

Панаир на гробище

Разговор с режисьора Явор Гърдев

-Повод 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 градина, в която копаяш. Имаш възможност - територията на вестник "Култура", по-пространно и по-задълбочено да опишем онова, което те интересува в театъра, онова, заради което се занимаваш с театър, така да се каже, светлите китове, на които стъпваш. През миналия сезон твоят спектакъл в Малък градски театър /Зад канала/ "Таня-Таня" беше, може би най-коментираният, най-общоприетият. Тази широка популярност получи спектакъл, който стои встрани от останалите ти постановки. Свидетели сме на парадокс, който говори за нещо важно, който просто изисква интерпретиране, включително и от самия теб. Популярността е изкусителна, още повече в твоя случай тя беше заслужена и достойна. Човек може би би искал да повтори подобен успех... Но доколкото познавам текста на това, което сега работиш¹, поне на ниво литература, ти се връщаш към търсения близки на предишните ти спектакли.

-Още ми е трудно да набележа някаква строго определена и устойчива тенденция на присъствието си в театъра, но въпреки това, доколкото се познавам, мога да твърдя, че това присъствие е по-скоро програмно, отколкото хаотично. И си позволявам да го определя така, като диагностицирам не толкова намеренията си, които в досегашните ми спектакли не бяха чак дотам програмни, колкото резултатите, които са, ако не друго, то поне симптоматични. Аз имам малко представления до този момент, общо пет, и все още ги удържам в обзримост, т.е. имам

¹ "Сънят на Одисей" по текстове на Хайнер Мюлер, Йосиф Бродски, Георги Тенев и Кирил Мерджански. Проект, реализиран в ТР "Сфумато".

плътен спомен и за тях, и за желанието, което ги е произвело. За да разбере обаче какъв е моят театър, като че ли трябва да оставя намеренията на мира (с вербализации на желанието си за театър мога да се занимавам до безкрай!) и да направя безпристрастна дисекция на резултатите, доколкото това изобщо е възможно, разбира се...

-Същността на търсенията все пак е по близка до намеренията, отколкото до резултатите.

-Това е актьорски и режисьорски мит, на който не хващам за две стотинки вяра. Представлението, видите ли, никога не излизало толкова хубаво, колкото е било замислено. Това е аргумент, с който се оправдаваме пред собственото си самолюбие. Той ни спасява 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 ще сравняваме свободата на фантазията си с несвободата на възможните й възплъщения. Режисьорският максимум никога не е в чистото постигане на желания образ-смисъл, а в максималното приближаване до него. Този образ трябва да се отстоява докрай в схватката с общо взето тривиалния набор от средства, с които нашата професия разполага, за да го изведе във видимост. Затова не държа на това да занимавам някого с красотата на желанията и намеренията си. Те винаги и у всекиго са прекрасни. Важно е какво от техния смисъл е успяло да се промъкне през баналната вещественост на театралната плът и да проблесне накрая. Затова една пределна откровеност би изисквала да призная, че по резултата аз отчитам мярата не на своята режисьорска сила, а на своята режисьорска слабост. Защото след силата на моето идеално "аз" в желанието за театър, пред погледа излизат само останки от това "аз", излиза едно ново слабо и уязвимо (понеже е недоволено от самото себе си) "аз", излиза всъщност истинското "аз" в цялата си скромност и невеличавост, в непосилен и безутешен разкряч между това, което му се е искало да бъде и това, което вижда, че всъщност е. Ето това е трагизма на изкуствата, боравещи с

видимост, с вещественост. Но тук е и тяхното достойнство. Намеренията ти показват какъв би ти се щяло да бъдеш в изкуството, резултатът - какъв всъщност си. Там се виждаш на длан.

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 затова гледам да не се предверявам на намеренията... И за да се върна към описването на театралната градина, в която копая, ще кажа, че съдейки по цветята или по-скоро по бурените, които никнат там, тя е градина на страха. Във всичко, което съм направил досега, абсолютно независимо от неговите естетически достойнства или недостойнства, неотклонно се отпечатват 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 театър.

А и понеже не казах какви са моите свети китове, за утешение мога да кажа поне от какво те боледуват - от тези два страха. Основната опозиция на всички мои сюжети е любов-смърт. Тя е отиване по пряк или обиколен драматургически път при схватката на две уж-противо-положности - либидото и морбидото, и в крайна сметка, което може би е по-важно, навлизане в територията на тяхното единство. Това единство стои под всички мои намерения, фундаира ги. Дори в последната ми работа, "Сънят на Одисей", тези две крайности са направо персонифицирани в лицето на носителите на двата основни сюжета, сред които се лута Одисей в гузния си кошмар: Калипсо, жената-любов и Филоктет, човекът-смърт. Първата линия, на Калипсо, която след заминаването на Одисей от нейния остров живее "в смърт, причинена от чакане" присъства в пролога и епилога и е нещо като повиващ сюжет на спектакъла, едно от изходните събития на Одисеевата вина. Особеното тук е, че с Георги Тенев не сме избрали традиционния зрителен ъгъл на Пенелопа, като очакващата жена, а на Калипсо - жената, от която Одисей си отива, за да се върне в Итака. Нейният дял от заминаването му нататък е тъкмо любовта-смърт, т.е.

