

мена спирала, движена от напластена и сложна мисъл, но с ритмични и повтарящи се жестове. В неговите представления обаче маските, движенията, костюмите, телата, виковете, бяха така или иначе една рефлексивна математика. Породена обаче от характер, инат, креативност да се ловува в други театрални пространства.

И когато ловът завърши, опитомените трофеи се окажаха допингът за конвенционалния ни театър. След спектаклите (мечти?, желаня?, снобизъм?, екстравагантност?) на авангардния театър, конвенционалният театър вече не можеше да бъде същият.

Разбирайки това, спиралата затвори х Александър Морфов и Стефан Москов. Засега... Защото авангардът е неуловимо понятие, енергия, която тече около нас и чака да бъде опитомена.

## Дискусия

**Аглия Стефанова:** Това е последната, трета дискусия на общата тема "Театралната практика в края на 90-те", която сме озаглавили "Опитоменият авангард", с въвеждащи доклади на Камелия Николова и Димитър Чернев. В началото може би би трябвало да се опитаме да дефинираме какво би могло да се разбира под думата "авангард". Най-общо би могло да се каже, че авангардът е противоположното на традицията. Нещо, в което човек инвестира с известно подозрение или изобщо отказва да инвестира. Авангардът е нещо непознато и следователно плашещо. В този смисъл моят първи спомен за авангардно представление беше от края на 80-те и началото на 90-те и това беше постановката на Леон Даниел "В очакване на Годо". Това беше точно непознатото и плашещото, което беше поставено първоначално наполовина, само първо действие, за да се види как ще се възприеме и евентуално, ако е много опасно или много непонятно, да не се продължи. Оказа се, че се приема; след това беше направена и втората част. По

този начин се пробва текстът на Бекет. След това се получи масовият интерес към театъра на абсурда, който в края на десетилетието според мен влезе в историята на театъра и престана да ни шокира.

Следващият ми много силен спомен от началото на 90-те е спектакълът на Иван Станев "Раната Войцек" в Театър "София", който наистина беше възприеман от публиката като много силна провокация, като някакъв тип авангард. Имам спомен за един зрител, който дълго търпя, изведнъж скъса програмата, хвърли я върху сцената и си излезе. Нещо, което вчера на спектакъла на Иван Станев не се случи. Доколко неговият театър днес провокира?... Защото аз вярвам, че той продължава да смята, че това, което поставя трябва да провокира публиката, която още не е дорасла до тези неща. Смятам, че това вече не е адекватно, тъй като за този период от 10 години нещата някак си улегнаха, влязоха в хоризонта на очакване и на професионалиста, и на широката публика, която се интересува трайно от театър.

Следващите спектакли, които се появиха като авангард в нашето театрално пространство, това са спектаклите на Възкресия Вихърлова "Дзън" и "Бит". И вече след тези радикални авангардни инвестиции в театралното ни пространство самите критици започнаха да търсят кой ще е следващият, следващите, които, дори да не се противопоставят рязко на традицията, поне ще правят нещо извън нея. И оттук вече самата критика започва да набеждава режисьори, които трябва да бъдат авангардисти. Така се появи тази набедена четворка през 92-93 година от Галин Стоев, Иван Пантелеев, Недялко Делчев и Александър Димитров. Те самите се възпротивиха на подобно обединително определение, а след това мисля, че самите критици постепенно разбраха, че подобни набеждавания не работят. В по-близка перспектива Явор Гърдев, Лилия Абаджиева и Десислава Шпатовка като че ли продължиха тази линия. Но вече всяко ново име поради някакъв условен рефлекс се смята по презумпция за някакъв авангард у нас.

нещата в европейската практика. Разбира се, в българската културна ситуация нещата имат своята специфика - определено от началото на века до края на Първата световна война трудно можем да говорим за авангард в театралния спектакъл в България. Тогава можем да говорим за модерна драматургия. За авангард "на сцената" може да се говори от края на Първата световна война някъде до края на 30-те години. Тук е мястото да поставя един въпрос, с който искам да направя една парабола. Отправлям го към себе си и към колегите - театрални критици. Никой от нас не се зае да направи едно сравнение, и дано тази дискусия да ни провокира, между авангардните взривове в българския театър през този век. Ако за бума през 80-те години мислим с израза на Станев "закъснели модернисти" и т.н., то трябва да отговорим и на въпроса: какъв е въобще авангардът на българска сцена, в какви ситуации се появява и т.н.? Според мен, ако погледнем глобално развитието на българския театър, можем да кажем, че за авангард на сцената можем да говорим между двете световни войни и след това чак през 80-те години. 40-те, 50-те години са изключително консервативни. През 60-те и 70-те имаме открития, търсене на различие в творческия метод и отваряне към нови практики, но това не е чиста проба авангард. Впрочем само по себе си би било интересно да се дискутира доколко театралните събития от т.нар. "Бургаски период" и след това са авангардни жестове и доколко не - един дебат, който смятам, че тепърва предстои. Но мисля, че авангардът, разбиран в понятията на европейската теория и практика, ни спохваща в театъра чак през 80-те години в лицето на изброените в докладите режисьори.

Ето и предизвикателството на моето питане: съществува ли някаква парабола между авангарда на 20-те и 80-те години. Бързият отговор е "не". Обаче аз не мисля, че трябва бързо да отговаряме. Мисля например, че изследването на Камелия за Гео Милев и експресионистичния театър може да ни даде някои подстъпи към този въпрос. Ако има някаква, макар и далечна духовна връзка между

авангарда на 20-30-те и 80-те години, това ще е връзка, опосредствана чрез европейската практика. Дали българските режисьори от 80-те интуитивно не се върнаха към авангардните европейски търсения, приблизително там, където нишката беше прекъсната през 30-те – към Арто, към тоталната изразност, към политическия театър и т.н. За мен този проблем е изключително интересен.

