

ЯВОР ГЪРДЕВ

ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА МАТЕРИАЛА

Явор Гърдев - режисьор, роден в София на 23.02.1972 г.

Образование

Завършил Националната гимназия за древни езици и култура "св. Константин-Кирил Философ" (1991 г.)

Завършил майсторски работни класове по режисура на Робърт Стуруа и Питър Селърс в рамките на European Directors School, Leeds, Великобритания. (1996 г.)

Завършил философия със степен магистър в Софийския университет "св. Климент Охридски". Дипломна работа на тема "Феноменология на екстатичния театър" (1997 г.)

Завършил със степен магистър специалността режисура за драматичен театър в класа на Иван Добчев в Националната академия за театрално и филмово изкуство "Кр. Сарафов", София (1998 г.)

Реализирани режисьорски театрални проекти:

- 1994 - "Две кратки пиеси за края" по Ф.М. Достоевски и Л. Петрушевска (ДТ - Димитровград) (съвместно с Недялко Делчев)
- 1994 - "Частите на нощта" от Георги Тенев (ДТ - Сливен)
- 1995 - "Слугините" от Жан Жьоне (копродукция на ДТ - Хасково и ДТ - Димитровград)
- 1995 - "Походът" от Георги Тенев (ДТ - Ловеч)
- 1996 - "Таня-Таня" от Оля Мухина (МГТ "Зад канала", София)
- 1997 - "Сънят на Одисей" по текстове на Х. Мюлер, Й. Бродски, Г. Тенев и К. Мерджански (ТР "Сфумато")
- 1999 - "Руска народна поща" от Олег Богаев (ТБА/Максим, София)

Реализирани актьорски театрални проекти:

- 1997 - "Апокриф" Авторски спектакъл на М. Младенова и Ив. Добчев (копродукция - ТР "Сфумато" / Фестивал "Passages" '97, Нанси, Франция)
- 1999 - "История на окото" от Жорж Батай, постановка на Иван Станев (копродукция - ТР "Сфумато" (Фестивал "Passages" '99, Нанси, Франция) Фондация "Концепция за театър", София)

Реализирани авторски видеопроекти:

- 1998 - "Болеро на самотата или Разколников-обсеция", Video 33 мин. Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Deutschland



Сн. Б. Мисирков

От 1994 - съосновател и член на TRIUMVIRATUS ART GROUP
От 1997 - поставя главно в Театрална работилница "Сфумато", София

Награди:

- Награда на САБ за най-добра режисура за "Таня-Таня", 1997
- Награда за най-добра режисура "Театрални празници" Благоевград 1997, за "Таня-Таня"
- Награда за най-добър спектакъл "Театрални празници" Благоевград 1999 за "Квартет"
- Награда за най-добра режисура "Фестивал на камерните театрални форми" Враца '99 за "Квартет"
- Grand Prix Europe / Berlin '99
- Награда за най-добра европейска радиодрама на годината за "Атолт", съвместно с Асен Аврамов и Георги Тенев
- Номинации "АСКЕЕР" '97 за "Таня-Таня" и '99 за "Квартет"

Какъв тип текстове за театър ви провокират?

Това за мен самия още не е много ясно. Сигурно е, че вече няма особено голямо значение дали текстът е драматургичен или не. Може би най-важно е да съдържа някакъв изглед за събитие, събитие за самия мен. Тогава неговата форма престава да ме интересува и по някакъв начин се справям с нея. Ако е прозаична, правя я подходяща за спектакъл, ако е драматургична, работя с нея такава, каквато е, или я обработвам. Досега обаче не съм правил почти нищо, което да не съм подлагал на литературна обработка, така че да заложа в текста провокацията, която е съществена за спектакъла.

В различни периоди се вълнувам от различни теми. Но има и теми, които са повтаряеми в моите спектакли. Има мотив, под който всички могат да бъдат подведени. Аз се занимавам със срещите с празнотата. Това е моят мотив. Мога да го определя и като метатема. Тази тема обединява конкретните теми в отделните ми спектакли. Дали те ще се занимават с прелъстяването, както в "Квартет" от Хайнер Мюлер по романа "Опасни връзки" на Шодерло дьо Лакло, или с властовия проблем, както в "Слугините" от Ж. Жьоне, или с деградацията, както в "Таня-Таня" от О. Мухина и до известна степен в "Руска народна поща" от О. Богаев, те винаги се занимават с необичайното явяване на живота в срещите му с празнотата. Мисля, че точно в такива срещи, които са важни в живота, се явява драматическата провокация, т.е. възможността да накарам актьора да изживее нещо уникално за самия него. Да го извадя от потока на ежедневието му живеене, което обикновено няма нищо общо с това, което трябва да направи в един мой спектакъл.

