

КРИТИКА И ХУМАНИЗЪМ

списание за нова хуманитаристика

ДРНЗ „Критика и хуманизъм“

кн. 9, бр. 2/2000

ПОЛИТИКИ НА ПРОСТРАНСТВОТО



ТЕАТЪРЪТ – ЕКСТАТИКА, СЪБИТИЕ, ПРОСТРАНСТВО

Явор Гърдев в редакцията на „Критика и хуманизъм“*

Явор Гърдев (роден 1972 г.): театрален режисьор, завършил през 1996 г. философия в Софийския университет и през 1997 г. – театрална режисура в НАТФИЗ, София. Специализирал в Европейската режисьорска школа в Лийдс (Англия), в Академия Schloss Solitude, Щутгарт и др. Някои реализирани театрални постановки: „Частите на нощта“ (по Г. Тенев), „Таня-Таня“ (по О. Мухина), „Сънят на Одисей / Somnium Ulixis“ (по текстове на Х. Милър, Й. Бродски, Г. Тенев и К. Мерджански), „Квартет“ (по Х. Милър & Со.), „Руска народна поща“ (по О. Богаев) и др. Автор на множество публикации от последните десет години в областта на философията, естетиката и социалната критика. Един от създателите и членовете на TRIUMVIRATUS ART GROUP (1994, съвместно с Г. Тенев, сценарист, и Н. Тороманов, сценограф и художник).

КХ: Какво представлява „екстатичният театър“ или „екстатичното театрално пространство“, за които говориш често в твоите медийни изяви?

Я.Г.: Това, което ми се струва най-важно в театъра, е започването отникъде, тоест сътворяването на свят от нищото, поради което и всички идеи за създаване на театрален свят, света на една постановка, са някак демиургически, доколкото демиургът прави нещата от нищо. Дефинитивно такава е и режисьорската позиция – демиургическа. Във физически-пространствен план това вече е уточ-

* От страна на списанието в разговора участват Димитър Вацов, Антоанета Колева и Боян Знеполски.

нено от Питър Брук – театърът започва от празно пространство, в което нещо се задейства и оттам нататък може да произтече, или пък не, събитие. Идеята за екстатичен театър, е модерна идея. В този смисъл аз реконструирам виртуално един мит за екстатичния театър с ретроспективното предположение, че тъкмо такъв, екстатичен, е бил старогръцкият театър. Разбира се, никога не губя ясното съзнание, че това е мит, но той е конструктивистки мит – мит, вършещ практическа работа. Онова, което усещам като „мое желано“ в театъра, не без исторически основания ретроспективно проектирам върху античния театър. Това, разбира се, изглежда като чисто волунтаристка операция, но само привидно. Въщност този практически мит почива на едно мое доста търпеливо изследване, част от което преди три години публикувах под заглавие „Феноменология на екстатичния театър“. И така, раждането на театъра започва с пожелаване. Моето пожелаване произвежда пространство, в което рискът от неслучване е огромен. Случването – това въщност е най-трудното нещо в театъра. Оживяването на театралното пространство е именно конструирането или по-точно предпологането, предвиждането, предкусването на събитие, което може да се случи „в общност“. Пространството, което се конструира за това „случване“, е магически периметър. Въщност конструира се триизмерна „примамка“ за случването на театралното събитие. Случването за съжаление остава негарантирано, докато обаче умира на театралното явление, било то със статут на събитие или не, накрая на всичко това е абсолютно гарантирано. Ето защо пространството на театъра може да бъде живо само в къс участък от време. Докато един художнически акт може да бъде фиксиран веднъж завинаги и да бъде възприеман в различни времена, то театралното пространство, за съжаление, или може би по-скоро за радост, се ражда и загива със събитието, което се ражда в него.

КХ: А какъв е критерият за „събитие“, тоест как се разбира дали то се е случило? Възможно ли е разбирането и има ли дефиниция за събитието?

Я.Г.: Според мен няма нито дефиниция, нито критерий. Да се мисли, че събитието е валидно за всички преживяване, е погрешно – в повечето случаи то е валидно за някои и невалидно за други; в най-оптимистичния случай, то е валидно за по-голямата част от наблюдаващите го – тогава, вероятно, се нарича успех. А критерий и въобще някакъв осигурителен пояс, с който да можем да гарантираме, че нещо се е случило, в театъра реално няма. И точно защото театърът никога и по никакъв начин не осигурява докрай собствения си свят, той е витално изкуство. Разбира се, има вътре-

шен критерий – той е професионален и изцяло центриран в режисьорската фигура. Режисьорът е вътрешният зрител на това, което се случва, и неговият критерий за събитието е изцяло интуитивен. Той обаче не е универсален. Тук режисурата отстъпва на универсалната демиургия.