И сега да се върна към първоначалния ми въпрос – как да мислим за 90-те години поне в театралната практика. Струва ми се, а и днешната дискусия го потвърждава, че осмислянето на 90-те години неминуемо ни връща към 80-те, и то втората половина на 80-те години, като непосредствено предхождащи. От своя страна, запомнящите се театрални събития в края на 80-те години могат да се определят като революционни актове в системата на театралния език. Те бяха извършени от едно ново поколение режисьори, което се появи на нашата сцена и заяви себе си: Теди Москов, Възкресия Вихърлова, Бойко Богданов, Иван Станев... В този смисъл те изглеждаха като авангардна вълна. Според мен това заблуди някои наши критици. Скоро даже излезе филм на Мирослава Кортенска, който се опита да обобщи, вече в края на 90-те, тези творци като едно цяло. Според мен това не е много прецизно. Гледайки тези спектакли в края на 80-те години, аз наистина ги възприемах преди всичко като революционни актове в системата на театралния ни език – като революционни жестове на сцената те си приличаха, но само най-общо, в смисъл, че представляваха някаква поредица от ярки жестове, които се извършват в театралното пространство. Но 90-те години, които обезсмислиха революционните актове, показаха колко различни са тези творци – колко различен е Иван Станев от Възкресия Вихърлова, колко различен е Теди Москов от Александър Морфов, колко различен пък от тях е Бойко Богданов и т.н. Самата последвала театрална практика доказва, че в края на 80-те е липсвала каквато и да било обща естетическа или идейна връзка между тях. Просто “времето е било такова”, както гласи клишетото.

Темата на нашата дискусия наистина е много добре подбрана като метафора. Защото през 90-те театралните авангардисти наистина се опитомиха. Веднага искам да кажа, че не влагам нищо отрицателно в понятието “опитомяване”, а напротив абсолютно в постмодернистски дух считам, че авангардът трябва да бъде в някаква степен опитомяван. Изобщо тази нагласа е от 60-те години: да упрековаме творци, които като млади са били авангардни, а покъсно стават по-традиционни, един вид са изменили на своите идеали и т.н. Революциите трябва да се преживяват символно в края на 90-те години. И така, кой е “опитоменият авангард” в българския театър?

Мисля, че има няколко места на “опитомяване” на българския авангард. На първо място искам да открия изключителната роля на Националния ни театър след 1989 година. По традиция той е натовареното със значения място, “центърът”, както вчера някой каза. Тъкмо там, според мен, започна “опитомяването”. Това промени тази институция като дух, като естетическо поведение. За последните десет години през Народния театър минаха последователно режисьорите, които бяха белязали с откритията си театралната практиката преди 90-те - Красимир Спасов, Крикор Азарян, Иван Добчев, Маргарита Младенова... Но “постоянният” режисьор за Народния театър се оказа Александър Морфов, носещ бунтарския дух от края на 80-те - неговите постановки станаха емблематични за голямата сцена на театъра през 90-те. Но мисля, че след реализираните няколко значими постановки, революционните жестове на Морфов постепенно се успокоиха сред необароквата архитектура на театъра. В последния сезон в афиша на Народния театър видяхме и Галин Стоев – режисьор от поколението, което дебютира някъде в средата на 90-те. А това поколение вече поначало отказва да се преживява чрез революционни пози. Мисля, че е още рано да кажем какво точно се е случило в Народния театър през това десетилетие, но то е много показателно за прехода от революционните жестове към едно нормално поведение .

Искам да посоча и други места за "опитомяване":

Безспорно "СФУМАТО" също е едно от местата, което трябва да бъде отбелязано. Самият факт, че този театър-лаборатория се превърна в държавен театър, вече по някакъв начин съвмести радикалния авангарден жест с държавната подкрепа. Оказа се, че могат да съществуват едновременно държавната протекция и авангардният проект. Какво се получи от тази симбиоза, всеки от нас е видял през тези десет години, но така или иначе "СФУМАТО" е феномен за българския театър през 90-те години. Към края на 90-те, подобен път избра и Бойко Богданов. Неговият радикален, авангардистки пробив с "Елизавета Бам", борбата му да утвърди своя трупa, беше заменена от избора да стане директор на един държавен театър. Дори най-младите ни режисьори са изправени пред подобен избор. Последният засега спектакъл на Лили Абаджиева - "Ревизор" в Сатиричния театър - е пример за това как радикалният жест от "Женитба" е "опитомен", той дори не се вижда от блясъка на актьорите-звезди на традиционния театър. В този смисъл трябва да видим не просто как Държавата пожелава Авангардиста, но и също как Авангардистът пожелава Държавата. Може би пък това да са симптомите на една нормализация по оста Държава-Авангард?...

Европейската сцена е следващото място за "опитомяване" на българския театрален авангард. Немската сцена предпочете един интересен режисьор, който поставяше авангардни спектакли в България през 80-те - Димитър Гочев. Последва го Иван Станев. Подобен път се разкрива и пред Теди Москов. Трябва да посочим и успехите на М. Младенова и Ив. Добчев във Франция, на Ал. Морфов в Русия и др. Какво се случва с техния авангарден порив от 80-те, когато поставят на европейска сцена? Разбира се, сигурно различни неща с всеки от тях. Но ако сравним поне последните спектакли на Иван Станев - например "Дон Жуан в ада", поставен в София и "История на окото", поставен в Нанси - не ви ли се струва, че френската постановка е по-малко "авангардна"? Вероятно механизмите на театралния

пазар на Европа са предопределили този резултат. А Александър Морфов? – пренасянето на предишни постановки в Русия, където по ред обстоятелства има концентриран капитал за правенето на зрелищен театър – не повтаря ли в известна степен тази логика. Но, мисля си, че трябва да приемем също като нормален факт обстоятелството, че интернационализиращият се театрален пазар все повече ще размива границите между “традиционно” и “авангардно”. В това отношение като че ли Възкресия Вихърва е изключение. Тя все още запазва някакъв статут, който ясно я разграничава от конвенционалния тип поведение. Колко ще продължи това?... Доколко тя не разчита също така на “ниши” в европейския театрален пазар, за да поддържа това статукво?...

