



фотограф: Росен Бачев, 19 г.

ИЗКУСТВОТО НА СЕГАШНИЯ МОМЕНТ

ПОЕЗИЯ И ПРОЗА

Виктор Вълчев

Лазар Загорлиев

Стоян Димитров

ДИАЛОЗИ

Веселина Раева

Слава Янакиева

КРИТИКА

Далия Делибалтова

Крум Киров

Михаил Филков

ПРЕВОД

Ралица Тончева

Броят се издава с подкрепата на Националния фонд „Култура“ и фондация „Софийска платформа“.

Повечето изкуства имат възможност да се преповтарят във времето, което е и главната причина за тяхното запазване. Една картина на Моне може да бъде разгледана в оригинал в някоя галерия, един филм на Хичкок може да бъде изгледан от човек на 21. в., такъв, какъвто е бил направен, фотографиите не се изменят, а фактът, че до ден днешен могат да се прочетат антични произведения, е достатъчно показателен за репродукцията на едно и също изкуство през времето. За разлика от всички останали, има едно изкуството, което съществува само тук и сега, което не подлежи на мултиплициране и възпроизвеждане на идеални копия, живото преживяване, принадлежащо на краткия период от един до два часа, които зрителят усеща като гупки във времето и пространството. Точно това редакторският ни екип реши да нарече „изкуството на сегашния момент“, а именно театъра. Неотделимата свързаност на театъра със съвременното го превърна и в сфера на изследване на първия тематичен брой на вестник „Нова литература и критика“, посветен изцяло на българската театрална сцена. За целта между страниците ще откриете рецензии на актуални постановки от репертоарите на големи софийски театри като „Новата

танцувална зала“ в Театър 199 „Валентин Стойчев“ и „Есенна соната“ в Народния театър, рецензирани респективно от Крум Киров и Михаил Филков. Към тях се добавя, за да се изгради все пак по-пълна картина на театралната ни култура, и статията на Далия Делибалтова, в която се разглеждат проблемите при масовото театрално творчество у нас. На нуждата от професионална гледна точка се отзовават г-р Слава Янакиева, която говори за мястото на театъра в културната среда в съвременето ни и в историята на света, и проф. г-р Веселина Раева, с която разговаря Ралица Димитрова, за деградацията на словото на и извън сцената. Един класически поглед е отправен и чрез превода на Ралица Тончева на фундаменталното есе на Сюзан Зонтаг „Смъртта на трагедията“, описващо степените на загуба на трагедийното в театралността. На последната страница, както винаги, ще откриете и избраното творчество на младите творци Стоян Димитров, Виктор Вълчев и Лазар Загорлиев, а фотографиите в броя са на Антоанета Филипова, Валерия Чавдарова, Кристиан Кенанов, Малена Маринова, Радослав Ямаков и Росен Бачев.

ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА

Фалшивите тонове на имитацията

„Есенна соната“ – Народен театър

от Ингмар Бергман

Режисьор: Крум Филипов

Превод: Васа Ганчева

Сценография: Венелин Шурелов

Костюми: Елица Георгиева

Композитор: Христо Намлиев

Участват: Жорета Николова, Александра Василева, Албена Ставрева и Стоян Пенеланов



фотограф: Петко Мавродиев

Когато преди години отворих българския превод на сборника „Киноповести“, събиращ някои от най-знаковите екранни текстове на Ингмар Бергман, бях заинтригуван от сценичния формат, в който са изгържани. Разбира се, театралният бекграунд на скандинавския режисьор до голяма степен е причина за неговата лаконичност в ремарките, но последователното изграждане на режисьорската му визия не е пречка за разграничаването между двете сфери, в които най-активно твори. Ясно е едно – Бергман знае какво прави и как да го постигне.

Една от най-силните тематични линии, които присъстват в неговото творчество, е тази за семейните отношения – дали между съпруг и съпруга, между майка и дъщеря, между сестри и т.н. Такъв тип конфликт има предпоставки за камерна постановка, силно, но нюансирано противопоставяне между персонажите и изграждане на достоверни психологически портрети, които са базирани и на споделен биографичен фон, изплуващ като поредица от травми. По този начин един от най-забележителните филми от вече зрелия му период – „Есенна соната“ (1978), ни разказва историята за посещението на известната и амбициозна, но вече залязваща музикантка Шарлоте (Ингрид Бергман) при своята дъщеря Ева (Лив Улман), което довежда до огромния разрыв между двете, обусловен от натрупалото се с годините стаено напрежение.

