичко - "да" и всичко - "не"... Объркан е театърът ни... Лута се между пазара и някакви естетически виждания... Липсват дефиниции у самите режисьори...

Ромео Попилиев: За съжаление тук и г-н Тошев, и г-жа Филипова са прави. Аз съм съгласен с примерите, които даде Георги Тошев. От друга страна, стои проблемът за литературността на текстовете. Но дали театралността не би могла да покрие всякаква литература... Аз мисля, че това би могло да стане. И тук проблемът е, че самата "театралност", ако я противопоставяме на понятието "литературност", има такъв обхват в момента.

Борислав Петранов: Когато аз попаднах в професионален театър през 1994 г. хаосът в избора на репертоар вече беше голям. Вече никой не казваше какво трябва да се избира и всичко зависеше от избора на директора. Когато ние говорим за избор на текст, мисля, че (това е реплика към Г. Тошев) изборът на текста не е дело само на един човек, еднолично решение в случая на директора, а е преди всичко на режисьорите, които биват канени. Това бяха години, когато действително липсваха съвременни български текстове и тогава повечето театри започнаха да поставят много класически български текстове, разбира се, с някакъв съвременен поглед към тази драматургия. Това беше бум на "Албена", "Боряна", "Гераците", "В полите на Витоша", "Когато гръм удари", дори текстовете на Петко Тодоров... Така че по някакъв начин самата ситуация извика на живот в българското театрално пространство тези текстове. Малко по-късно се появиха и съвременните български текстове, които започнаха да търсят своето място за живот. Аз не мога да обвиня колегите, които поставят "Църква за вълци", Недялко Йорданов и т.н. Аз ги разбирам, защото всеки един от тях иска да има по-голям брой зрители. За съжа-

ление, това и за мен също е феномен, тези представления препълват залите. Що се отнася до тиражирането на Яна Добрева - нейните текстове просто изведнъж се оказаха много актуални. Посегнаха към тях не само млади режисьори, а и хора от по-средното поколение. Това би трябвало да се отбележи като нещо интересно в българската театрална практика през 90-те год.

Говорихме за това как се прави един репертоар. С "Таня, Таня" на Явор Гърдев никой не се надяваше, че тя ще има този бурен успех... Защото самият факт, че текстът е руски ... дълго време не се беше появявал руски текст на българска сцена... Така че спектакълът се направи като експериментален, а после дойде бурната реакция (не само поради участието на Мариус Куркински, който също е феномен, що се отнася до зрителски интерес към него). Така че, Краси, не може да се предвиди един спектакъл и да се изчислява репертоара според вкуса на публиката. Директорът трябва да избира текста според естетическата си платформа за развитието на театъра.

Аглика Стефанова: Аз не можах да се включа своевременно, когато Николай говори и каза, че не вижда днес интересни тандеми "режисьор - съвременен автор". Аз, напротив, виждам такива два случая, но с уговорката, че авторът не е български, а съвременен чужд автор. И това са Явор Гърдев и Оля Мухина ("Таня, Таня") и Галин Стоев и Филип Ридли ("Дисни трилър"). В двата случая имаме млад български режисьор и съвременен автор, но не българин. В началото се обобщава, че младите посягат по-скоро към класиката или пък предпочитат колажи. А ако български млад режисьор посегне към млади автори, те в повечето случаи са чужди. Защо се получава така? При подобна среща - млад автор и млад режисьор - имаме сблъсък на два авторитета, които искат да се изкажат по едно и също време. Затова режисьорът при избора на текст усеща някакъв риск и някаква несигурност - кой ще надделее от тях двамата? Оттук се

появява и някаква враждебност между младия български режисьор и младия български драматург. И тогава младият български режисьор казва: "Аз ще взема някой млад, но чужд автор, защото все пак той не е от 'нашите', и ще го направя по особен начин" - за да няма съперничество между тях. По този начин, да кажем, Оля Мухина би могла да замести и Шекспир. В смисъл, че Явор взема нейния текст като един неутрален текст за българската действителност...

Вземам повод от това, което каза Николай за следосвобожденския период. Сетих се, че през Възраждането съществува практика на писане на пиеса, например пиесите на Войников, когато пиесата се пише, за да се постави веднага на сцена, написаната пиеса от Войников веднага се играе от Браилската трупа. Обаче в този случай е немалко сблъсък с авторитета на режисьора... А аз говоря за агресивния сблъсък между двата авторитета днес...

Симеон Гаврилов: Ще кажа нещо като режисьор, не като директор на театъра в Щип. Около 50 от моите представления са били върху нетипичен драматургичен текст, около 15 години се занимавам с т.нар. "авангарден театър". Искам да ви кажа, че проблемът не е как да прекроя шинела на автора по моя мярка. Добрият драматург винаги е ярка индивидуалност. Аз не познавам нито един автор, който да пише "колективно". За мен драматургията е литература, такава тя е в книжарницата, но щом дойде при мен, тя става само основата, върху която аз размишлявам за театралното представление...

