

МЕЖДУ ПРОЕКТА, СЪБИТИЕТО И НЕГОВИЯ ОБРАЗ

РАЗГОВОР НА АННА КАРАБИНСКА С РЕЖИСЬОРА ЯВОР ГЪРДЕВ

– „Слугините“ на Жан Жьоне е успешен ваш спектакъл. Какво поставяте преди това?

– Преди „Слугините“ поставих два спектакъла по текстове на Георги Тенев, с които работя постоянно. Той има общо пет пиеси, написани са в стих. Тези текстове са уникални, нещо, което стои встрани. И са много провокиращи и трудни за театър, защото нещата там се базират на сюжетна линия. Дебютирах с „Частите на нощта“, след това пак по негов текст поставих „Полохът“. Първия си спектакъл, съвсем в началото, правих с Недялко Делчев в Димитровград – Достоевски, „Кротката“, и Петрушевска, „Изолаторът“, и се казваше „Две кратки пиеси за края“.

– Как точно работехте с Недялко Делчев, заедно ли репетирахте?

– Не, работехме един след друг по едно и също нещо, много странна работа. Примерно бяхме разделили „Кротката“ на четиринадесет епизода. Аз направих осем, той направи шест или нещо подобно. Не бяхме ги разпределили предварително, работехме кой докъдето стигне... Интересен спектакъл... нямаше как да се изнесе от пространството, в което беше поставен, имаше много сложна конструкция, визуална. Актьорите само се движеха, а текстът идваше от фонограма. Лирическият герой от „Кротката“ беше разделен на два персонажа. Единият се гледаше само от балкона на театъра, а под балкона бе вдигната рампа, върху която се движеше другият. Всъщност само горната част на тялото му се движеше по въздуха, точно пред публиката, а неговата проекция беше поставена далеч върху сцената. Проекциите създаваха много силна визуална среда... И в музикално отношение беше много разрохотен. Използвахме четиринадесет модерни композитори – Барток, Джон Кейдж, Стравински... Направихме 45-минутен запис на „Кротката“ на фонограма с двамата актьори. На тази фонограма се опираше всичко останало в спектакъла.

– Нека се върнем отначало, да ви поставим в контекст, така да се каже. Как стигнахте до театъра? Знам, че сте завършили класическата гимназия...

– Още преди класическата гимназия играех в един детски състав, театърът ми е стара любов. Шест-седем години играх там в Двореца на пионерите, в Семинарията. Исках да ставам актьор, но после преодолех суетата си. Трябваше да взема някакво по-същинско решение. Кандидатствах само режисура и бях приет в класа на Иван Добчев.

– Правите магистърска степен по философия в Софийския университет и пишете текстове върху екстатичното. Какво става с тази линия?

– Често двете се мислят като конфликтующи, но това е предразсъдък според мен. Мисли се, че ако се занимаваш с едното, то задължително ще привнасяш ненужни неща от него в другото, т.е. ще подхождаш рационално – нещо, което би било дефект за режисурата. Естествено, то е дефект, но аз не подхождам така. Просто използвам специалната възможност да избягам, защото имам постоянно желание да се реализирам като друго на това, което съм в момента. Тази игра между двете не е дори интердисциплинарна, тя е, общо взето, в едно поле. Философията, която би могла да се обвърже с театъра, ме интересува като изследване. И обратното, интересува ме театърът като проникване в някакво събитие. Театърът като събитие, но като събитие.

– За това исках да говорим. Това ли е, което искате да направите в театъра?

– Да, защото мисля, че в тази зона любопитството би могло да бъде неизчерпаемо. Това е постоянно пробване, а не работене със сръчности и резултати. То е постоянна изпитателност – дали? И е сериозно, т.е. то е една реална проба. Аз вярвам, че тя може да се осъществи в театъра, и не е просто вариране на форми, игра. Всъщност там, където няма добро знание за това, какво може да възникне, там обикновено се получават добрите неща. Дори перфектно организираният спектакъл не носи никаква изненада, ако не изисква от мен проба в някакъв успореден текст, в някаква ко-екзистенция.

– Какво подхранва това любопитство, не тръгвате ли все пак от проверката на някакви идеални проекти?

– Не, това е трудно да се каже. Захранването, общо взето, идва от потребност, то не идва от външно натрупване. Където има потребност, там започва търсене. Когато се прави нещо в театъра, тогава самочувствието на знаещия е крайно вредно. Най-доброто положение е да бъдеш игнорант. И не – да претендираш, а наистина да си. Нужно е пълно изчистване на съзнанието. Ако просто калкулираш някакви познати неща, това е много неприятно. Това значи, че ти просто се залягваш. Нещо, с което си се справил, няма за какво да го правиш.

– А какво „има смисъл да се прави“, какво движи и мотивира усилията ви?