По същество усещането от гледането на филма е, че ограниченото в рамките на къщата действие, дългите монолози и почти сценичната динамика на взаимоотношенията им постига заложеното емоционално въздействие и се характеризира с

вътрешно присъща театралност (нека не забравяме и фор-

мата на сценария). Може би точно поради тази благодатна предразположеност „Есенна соната“ многократно е поставяна на сцена, включително и в България. Подмамващото тук е привидната относителна безпроблемност на изпълнението, тъй като какво би могло да се обърка при толкова сериозно изгържана драматургия? Конкретно в този случай има два подхода, които театралните режисьори могат да усвоят: или да бъдат „верни на оригинала“, относително следвайки зададените от филма параметри на художествения свят, или да заложат на свое самостоятелно авторско решение, през призмата на което да утържат цялото действие.

Както може да предположим, новата постановка в Народния театър поема именно по първия път. Уместен е изборът на Камерната сцена, тъй като пространството също има своята роля в изграждането на връзката на зрителя с актьорите – особено при такъв тип лични истории. Сценографското решение е семпло, като зад разделените панели в предната част, съответстващи на различни стаи, е поставено платно със скандинавски пейзаж. Това демонстрира нагласа за отстраняване от притискащата интериорност на оригинала, въпреки че самото действие тук не излиза от пределите на дома. Ако не друго, платното служи като разделител на пространството, отвъд него се случват преломите. Там е въведен граничният образ на Хелена – болната сестра; там се заражда и афектът на Ева, когато демонстрира на критичната си родителка своите музикални умения. Отстрани на сцената е поставен мултимедияен екран, на който



фотограф: Валерия Чавдарова, 19 г.

върви слайдшоу с разнородни снимки. Неговата роля сякаш е да запълва и да привлича вниманието на критично незаинтересованите сред по-младата аудитория, но това по никакъв начин не обогатява централната история, а безплодно присъствие на подобни технологични средства не е иновация само по себе си.

От време на време се наблюдават интересни режисьорски решения, например липсата на преходи с пристигането и тръгване-

то на майката, забулеността на пианото зад платното през светлината и т.н. По отношение на драматургичната адаптация множество епизоди остават с усещането за недовършеност или скицираност, тъй като (на места важни за характеристиката на персонажите) части от монолозите са изрязани. За сметка на това се залага на допълнения, които сякаш служат да дообяснят и дозавършат действието, но в конкретния случай по-увереният начин на разказване е изначално заложеното постепенно и фрагментирано навлизане в живота на персонажите. Същевременно изведените житейски мъдрости отвъд оригиналния текст и опитите за типизация чрез синтезиране на нюансирани моменти олекотяват възприятието на камерната драма.

Имаме честта да видим отблизо Александра Василева, Жорета Николова, както и Стоян Пенеланов в ролята на добронамерения пастор. В тяхно лице може да прозрем онзи опит за уподобяване с образите на Бергмановите актьори. Но това, което в тази версия липсва, е потопяването в динамиката на персонажите. В началото Хелена (Албена Ставрева) е представена чрез безобразни нечленоразделни звуци, които отнемат фокуса от нейното физическо състояние към случайния пародиен ефект. Същевременно кресливото и маниерно говорене при големия сблъсък между майката и дъщерята съответства повече на българската представа за морфологията на скандала, отколкото на скандинавската съдържаност и потисната чувствителност в различните пластове. Така въпреки опитите да бъдем убедени в емоционалната сила на този своеобразен театрален римейк, ние оставаме с усещането, че сме получили (вероятно по погрешка) някоя демо версия.

Най-голямата опасност при подобни адаптации, които разчитат на класическата театралност, е именно високият образец, спрямо който, волно или неволно, е невъзможно да не прокараме някаква аналогия. Не бива да остъждаме имитативността в подхода, тъй като това само по себе си не е лошо, стига да е достатъчно убедително разгърнато. Новата постановка в Народния театър успява да разкаже историята, успява да предаде текста, но се лута в търсене на свой собствен подстъп и няма силата да извърши фината соната с правилните тонове. А може и високото очакване от страна на зрителя (по подобие на свръхамбициозната майка) да е това, което задушава опитите за несръчна искреност в изразяването на творческия състав – като обсипаното с вина и отхвърленост битие на Ева.