КХ: Как подбирате текстовете, по които правите постановки?

Я.Г.: Изборът на драматургичен материал при мен е интуитивен и за него също нямам артикулируем критерий. Обикновено се занимавам с текстове, които конструират в драматургичен план нещо, което не ми е съвсем ясно, но едновременно с това ми е интересно. В тях има някаква енигматичност, която не ми дава възможност веднага да ги постигна под формата на отчетлива идея. Ето това горе-долу е моят вътрешен критерий дали един текст си заслужава да бъде „правен“. Защото има текстове, по отношение на които може да се каже, че са много добре написани, но едновременно с това те твърде лесно предполагат куп идеи за възможната си реализация. Твърде ясно поставят горната и долната граница на това, което може да се направи с тях. Другият вид са текстове, които се стараят да не се доизказват и към които усещам влечение, но нямам точна идея за възможната им реализация. Тези вторите оставят въпросните граници нефиксирани. Разбира се, такива текстове не трябва да бъдат просто абстракции или шампоанени квазипоезии, в които е пълно с многозначителни, дълбокомислени претенции. Въобще не става дума за привързаност към някакъв говорителски театър, в който всичко до безкрайност се изяснява вербално. Впрочем, в това отношение театърът е обратното на един философски разговор, защото в много голяма степен разчита на нещо, което не е логически артикулируемо. Това, което е некоректно в модерната философия, в много случаи е съвсем коректно в театъра. В случая е налице взаимодопълване на сфери.

КХ: Като противопоставяш театралното творчество на философската рационалност, имаш ли предвид нещо от порядъка на до-рационалността? И понеже се движим към все по-общо характеризирани на собствените ти нагласи, намесвайки понятия като „модерност“, как би коментирал категоризации като „постмодерност“? Използвайки подобни етикети, къде да отнесем прокламацията от теб „театър на екстатиката“?

Я.Г.: Аз по-скоро съм носталгик на модерното, отколкото постмодернист по интенция. Но едновременно с това съм „чист постмодернист“, първо – защото скърбя по загубената си цялост, с което и по невалидните вече „големи наративи“, и второ – защото

страстно желая своята модерност, давайки си сметка рефлексивно, че едва ли мога да я постигна в нейното постоянно убягване. Впрочем в българския театър понятието „постмодернизъм“ е съвършено неясно и мнозина погрешно смятат, че постмодернизмът е изравняване на театралния стил с някаква колажна техника. За „постмодернизма“ се говори като за вид мода, която може да отмине в даден момент като непригоден вече стил. Това, разбира се, е редукционизъм, възникващ от недостатъчна осведоменост. Постмодернизмът е по-скоро неумолим контекст, отколкото вид самоидентификация или вид стил на правене. Този контекст се самоналага и изисква от теб да го приемеш и да се примиряваш с него, дори и в случай, че не го одобряваш. Когато създавахме „Триумвиратус“, написихме нещо като манифест, в който заявихме, че целта ни е „да прегазим калното гробище на постмодернизма“. Все повече си мисля обаче, че нищо не можем да прегазим, че идеята за такова прегазване е утопична, като да се измъкнеш от блато, теглейки се за собствената си коса. За съжаление от мен самия персонално не зависи дали да съм постмодернист или не. Аз съм такъв независимо от желанието си. Поради самия дух на времето, в което пак независимо от желанието си, живея.

КХ: Отказваш да работиш с твърди определения по отношение на работата си. Избягваш да се идентифицираш пряко с географски, културни и пр. етикети. Това явно е избрана стратегия. Ако сме те разбрали правилно, ти правиш разлика между позитивистичното или рационално поведение, което втвърдява нещата въпреки тяхното убягване, и от друга страна, изкуството или театъра, които показват убягването на нещата въпреки реалното им втвърдяване. Означава ли това, че „носталгията по модерното“ е носталгия по изгубената твърдост на нещата, на фона на която убягването е по-силно? Казано иначе, кризата на модерната рационалност превръща ли се в криза на изкуството?