недочакването му. От тази именно безнадеждна и отчаяна любовна перспектива се отваря вътрешния сюжет - срещата със смъртта в лицето на Филоктет... Между другото образът, който най-точно отразява смисъла на този план го открих в една ремарка, обозначаваща мястото на действието в "Късната луна", текст, над който Георги Тенев, ако не се лъжа, работи в момента. Ремарката гласи: "Панаир на гробище". Ето това е много точен образ за нещо, което при мен го има навсякъде; във всичко, което съм правил. Панаир на гробище е като че ли това, което правя в театъра. Не тъга през усмивка, не смях през сълзи или каквато и да е подобна сантиментална глупост, а точно панаир на гробище, защото това са различни неща. И тук във вътрешния сюжет, който всъщност е Мюлеровия "Филоктет", като че ли стигнах до изведено противопоставяне, най-рязкото което съм си позволявал досега, между тези два плана - панаира и гробището. В "Сънят на Одисей" споменатите планове са съвсем разчленени и дори са изградени в нарочно разностилие, поставени са в състезателна ситуация. Ако се върна към предишните си представления, мога да кажа къде кой план е имал превес, но те никога не са били в толкова рязка война, каквато би трябвало да има тук. "Частите на нощта" беше бароково гробище с примеси на панаирност, "Слугините" беше маниерно гробище с примеси на панаирност, "Походът" беше епическо гробище с примеси на панаирност, "Таня-Таня" беше 99% панаир с много далечни проблясъци и отсенки на гробище отзад. Може би точно заради това този спектакъл имаше най-лесно сводима жизнена енергия, най-лесно прескачаше рампата и имаше такъв успех. В "Таня-Таня" засегнах задстоящото много отдалеч и изотгоре, така че то стоеше само като привкус, 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 извеждам два не само драматургически, но и пространствено отделени и разграничени плана и затова ползвам структурата на античната трагедия. Сюжетът Филоктет, който е

микросюжет в "Илиада" може да бъде ползван като лакмус за смисъла на Троянската война изобщо. Той отваря въпроса за безсмислената жертва изобщо, за безсмислено пропиления в обсадата и за обсадата живот, той е сол в раната, провокатор на троянския комплекс. Негов антипод е хоровия план, изграден от немюлерови поетически текстове, които наливат масло в мотора на виенското колело, на панаирната машина на войната - идващия на Лемнос кораб с всички гребци, с всички персонажи на съдбата, които античното съзнание вероятно е възприемало без задръжки, но за модерното те винаги носят ореола на известна бутафорност. Не само че не съм се опитвал да изчистя тази бутафорност, ами напротив - все гледах да я засиля. Това са два успоредно действащи свята, всеки със свои закони на устройство. Хоровият е изцяло музикализиран от моя напълно равнопоставен съавтор в това начинание - Асен Аврамов, чиято жизнена енергия беше неоценима в опита да "родим трагедията от духа на музиката". Акостирането на Одисеевия кораб на Лемнос като образ за мен винаги е било равнозначно по смисъл на един крайно щампован образ от среднотатическите холивудски филми - пристигането и плавното спиране на свръхлуксозен черен кадилак на американско лъскаво погребение. Това винаги ми е изглеждало като нелеп и отчаян опит на тукашния, на секуларния свят да наложи законите си, да наложи, ако щеш, "стандарта" си върху онзи свят, където май има един-единствен неотменим закон, пред който само може да се немее. Това немеење обаче никак не се получава. Напротив. То отива точно в своето обратно, в някакво страшно суетно бърборене срещу лицето на смъртта. За да се спасим от страха пред смъртта, ние осъществяваме много мощна операция по неутрализирането ѝ, като правим от нея парад, своеобразен празник. Това е начин мисълта за нея да бъде някак преглътната, да смелим страха си. Машината на войната в "Сънят на Одисей", която в това отношение си е чисто панаирджийска машина, осъществява подобна операция. Тя е хвърлила 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 ѝ мотор, но едновременно с това никога не е вярвал, че тя може да даде смисъл на живота му. Той живее, за да си отиде от нея, за да се върне... Мисля, че в драматургично отношение срещата на Одисей с Филоктет у Мюлер е много подобна на тази между рицаря и смъртта в "Седмият печат" на Бергман. Тя не е просто среща между палач и жертва, която поражда някакъв етически проблем, а метафизически проблемната ситуация на среща на два вида смърт - физическата (преследваща вече почти разложения Филоктет) и смисловата смърт, т.е. стоенето в ситуация, в която никога не си намирал смисъл да стоиш (каквато за Одисей е ситуацията на войната за Троя). Аз държа на тази тема. Дори с цената на известна неуспеваемост, която е възможно да се яви поради отказа ми да забавлявам на всяка цена и на която вероятно ще трябва да платя някаква дан. В "Таня-Таня" достатъчно се пробвах в организирането на спектакъл, 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 изоставя задачата да забавлявам някого така, че той в по-голяма част от процентите да остава доволен.