МИХАИЛ ФИЛКОВ

Превъртане на танцувалната тревожност

„Новата танцувална зала“ – Театър 199

от Енда Уоли

Постановка: Ивайло Христов

Превод: Златна Костова

Сценография: Марина Янева

Музика: Антони Дончев

Участват: Кристина Янева, Светлана Янчева, Елена Телбис, Теодор Кисъов



фотограф: Симон Варсано

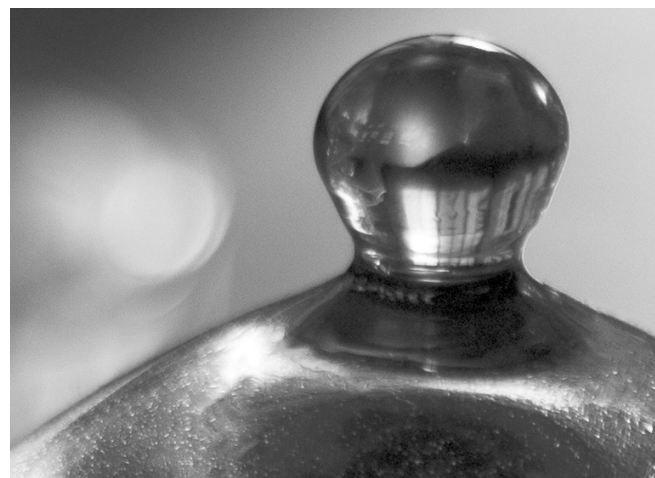
Работата с драматургични текстове, в които отсъстват класическата сюжетност и безусловната фабулна структура, е белег за едно изначално смело режисьорско решение, което заслужава сериозни адмирации при евентуално увенчаване с успех. Пример за такова представление е „Новата танцувална зала“ (реж. проф. Ивайло Христов), чиято премиера се състоя през

януари в Театър 199 „Валентин Стойчев“. Още преди постановката да е започнала, минимализмът на масата и ефирният отблясък на слънчевите лъчи пресъздават изключително добре атмосферата, с която представлението се захваща. Сякаш очевидно е, че някой ще седне на стола, за да бъде изложен под светлините на неврастеничния залез: феноменологична експликация на обремененото и заровено съзнание, говорещо за собственото си приклепване. Така загадено, би било добре да се тръгне от пространствената обусловеност, но не толкова що се отнася до сценографската ситуираност, а до идеята за пространство като самоцел. Интериорът на Театър 199 перфектно се вписва в цялостното внушение – ниски тавани, малка сцена – което директно се свързва и със сюжетно липсващото и смалващото се пространство. Така се появяват и трите жени, обитаващи тази малка къща на ирландския бряг – Ейда, Брета и Клара, чийто архетипен образ се явяват Олга, Маша и Ирина от Чеховите „Три сестри“. По случайност за тях пространството също е „отесняло“. Хромотопът е обусловен единствено от ритуала на спомена за танцувалната зала, който търпи постоянно повтаряне и опресняване подобно на

мантра, и от натрапчивото влизане на рибаря, ежедневно носещ храна. Този почти фантастичен спомен също е поместен изключително добре във фикционалното пространство на сцената, тъй като за зрителя къщата се превръща в танцувална зала, което, бидейки едно гръзко решение, предполага тъкмо спомен и лутане из въображението на словото. Заедно с множеството хумористични размишления за човешката същност в условията на непрестанна езикова заобграденост, всичко готук изброено създава абсурдистки ореол, който се просмуква и чисто режисьорски, кристализирайки основните внушения.

на стр. 6

фотограф: Малена Маринова, 19 г.



Пътеводител на добрите книги

април 2026



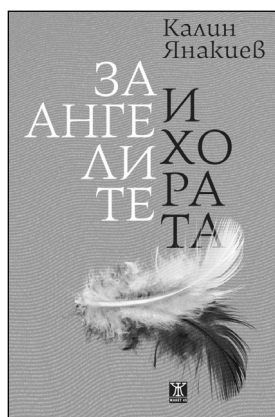
Прочетете пълните рецензии и се абонирайте за имейл бюлетина.

„Пътеводител на добрите книги“ е инициатива, посветена на най-новите и значими литературни заглавия. Всеки месец абонатите получават безплатен имейл бюлетин, който представя кратки акценти и препоръки от екипа на „Нова литература и критика“ за новопубликувани книги.