Я.Г.: Според мен – да. Имаше период, в който много силно се увеличава възможността за пределно развиване на границата между професионализъм и аматьорство например. Но напоследък, и тъкмо поради това, че тази граница е окончателно размита, ратувам за професионализъм. Съществуват аматьорско-професионали, които са аматьори в етимологическия смисъл – т.е. много обичат това, което правят; а има и аматьори, които позират със заниманията си единствено за да хранят суетата си, без дори да се радват на онова, което правят. Това е развиване на границите в българския театър, валидно впрочем и за много други сфери. Става дума за нарастващи прояви на чиста шарлатания, чиито продукти обаче се при-

познават като ценни. Поради тази пролиферация на явленията и развиване на йерархиите, те биват поставяни редом с наистина ценни феномени. Смятам, че пределната пролиферация в дадена сфера всъщност е признак за нейното безсилие да създава. Точно както и прекаленото втвърдяване на изградени йерархии предизвиква желанието тези йерархии да бъдат срутвани. Излиза, че за да е възможно човек да осъществи истински алтернативен опит, би трябвало да има *mainstream* – основен поток, от който да се дистанцира; тоест – за да се прескачат граници, те би трябвало все пак да бъдат установявани преди това.

Предполагам, че и вие се събсъквате с този проблем: полагате интелектуален труд, който намира израз в текстове, те биват отпечатвани и отиват на някакъв пазар, който всъщност не ги желае – дотолкова е тесен, в множество смисли. В един момент човек започва да се чуди дали самото полагане на такъв вид труд изобщо има някакъв смисъл. И изпада в чоранистка ситуация на себеусещане като неадекватен. Нещо подобно се случва в театъра, предполагам и в други сфери. Изходът в случаи като този е тъкмо издигането на стени и граници, граденето на йерархии и втвърдености, които след това да трябва да бъдат прескачани, с цел постигане на някаква „вътрешна“ продуктивност. Трябва да се изгражда среда, в която да става възможно размекването на втвърденото и после обратно – втвърдяване на твърде размекнатото. Но когато всичко е в междинния статус на пълна безкритерийност и безразличие – тогава се губи смисълът на всяко действие, не само на театралното.

Когато средата е размита, тя като че не допуска онова, което аз харесвам: ударен театър. Защото театърът като „чист професионализъм“, в смисъла на безконечна повторемост на едно професионализирано действие, също е безсмислен. Театърът винаги трябва да включва и аматьорството в етимологическия смисъл, но трябва да включва и емоционалната и интелектуална икономия на собствения ресурс, който се събира много дълго, за да може да бъде извършен ударно. Обратно на това, и за мое съжаление, европейският театър все по-често се изравнява с онова, което в ежедневния език наричаме „действителност“. Той все повече иска преходът от онова, което е извън театралния салон, до това, което е в него, да е неусетен; театралното събитие да е част от реда на ежедневното. Аз обаче съм любител на извънредността на театралното събитие за сметка на тая ежедневност.

КХ: Ако изборът на „убягващи“ ти текстове е интуитивен, ако за „екстатичния театър“ важат само „вътрешни“ критерии, как се съотнася това към „външните“ институции: медии, критика и

пр.?

Я.Г.: Просто съществува празнина в отразяването на нашата работа. Така наречената медийна реалност според мен е неадекватна на самия опит да се прави театър. Ако преди е имало „втъврдност“, предлагаща някакви свои, „адекватни“, макар и дървенишки, критерии за критика, сега всичко е просто размито. Повечето от днешните пишещи за театър са свързани аматьори, които поради кадровата политика на прес-редакциите, изотникъде биват оторизирани да се изказват валидно за театър в публичното пространство. Те обаче нито имат ценз, нито истинско любопитство към театъра. Просто са там случайно, бидейки в някаква степен грамотни. Така например в тона на същата зле разбрана „демократичност“ чалгата, редоположена до музиката на Карлхайнц Щокхаузен например, може спокойно да бъде фаворизирана под предлог, че е по-демократична, т.е. по-достъпна от неговата музика. Това обаче още не е основание да смятаме, че е в реда на нещата журито на Пирин-Фолк да речем, да се произнася валидно върху музиката на Щокхаузен. Това последното би било напълно нелепо. Но ето, че в театъра нещо доста сходно с това никак не се смята за нелепо. Всъщност театърът, особено от типа на този, с който аз се занимавам, е демократичен, май само дотолкова, доколкото „театралното събитие“ предполага множество разнотечия. По принцип разнотечията изострят интереса, защото събитието може да бъде прочетено и позитивно, и негативно. Това, което е позитивно събитие за един, може да бъде съвършено скандално, негативно събитие за друг, но важното е, че пак си остава събитие. Тоест то по някакъв начин задвижва, провокира към осмисляне, държи зрителя в периметъра си. Но дори и за разнотечията се изисква някаква коректност, защото пълната безкритерианост и размиване на границите води до тълпо унии, а не до разнообразие.

