

Тази публикация е начало на поредица разговори с театрални режисьори, чието присъствие е определящо за нашия театър днес. Започваме с талантливия и нахрумал през последните няколко години режисьор Явор Гърдев, може би защото е най-младият от тези, с които „Култура“ ще разговаря.

К

Разговор с режисьора Явор Гърдев

Режисьорът Явор Гърдев е роден на 23 февруари 1972 година в София. Завършил е философия в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, приключва следването си в НАТИФ „Кръстьо Сарафов“ - специалност „Режисура за драматичен театър“ в класа на Иван Добчев. От 1997 година е режисьор в Театрална работилница „Сфумато“. Има публикации във вестниците „Култура“ и „Азбуки“, в списанията „Демократически преглед“, „Философска мисъл“ и „Философия“ (Ел сетег) и в сборника „Текст и смисъл“ (VII „Св. К. Охридски“, С., 1993).

Поставил е следните спектакли:

1. „Две кратки пиеси за края“ по Фьодор Достоевски и Людмила Петрушевска в Драматичен театър „Апостол Карамитев“ - Димитровград, сезон 1994/1995,
2. „Частите на нощта“ от Георги Тенев в Драматичен театър „Стефан Киров“ - Сливен, сезон 1994/1995,
3. „Слушителите“ от Жан Жюно, копродукция на Драматичен театър „Иван Димов“ - Хасково и Драматичен театър „Апостол Карамитев“ - Димитровград, сезон 1995/1996,
4. „Похорът“ от Георги Тенев в Драматичен театър - Ловеч, сезон 1995/1996,
5. „Таня-Таня“ от Оля Мухина в Малък градски театър (заг. канал) - София, сезон 1996/1997,
6. „Сънят на Одисей“ по текстове на Хайнер Мюлер, Йосиф Бродски, Георги Тенев и Кирил Мерджански в Театрална работилница „Сфумато“ - София, премиера - 11. X. 1997 г.



Никола Тороманов, Георги Тенев и Явор Гърдев
Снимка Борис Мисирков

Панаир на гробище

Никола Вангов: Побод за разговора ни не е само предстоящата премиера на новия ти спектакъл „Сънят на Одисей“ в Театрална работилница „Сфумато“. Искане ми се да направим опит да опишем театралната гравина, в която копаете. Имаш възможност - територията на Вестник „Култура“, по-пространно и по-забавно да опишеш онова, което те интересува в театъра, онова, заради което те занимава с театър, така да се каже, светите китове, на които стъпваш. През миналия сезон твоят спектакъл в Малък градски театър (заг. канал) „Таня-Таня“ беше може би най-комплиментиран, най-обскурационен. Тази широка популярност получи спектакъл, който стои в страни от останалите ти постановки. Свидетел съм на парадокс, който говори за нещо важно, който просто изглежда интерпретиран, включително и от самия теб. Популярността е изкусителна, още повече в твоя случай тя беше заслужена и достойна. Човек би искал може би да повтори подобен успех... Но докогато познавам текста на това, върху което сега работиш („Сънят на Одисей“), поне на ниво алтернатива, ти се връщаш към търсения, близки на предишните ти спектакли.

Явор Гърдев: Още ми е трудно да набележа някаква строго определена и устойчива тенденция на присъствие си в театъра, но въпреки това, докогато се познавам, мога да твърдя, че това присъствие е по-скоро по програмно, отколкото хаотично. И си позволявам да го определя така, както квазиинтерпретирам неговия намерения си, които в досегашните ми спектакли не бяха чак домат програмни, колкото резултатни, които са или не друго, то поне симптоматични. А в името малко предпазливост по този момент, общо пеп, и все още ги утвърждам в обзиримост, те имам пътен спомен и за тях, и за желанието, което ми е произвело. За да разбера обаче какъв е моят театър, като че ли трябва да остава намеренията на мира (е вербализацията на желанието си за театър мога да се занимавам до безкрай!) и да направя безпристрастна дисекция на резултатите, докогато това изобщо е възможно, разбира се.

Никола Вангов: Същността на търсенията все пак, или поне най-често, е по-близка до намеренията, отколкото до резултатите.