Франц Кафка,
„Обикновено
недоразумение“

Въпреки че част от разказите на Франц Кафка и преди са превеждани на български език, писателят модернист е по-познат на нашата публика със своите романи. Новият сборник с разкази, озаглавен „Обикновено недоразумение“, запълва именно тази ниша и спомага за пълнокръвното възприемане на творчеството на Кафка. В това тънко издание са включени притчи, алегии, по-кратки и по-дълги разкази, въобще всичко онова, което по форма познаваме като кафкианско, но е останало в периферията на ползването ни.



Калин Янакиев,
„За ангелите и
хората“

Философската ерудиция на проф. Калин Янакиев се помещава прекрасно в новото за него прозаическото творчество, както можем да съдим от последната му книга с „фентъзита“ – „За ангелите и хората“. В нея се наблюдава почти дуалистично изграждане на света, което отразява в книжното тяло взаимодействието между тези две звена. Това сблъскване предлага интересен и интелигентен коментар на събитията от последните години, докато естествено хвърля поглед и към християнската референнтност.



Юкио Мишима,
„Пролетен сняг“

„Пролетен сняг“ е първият роман от неповторимата тетралогия на Мишима „Морето на плодородието“, носещ типичния за него дух на разочарование от модерния свят. Подсилен е от хромотопа на действието, развиващо се в началото на нова в японския календар епоха, като напуска времето на почитта към духовните ценности и достойнствата на класическия ред и навлиза все повече в ера на модернизация, изграждаща главния конфликт между старото и новото.

Трансформиращото действие на театъра



Разговор с д-р Слава Янакиева - културолог, преподавател в департамент „Театър“ на Нов български университет, автор на театрална и кинокритика.

Какво е мястото на театъра в културната среда?

Какво представлява театърът, е фундаментален въпрос, него си го е задавал и Аристотел в „Поетиката“, когато той разказва как хората имат изконната нужда да напобояват; това е в основата на всяко театрално действие. Дори в тези, които по една или друга доктринална причина изключват напобояването от набора разрешени и почитани действия. Аз винаги съм имала проблем със студентите в обяснението за това, че театърът като дисциплина е нещо изкуствено. То е нещо измислено от Просвещението. Всъщност такова нещо като театър въобще няма. Студентите особено се затрудняват с посочването на дефиниция за театър, която да обхваща целия театър. Оказва се, че такава дефиниция е невъзможна, защото тя би била толкова обща, че би обхващала и всичко, което ние принципно приемаме като нетеатрално. Така че това, което ви казах току-що, работи за новите теории на театъра. Ние сме свикнали да си го представяме пак под въздействието на този просветелски канон, като нещо, което е възникнало примерно в Древна Елада, в Атина, и постепенно се е развивало до днешно време. Но ние не можем да очертаем такава непрекъсната история. Това, което са правили античните гърци, много се различава от това, което правят римляните след тях, от това, което правят средновековните хора, след това хората през Ренесанса и така до Новото време. Това, което ние приемаме като театър, е това, което имаме в Новото време. При това не най-новото време, а един класически 19. и 20. век. Още повече под театър имаме предвид европейския театър, което също ограничава. Макар че сега изкуството се глобализира и този регион някак си безпроблемно се разширява, като се превръща в една многообразна мрежа от събития. Тази критика на еволюцията работи за съвременните теории, имам предвид Делбоз и Гатарци, които говорят за принципа на ризомата и на гървото. Класическият принцип на развитието на изкуствата е гървото, което израства от един корен и се развива

постепенно нагоре, като всеки следващ е нещо като откло-

нение, израстък на това, което е било преди това. Докато ризомата няма център и авторитет. Би могла да бъде прекъсната на всяко едно място. И събира неща, които са привидно несъвместими, прави връзки, които са привидно невъзможни. Сега ние можем да утвърдим една разумна среда между едното и другото, приемайки, че съвременният театър е преодолял тежкия авторитет на големите образци, защото го има в най-различни форми; той съществува в алтернативното изкуство, в персоналното себеизразяване. И продължава да съществува в този монолитен вид.

Как влияе културната среда в лицето на другите изкуства върху развитието на театъра?