– Случването, случването на нещата. Това може би е генералният импулс на театъра въобще. Случването на нещо, и то случването му като театър. Нямам намерение да се идентифицирам с конкретна насока,

въпросът за идентификацията е твърде сложен в театъра, доколко театърът ми е социален, доколко е морален или метафизичен... това са неразделими неща...

– Във всеки случай, не е диалогичен. Тези моменти на проба, за които говорим, аз ги виждах, но, от друга страна, светът, който представяте, е твърде завършен и цялостен, с ясни и дори агресивни фигури и визии. Как работите, измисляте ли ги предварително?

– Не, конструкцията не е предварително намислена. Имам някаква обща идея и дори усещане, за това, как нещо трябва да бъде, но нямам конструкция как точно ще изглежда. Тя се проверява в процеса на работата. Със сигурност мога да твърдя, че доста мисля за цялото. В крайна сметка, има преследване на обща стилова хомогенност. А дали театърът ми е диалогичен. Днес може да не е диалогичен, но аз правя различни неща. Нямам установен стил. Смятам, че мога да боравя със стил, но това не ме прави защитник на един или друг стил. Защото аз все пак пробвам, утре ще пробвам нещо съвсем различно. Основна театрална проба е пробата дали можеш другото. Жьоне в този смисъл е проба на моята другост. Той не е в полето на моите преживявания, той е опит, доколко мога да разбера другото. Ако аз имам адекватна на неговата чувствителност, би било съвсем различно. Но аз нямам, аз работя от противното. Аз правя всъщност негативна структура, не го отричам, а го правя чрез неговото обратно. Това мисля, че е интересен ключ в този спектакъл. Той извежда други смисли. В пиесата има различни планове и този план, който обикновено не се извежда, е изведен тук, защото е мислен през призмата на другостта, а не на отъждествяването. Т.е. за мен Жьоне беше проблематичен – пиесата като проблем. Това беше съзнателно поставена задача. Това, което направих тук, върху „Електра“, не съм го опитвал преди това, идеята дойде, след като се заех да го правя...



Явор Гърдев

– Беше много интересно – двойните маски и двойните характери, разполовеното пространство и монотонният монолог на Електра, който атакува най-ниските прагове на усещанията... Странно е, че такова „геометрично“ събитие може да бъде толкова възмущаващо...

– Към това се стремя – да има една видима и добре защитена конструкция, която да работи на нивото на съпреживяването.

– Очевидно начинът, по който спектакълът „се гледа“, е много важен за вас, вие самият рисувате ли?

– Не рисувам. Но визията за пространство, и това е вечният ми спор със сценографите, не идва от рисуването. Усетът за пространство и за движение в пространството е нещо, което или имаш дар да правиш, или нямаш. Други хора трябва да кажат дали го имам, но аз го работя. Не търпя небрежна работа, аз съм много подреден човек. Гледам да работя в изчистен стил. Трудно е, но аз съм напълно пленен от визията.

– В работата ви върху стила най-важното взаимодействие с художника ли е?

– Не само. Трябва да има опора на съмишленици. Работа с постоянни сценографи – Никола Тороманов и Даниела Ляхова. Досега не съм работил с музикант, правя музикалното оформление сам. Този екип трябва да бъде хомогенен и не толкова да мисли в една посока, колкото да има общото желание за проверяване на нещо. Тогава има шанс. За актьорите това важи по същия начин. Актьорите трябва да бъдат предварително спечелени. Ако не са предварително спечелени, старая се да го направя. Не мога да си позволя да има човек в спектакъла, който да страни или да работи против...

– Доколко можете да ги въведете и как точно ги въвеждате в своите интуиции?

– Много зависи от човека, но гледам да бъда максимално открит. Мисля, че в това отношение гледам да имам направо откровение с актьорите. Трудно е да се каже с две думи, започваме с такива дълги разговори... Много важно е спечелването да стане от това, че работим за нещо ценно, нещо, което може да бъде откровение и за тях. В този смисъл гледам моя спектакъл да бъде не поредно, а уникално преживяване за актьорите, нещо, което не са имали преди това. И в повечето случаи това е така. В спектаклите, които съм правил, не сме имали просто ходене на репетиции, а една много странна атмосфера... Актьорите не могат да работят по аналогия, не могат да бъдат оставени на инерцията си. Трябва по-друг вид съгласие, за да започнат да съдействат в този опит, и разбиране, че това, което вършат, трябва да се върши само по този и по никакъв друг начин. Т.е.

те не бива да лъжат себе си, не бива да наподобяват себе си. Може би това е най-слабата точка на защитата на един спектакъл. Когато там не тръгне работата, всичко започва да става фалшиво и актьорите го усещат и не се чувстват добре...

– Колко важни са актьорите, и въобще постигането на това съгласие?