В едно дълбоко съм убеден - че българският, македонският или гръцкият театър могат да се сравняват със световния само ако не забравят собствения си корен. В противен случай ще бъдат сурогат, лоша имитация. И тук роля могат да изиграят критиците, които налагат мярката какво значи "съвременен театър"...

Камелия Николова: В разговора ни дотук като че ли повече се занимаваме с въпроса кой тип театър от

гледна точка на избора на текста е за предпочитане. Струва ми се, че би било по-продуктивно да се опитаме да опишем ситуацията на правене на театър у нас в момента такава, каквата е. Тогава биха се открили няколкото реално съществуващи типа отношение между драматурга и режисьора в българския театър днес, които бихме могли да коментираме и да потърсим причините точно за тяхното наличие. В тази връзка бих искала да направя едно уточнение. Убедена съм, че все повече трябва да приемаме правенето на един спектакъл като изграждане на мрежа от контакти. Хората, които се събират да направят едно представление, влизат в определени отношения, в определени правила на игра, които те самите си конституират, и след това спазват или не спазват. В този смисъл може да има различни игри, т.е. различни мрежи. Едната би могла да бъде ситуацията, при която режисьорът избира за своето представление класически текст, независимо дали целта му е да препотвърди авторитета на автора, или да заяви себе си чрез свободно интерпретиране, прекомпозиране, колажиране и т.н. на неговото произведение. Друг вид мрежа е ситуацията, при която режисьорът търси автор - свой съвременник. В трети случай, актьорът търси режисьора, който би направил добре избория от актьора текст и т.н. И тогава става ясно, че не е важно как точно се срещат режисьорът и авторът на текста за театър (какъв тип театър от гледна точка на използването на текста правят), а основен остава фактът, че имат нужда да се срещнат, че се нуждаят един от друг. От което автоматично следва, че всички налични видове отношения към текста за театър днес у нас имат еднакво право, доколкото са израз на ненакърнената, недисциплинираната от другия необходимост на срещащите се (драматурга и режисьора).

В някои от изказванията стана дума и за отношението родно-чуждо. Съществува мнение, че се посяга към чужди автори, с които "наваксваме" пропуснатото, а към съвременната чужда драматургия днешните български

режисьори проявяват слаб интерес. Струва ми се, че така представената опозиция става все по-малко валидна. Тук някой говори за това, че режисьорът (също читателят на текста, актьорът и т.н.) може да влезе в силен контакт с автор, когото не познава и да се включи убедено с него в играта, за която стана дума по-горе. При това положение споменатият автор не му става по-малко близък от факта, че пише на друг език. И, обратното, с един български поет, чиито стихове, да кажем, даден режисьор харесва, подобен контакт може да не се получи, когато той прочете пиесата му. С други думи, в тази ситуация авторът остава "чужд" за режисьора. Така че проблемът за родната драматургия, видян от подобен ъгъл, за мен остава на втори план. Той е несъществен.

И все пак, защо толкова наблягаме на появата на нови български текстове, защо всички сме убедени, че на всяка цена трябва да се подпомагат и стимулират българските автори, както и че българският театър трябва ги поставя. Най-близкият до реалното положение на нещата мотив за това, според мен, е именно фактът, че най-нормално е да срещнеш "близкия" някъде около теб. Само в този смисъл може да се разглежда необходимостта от толериране на българската драма и на нейното използване в българската сценична практика.

Стефан Янков: Аз съжалявам, че закъснях и вероятно съм изпуснал интересното въведение на Венета, сигурен съм в това. Аз мисля, че темата е любопитна, но ми се ще в някаква посока да я продължим, за да се опитаме да стигнем до по-конкретни изводи. Искам да започна с това, че аз имам един ход като обикалям сергиите по Славейков. Много често продавачите ми задават въпроса дали търся нещо конкретно. Аз винаги питам дали имат нещо от Радичков. В 90% от случаите ми казват, че нямат нищо от него и ми предлагат Андрей Гуляшки и автори, които се търсят. Радичков е голям български писател, но не си заслужава да имаме нищо от него, защото никой не го търси. В този смисъл е много

важен изборът на заглавията, които представяме на нашата публика. Лично аз може би съм много песимистично настроен, но си мисля, че българската публика живее все още в епохата на Просвещението. Театралният директор на репертоарния театър се съобразява с това. Мисля, че трябва да извървим много дълъг път, за да стигнем до възможността театърът да изгради своята физиономия без да се съобрази с това. Между другото, като казвам, че българската публика не е излязла от люлката на Просвещението, бих могъл да кажа същото и за американския зрител, като знам какво гледа той по телевизията ... какво са сапунените опери, сериалите... Вероятно тук говорим за нещо, което не е характерно само за нашите географски ширини...

Но за мен остава все пак като най-сериозен въпросът при избора на текст отношението "режисьор-автор". А 6

Ромео Попилиев: Благодаря на всички, които взеха участие в днешната дискусия.