Театърът често е схващан като синкретично изкуство, което включва в себе си елементи от другите изкуства. И модерните автори винаги са се борели с това, защото те настояват, че сумата от изкуствата, които вие можете да разпознаете в едно театрално събитие, не е равна на театралния резултат. Има диалектика на свързването на тези изкуства, която продуцира нещо свършено качествено различно. Дори би могло да се смята за слабост, ако ние можем да учленим едно от изкуствата като част от театралното събитие. В момента, в който те стават категорично отделими едно от друго откъд зрителското регистриране, това означава, че нещо не е сработило в една театрална постановка.



фотограф: Валерия Чавдарова, 19 г.

И заради това не може да има емпатия в театъра.

Да, те се разминават коренно, но аз бих казала, че в днешно време всичко може, а ако под емпатия имаме предвид фрагментарност, ефектни моменти, които да бъдат аплодирани от публиката като арии в операта, това наистина е слабост и това е по-скоро характерно за един театър от началото на 20. век и края на 19. век, когато основните фигури в един театър не са били режисьорът, а дивата на театъра – най-добрите актьори, около които се събира публика. В днешно време има много по-

осезаемо чувство за екипност и добро е цялостно изработеното. Но то може да бъде фрагментарно като изначално замислена сполучлива структура. Всичко зависи от качеството на работа, тази екипност създава цялост дори и в емпатията.

Може ли да говорим за избор между театър на драматургията и театър на зрението?

Този въпрос в България е много актуален по една много тъжна причина: ние имаме дефицит на българска драматургия. Неотдавна гостуваше един от големите полски театри, който разказа как във Варшава, във всичките им безбройни театри, 50% от това, което се показва, е полска продукция. Кое то означава, че те имат много сериозна драматургична работа. Аз лично не мога да кажа за себе си дали мога да дам предпочитания на драматургията пред визуалното. Съвременният визуален театър е много важна роля, най-младото дете на театралната история. За него обаче пък публиката съвсем няма ключ. Той трябва да бъде много повече обсъждан и обясняван. Той отключва други въпроси, за това дали ние непременно трябва да търсим някакви погредени смисли в едно театрално събитие. Защото визуалният спектакъл дава много по-широка вътрешнореферентна рамка. Ние гледаме нещо и го преживяваме по своя собствена мяра, свободата ни е много по-голяма, отколкото когато гледаме един словесен театър, който малко или много ни напътства в някаква посока.

Съвременният театър има за цел трансформацията на публиката, на актьорите, и на правещите театъра в процеса на театралното събитие.

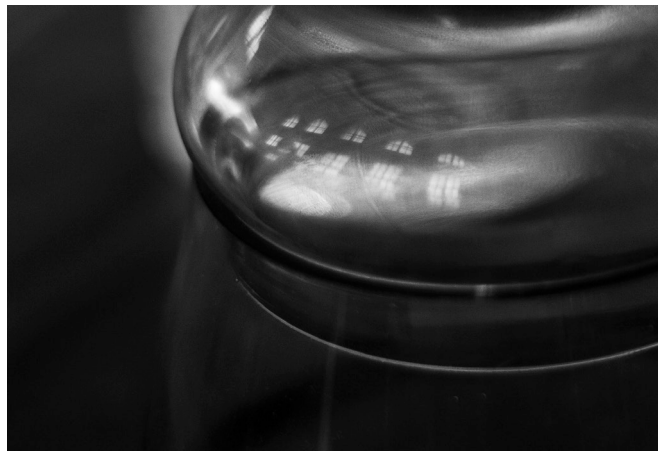
Задължително ли трансформативността е нещо присъщо само за съвременния театър?

Трансформиращото действие в съвременния театър е взето от ритуалната теория. То навлиза с Гроувски като теория в театралното действие, но той черпи именно от предмодерния театър.

Предмодерният театър е свързан органично с култ, с определен тип религиозност – в Елада и в Рим, християнската – в Средновековието, но ритуалният театър е органично свързан с трансформацията като цел на събитието. Дори и далекоточният театър Но – той е и театър, и ритуал. Съвременният ритуален театър е от светски тип. Той няма за цел да предизвика някакви екстатично състояние у зрителите или преминаване на друго ниво, а има за цел да предизвика трансформация в смислите, емоционалността и умонастроението.

Какви са характеристиките на средновековния театър и как той борава с ритуалността?

Обикновено в учебниците от Просвещението ще видите, че в средните векове театър няма, което не е вярно. Какво се случва в Средновековието? Какво е публичното действие, в което участва общността по религиозен път? Това е литургичният живот. Той е градско-литургичен живот, до-



фотограф: Малена Маринова, 19 г.