Кое в текстовете катализира у вас тези импулси?

Неслучайно поставям темата за празнотата като метатема. Тя съдържа в себе си и отваря най-важните теми на съвременното възприемане на света. Отваря проблема за Бога, за невъзможността за справяне с мисълта за неговата евентуална липса, отваря кодовете към всички кризи на модерното съзнание. Отваря темата за самотата, която е нейна производна, темата за страха пред битието и страха от властта. Темата за празнотата обема всички теми, в които човекът е в гранична ситуация. А те са единствените, които могат да изтръгнат от актьора и от мен самия това, което основно ме занимава - провиждане за съкровено. Ако това не се получи, тогава театралната акция се обезсмисля. Сигурен съм, че е необходимо човек да провокира собствената си криза по отношение на един спектакъл. Правенето на един спектакъл е невъзможно без състояние на криза. А това състояние изисква винаги двойствено отношение към реалността.

Криза на какво?

Дискомфортът, който човек провокира в себе си, е от различен тип. Режисьорът трябва да е в състояние на дискомфорт, който "извиква" и у актьорите. Това е дискомфорт, който в известен смисъл е работен, но трябва да е автентичен. Онова, което човек таи в себе си като недоволство, като несправяне с реалността и което в ежедневните си прояви скрива по някакъв начин, но което неотменно стои в него, трябва да бъде извикано на работна помощ. То отключва онова състояние на криза, което може да произведе желанието за един нов свят. Едно представление от режисьорска гледна точка, а смятам и от зрителска, трябва да произведе различен в принципите си на устройство свят. Да съдържа в себе си логика, различна от логиката на света, в който живеем. По това спектакълът прилича на съня. Сънищата имат своя неотменима логика, макар че по правилата на формалната логика те са съвършено нелогични. Сънищата организират един свят, който е нелогичен, но който е възможен. Това вече означава друга логика. Така трябва да бъде изграден и спектакълът. От една страна, трябва да е направен така, че да бъде разбран, а от друга - да може да бъде почувстван като друг, т.е. чувствеността да изпита в него нещо, което познава от собствен опит, но никога не е виждала. Сходството на тези неща образува искрата на съпреживяването на един свят. Получава се много трудно, това е чиста алхимия. Никога не може да изобрети такъв метод. Затова не съм привърженик на методите в театъра. Привърженик съм на добрата театрална култура, която дава възможност за боравене с различни инструменти. Но никога не вярвам на инструментите докрай. Те трябва да се преодоляват. Подобно упражнение дават на художниците. Нарича се "преодоляване на материала" - трябва например да рисуваш с въглен нещо, което да заприлича на нарисувано с молив. Нещо подобно е и правенето на едно представление. Събираш всичките си средства, които могат да са формулирани и от Арто, и от Станиславски, и от Брехт, могат да са усвоени чужди опити или изцяло твой опит. Но всичко това трябва да се преодолее, за да разкриеш нещо от себе си. Нещо, което самият ти по инструментален път не можеш да извадиш, покажеш или разкажеш. Никога не мога вербално да превода онова, което съм казал с един спектакъл. Той е един особен вид изказ. В същото време той е организъм. Не може да бъде сътворен в самота. Той трябва да е споделян първо от хората, които участват в него, за да даде възможност за случването си и на хората, които го гледат.

Тогава режисьорът се сблъсква с трудността да поддържа този организъм. Контролът на едно представление става отново предмет на алхимия. Режисьорът трябва да намери обща тежест, магнит, с който да придърпа актьорите към себе си, към

една и съща цел с една и съща интензивност. Това е задача извън инструменталното измерение на режисурата. Тя е в чисто харизматичното й измерение. Режисьорът трябва да събере актьорите в някакъв център благодарение на собствения си вътрешен ресурс, не интелектуален, а по-скоро ресурс на присъствие. Той трябва да ги влюби в работата.