- Рискуваш да ти кажат: "Е, не е като "Таня-Таня"...". Добре, но самата фигура на Одисей е дискуссионна. Той е носител на темите, които казваш. Другите се забатачват в еднозначно забития стълб на своята правота. В същото време обаче всичко изглежда доста несимпатично, защото каквото и да се случи, той ще го извърти все така, че той да е готиния.

- Защо обаче го прави? Вярно, че той е най-сръчният жонгльор на смисли, но все пак той не живее в самомнителната суета на хитреца, не се реализира чрез нея. Въпросът е, че в тази пиеса, освен моралните проблеми, които са ясни и четливи още на пръв поглед, има и по-

мащабни проблеми. Одисей гони своя по-голяма цел, която не е точно падането на Троя. За него падането на Троя е средство, което ще му отвори обратния път към Итака, а за тази фикс-цел средства не се жалят. Ако някой се бие за Троя, за да се удовлетвори лично, за да възстанови честта си, за да разруши и плячкоса чуждия град, то Мюлеровия Одисей се бие, за да се завърне, за нищо повече. Реално неговият сюжет не е "Илиада", той има свой личен сюжет - "Одисея".

- Въртиш - сучеи, все в тази пиеса отиваш. Да напуснем повода. Кажу нещo за така наречения от теб театър на отместването.

- Добре. Този театър 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 стоя зад общата инерция на правене на театър, в която театър се прави ей-така, защото е хубаво да има театър и защото той е неотменна част от културата, то аз съм свършен. Отместването става там, където се взривява комфорта на ритуала на гледането на театър. Тогава е възможно да се произведе събитие. Ритуалът обаче не се взривява самоцелно, просто защото не ти харесва, а тъкмо в името на евентуално събитие. Събитието се случва винаги въпреки инерцията на традицията. То подава различния, отместения зрителен ъгъл и успява, когато го прави с необходимата решимост и необходимата художествена тежест, а те пък никога не могат да се родят просто по някаква си професионална инерция. Само по законите на професионализма никой не може да направи нещо съществено в театъра. Хубавите неща в театъра стават винаги и само благодарение на възможността да извадиш изпод самия себе си чергата на стабилността на овладения занаят. Когато се опиташ да я извадиш и изпод краката на този, който гледа, обаче достатъчно добре си изшлепал чергата, която може да му замени тази, а не просто да го оставиш да виси, тогава за него

гледането се превръща в събитие: той е отместен от своя си свят в друг. Когато се прибера в къщи и стъпя на килима, който стои в стаята ми от десет години, всичко е в реда на нещата, но когато се прибера и видя там един съвършено непознат ми розов мокет например, това за мен си е събитие. Както при онзи пример с часовника... за екзистенциалното проглеждане, на Марсел или на Муние, ако не греша. Дори като видиш розовия мокет, ти се сецаш, че изобщо си имал килим, което преди не си забелязвал, защото той е бил сраснат с окръжаващата те среда. В художественото събитие трябва да има нещо подобно. Въпросът е дискомфортът на отместването постепенно да те отведе в някакъв друг, успореден комфорт. Това е и целта на всяка режисура - да произведе успореден свят, свят на особеното, на неподозираното и неочакваното, на отместването, както там го наричам. Затова например аз имам вкус към някои неща, които за всеки нормално мислещ продуцент са си чисто самозаколване, самоубийство, още на ниво идея. Това важи например за театрализиациите на текстове, които не почиват на драматургически принципи. За да правиш такива работи си се иска смелост, която аз изобщо не твърдя, че още притежавам в необходимия размер. Иска се и каляване на нервите, защото много добре виждаш как ситуацията се измъква от контрола ти, дори ти сам трябва да се принудиш да я изпуснеш, за да направиш крачката към създаване на нов свят, а пък тази крачка изобщо не е сигурно, че ще успееш да я направиш, тя в много случаи изобщо не се прави. Моят личен сюжет, защото сюжетът на едно представление винаги е личен сюжет на неговия създател, колкото и да е силен той за мен, може изобщо да не влезе в кръга на интереса на други хора.