**Ромео Попилиев:** Трудно се дефинира наличието на този тип театър, за който сме прибегнали до метафората “опитомен авангард”. Ако на мое място е Александър Балабанов, какво може да каже за авангарда? Примерно ще каже, че това е едно животно, което са го изгонили от чужбина и са го опитомили в България. Доколко има такава животно у нас. Авангардът идва от военната терминология, предни части, разузнавателно-диверсионни, които трябва да разбиват комуникациите на противника навътре в тила, да пречат на неговото придвижване. Както по турско време първо са влизали леки части, които са разоравали областта преди да дойдат основните, ударните части. Това са “най-дивите” части. В този смисъл можем да кажем, че авангардът е “див”. После, когато навлизат основните части, помитат първите и те се размиват в тях. В този смисъл би могло да се използва в работен порядък понятието “опитомен авангард”. Камелия спомена неокласицизъм и го разположи в едно време. Аз искам да го разположа в по-различно време, т.е. в “сега”. Ще използвам за примери главно три спектакъла “Квартет”, “Опасни връзки” и “История на окото”. Откривам някаква общност на стила. Бих казал, че тези три представления са някак “разкращени” между антикласицизма и неокласицизма. Те са в антикласицизма в драматургията, в разказа. Там преобладава вмес-

сто опозициите чувство – разум, дълг – любов едно двойно чувство, смесено чувство, едно чувство се изказва чрез друго. В този преразказ много трудно могат да се определят действащите сили или това би било свободно творчество на критика. От друга страна, съществува в разказа един монолизъм, който се доближава повече до класицизма. В сценичния стил виждам приближаването към един своеобразен неокласицизъм. Казах за монологичността, за статичните пози и групи. Тук движението е един преход от поза в поза и обикновено в това движение няма говор. Използва се предимно предният план на сцената, мизансценът е “плосък”, съществува склонност към рецитация, която обема два-три тона най-много. Аз мисля, че за съжаление тези постановки и тези режисьори не дават кой знае какви задачи на актьорите. Поради това мисля, че и други актьори биха изиграли тези роли също така добре. Но те са избрани на основата на типажа, на това, което трябва на режисьора, според това, което се нарича “амплоа”. Оттук според мен настъпва “драмата на актьора”, на който, от една страна, му се иска да изиграе нещо от Юджийн О’Нийл, а, от друга страна, чувства, че е надраснал интелектуално подобни роли. И той е в едно “драматично” състояние - хем му се иска някаква задача, в която да може да се разбеснее, да разкрие своя талант, хем осъзнава, че това е някак си старомодно. Затова една част от актьорите започват да поставят - блестящ пример за това е Мариус Куркински, който остави и “опитомения” авангард, и “неопитомения” ... той започна сам да поставя и да играе...

Аз много харесвам и трите представления, които споменах в началото. Това представление на Иван Станев е по-добро от предишната му версия. Тук той е развил дори известно чувство за хумор, което му е чуждо. Разбира се, това е друг тип хумор, по-интелектуален. В “Бит” на Възкресия Вихърва също има на места специфичен хумор. Но като цяло мисля, че иронията и хуморът са недостатъчни в този вид театър.

Като казвам, че тези три представления са “разкращени” между антикласицизма и неокласицизма в никой слу-



чай не искам да принизя техните стойности, напротив. Защото как се появява класицизмът. Той просто трябваше да дисциплинира театъра след края на Средновековието, да дисциплинира хаоса. В същата ситуация сме и ние още от 80-те години. И този т. нар. “авангард” се явява, за да дисциплинира нашия театър след това, което, най-общо казано, беше социалистическият реализъм. Естествено, че този театър трябва да насади някаква дисциплина, последователност, ритмично-телесни способности у актьора, тъй като той беше изключително хаотичен до 80-те години. Дори не може да се говори за някакъв стил – “реализъм” или нещо друго. Съществуваше някакъв хаос, всеки си правеше каквото си поиска. В този смисъл появата на неокласицизма е полезна за българския театър.

**Пламен Дойнов:** Първо искам да кажа, че съм впечатлен от нивото на днешната дискусия. Според мен много точно авангардът беше поставен в неговите исторически, социологически и генеалогически рамки. И по този начин бяхме предпазени от едно ежедневно, много пошло журналистическо разбиране за авангарда, каквото за съжаление все още се шири в днешната културна ситуация. Всичко неясно, енигматично, което не влиза в представите ни за традиционен тип театър бива определяно за авангардно, провокативно или скандално. Всички познаваме примери за такива определения на нестандартните постановки в българския театър.

Когато говорим за “авангард”, става дума за три употреби. Радвам се, че в хода на дискусията отпадна автоматически първата, всекидневната и лесна употреба на понятието “авангард”. Другата употреба е социологическата, т.е. някакви случвания в българския театър, които са “нахлуване” в досегашните театрални практики (в термините на войната като “разузнавачи” или като “пробивачи” на въображаеми противникови лагери) и биват дефинирани именно като авангардни, именно като неща, които се срещат за първи път. И третата употреба е в плана на чисто художественото говорене, в плана на езика, на техниките,

които се ползват в българския театър. Последните две употреби на понятието “авангард” се преплитат, защото една от основните характеристики на авангарда е, че той нахлува в живота, стреми се по някакъв начин да му въздейства, да го коригира. Камелия говори за това много добре. Тоест авангардът по някакъв начин е немислим без разбирането му като политическо действие, като някаква политическа акция. В този смисъл всичките тези обединявания в края на 80-те години за българския театър идват от общата представа, че се опитват да променят. В този смисъл не е съвсем погрешна теоретическата линия и методологията на Мирослава Кортенска. Тя ги обединява просто, защото вижда според мен във всичко това еднозначна политическа акция, която в своя вътрешен театрален език е различна, но в крайна сметка като въздействие, като нахлуване в живота тя създава впечатление за едно действително авангардистко поведение. Тук много е важно това забелязване. Аз, честно казано, не съм информиран исторически доколко се е случил авангардът в българския театър преди Втората световна война. Но ако той не се е случил, това е много интересно, защото е разлика от другите изкуства – авангардът в литературата, изобразителното изкуство в българския контекст се е случвал...

**Николай Йорданов:** Само една реплика. Можем да говорим за авангард на сцената през 20-те и началото на 30-те години. През това време има радикални опити. След това вече няма.

**Пламен Дойнов:** ... Но днес съвсем определено се вижда как например спектаклите на Възкресия Вихърова се позовават върху практиките на европейския авангард. Това позоваване, ползването на някакви чужди практики се декларира днес от самите автори на тези спектакли. В този смисъл очевидно в българския театър едновременно се появява авангард и неоавангард. Това, което ни е познато в западните практики, че т.нар. “неоавангард” възниква през 60-те години. Той е точно това: в един момент през 60-те години биват припомнени практиките на авангардистите

от 20-те години, те биват рециклирани по един много интензивен начин и в един момент се получава онова избликуване, което го виждаме и тук при нас. То може да бъде наречено всякак. И “успокояване” също, макар че за мен ситуацията не е съвсем спокойна. Защото става дума за едно трансформиране на неоавангарда в постмодернизъм. За мен са важни точните теоретически назовавания в случая. В един момент се вижда, че авангардът или неоавангардът бива не просто биографично, институционално, но и чисто художествено трансформиран в един модернизъм, който не може да бъде друг освен “спокоен”. Постмодернизмът не е размахване на естетически шашки. Затова на мен ми се струва, че тройката “авангард - неоавангард - постмодернизъм” в крайна сметка бива сведена до третата си част. Друг е въпросът, че това се случва по различен начин за всяко изкуство и тук са интересни разликите. Това изисква може би конкретно театроведско говорене. За мен безспорният, много бързо разпознаваем постмодернизъм са спектаклите на Стефан Москов и Александър Морфов. Техниките и иронията при цитирането, които ползват са съвсем еднозначно разпознаваеми като постмодерни. Цитирането, което се случва при Иван Станев, Галин Стоев, Възкресия Вихърова не се случва чрез ирония или чрез някакъв вид весело отношение към предците - това създава проблем в дефинирането му като постмодерно, т.е. там според мен неоавангардът продължава да надделява над своя сиамски близък постмодернизма.