КХ: *Необходимо ли е да съществуват театрални стандарти и те да бъдат поддържани от „експерти“? Настояващ, че „експертният театър“ не се подчинява на определен стандарт, но като че съжалява за отсъствието на стандарти.*

Я.Г.: Да, без подобни кръгове от експерти се губи самата възможност за състоятелно действие в тази сфера, защото става абсолютно все едно какво ще се получи. Ако моето преживяване при сутрешното ми возене в някой трамвай е равно на преживяването ми на случващото се в театъра (не знам защо, но възжелението на голяма част от хората е точно такова – в театъра да няма никаква извънредност и той да се „изравни“ с живота в най-елементарния му, битов смисъл), то тогава театърът би се обезсмислил. За да мо-

же да има състоятелно действие, трябва да има кръг от хора-експерти, който да прави възможно взаимодействието между йерархизация и пролиферация, между елитаризъм и либерализъм. Абсолютен либерализъм в смисъла на равно право на съществуване на всякакви явления в даден културен сектор е невъзможен. Театърът наистина е либерален, тъй като не разполага с предварително осигурена йерархия. Тази йерархия се налага от самото театрално събитие при случването му. То, случвайки се, вече конструира йерархия. Абсолютният либерализъм е деструктивен както за социалния живот, така и за театъра.

КХ: *Означава ли това, че се намираме в ситуация, при която едновременно липсват установени общи или „големи“ йерархии, а заедно с това е налице и умора от пролиферацията и липсата на йерархии? Но как в театъра конкретно се застрояват „йерархични“ пространства, тоест каква е технологията на конкретното или във всеки случай правене като „капани“ за случването на събитие?*

Я.Г.: Ето опит за „точен“ разказ – да речем, трима или петима души се събират, започват работа и по неведоми пътища настъпва едно взаимно разпалване, взаимно индуциране, обхващащо тези хора все повече и повече, до почти фанатичната им всеотдайност в края. Общо взето, това е. А иначе, „скупно-административният“ разказ гласи: сключва се договор, в който пише – ще се проведат четиридесет репетиции, след това въпросните репетиции започват, актьорите мъчително и дълго си учат текста; след това още по-мъчително се напипват принципите на тяхното действие, фиксират се задачите им, правят се набори от хиляди пъти описвани действия, които общо взето всеки път са едни и същи, независимо от това, дали режисьорът е краен авангардист (това според мен вече е невалидна идентификация) или традиционалист. И руският търговец Станиславски, и френският поет Арто формално са правили нещата по един и същи начин, но в резултат на тези усилия са се получавали събития от съвсем различен тип и характер. Така че театърът е много видове театри (а и изкуства) в самия него и всъщност една определена личност, харизматична личност, конституира какво точно той (театърът) е. И произвежда своя традиция в него.

КХ: *Оказва се, че „професионализмът“ или „занаятът“ формално се състои от едни и същи, повтарящи се действия, но качеството на театралното събитие не зависи от тях. Същевременно ра-туващ за някакъв „друг“ професионализъм при оценяването на събитието – този на елитарните кръгове. А по каква логика се форми-*

рат самите те?

Я.Г.: По логиката на афилиацията може би, а защо не и по една кланова, чисто мафиотска логика. Социалното измерение на това формиране остава в неяснота, а на повърхността то изглежда също тъй естествено, както възникването на приятелства, на човешки общувания изобщо. За подобни неща съществува единствено вътрешен усет, на който човек се отдава и който не може да бъде изведен в критерий, при това универсален. По тази „логика“ на афилирането се създават елитарните, „експертни“ групи, които траят кратко и естествено се изчерпват. Вредното е, че точно когато се появяват симптоми на разпад, у тях се ражда и претенция за вечност, за универсална стойност, усилия за запазването им, от което следва „задръстване“.