В този смисъл режисьорската работа и театралното изкуство са опасни. Точно заради уникалността на спектакъла, който е като жив организъм. В киното след дубъла всичко се разпада, моментът е фиксиран. В театъра моментът трябва да се преповтаря. Затова е необходим алгоритъм, който да е валиден във времето. Неговото изработване е най-трудно. Идеята, концепцията - това са видимости, с които човек се справя. Сложността е да се открие алгоритъм за живеенето на спектакъла във времето. Заради това аз не съм привърженик на прекалено дългия живот на спектаклите. В един момент започвам да усещам как смисълът, който съм вложил в спектакъла, започва да се губи. Тогава искам той да бъде спрял, ставам в известен смисъл враг на собствения си спектакъл.

Имали си сте усещането, че текстът ви манипулира, или обратно - вие го манипулирате?

Нямало е случай, когато да работя върху текст и да избягам от усещането, че той ме манипулира. Моето отношение към текста винаги е състезателно, агонално. В началото текстът винаги трябва да е посилен от мен и след борба да стане подвластен на интерпретацията, т.е. спектакълът да говори повече от самия текст. Текстът трябва да се превърне в своето абсолютно друго. До такава степен, че читателят на текста и зрителят на спектакъла да чувстват, че това са две съвършено различни събития.

Работя с текстове, които ме поставят на изпитание. Избирам текстове, които не разбирам от първи прочит - изцяло или частично. Според мен режисьорът трябва да улавя автентичността на едно предизвикателство, защото то може да е изкуствено, чисто стилистично.

Каква е причината да не поставяте съвременни български драматурзи?

Напротив, поставям Георги Тенев например. Кои са другите съвременни български драматурзи? Има някои много добри западни драматурзи, които също не поставям. Например Пинтър. Той е изключителен и въпреки това не го поставям. Не защото ми е безинтересен. Но той е от този тип драматурзи, които чувствам неадекватни на моментния си темперамент. Той е в много голяма степен режисьор на това, което пише. Иззема предизвикателството от режисьора. Същото е и с Бекет, най-добрия дра-

матург на този век според мен. Но той е много доминиращ драматург, предварително задаващ рамките на интерпретация. Режисьорът е роб на текста - това не е лошо, но аз все още съм несмирен в това отношение. Държа да доминирам. Ако нямам някакъв периметър на интерпретацията, който да е положен изцяло в периметъра на моето действие, аз се обезсърчавам спрямо предизвикателството. В трите случая, когато поставях Георги Тенев, открих в текстовете му някаква съизказност, която за мен дори е неартикулируема. Неговите текстове не са режисьорски доминантни и аз ги възприемам като предизвикателство. Нямам никакви предразсъдъци към българските драматурзи. Но много от тях пишат за неща, които въобще не ме интересуват, което не означава, че не са добри драматурзи и не ги харесвам.

Какво е вашето обяснение за копнежа по виртуално съществуване в световен мащаб?

Според мен няма такъв копнеж. Когато има копнеж по нещо, трябва да се разбере какво стои зад него. Аз мисля, че този копнеж е привиден. В сферата на видимото съществува нещо, чийто израз е този копнеж. Но той отново може да бъде отведен към срещата с празнотата, от една страна, и, от друга - към желанието за комуникация. Виртуалното общуване е много по-наситено по своята интензивност от писмовното. Фактът, че аз самият пиша по десет виртуални писма на ден, а преди пишех по три неvirtуални на година, е свидетелство за това. Има силен копнеж по общуване, за който виртуалното средство е просто по-удобно. Но то е нож с две остриета. Изземва много от параметрите на писмовното общуване, например очакването, което е едно от важните неща за конституиране на смисъла на общуване. Общуването престава да е събитие, става ежедневие.

Какво е мястото на виртуалната реалност в спектаклите ви - като интуиция за правене на театър и като театрален език?

По принцип се старая средствата на театъра да не обуславят моето желание за театър. Виртуалността е някаква моя медия в театъра. Тази медия може да е винаги различна. Въпросът е как тя пристава на смисъла. Това е въпрос на усет. Ако човек успее да я направи привлекателна, тогава тя обслужва смисъла, става негова действителна медия. Ако го прави само защото днес е времето на виртуалността, това вече е в кръга на модата. Тогава то не концентрира действителното напрежение по отношение на смисъла от една работа, а го фиксира в средствата на тази работа.