колкото е вътре в храма, толкова е и навън по улиците, тоест свързан с шествия, той е свързан с молитвени актове.

Но когато изследват този период, театралните критици казват: „Не, не, трябва да намерим нещо, което да прилича на съвременния, нововремевия театър“. И започват да различават някакви отделни литургически чинове. Телеологично теоретици казват: „А, това прилича на театър – театърът на средните векове“. Тук свещеници, там духовници, свещенослужители обличат непривични грехи и се правят на жените мирноносици, които отиват да помажат тялото на Христос. Тоест те се превъплъщават. Тук има персонификация, значи има театър и перформативно действие. Защото театърът е диалог плюс действие плюс имперсонация. Така през 10. век чин, наречен Visitatio sepulchri („Посещението на гроба“), литургически бива взет и обявен за началото на театъра на Средните векове.

И има най-различни жанрове в театъра на Средновековието, но неговата ритуална основа е свързана най-вече с литургическата грама, с тези неща, които са на празниците, най-вече мястото им в календара е тяхната ритуална страна. Те са докомеморативни спрямо свещената история. Те са и педагогически – поучават хората на определени етически и религиозни норми. Предполага се, че излизайки от театъра, вие сте не просто осведомен, а вие сте съпребивели някакви сакрални моменти. А след средновековието няма ритуалност в театъра до идването на 20-и век. До идването на такива теоретици и практики на театъра като Гротовски, Арто и т.н., никой не говори за ритуално в театъра. Има един много интересен филм, който е възхновил Антонен Арто. Филм за ритуалните събития на Бали на Маргарет Мийд, в него има много превключвания от ежедневно към ритуално, което трябва да препраща и към театралното. А пък случващото се на Бали се случва и в някое немско село като Обераммергау, където се играе игра

за страстите Христови от 17-ти век насам - това е, така да се каже, мумифицирано средновековие. Това е буквално някакъв паралелен свят. Същинският ритуал си е същински ритуал. Той не е театър, той върви успоредно със съвременната култура. Вие като отидете на литургия, не отивате на театър. Това няма отношение обаче към съвременния ритуален театър, който взема само елементи и принципи, без претенции да бъде ритуал. Той остава театър.

Можем ли да говорим за някакви единни режисьорски и сценографски похвати, които очертават ритуалност?

Аз възприемам ритуала в много широк смисъл. Особено важно и в съвременния, и в ритуалния театър е тялото. То може да бъде могъщ инструмент за комуникация, но то не очертава строго смислите за възприемане, а дава на публиката един огромен хоризонт, от който тя да черпи на база своя неограничен избор. Шехнер прави много опити, в които подканва публиката да участва ритуално движенчески, например във „Вакханки“ на Еврипид - в тях буквално се откъсваш от сковаността на тялото. Но това е само определен тип театър на ритуала.

До каква степен може да схващаме само-то събитие на театър като огледало на обществото? В кои епохи?

Въпросът е дали това може да бъде съществена черта на театъра. В днешно време това е съществена черта на определен вид театър. Има театър, който си поставя социални или политически цели, който много гържи да занимава своята публика с наболели проблеми и съответно оглежда това, което би трябвало да познаваме. Но аз съм много скептична за толкова елементарната връзка на театъра с обществото.

Как публиката възприема обсъждането на по-злободневни събития в театрална форма?

Тук става въпрос за качеството на театралното събитие. Защото наистина германска театрална традиция, черпейки с пълни шепи от Брехт, е постигнала големи върхове в тази комуникативност на ежедневието. Брехт в своето време препоръчва театъра да бъде предизвикателство за интелекта на публиката, а тя да бъде съучастник; да се отнася критически към събитието на театралната сцена, а самите актьори да бъдат критични към образите, които изпълняват. Независимо какъв театър се прави, винаги се очаква да има нещо актуално като референция към наболените проблеми. Един неумел публицистичен театър е голяма трагедия, защото предава новините на сцената. Тя не трябва да казва това, което аз също бих казал на чаша бира в кварталната кръчма.

А у нас има ли деградация относно интереса към театъра, или това е мит?

На мен ми се струва, че това е мит, защото посещението на театър все още не означава разбиране от театър и изработване на театрален вкус. Преди промените у нас имаше много театри - от читалищен, полупрофесионален вид. Но театърът, наред с киното, беше инструмент на пропагандата.