В литературата ползваме едно понятие напоследък – “пренаписване на традицията”. Аз не зная на театрален език как ще се каже: “пренаписване” или “преиграване” на традицията. Тенденциите са същите, което ме кара да вярвам, че диалогът между изкуствата все по-тясно и по-интензивно се състоява...

И за изобразителното изкуство да вметна няколко думи. Там е малко по-различно. Напоследък има една тенденция, която е благодарение на много руски и западни влияния. Това е новият радикализъм, който е някакъв нов

авангард, по-точно нов неоавангард, който се опитва да дойде след постмодернизма. Такива неща не се виждат нито в литературата, нито в театъра.

Ако трябва да завърша: ще дойдат новите неоавангардисти, новите радикалисти и в театъра, и, разбира се, ще кажат постмодернистите да си обират крушите.

**Борислав Петранов:** Аз ще се върна на доклада на Камелия и трите етапа, които тя очерта. За моя радост аз бях през 80-те години в един град като Ловеч, който тогава правеше прегледи на младата режисура. Говоря за 84-85 год. Тогава се появи първото представление на Иван Станев "Любовта към трите портокала", Възкресия Вихърва дойде със "Звезди" от Димитровградския театър, Бойко Богданов с "Къща" от Варненския театър. Така че в един периферен град се съсредоточиха действително няколко представления, които на нас, ученици тогава, ни показаха един нов театрален език, много различен. (Тук пропуснах да спомена представлението на Стефан Москов "Някои могат, други не".) Това провокира моя интерес да проследя развитието на тези режисьори. Аз смятам, че през следващите 15 години те като че ли се опитомиха, загубиха своя бунт срещу това, което доминираше тогава в театралното пространство. Мисля, че в началото на 90-те години свободата да се изразяваш така, както ти е необходимо, даде възможност на всички тези хора свободно да доразвият това, което тогава бяха обявили като своя естетическа платформа.

Искам да се върна и малко към изказването на Николай. Аз смятам, че има някаква парабола между 20-те и 90-те години. Но мисля, че не можем да съизмерваме 90-те години само със средата на 80-те като начало на авангарда. Мисля също така, че не може да бъде пропуснат Вили Цанков с по-раншните му представления. Или Любен Гройс, който е правил в своята работа едно много авангардно съчетаване на три системи - на Брехт, Мейерхолд и Станиславски. Всичко това е съществувало, няма начин да не е имало натрупвания, които по-късно са провокирали режисьорите, които се появиха през 80-те.

Що се отнася до 90-те години, мисля, че през тези години се появиха и още няколко имена, които по някакъв начин вече се "опитомиха". Едното е Елена Панайотова, която направи представление по пиесата на Маргарит Минков "Въведение в тяхната картина" в ДТ-Кюстендил. По-късно гледах едно представление "3 x 3" по "Три сестри", в което текстът на Чехов беше взривен от изразните средства на режисьора. Смятам, че не трябва да ни убягва от вниманието и развитието на една млада режисьорка, каквато е Гергана Тодева с първото нейно представление, което тогава предизвика доста коментари в публичното пространство. Това беше "Сестрите на Бъфало Бил". В практиката на 90-те години се появиха доста млади режисьори, които си позволяваха, и това им беше много интересно, да експериментират с театралния език. Всички си спомняме онази заглавна страница на вестник "Култура" за четиримата млади режисьори "Те идват". От тях единствено дойде Галин Стоев. Всички останали, заедно с раниците, просто си отидоха за съжаление... Да, Иван Пантелеев направи няколко представления, много различни едно от друго... При Лилия Абаджиева, чиито спектакли следя също, има някакво "опитомяване" и тук вече го казвам в по-негативен смисъл, защото тя използва вече повтарящи се изразни средства. А когато актьорите са клишираните звезди от "Ревизор", те не могат и да приемат правилата на играта, която им предлага Лили Абаджиева. Напротив, в тази постановка те се опитват да се спасят поединично и тогава спектакълът просто не се получава.

Много от нашите млади колеги се опитват да намерят своето място в тази ситуация и хубавото на края на 90-те е, че имаме разнородна група хора, които търсят своето място в т.нар. "опитомен авангард". Но "опитомените авангардисти" са по-скоро тези имена, които започнаха 80-те години като бунтуващи се тогава хора, търсещи нов език в своите спектакли. Ще се съглася, че държавата пожела по някакъв начин Бойко Богданов и "Сфумато", и там нещата, за добро или лошо, вече се случват като традиционен изказ.

Поддържам също тезата на Пламен, че нещата не са толкова спокойни и се надявам да се появят нови имена като тези от средата на 80-те години, които тогава взривиха по някакъв начин онова пространство.

**Венета Дойчева:** Аз трябва да си реструктурирам изказването, защото за някои от нещата, за които мислех да кажа по няколко думи, вече се говори от колегите. Аз смятам, че в понятието "авангард", в какъвто и смисъл да го употребяваме днес, не можем да зачеркнем в неговото съдържание едно основно значение за някакво несъгласие със статуквото, със създаденото положение. Авангардът включва в себе си желанието за някаква радикална промяна, бунт, силно опозиционерско отношение. Камелия, аз не съм съвсем склонна да приема, че в съвременен смисъл авангардът е нещо, което се стреми да успореди в някакъв смисъл предишните авангардни практики или да хармонизира съществуващите театрални манифести. Струва ми се, че за да бъде едно естетическо движение същински авангардно, то трябва да заявява и сега някакво откривателство - в езика, в подхода, в принципа, в гледната точка за театъра като естетическата дейност и т.н. В този смисъл нормално е да нямаме чак толкова изобилие от авангардни жестове. В края на краищата големите открития в света са рядкост, а камо ли в България в едни десет години да сме задължени да ги откриваме. Струва ми се, че е по-смислено да обърнем внимание на нещо, което и Пламен леко подсказва. На въпроса как онова, което светът изживява като някаква алтернативна практика, алтернативен език, алтернативна театрална система, която не се обръща към старото, към познатото, към конвенционалното, а към нещо, което е ново и различно, как то, което е вече откритие на европейския и световния театър бива усвоявано, разпознавано и внедрявано в българския театрален модел. Авангардът е винаги разположен в някаква ограничена територия, и в българската театрална практика авангардните жестове са обикновено дело на една малка група хора. Т.е. работата в лабораторни групи, в лабораторни условия е