- *Имаш ли чувството, че твоят сюжет е публично интересен?*

- Това точно не мога да знам, но винаги съм убеден в друго - че е публично важен. Иначе не бих го правил на театър, не бих си позволил. Правейки го основа 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 ти кажа не как налагам собствения си свят, а какъв е всъщност собствения ми свят, но аз няма как да ти кажа. Аз затова правя представления. Защото когато говоря за театъра, мисля за театъра или теоретизирам върху театъра, все пак ползвам някакъв инструментариум, който обаче не е собственият ми копнеж за театър. Той представлява някакъв негов инструментален вариант. Но собственият ми копнеж е неартикулируем, освен чрез театър.

- *Както е казано "образи от думи... капан във празното пространство".*

- Там е казано и друго, пак от Филоктет: "На моя континент е пустош." Аз за себе си сериозно подозирам, че на моя континент е пустош и може би затова правя такъв сюжет. Иначе просто не знам защо бих го правил. Ето, аз всъщност не знам защо го правя. За какво ми е да правя гробища? А и досега съм ги правил, и то не от голяма любов към тях. Просто явно ме е страх и точка. Но не е и предварително осъзнаване, че ме е страх и - дай сега да vyplътя страха си на сцена. Когато някой ме попита: "Какво искате да постигнете с тази пиеса, какво искате да направите с нея?"; аз изпадам в много неприятната ситуация на невъзможност да отговоря. Наистина не мога да отговоря. Разбира се, мога да кажа: "Правя това, защото то ме вълнува по този и този начин...", но това всъщност е пълна глупост. Реално погледнато, тръгването да правиш театър от един текст не е на нивото на собствената ти възможност да артикулираш защо тръгваш с този текст. Текстът винаги стъпва някъде по-дълбоко в теб, по-дълбоко, отколкото сам си даваш сметка. Разбира се, мога да давам обяснения за темите - какви са, защо са, как ме вълнуват, че изобщо ме вълнуват, но никога не мога да кажа какъв е моят театър като такъв. Това е експертна работа за външни погледи, които могат да се изказват с известна приблизителност, но не е работа на самия субект. Всяко такова говорене на субекта за неговия

театър задължително предполага зловещи дози суетност, каквато и в момента усещам че генерирам по някакъв начин, колкото и да се опитвам да бягам от нея, и рисковани изправяния пред празнотите на неартикулирваемото, които започваме да заменяме с разни думи, повече или по-малко сложни, повече или по-малко поетични, повече или по-малко романтични.

- *Още не си употребил термина, с чието авторство или поне с лансирането му се гордееш...*

- *Екстатичният театър...*

- *Е как избяга от цялата тази работа... Всичко което говориш досега в някаква степен говори за него, а не го назова - защо?*

- За никакво авторство на термина не може да става дума, разбира се. По-скоро става дума за някакво негово преосмисляне. Тук не го употребих, за да не се налага да изсипвам купищата допълнителни обяснения и разяснения какво точно имам предвид. Тези разяснения, бидейки по принцип изкушен от теоретизирането, съм си дал труда да направя в текстове, които са предмет на по-частен интерес и вълнуват ако не никого, което е доста възможно, то поне доста тесен кръг от хора. Екстатичният театър във всеки случай не е метод. Напротив, той е идея, опитваща се да суспендира валидността на методите, да препятства предоверяването на средствеността на режисьорската и актьорска професии. Ако си атакуван от екстаза, това не става благодарение на някакви сръчности, които владееш в професията си. Екстатизмът може да проблясва както в най-експресивните, така и в най-тихите естетики. Той може да присъства както в атлетичния театър, към който аз клоня, така и в смирено-спокойния театър, но не е запазена територия за нито един от тях.

- *Все пак има сюжети, които едва ли могат да бъдат направени пълноценно чрез екстатичен театър.*

- Екстатичният театър иска съответната си драматургическа енергия. Той разбира се е неприложим към фиксираните естетики, които се възпроизвеждат по матрица и с това са мъртви. Въобще този театър с най-голямо приближение може да бъде определен чрез това какво той не е. И затова встрани от теоретичните си текстове за него, сега в Германия, в Замъка на усамотението смятам да напиша "Апофатически манифест на екстатичния театър", в който по метода на изключването подробно ще определя какво този театър със сигурност не е. Милениумът свършва - отново е време за манифести.

Разговаря Никола Вандов

5 август 1997