Тогава те много повече се консумираха, защото нямаше кой знае каква телевизия, филмите се даваха по цели месеци по кината. Колкото и грозно да звучи, хората ходеха на театър и от скука, защото това беше един от малкото начини, по които можеш да си прекараш времето в някакво забавление. И пак театрите не бяха пълни. Театралните организатори обикаляха по казарми, по училища и продаваха билети, които пълнеха залите. Войниците особено обичаха да ходят на театър, защото успяваха да си поспят в залата на тъмно и на топло. Аз съм абсолютно несъгласна с това, че театърът е загубил нещо от политическите промени, но театърът е загубил своята сила в световен мащаб. Защото се разшири спектърът от визуални изкуства, които хората предпочитат. Театърът е едно много скъпо изкуство в него вие гледате живи хора, той не може да бъде мултиплициран.

Другият въпрос, който си задаваме за съвременния театър, е: трябва ли театърът да достига до някаква окончателна, замръзнала форма? В класическия театър на 20-и век - нещо се репетира, докато гос-



фотограф: Кристиан Кенанов, 19 г.

тигне до своята оптимална форма и това нещо се повтаря, докато има публика и накрая пада.

Лабораторията предполага нещо различно. И това Иван Добчев и Маргарита Младенова го правят отлично. Те показват, че театърът е процес, който никога няма окончателен край. И доколкото всяко едно театрално събитие е уникално и представлява преживяване уникално както за актьорите, така и за публиката, то представлява себе си във времето. Една театрална постановка не е един спектакъл, тя е цялото развитие във времето и цялото възприемане на публиката в това развитие, затова много важен в съвременния театър е devising theatre, но все пак и verbatim театърът. Те набраха сила у нас, макар и със закъснение.

Въпросите задава: РЕДАКТОРСКИЯТ СЪСТАВ НА НЛК

Пълнокръвното в изграждането на образите, изпълнени с травмата на миналото, е подплатено от мрака на реалността, предполагащ определен тип поведение. Много умело са пресъздадени тъкмо тези почти музикални повтаряния и насладвания на идентични или еднакви реплики, които граничат с истерично повтаряне на едни и същи думи, а от друга страна създават инфантилна игровост. Това се явява изключителен подстъп към чисто персонажните изстъпления в разлома между миналото и бъдещето. Всяко едно „пътуване“ към новата танцовална зала, придружено от блестяща хореография, е своеобразна кулминация на тази истеричност, която не се постига с крещене, а по-скоро чрез плахо-



фотограф: Валерия Чавдарова, 19 г.

то чувство на трепет и уязвимост. Това се явява и основната интерпретация на чувството в постановката на Ивайло Христов – въображението и чувствителната социална изолация водят до точно такъв тип остроота, която съчетава напрегнато размишление с обсебване от спомена. Този трепет можем да видим както в почти налудничавите на моменти диалози, така и в карането на колело по пътя към новата танцовална зала, което е онагледено тъкмо чрез неврастенично треперене, танц с блестяща хореография, на фона на който се появяват (мислено) светлините на залата. Впрочем интересен детайл е преводът на

заглавието, което в оригинал е *The Electric Ballroom*, а тъкмо това електричество оживява най-спонтанно и експлицитно в спектакъла. Тоест мястото на новата танцовална зала е толкова отдалечено мислено, че то се явява контрапункт на обстановката в къщата, и някак иронична и изключително смела интерпретация е поставянето ѝ в това мрачно помещение, но тъкмо по този начин тълкуването е толкова значимо. В този смисъл трепетът, преживяван по улицата между къщата и залата, съответно между настоящето и миналото, е абсолютната позиция на антропоморфното и фактът, че ние можем да съвместим електрическата светлина на залата с приглушения неврастеничен залез, е показателен за граничността, в която се намират персонажите. Разливащото се сладострастие, споменато и коментирано и иначе с напращава и примамлива тревожност, се явява една своеобразна ниша на моментна утеха, която също екзалтира движенчески. В този смисъл е важно да се отбележи тъкмо майсторското телесно внушение, което надхвърля словесната наративност и декларативност и създава ритуалност.