типично авангардно действие. В този смисъл “Бит” на Възкресия Вихърлова е добро доказателство, пример за това, че би могло да се наблюдава абсолютен авангарден жест, който не се стреми да бъде някакво копиране с индиго или ученическо следване на някакви вече заложили другаде авангардни настроения, основи, фундаменти. Този спектакъл е едно изцяло авторско, интериоризирано търсене в посока, която си поставя за задача да изследва предимно способностите, възможностите за едно центриране на театъра върху тялото, върху движението, върху най-минималистичния жест, върху това как жестът се зарежда, върху това как жестът достига максималната си, зенитната си точка на своята проява, върху това как физическото движение съдържа в себе си и причината, а в някакъв смисъл и резултата на взаимната му връзка със словото. Но ако имаме в няколко различни театрални ядра стремеж да се усвоят текстове, които вчера нарекох “не-театрални”, “не-драматургични”, стремеж да се изследват някакви митологични схеми и сценарии (нещо, което правят Възкресия Вихърлова и “Сфумато”), според мен само този белег е по-малкото основание да ги разполагаме в някакво общо течение или в някакво общо русло на авангардно стремление за театрална реализация. Според мен те се различават точно в това, че в единия случай имаме лабораторна работа, в която вниманието е фиксирано върху плътта, телесността, движението и физическото съществуване като абсолютната, изначална, фундаментална основа на театъра, нещо, което каквито и радикални жестове театърът да извършва, вероятно от този елемент никога няма да се лиши; в другия случай имаме театрален подход към митологичното, първичното, фолклорното. Подходът на “Сфумато” се стреми да покаже нетеатралния текст (фолклорния, митологичния текст) като един, според тях, по-съществен елемент на театралната практика, да успореди донякъде и работата върху тялото с акцентуване върху работата с текста, със словото.

Мисля, че не подсказахте един друг аспект на специфичните проявления на този вече питомен или някак спо-

коен авангард у нас през 90-те години. Това е обстоятелството, че според мен 90-те години успяха да дадат спокоен климат и спокойни условия за това да се интерпретират в театъра теми, проблеми, които не че са били абсолютно табу или никога не са били докосвани от българския театър, но са представяни в една по-свенлива, по-“епидермална” интерпретация. Имам предвид това, че театърът се обърна съвсем открито към темата за секса, сексуалното като някаква метафизична, дори демонична сила; съвсем открито започнаха да се интерпретират темите за обсеиите, лудостта, всякакъв вид затормозености на съзнанието, на психиката. Може би пиесите на Яна Добрева се тиражират, защото те по някакъв начин успяват да откликнат на един глад и в публиката, и в театъра към една тема, която не бих нарекла свръхавангардна. Тя просто е сравнително нова и не толкова разработвана в нашия театър. Това е темата за насилието в неговата крайност, агресивност, бруталност, в неговата дори ирационалност в социален, междуличностен и т.н. аспект. Това също е една тема, която пак с уговорката, че в никой случай не е свръхавангардна беше много по-спокойно интерпретирана в тези години на 90-те. Съвсем нова тема, несъществуваща в предишното десетилетие е темата на спектакъла “Трейнинг”. Нормално е този проблем да не е бил в театралната практика, защото не е бил в живия живот на нашето общество така болезнен. И добре е това, че театърът успя да намери мъдра, зряла и художествено убедителна реализация на това да се занимава с един нов и за обществото, и за театъра проблем.

Не обърнахме внимание и на това, че младият ни театър в тези свои проявления, в които демонстрира нежелание да се съобразява само с постигнатото, с традиционното, със статуквото, е изключително любопитен и обърнат към всякакви възможности, за които Аглика спомена в началото, към онова, което най-общо наричаме движенически театър, територията на танца, на танцувалното, на хореографското - това е за мен една наистина нова тери-



тория, специфична за 90-те години. В това отношение аз очаквам много голямо развитие, бурно развитие и художествено убедително естетическо защитаване на подобни търсения. Според мен засега в театрален смисъл те остават само като набелязани, а не толкова като художествено защитени.

Според мен някаква специфика на 90-те години, която леко беше загатната е това, че режисьори, които дойдоха от кукления театър и някои от които наистина са своеобразна емблема на това десетилетие успяха да наложат в практиката на 90-те години едно радикално различно, променено усещане за това какво е сценичното време и какво е сценичното пространство. Стефан Москов в това отношение наистина демонстрира един много ярък усет на съвременен човек, който изразява духа на края на хилядолетието, в който като че ли времето се е сгъстило до някаква абсолютна концентрация, синтетичност, времето е станало вече по-малко и от миг, някаква свръхементарна частица. Това е усещането не само за динамика, а и за свръхконцентрация в едно такова физическо измерение на театъра, което точно режисьорите с подготовка за куклен театър успяха да открият в нашия театър.

Едно лице на авангарда, за което спомена Ромео и което аз смятам, че вероятно ще има своите бляскави развития, е типът театър и театрално поведение, което предлага Мариус Куркински. Абсолютно съм съгласна, че това е един авангардистки маниер, авангардистки подход, който той има като цялостно разбиране за своето място и за своето положение спрямо публиката ... днес забравихме да обърнем внимание на тази тема.