Явор Гърдев: Това е актьорски и режисьорски мит, на който не хващам за дбе спотинки вира. Представления, видете ли, никога не излизало толкова хубаво, колкото е било замислено. Това е аргумент, с който се оправдавам пред собственото си самолюбие. Той ни спазва пред очевидността на това, че не сме толкова добри, колкото би ни се искало. Ами естествено, че няма да излезе така, както е замислено. Къде же сравнявам свобода на фантазията си с несвободата на възможните й въздействия. Режисьорският максимум никога не е в честното постигане на желания образ-смисъл, а в максималното приближаване до него. Този образ трябва да се отстоява докрай в схватката с, общо взето, прибавилан набор от средства, с които нашата професия разполага, за да го изведе във видимост. За това не държа на това да занимавам някое с красота на желанията и намеренията си. Те винаги и у всеки успява да се промъкне през баналната бещественост на театралната пълт и да пробие накрая. За това една предпазна откритост би изисквала за призна, че резултатът аз отчитам мисрота не на своята режисьорска сила, а на своята режисьорска слабост. Защото след силата на моето идеално „даз“ в желанието за театър, пред погледа излизат само отпадания от това „даз“, излизат за едно по-слабо и узвижмо (понеже е недобро от само себе си) „даз“, излиза всъщност истинското „даз“ в цялата си скромност и неувачивост, в неписан и безутешен разкряк между това, което ми се е искало да бъде и това, което вижда, че всъщност е. Ито това е театралният на изкуствата, боравещ с видимост, с бещественост. Но тук е и психичното достойнство. Намеренията ти показват какъв би ти се искало да бъдеш в изкуството, резултатът - какъв всъщност си. Там се виждат на глан.

И е хубаво да имаш здрави нерви, защото гледката никога не е приятна. Това важи и за най-слабите, и за великите в тази професия... Та за това гледам да не се

предговорям на намеренията... И за да се върна към описването на театралната гравина, в която копая, ще кажа, че съдейки по цветята или по-скоро по бурените, които никнат там, тя е гравина на страха. Във всичко, което съм направил досега, абсолютно независимо от неговите естетически достойнства или недостойнства, неотклонно се опичавам два основни страха - страхът от любовта и страхът от смъртта. И това не е творческа доктрина, а симптом. С тези страхове аз се справям, по-точно - не се справям, правейки спектакли.

А и понеже не казах какви са моите светли китове, за утешение мога да кажа поне от какво те болят - от тези два страха. Основната опозиция на всички мои сюжети е любов - смърт. Тя е отиване по пряк или обикновен драматургически път при схватката на две уж-противоположности - любовта и морбидното, и в крайна сметка, което може би е по-важно, навлизане в територията на психичното единство. Това единство стои под всички мои намерения, фигурира си. Дори в последната ми работа, „Сънят на Одисей“, тези две крайности са направо персоналифицирани в лицето на носителя на двата основни сюжета, сред които се дупа Одисей в гизния си кошмар: Калипсо, жената-любов и Филоклет, чейкът-смърт. Първата линия, на Калипсо, която след замисляването на Одисей от нейния остров живее, в смърт, причислена от чакане“, присъства в пролога и епизода и е нещо като повиван сюжет на спектакъла, едно от изходните събития на Одисеевата вина. Особено тук е, че с Георги Тенев не сме избрали традиционния зрителски съз на Пенелопа, която очакващата жена, а на Калипсо - жената, от която Одисей си отива, за да се върне в Итака. Нейният дял от замисляването ми напастък е тъкмо любовта-смърт, т.е. недочакването ми. От тази именно безнадеждна и отчаяна любовна перспектива се отваря вътрешният сюжет - срещата със смъртта в лицето на Филоклет... Между двете образи, които най-точно отразяват смисъла на този план, до открит в една ремарка, обозначаваща мястото на действието в „Късната луна“, текст, над който Георги Тенев, ако не се съжа, работи в момента. Ремарката гласи: „Панаир на гробище“. Ето това е много точен образ за нещо, което ми мен го има навсякъде: във всичко, което съм правил. Панаир на гробище е като че ли това, което правя в театъра. Не твга през усмивка, не смях през съзвиз шак каквато и да е поборна сантиментална глупост, а точно панаир на гробище, защото това са различни неща. И тук във вътрешния сюжет на „Сънят на Одисей“, който всъщност е Мюлеровият „Филоклет“, като че ли стигнах до изведено противопоставяне, най-рязкото, което съм си позволявал досега, между тези два плана - панаир и гробище. В „Сънят на Одисей“ споменатите планове са съвсем различени и дори са изразени в нарочно разнотия, поставени са в съществена ситуация. Ако се върна към предишните си представления, мога да кажа къде кой план е имал преевс, но те никога не са били в толкова язка война, каквато би трябвало да има тук. „Настите на нощта“ беше барокрово гробище с примеси на панаирност, „Слушителите“ беше маниерно гробище с примеси на панаирност, „Похорът“ беше епическо гробище с примеси на панаирност, „Таня-Таня“ беше 99% панаир с много далечни пролявности и отсенки на гробище отзад. Може би точно заради това този спектакъл имаше най-лесно съвоята жизнена енергия, най-лесно прескачаше рамплата и имаше такъв успех. В „Таня-Таня“ засадах застоящото много отпадане и изпозоре, така че то стоеше само като прибък, който не трябва да се забравя. Така или иначе, там си позволих докрай хода на панаирността.