– Много. Там е същинският код на проверката. Ако там няма автентичност, цялата работа се издърпа и започва да стои като нещо съвсем друго, като някаква умозрителна конструкция...

– А вие не искате да правите това...

– Аз че правя конструкции, правя. Но това, което също правя, е, че намирам ключ за оправдаването им и когато този ключ не се препотвърди в играта, тогава те започват да стоят умозрителни и да коментират себе си.

– Не е ли невъзможно да искате тази проба автентично да се преповтаря десет, двадесет и т.н. пъти? Как може да се задържи идеалната форма в това повторение в един репертоарен спектакъл например?

– Трябва да се репетира. Ако се спре за повече от две седмици, трябва някакво същинско опресняване. Конструкцията не се забравя, това, което репетираме отново, не е конструкцията, а ключът за отключване на играта. Той не е само в конструкцията и е някак си трудно изводим от нея. Нужна е някаква кондиция на преживяването.

– След като многократно сте се опитвали да го преповторите, мислите ли, че знаете как да го правите?

– Аз още не знам дали мога да го правя, то е много трудно нещо. Дори защото не мога да разчитам, че винаги ще бъда на нивото на първото си вдъхновение. Спомням си усещането, а вдъхновението го няма. Това всъщност е най-ключовата точка – как да се възстановява вдъхновението. Защото това, на което аз страшно много разчитам, е една аура на вдъхновение, на опиянение от игрането, в кондицията на която трябва да си преди играта. Обикновено докато се репетира, аз съм отключващата точка, защото се опиянявам. За себе си мога да го твърдя, защото аз действително се опиянявам...

– Впоследствие обаче трябва да се намери някакъв начин, така да се каже, да "се инструментализират" тези преживявания?

– Така е. Ако има може би някаква слаба точка, която да разработвам, тя е точно в това – как да се възстановява и репродуцира това вдъхновение от играта. Досега не съм открил тотален ключ... Някои спектакли разчитат на самите себе си, по време на тях да се случи всичко. За моите обикновено това се изисква като кондиция, просто "влизаш" в спектакъла, и тази кондиция е трудно да се постигне по формален, т.е. по упражнителен път.

– Знаете, че Брук, а и не само той, много се занимава с такива упражнения?

– Не, аз просто не вярвам в това. Аз не мога да заложа някакво упражнение, което да се превърне във вдъхновение. Мога да възстановя телесната кондиция, но не мога в никакъв случай да възстановя тази есенция, която идва плюс телесната кондиция, плюс телесната възбуда, и която прави от всичко това вдъхновение.

– Изглежда опасно, спектакълът ви е много крехко построение, сигурно често се разочаровате? Мислили ли сте, че може би не точно театърът е вашият медиум?

– Разочарованията ги преживявам постоянно. И между другото – замислял съм се. Но това, в което съм сигурен – точно театърът е моят медиум. Има друг проблем, който идва от средата, чисто театралната среда, да речем, на един провинциален театър. Там има бруталната необходимост след премиерата, дори и най-крехкото нещо да бъде въведено в конвейерна форма – идваме на работа от седем до десет. Точно такива крехки конструкции са много силно застрашени. Какво правя – ходя да гледам почти всяко представление, опитвам се предварително да подготвя контекста, защото знам, че това е най-сигурният начин моят спектакъл да не бъде убит. Нещо неизбежно пада и аз нямам толкова силен осигурителен колан срещу това.

– Ако държите да правите театъра, за който говорим, трябва да го развие...

– Не съм сигурен. Това не е само мой проблем. Това е постижимо, ако в театъра има такава дисциплина, каквато има примерно в английския театър. Тук работих и с актьори, и с технически екип и просто видях как всеки си върши работата, но, вършейки я, участва в цялото. Тоталният синдром на българския театър е, че всеки уж си върши работата, а в крайна сметка никой не върши общата. Това, което ми харесва тук, е, че има някакво съучастие в спектакъла. То не е дори точно професионализъм, то е някакъв вид желание, някаква обща цел и тя им действа. Те не гледат на спектакъла като на нещо чуждо, което днес ще изпълнят от толкова до толкова часа, а пребивават в него за по-кратко време, но докато го има, са плътно в аурата му и правят от него възможно най-доброто... Аз го видях с очите си и съм сигурен в това. В този смисъл англичаните са за завиждаване. Ако такава дисциплина би могла да бъде въведена в театъра...

– Вие не сте толкова застрашен...