**Димитър Чернев:** Естествено, че ние не можем да огледаме необятното понятие "авангард". Но грешката, която допускаме, е, че отново го мотивираме етически. Тук дори Пламен Дойнов, защитавайки тезата на наша колежка каза, че авангардистите са обединени от някакъв акт на съпротива. Тогава там можем да сложим и Стефан Цанев, Радой Ралин и т.н. Според мен онова, което пропуска-

ме и което е много важно и дефинира различните режисьорски индивидуалности, все едно дами те са се припознали като авангардисти или нещо такова. са изразните им средства. Те имат необичаен визуален свят и много силно визуално желание ... всеки по свой различен начин. Аз дори смятам, че тяхната съпротива, разрушаването на статуквото идва и по линия на телесността на техните спектакли. В това няма нищо лошо. Нас са ни учили, че преди всичко е съдържанието. Мисля, че в случая имаме един адекватен обратен натиск, когато формата, изразните средства, визуалният облик на спектакъла, неговата телесност имат огромно значение за разлика от конвенционалния литературен театър. Например спектакълът на Иван Станев - ако този текст на Батай се интерпретира психологически или моралистично, той просто е безсмислен. Но когато се вземе като повод за игра, от него става спектакъл с енергия.

**Николай Йорданов:** Реплика, ако позволиш. Това трябва да се нюансира. Аз не мисля, че спектаклите на режисьорите, за които говорим, могат да се сведат единствено до формални търсения... поначало авангардът не може да бъде сведен само до формални търсения... Не би трябвало да търсим според мен тук опозицията "форма и съдържание"; тя няма да бъде от полза. Това, което основно трябваше да бъде преодолявано в традицията на театъра през 80-те години беше психологията и доверяването на словото. Те бяха кристализирали в един вече "мъртъв" сценичен език. В този смисъл авангардните опити с езика през 80-те изпълниха спектаклите с живот. Но за младите режисьори това бяха търсения за същността на театъра, т.е. за неговото "съдържание" (ако държим на тази дума). Те пишеха манифести и т.н...

**Димитър Чернев:** Исках да кажа само, че в тази дискусия ние наблюдаваме на съдържанието, без да обръщаме внимание на силното визуално "желание", което спектаклите им показват.

**Сия Папазова:** Вярно е, че понятието е военно-тактическо и означава отряд, опасно откъснал се напред. Меж-

ду този отряд и войсковото съединение има празно пространство. Нашият проблем е, че ние продължаваме да възприемаме понятието “авангард” в неговия сухопътно-военен смисъл. В смисъл, че тези, които се изживяват като авангард се държат войнствено. Оттам и баталиите. Струва ми се, че ако не разполагаме нещата така “сухопътно”, самото понятие придобива един по-друг смисъл, защото става въпрос за пробиви в други пространства. В този смисъл, струва ми се, трябва да помислим кои правят тези пробиви, кои се намират в други пространства...Разбира се, нашите колеги правят своите похвални опити в евклидовото пространство. В това няма нищо лошо, то не е док-рай изследвано. Но другите пространства, на Лобачевски... нали се намират по-нагоре... Тогава някак си картината става друга... В този смисъл искам да кажа, че българският театър има печална съдба. Ние наричаме “авангард” онези наши театрални факти, които третират събития от 40-те и 50-те години в Европа. Следователно понятието “авангард” ние го съотнасяме по отношение на самите нас. За нас то може да е “авангард”, но по отношение на европейските явления си е чист “ариегард”. Ние съотнасяме понятието “авангард” към нашата публика, и то към онази най-“закъсняла” част от публиката. В тази публика има кръгове, които ни превъзхождат и те могат да кажат, и го казват, че вече са видели едно или друго нещо, което наричаме “авангард”... Попадна ми една статия на Пенчо Славейков, който твърди нещо, от което аз се изумих: че нашият театър, когато се е родил през 60-те години на миналия век, се е родил конгениален, архимодерен. По това време Европа е била задръстена от конвенционален театър, задръстена с натурализъм, с мебели, с натуралистични средства. А това показва, че тук е роден гениален театър и след това е станал “опитомен” театър по един европейски канон, и става едно смешно нещо...

**Румяна Димитрова:** Категорично не съм съгласна първо с това, че режисьорите, за които тук говорим се държат войнствено. Мисля, че те самите са се самоосъзна-

ли като “опитомени авангардисти”, което от своя страна е постмодерният вариант на авангардисткото поведение; сега те просто нямат с какво да воюват. Те не са “откриватели”, а търсеци хора и са го доказали.

Другата абсолютно грешна постановка на г-жа Папазова е, че се съизмерваме само с нас. Вместо да ги нахокваме, трябва да сме благодарни на тези “закъснели” модернисти от 80-те години, че в толкова кратко време ние преживяхме компенсаторно европейския авангард. И не ние сме виновни, г-жо Папазова, че нямахме възможност да бъдем “в крак” с Европа. А голяма част от имената, които тук споменаваме, имат прес-досиета на няколко езика и участие в десетки фестивали. Най-категоричният пример е “Бит” на Възкресия Вихърлова. Така че младите хора в тази държава се съизмерват със света, г-жо Папазова.

**Възкресия Вихърлова:** Не очаквах и не знаех, че има места, където се коментира нашият опит. Това е особено удоволствие, привилегия да чуваш как опитът на една генерация или на някакви хора е предмет на внимание и проучване. Мислех отначало да ви разкажа смешки как се роди “закъснелият модернизъм” като термин, какво значи “закъснял пубертет” - да си играеш със собственото тяло и полови органи в Димитровград и Ловеч. Мислех да използвам такива смешни метафори, за да ви кажа какво всъщност правехме. Просто правехме това, което нашите “родители” ни позволяваха. В смисъл, че те заемаха държавните позиции и се грижеха да “спасяват” в метафоричен план езика на театъра пред правителства и други институции. И на нас ни оставаше една такава срамна, миличка свобода да си играем. Това беше общото. Аз се радвам, че сега присъствам на този фестивал, понеже имам удоволствието и наглостта да кажа, че “Бит” и “История на окото” отново маркират два полюса. Спектакълът на Ив. Станев иска да напусне театъра завинаги, докато “Бит” иска да покаже каква е новата театрална конвенция. За мен това е много ценен опит от този фестивал. Затова намирам селекцията за много ударна, позволяваща ни да видим през

тези около 15 години какво точно се случи. В тази връзка искам да кажа, че новият авангард, революцията, която се очаква или войнственото поведение, се състоява днес по много по-тих и драматичен начин. Защото от момента на налагането на лабораториите започна едно ново дефиниране на актьорското поведение. В лабораториите се търсят нови нива, дефинират се невро-физиологични проблеми на актьорското поведение - просто не се знае кое тяло, кое съзнание и кое подсъзнание са пригодни за един или друг тип игра. Оттам ще дойдат откритията - дали ще бъде дигитализирана плът, дали ще бъде ново самосъзнание чрез движението, ново самосъзнание във времето на игра... Все още като че ли стоят въпроси... В момента трае това време, което трасираха хората, които откриха лабораториите и ще бъде грешка, ако се търси възрастово една нова вълна, която идва. Новите опити ще дойдат от изхабеното време, след преживяното време в една идея. В края на века, бих посочила дори и науката за движението на Фелденкрайс, която е последната ми любов, отново имаме предизвикателството да прекараме количество време в една проста идея... Това, което направи и Гротовски... Какво е това никой не знае - лудост, глупост, празнота, наивност...