Тук, в „Сънят на Одисей“, като на състезателен ринг изваждам два не само драматургически, но и попространствено отпадане и разпраричени панаи и затова поставям спрукултурата на античната трагедия. Сюжетът Филоклет, който е микросюжет в „Ианада“, може да бъде поделен като лакум за смисъла на Трагиката война изобщо. Той отвари въпроса за безсмислената жертва изобщо, за безсмислено проявление в обсадата и за обсадата живот, той е сох в раната, провокатор

на трагическия комплекс. Негов антипоп е хоровият панаир изразен от немлюерови поетически текстове, които нахават маса в мотора на биевското колело, на панаирната машина на войната - въжият на Лемнос кораб с всички гробици, с всички персонажи на съдбата, които античното съзнание бързотомно е възприемало без задръжки, но за модерното те винаги носят ореола на извиста бутаторност. Не само че не съм се опитвал да изчистя тази бутаторност, ами напротив - все гледам да я засиял. Това са два успоредно действащи свята, всеки със свои закони на устройство. Хоровият е изцяло мутикализиран от моя напълно равностовен святвор в това начинание - Асен Аврамов, чиято жизнена енергия беше неопенена в опита да „родим трагедията от духа на музиката“. (Понеже стана дума, святвор на всичките ми спектакли, съ-пътник в общата авантюра е художникът Никола Тороманов). Акострирането на Одисеевия кораб на Лемнос като образ за мен винаги е било равностовно по смисла на един крайно шаткован образ от средноистинистическите халувуски филми - пристигането и плавното спиране на събръскашен черен кадилак на американско лъскаво побережие. Това винаги ми е изглеждало като неоп и отпачи опит на мукашния, на секуларния свят да наложат законите си, да наложат, ако щеш, „стандарт“ си върху онзи свят, където май има един-единствен неотменим закон, пред който само може да се немее. Това немее обаче някак не се получава. Напротив. То отива точно в своето обротно, в някакво страшно съотно борборене срещу лицето на смъртта. За да се спасим от страха пред смъртта, ние осъществяваме много мощна операция по неутрализирането й, като правим от нея парад, своеобразен празник. Това е начин мисълта за нея да бъде някак преглъщана, да смедем страха си. Машината на войната в „Сънят на Одисей“, която в това отношение си е чисто панаирджийска машина, осъществява поборна операция. Тя е хвърляла котва в гробище, но се опитва да не си дава сметка къде е и произвежда от гробището купон.

Одисей по задължение, но не и по желание е част от тази военна и панаирджийска машина, той е може би най-сръчният и мотор, но едновременно с това никога не е вярва, че тя може да даде смисъл на живота му. Той живее, за да си отпие от нея, за да се върне... Мисля, че в драматургично отношение срещата на Одисей с Филоклет у Мюлер е много поборна на тази между Ричард и Смъртта в „Семият печам“ на Бергман. Това не е просто среща между палач и жертва, която поражда някакъв етически проблем, а метафизически проблем - на ситуация на среща на два вида смърт - физическата (преследваща вече почти разложения Филоклет) и смисловата смърт, т.е. съотносено в ситуация, в която никога не си намислял смисъла за стоиш (каквато за Одисей е ситуацията на войната за Троя).