– Не толкова. Тогава аз изобщо не съм застрашен, тогава животът на крехките форми също е подсилен. Освен това не мисля, че трябва да започна да правя нещата си "по-здрави", ако щете. Има една деликатност на пребиваването, на която аз държа. Когато това се проваля, действително се проваля с гръм и трясък. Но когато става хубаво, става много по-

хубаво от всяка здрава конструкция, от всяка осигурена репродуцираност. Има един убийствен поток, в който човек може да се включи, и това не е никакъв проблем за никого, защото той, общо взето, е много посредствен. Ако стоиш малко настрана от този поток, тогава имаш малък проблем. И той не е в това, че някой те спира да работиш, а в това, че странични обстоятелства вторично ти влияят. На първи план можеш да направиш каквото искаш, но когато започнеш да го правиш, изведнъж като в подвижен пясък започваш да потъваш във въпроси дали си струва, дали е адекватно. И театралните жестове, които нещо откриват, в тази ситуация започват да стоят леко ирелевантни. Има едно такова отношение – я да видим сега тази фигура, която е в страни; тази година можем да си позволим едно такова нещо, да видим дали ще стане. А какво "ще стане" не е много сигурно...

– Разбирам, на вас ви трябва усещане за валидност, среда, която въпросните жестове да получават отговор. Не го ли получавате в кръга на ТР "Сфумато"?

– Да, защото аз смятам, че "Сфумато" е някакъв вид оазис в цялата система и там действително се преследват някакви театрални цели. Но все пак аз трябва да работя в тази система и може би това, което трябва да се опитаме да направим от нея, е да бъде по-отворена. Ако тя се тривиализира дотам да бъде тотално зависима от диктата на общия поток, тогава тя се самоубива. В нея престават да текат събития.

– Да работите толкова близо в кръга на учителите си не ви ли ограничава по някакъв начин?

– Изобщо не се страхувам от това.

– Знаете, че не правите популярен театър и може би на много малко хора той е необходим. Не е ли естествено да очаквате по-малка подкрепа?

– На мен това ми е много ясно. В това няма проблем. Проблемът е жестът да не остане неадекватен, а това не зависи от социалния резонанс. Защото се знае, че интересът на публиката може да се диктува. В момента той се диктува и зависи от какво ще се диктува. Едно е да кажеш каква е тази глупост и с това да я изхвърлиш в кош и да привлечеш целия интерес в друга посока. Друго е да кажеш да – това е във от потока, но то има едни-какви си качества, т.е. може би си заслужава към него да потече някакво внимание, дори минимално. Това е възможно да се направи. А доколко херметичен е моят театър, е друг въпрос. Това, което мога да кажа, е, че той не е неразбираем.

– Говорим вече за самата театрална общност, защото тези процеси протичат вътре в общността. Нали целта ви не е това, което правите, да го харесат Маргарита Младенова и Иван Добчев, или пък критиците? Какво искате, накъде се обръщате?

– Ако поставим въпроса при реципиента, дали разчитам на реципиента, т.е. на публиката – изобщо не разчитам. Дори бих могъл да кажа, че това не ме вълнува, малко на принципа – аз правя каквото правя, пък да става каквото ще. Между другото трудно се удържа тази позиция, защото тя е малко камикадзе. Могат много ако да заплющят шамари от всякакъв характер.

– Имали сте вече опит, как се справяте с тези моменти?

– Въпросът е да не се интересуваш от това, в смисъл че една театрална ситуация се определя не толкова от своите правила, колкото от своите изключения. Това, което тече като общ поток, се легитимира от това, което не е в него. Мисля, че има нещо ценно за самата театрална ситуация, която по някакъв начин започва да усеща себе си чрез изключенията си.

– Така ли се усещате, като изключение?

– Там съм поставен. Ако говорим за етикети, това, с което тръгнах още от първото представление, е, че съм там, в реда на изключенията... Може етикетът да не е точен, но...

– А тук, в Англия, в напълно чужда културна среда, как се усещате? Открихте ли нещо позитивно?

– То беше уникален опит, защото е опит на комуникацията... Да се вземе нещо позитивно от дадена ситуация е много английска нагласа. Да кажем, че аз не съм позитивист, аз съм метафизик по ориентация... Проникването в чуждата среда служи повече като че ли да потвърдиш себе си, да станеш по-уверен, че си друг, отколкото да се припознаваш в мястото, където отиваш. То е и въпрос на самооценка. Да се потвърждаваш като нещо друго те легитимира като някаква уникалност.

– Нали мога да попитам накрая какво искате лично за себе си?

– Не знам какво искам за себе си. Искан възможността да правя това, което трябва да правя. А не искам невъзможността, т.е. финансовата и всяка друга невъзможност да се опитва да ме върне там, където няма да се съглася да бъда. Ето това искам – да може нормално да се жестикулира в една театрална среда. Не средата да те харесва или обожават, просто да ти дава възможност да жестикулираш в нея.

* В разговора Я. Гърдев се позовава на работата си по време на Европейската режисьорска школа в Уест Йоркшър Плейхауз, Англия

ФОНДАЦИЯ • СОФИЯ •
• SOFIA • FOUNDATION