Аз с ваша помощ бих искала, не сега, разбира се, да си обясня някои неща. Да си обясня какво се случи с "Бит". Тази година ние не ходим умишлено на фестивали. Дойдохме тук много спокойни, решихме, че трябва да бъдем тук. Спектакълът стана продукт, постигна пазарен успех; по едно време дори не разбирахме какво е той - ритуал, театър, етнографски сувенир... Сега вече виждаме необходимостта на определен брой хора да прекарат време в него; сякаш затворихме кръга: ритуал - театър - ритуал. Не е наша заслугата за това. Белегът на времето е такъв. Психологията на хората, които идват в момента, тяхната суета, ако щете, е съвършено различна, за да искат да имат амплоа, да бъдат звезди и други такива неща. Те искат да прекарат време в една идея, която много често се явява губеща, но тази идея се преживява чрез нервната система

... да, това преживяване не е ментално, а е доста физиологично... И наистина само "прекараното" през моето тяло остава реален опит... Западът сега отива на изток, за да търси освобождаването на тялото, но той би могъл да го намери и в нашите фолклорни танци – тялото в българския танц минава през същите "минималистични пози", само че за по-крато време.

Понеже "Бит" е изследователска програма се оказва, че ние имаме постмодерно присъствие на Изтока чрез българския народен танц. Защо? Ние цитираме трибанги п – пъти в един-единствен танц. Този танц се нарича минималистичен. Но ако търсим анализ какво се случва в спектакъла – ние имаме онези известни раздробявания на тялото в три оси, по които Изтокът го държи в пози дълго време и го прави каменно, монументално и т.н. Но ние го имаме в българския танц... и оттам и в спектакъла. В духа на постмодернизма създаваме две версии на българския танц в спектакъла - или онзи сатанински хумор на п – броя цитати за единица време, когато съзнанието полудява, или, обратно – един цитат в много по-дълго време, отколкото сме го усещали в историческото време. И проблемът е, когато останем по-дълго време в него, да можем да го прекъсваме внезапно, случайно, за да постигаме драматизъм... Това се опитваме да правим с програма "Бит". Ние се отнасяме към една традиция с много адекватни на съвременното методи, със структурен анализ и т.н. И тук бих казала, че правим едно директно възраждане на един театър, който не се е състоял и е бил прекъснат по икономически и етнически причини. Много благодаря за възможността да съм тук. Ако се занимавате така и създаваме помежду си пряка връзка, може би повече неща ще се случат.

**Стефан Янков:** Мисля, че днешната сесия показва, че ние реално можем да разсъждаваме сериозно на дадена тема. Аз съм благодарен на докладите на Камелия и Митко, които дадоха основа за това нещо и разговорът беше стойностен. Друг е въпросът, че според мен тази тема е всеобхватна. Биха могли да бъдат споделени много гледни точ-

ки. Лично аз съм доволен от това, че като ви слушах, имах усещането, че всички интересни български режисьори, всички интересни, необичайни явления са авангардистки. Ние всъщност имаме един суперавангард. След като и Красимир Спасов, и Вили Цанков бяха намесени... Аз също съм свидетел на тези процеси. За мен Възкресия Вихърлова не е “опитомен авангардист” и няма да бъде. Абсолютно съм убеден в това. За разлика от други, които намират някаква друга нагласа. В това няма нищо лошо, всеки намира своя път. Въпросът е да останеш личност в онова, което си избрал като посока. Както виждам, Възкресия Вихърлова си заслужава короната на реалния авангардист в българския театър. Доколкото съм наблюдавал представления на Иван Станев, той има известно движение в различни посоки. При Възкресия Вихърлова е въпрос за задълбочаване на едни процеси, които човек може да приема или не, но няма как да не ги открие. В този смисъл за мен би било любопитно продължаването на една такава дискусия, разбира се, разширявайки доста кръга на хората, които вземат участие. Аз мисля, че участието на режисьори би могло да ни помогне в изясняването на някои понятия, класификации и категоризации. Аз пак повтарям, че с много от изброените имена като авангардисти не съм съгласен и бих опонирал, ако имах време. Според мен тази тема би могла да бъде продължена и да бъде изследвана докрай. Аз може би остарявам и все повече си мисля за една театрална истина, която вече изповядвам, че като зрител се интересувам от театър тогава, когато емоционално сцената ме владее, усещам живота на актьорите, когато мога да споделя мисълта на режисьора. Има много необичайни постановки, които могат да бъдат наричани и “авангардни”. Въпросът е да имаме възможност с по-широк поглед да оценяваме различни събития в българския театър... Но не мога например да се съглася, че Стефан Москов се подчинява на тази формула – авангардизма.

**Николай Йорданов:** Ако трябва да определиш спектаклите на Теди, какво би избрал?

**Стефан Янков:** В момента не мога да го определя, но тук някой спомена за куклениците, които са навлезли и рамкират по някакъв своеобразен начин 90-те години. Освен че те са ярки като индивидуалности, особено влияние има върху тях Юлия Огнянова. Тя е един феномен като педагог и личност, която може да сугестира. Това, което тя постигна със своите ученици, е, че те при всички случаи, независимо от театралната форма, имат определена идея, мисъл, ясна и категорична позиция. В този смисъл не бих употребил за Теди “авангардист”, защото това понятие изисква много по-друго уточняване и не е сега времето да му търсим точните координати, защото това изисква много повече време. Те имат, ако говорим за Сашо и Теди, много близки средства на внушение в театралния език. Има и нещо друго, което тук се чу, че авангардизмът е език, който е агресивен срещу зрителя, който търси провокация, който отрича възможността зрителят да бъде съпричастен. При Теди и Сашо това е абсурд. Това са хора, които искат да внушат своята идея, разчитайки на зрителя, а не на неговата съпротива. В този смисъл те не биха могли да се впишат в авангардизма.