КХ: Наскоро бе публикувано интервю с режисьора Иван Станев във вестник „Култура“. Той откроява две линии в диагнозата на днешния ни театър: едната е, че и чрез театъра източноевропейецът се стреми да продава и печели от своя образ на измъчен и принудено недоволен; другата е тенденцията да се прави театър с много силни фолклорни мотиви. А не е ли налице една трета линия – сближаването на текущия театър с вулгаризирана версия на шоу-бизнес? Споделях ли подобни диагнози?

Я.Г.: Според мен този поглед върху днешната ситуация е до голяма степен повлиян от една индивидуална биография, в случая тази на представящия своите интуиции режисьор. Една типична модернистка реакция срещу оформилата се инерционна международна фестивална реалност на днешния европейски, а и световен театър. Честно казано, тази реалност напоследък и мен много ме дразни, защото тя не съществува толкова заради театъра и неговото развитие, колкото за това покрай алибито „театър“ една интернационална дружинка от застарели вяли купонджии да се мести насам-натам из Европа и да се храни добре по коктейли. Между другото, къде на шега, къде не, самият Иван определя себе си като „закъснял модернист“. Доколкото го познавам, той апелира към една духовност без определено културно-географско място. Такава интенция е присъща обикновено на онези, които се чувстват не у дома си, където и да са. Напоследък с прискърбие установявам, че и аз съм от тях. Въобще във всичко това има един болезнен стон по нещо загубено – в случая може би модернизмът. В този смисъл Иван Станев в някаква степен също е носталгик като мен, макар да съм сигурен, че ще го оспорва. Все повече отмират условията за автентично случване на подобни личности, в които да се центрира някакво учестено време, тоест харизматици, които да произвеждат

универсален смисъл в собствения си социален или културен отрязък пространство. Променило се е, променя се интелектуалното, художественото и всяко друго пространство (известна носталгична болка по това споделям и аз) и тази промяна не е само в София, не е само в Берлин, Париж или Ню Йорк. Преди 89-та година, за човека от София, културните събития можеха да се усещат като случващи се истински не тук, а някъде другаде – тъкмо в Берлин, Париж или Ню Йорк. Днес не може да се твърди, че географското място е в състояние да гарантира случване на (културни) събития. Което, от друга страна, е твърде хубаво, защото постепенно поне си даваш сметка, че твоята „желана“ родина изобщо не е място на географската карта.

КХ: Но все така работим с културно-географски понятия като Изток, Запад. Ти преживяваш ли себе си като отстранен от тези реалности?

Я.Г.: И да, и не. Опитвам се все пак да бъда адекватен, да оставям духа на времето да прониква в мен, но не и с цената на отстъпки по посока на злободневността. Със злободневност се прави ежедневната вестникарска публицистика, но съвсем не такъв е предметът на театъра. Когато правя нещо в театъра въпреки всичко през цялото време усещам времево-пространствения контекст, в който го разполагам, и това неизбежно ми влияе. Тоест, дори нежелано, аз се оказвам крайно актуален. Актуалността е вътрешно, а не външно присъща на добрия театър. В добрия театър тя не е пряко артикулирана и въпреки това е там. Важно е да знаеш, че актуалността се конституира и според твоето желание, но едновременно с това не ти е напълно подвластна.

КХ: Тези твои идеи за власт не са ли базирани и на биографията на успехите ти?

Я.Г.: Не мисля. Всъщност режисьорът няма власт, разбрана в традиционния смисъл на думата. А и в театъра тя е невалидна, защото е нетрайна; защото театър всеки път се прави наново и от нищо. Нямам предвид отделното представление или институцията, а театърът като такъв, който винаги е конституиране на нов свят. Тоест, от гледна точка на правещите го, театърът е нещо, подлежащо на непрестанно конституиране, макар че в социалния си (институционален и прочее смисъл) той е завършено конституиран.

КХ: Но каква по-голяма власт от тази демиургичност, тоест от властта като „конституиране на свят“?

Я.Г.: Само в този смисъл тя наистина е голяма и съсредоточена

тъкмо в режисьорската позиция. Но прави тази позиция и много рискована, доколкото нейното истинско функциониране няма общо с институционалната овластеност и интронизираност. Коварно и стимулиращо е усещането, че режисьор те прави обичането на театъра, преследването на събитийността му, способността да индуцираш у други около теб вяра в успешното „конструиране на свят“. Властта е в това. Тя изчезва. А режисьорът изчезва не когато забрави своите сръчности и професионални умения, а когато пропусне да усети, че вече прави театър по инерция, без интерес.