Аз държа на тази тема. Дори с цената на известна неуспешност, която е възможно да се яви поради отпадане ми да забавявам на всяка цена и на която бързотомно ще трябва да платя някаква дан. В „Таня-Таня“ доста-точно се пробавя в организирането на спектакъла, който с постоянна интензивност и на всяка цена задържа вниманието. Тук, и мисля, че „Сфумато“ е територията за такъв тип опити, по-спокойно мога да изоставам задачите да забавявам някое така, че той в по-голяма част от прочетиите да остава доволен.

Никола Вангов: Ресурсите за ти кажат: „Е, не е като „Таня-Таня“...“. Но да се върнем към Одисей. Фигурата ми може да бъде дискуссионна. Той носи темите, за които говорим, той е животин, намиращият изходи... Другите се забавяват около побития стъб на своята правота. В същото време ред неща, свързани с Одисей, изглеждат доста несимпатични. Каквото и да се случи, той все го извърта така, че той да е с опити, и да са онии, който знае истината.

Явор Гърдев: Защо обаче го прави? Вярно, че той е най-сръчният жонглер на смисла, но все пак той не живее в самотниелната суета на хитреца, не се реализира чрез нея. Въпросът е, че в тази пиеса освен моралните проблеми, които са ясни и четайки още на първ поглед, има и по-матрични проблеми.

Одисей носи своя по-голяма цел, която не е точно паганство на Троя. За него паганството на Троя е средство, което ми отвори обратния път към Итака, а за тази физка-цел средства не се жалят. Ако някой се бие за Троя, за да се угодяватори лично, за да възстанови чещта си, за да разруши и палачкоа чуждия град, то Мюлеровият Одисей се бие, за да се забвине. За нищо повече. Реално неговият сюжет не е „Ианада“, той има свой личен сюжет - „Одисей“.

Никола Вангов: Предишн ти премиера и е обяснено обещаването ми от бъдещия спектакъл... Преди време в списание „Демократически преглед“ (брой 8/9 от 1996 г.) написах кратък текст „За „Похорът“ и как да подготвим към него“, в който пишех за „омисляването“ като стратегия при правенето на театър...

Явор Гърдев: Театър на омисляването - харесвам си този образ. Има много простичко режисьорско правило, което съм научил още в 1 курс от своя учител Иван Добчев: когато поканиш някое да легне напред, трябва да му покажеш това, което той не очаква да види, а не това, което очаква.

Театърът на омисляването се ражда там, където има успешен саботаж на общите принципи, според които работи театралната машина. Ако аз правя театър само за да разкажа една история добре и само и единствено това е моята цел, то всъщност няма смисъл да се занимавам с това, с което се занимавам. Ако аз стои за общата инерция на правене на театър, в която теб да се прави ел-мака, защото е хубаво да има театър и защото той е неотменим част от културата, то аз съм свършен. Омисляването става там, където се възбавя комфортът на ритуала на гледането на театър. Тогава е възможно да се произведе събитие. Ритуалът обаче не се възбавя самостоено просто защото не ти харесва, а тъкмо в името на бешуалното събитие. Събитието се случва винаги бинаги инерцията на традицията. То подава различия, омислява

Продължава от с. 9

Йорв Гърдев: Това точно не мога да знам, но винаги съм убеден в едно - че е публично бажен. Иначе не бих го правил на театър, не бих си позволял. Правейки го основно на спектакъл, аз по някакъв начин апелирам, че е важен. Разбира се, моя работа е собственият ми свят да стане възможен за другите. Аз разбирам, че ти искаш да ми кажа не как налагам собствения си свят, а какъв е всъщност собственият ми свят, но аз няма как да ти кажа. Аз затова правя представления. Защото кога-

Никола Вангов: Сънуваш ли ги?

5 август 1997 г.