**Крум Гергицов:** Искам да продължа една тема, която ме заинтригува при изказването на Николай Йорданов. Това е темата за преминаването на част от режисьорите, които в началото са работили в един вид лаборатории, в държавни институции. Задавам си въпроса дали това преминаване е било продиктувано от някакво насилие на ситуацията в българския театър, за да можеш да съществува в тази ситуация, или е плод на някаква вътрешна същност. Например Възкресия Вихърлова продължава да съществува в лабораторията, в изследване на своята заявена режисьорска същност. Тя от време на време прескачаше и в държавния театър и отново се връщаше в своята затворена лаборатория. Интересно ми е да каже какви разлики намира, не в административен план, а в нейните духовни същности. Аз си изяснявам така въпроса. Другите режисьори са изяснили своята същност в авангардните си търсения и те са намерили своите допирни точки с “нор-



малния” театър или “редовия” театър. Аз няма да забравя една знаменателна реплика, изказана от покойния Стоян Камбарев в Русе. На един художествен съвет той каза: “Мен не ме интересува дали ще ме хареса или не публиката. Мен ме интересува театърът, който аз правя за собствено удоволствие.” Оказа се, че този режисьор преживя една голяма еволюция и след това той направи своите знаменити спектакли, за които не можем да кажем, че не го интересуваше публиката. Напротив, получи се хармонична връзка между това, което той искаше да изкаже като режисьор и което публиката възприе емоционално и интелектуално. Неговите спектакли не бяха затворени само за един тесен кръг от специалисти. В това отношение мисля, че режисьорите, за които говори Николай Йорданов претърпяха такава еволюция. Бойко Богданов от тясната лаборатория направи спектакли пак по същия метод, които намериха връзка с едно по-широко културно пространство. Отбелязвайки това, което каза Стефан Янков, се питам защо Възкресия Вихърва остава в лабораторията си. Мисля си, че това, което тя търси в своята режисура, все още може да го прави само в тази своя експериментална лаборатория.

С тези въпроси исках да се включа в дискусията. Наистина днес разговорът е много стойностен. Темата е много интересна и тя заслужава един по-широк дебат. Интересно е и самите режисьори да изкажат своето мнение.

**Злати Терзиев:** Позволете ми първо едно извинение. Няколко пъти на тези прегледи съм в ситуацията на “без вина виновен”. Така се почувствах вчера, след като може би от поколенческа солидарност Стефан Янков ми направи комплимент, което ме постави в много неловка позиция. За комплимент трябва да му благодаря, разбира се. Неловкостта дойде от това, че прозвуча и някакъв упрек към водещия Митко Чернев, че тук присъства едичкой си. Присъства трябва да ви убедя от любопитство, не от желание да се изказва, така че няма никакво място за укор.

Бих искал да кажа, че любопитството ми днес намери едно много богато възнаграждение. Изключително много

ми хареса дискусиата. Аз присъствам на тези разисквания, защото много вярвам на днешната театрална мисъл във ваше лице, на театроведите, на режисьорите. Губя с времето самочувствие. Може би някога в Димитровград съм бил по-наперен. Но все повече, простете за смешната аналогия, добивам самочувствието на Сократ – “Аз знам, че нищо не знам”. Струва ми се, че сложността на проблема изисква до известна степен и такъв подход. Той е свързан с основната тема на фестивала – толерантността. Преди години излезе в един вестник интервю с Ромен Гари, автор на “Европейско възпитание”. Питаха го, ако трябва с две думи да каже в какво се състои европейското възпитание, какво би казал. Той отговори много лаконично: “Уважавам мнението на другия”. А много наскоро срещнах една мисъл, че е нужно не само да уважаваши мнението, позицията на другите, но да търсиш винаги и аргументите, които от срещната страна не е намерила. Струва ми се, че когато става дума за толерантност в театъра, в областта на изкуството изобщо трябва да има тъкмо такава неувереност, че не можеш да бъдеш категоричен в своята правота, че човек може да промени позицията си. Някога Любомир Тенев шеговито казваше: “Абе талантливци са тези момчета (момчетата бяха Леон Даниел, Вили Цанков, Методи Андонов, Юлия Огнянова/, ама много чергарстват, много се движат, минават от една позиция към друга”. Това, че те чергарстват според мен е свързано с темата за авангарда. Аз не бих свързал авангарда с конструктивизма, футуризма, експресионизма и т.н. За мен, ако трябва да се търси смисъла на понятието “авангард”, без да се определя то от практиката, би трябвало да го приемаме с разбирането на неговата основна етимологична, лингвистична същност – от “аванти”, от “движение напред”. Истинският авангардизъм се свързва със същността на театъра – едно движение, но движение на човешкия дух. Защото в крайна сметка най-основното, най-същностното определение на театъра е животът на човешкия дух, неговото възходящо развитие. И ако театърът ни е много необходим, той ни е необходим

като коректив... И ако това е така, то напредъкът на театъра ще се осъществява от авангардистите. Но театърът има една особена същност, че когато се говори за неговото движение, не може да се разглежда само движението на театъра в себе си. Театърът не е театър докрай без един основен елемент – зрителя. Театърът е неосъществен без контакта със зрителя. Той е обезсмислен. За твореца може процесът да е по-стойностен отколкото продуктът, но това е от гледна точка на собственото удоволствие на твореца. Какво е в крайна сметка движението напред, авангардността? Авангардността е намирането на онази енергия, която съединява калта със светлината. При Шекспир има един образ: “Ботуш в калта, очи в звездите и в ръката шпага”. Струва ми се, че ако трябва да се потърси точна метафора за театъра, то той има подобна функция в живота на човека. Да се търси движението на театъра, опира до мисловността, до етичността, до формата и до движението... но не непременно разбирано като “движенчески театър”, а движението в театъра. Например това, което Камбарев направи тук, във Варненския театър. Намиране на едно решение, една страхотна инвенция, която идва от това, че той търси ново пространство в театъра. Например металната стена на сцената е метафората за стените на днешния век, за тяхното преодоляване, за катастрофичността на избора, за страхотната трагична мъка на придвижването - ето това роди един спектакъл, за мен изключително авангарден... Камбарев действаше като творец и като първи зрител; каквато е функцията на режисьора - да гледа преди всичко от позицията на зрителя. Режисьорът трябва да определи своята позиция като зрител, какъв тип зрител той ще бъде на своето произведение. Там вече е голямата връзка на твореца със зрителя - не с конкретната опростена представа за участието на зрителя, а за участието на човешкия род.

**Аглика Стефанова:** С това изказване приключва днешната дискусия. Благодаря на всички, които взеха участие в нея.