Как реализирате в спектаклите си естетическия потенциал на екстатичната театралност?

В екстатичната театралност няма никакъв догматизъм. Тя е съвършено либерална и само фиксира някакъв копнеж. При нея няма методически ограничения. А ако те не съществуват, не може да възникне методологически фанатизъм. В екстатизма човек не е роб. Екстатизмът включва и своето изключване.

Кои основни методологически линии развивате в спектаклите си?

Не развивам методологически линии. Аз се занимавам с изграждането на свят. Правилата на създаването на този свят по никакъв начин не могат да се слеят в методологичните правила на някакви театрални системи. Основният патос на театъра е усещането на импулса на живота. Когато бъде намерен алгоритъмът за провокирането на този импулс, тогава представлението се е случило независимо от формата си.

Как изграждате цялостния ритъм на спектакъла? На кой компонент разчитате най-много при постигането му?

В различните спектакли е различно. Силно съм повлиян от музикалните ритми. Когато правя музикална среда за спектаклите си или каня композитор за музиката, страшно внимавам да не се полу-

чи именно музикално оформление. Стремя се да вградя музикална партитура със своя драматургия. Музикалната драматургия трябва да партнира на другата драматургия, а не да я украсява. Когато сценографията и цялостното визуално и аудиоизлъчване не са част от драматургията на спектакъла, тогава те не са необходими.

Стремите се към преодоляване на илюзията за превъплъщението като метод. Как при работата си с актьорите на практика постигате това?

При работата с актьорите са валидни принципите на ситуацията. Ситуация, в която усвояваш личността на другите, техния характер, тяхната емоционална биография, емоционалното им присъствие в дадения момент. И започваш да работиш с всичко това - това всъщност е методът. Тогава всеки изниква като нов за самия себе си, изработва себе си като нещо друго, различно от това, което е бил до момента. Ако човек няма ресурс да бъде различен, престава да казва нещо с различните си спектакли. Тогава той просто ги възпроизвежда. Ако има някакво търсене, това е търсенето на самия себе си, но в друго възможно измерение.

ИВЕТА МИКОВА

АННА МИХАЙЛОВА

Актриса от Държавен пътуващ театър

- Какво е за вас Пътуващият театър?

- Изпитание.

- Играете в пиеси от различни жанрове. Къде се чувствате най-истинска?

- В съвременното актьорско изкуство не трябва да има амплоа. Един актьор трябва да умее всичко. Аз лично обичам да правя всичко на сцената. Не понасям само грубите еротични сцени. Не съм хищна жена. По-скоро съм мекка и лирична. Къде бих могла да открия себе си? Още като студентка проф. Стефан Данаилов се опитваше да ме наложи в комедийния жанр. Но до днес не съм попаднала на комедия, която да работя с удоволствие. Единствено

Андрей Аврамов ми постави интересни задачи в "Само за мъже" на Дарио Фо. Може би е и въпрос за критика, а съвременната критика не обръща голямо внимание на комедиите.

- Имате ли любима роля?

- Не смея да мечтая за любима роля. Защото знам, че мечтите ми няма да се осъществят. Харесвам Ибсен, Тенеси Уилямс, Достоевски - все сериозни автори. Харесвам Меги от "Котка върху горещ ламаринен покрив".

Времето сега е сурово - интриги, лицемерие, задкулисни игри. Понякога изпитвам страх, който ме кара да не уважавам себе си. Сега няма пазар. Конкурси не съществуват. Има протезата

Никога не съм била толерирана от никого. Опитвах се да се превърна в мъжко момиче, което се бори с живота.

- Правите ли компромиси?

- Фактът, че се занимавам с тази професия, без тя да е точна към мен, е компромис от моя страна. Правим компромиси, защото обичаме театъра. Чувствам се ощетена. Може би искам всичко, и то много бързо. Липсва ми хармонията. Струва ми се, че давам прекалено много любов на театъра, а никой не я иска. Опитвах се да променя живота си. Отидох в един известен наш театър, няма да казвам кой. Но там ме посрещнаха с въпроса: "Кой ви праща?" Това ме съкруши. Искам