Монологите на абсурда разкриват подобна нюансираност на ситуацията. В тях най-сериозно като част от актьорския състав се проявява Светлана Янчева, у която най-силно си проличава цялостната електрическа невротичност, която се помещава в поетичния език на поетичната душевност. Впрочем гостта сходна е и нейната роля в представлението „О, щастливи дни“ (реж. Маргарита Младенова) в ТР „Сфумато“. Да повтарям безстрастно колко бързо е човешкото съществуване, откъде и как се е пръкнало, докато го оплакваш в полето на собственото си напрежение, е своеобразен модел и извод на цялостното представление. Единствените пролуки за сравнително конструктивен диалог са посещенията на рибаря Патси (Теодор

Кисъов), около когото някак още повече се заформя гротеската на рождението, кръщенето и язвителната подигравка с всичко свято. И след като това е единственото разнообразяване, то със сигурност едно от желанията, които попадат в метадискурсивна гротеска и са сведени главно до сексуалния нагон, не може да бъде изпълнено. Впрочем изключително уместни и интелигентни са всички закачки, обвързващи секса. Затова и толкова кулминационно, като ритуал изглежда сцената, в която се имитира кръщенето на Патси, чрез този акт сякаш се опознава антропоморфията. Да, ние наистина миришем, наистина поначало сме излезли от възможно най-неугледната част на човека, наистина сме сами, наистина сме абсурдна рефлексия на своето минало. Всички тези опасения на трите жени се оказват истина, а в тази кореспонденция действителността е язвително и подигравателно регулиране на псуване с неврастенична тъга и копнеж. Минималистичната сценография, която обуславя пространството на порутената стаичка (където тази ситуация най-експлицитно се подразбира), и работата с осветлението все по-силно затвърждават кръговите композиции на поетичното и екзистенциално повтаряне: „риба, риба, риба, риба“.

Правилно е заключението на жената, която чакаше за мен на гардероба след представлението: „Чаках, чаках нещо да стане, ама нищо не стана“. Някак наистина е невъзможно нещо да се случи в такава обстановка, в която действието е сведено до минимум и превес имат думите. Ние наистина сме останали сами в това пространство на меланхолията, в което за няколко дни, няколко влизания на рибаря ние не сме сменили местата си около масата. Невероятно е изграждането на толкова пълнокръвно абсурдистко пространство и бих определил като абсолютно заслужени номинациите за „Аскеер“ за това представление.

КРУМ КИРОВ

ПОДЧЕРТАНО

От безплодните идеи до безплътните зрители

Културата никога не се състои само от хубави неща, качествени произведения и революционно изкуство. В по-голямата част от времето масовата култура не остава в историята, а само изключителното, нещата, които се различават, изплуват на повърхността. Но от гледна точка на съвременното масовата култура е тази, която доминира средите, която олицетворява вкуса на времето, която е достъпна за всички слоеве на обществото. Следователно това е изкуството, за което трябва да се говори и да се пише, а по ня-

каква причина това не се случва. Критиците странят от него, а почитателите на високото изкуство го гледат с погнуса. Дали това е заслужено обаче, или просто говори елитаризмът? Дали наистина масовата култура в България заслужава статута на „това, за което не бива да се говори“ и отношението на въртене на очи, защото то наистина това провокира у зрителя?

Специално за театрална масова култура на българина винаги е имало оплаквания – за българската публика отдавна се смята, че не е свикнала на театъра така, както западноевропейската. Това не е отни-

къде, всеки сам за себе си може да каже на колко театрални постановки, на които е отишъл, нечий телефон не е извънлял, никой не си е тръгнал от залата или не си е шушукал на висок глас. Въпросът обаче е колко от това отношение е провокирано от самите постановки и доколко взаимовръзката между качеството и отзвук е отговорност както на зрителя, така и на създателите, а да не говорим за ролята на държавата и образованието във възпитаването на добрия вкус. За съжаление, причините за сегашното положение все още са в обсега на хипотезите, но ситуацията е следната: българинът отива на

театър, за да види Рачков как се въргала по земята и Дънди как прави тъпи смешки, вместо да забрави, че е отишъл на театър, потопен в нечия история. Актьорите са се превърнали в лица за разпознаване, заставащи на сцената не с таланта си, а със своята репутация. Поради това вече се и правят представления за тях, за тяхната личност, в които те продължават да разиграват сценки от свое име, вместо да се потопят в герой, чужд за тях. Пък и то вече е малко невъзможно – като гледаш Юлиан Вергов например, каквото и да прави, е малко трудно да приемеш, че това трябва да е някой друг. А не е ли есенцията на актьорската професия способността за преобразяване и трансформация? И проблемът не лежи в популярността и разпознаемостта на дадения актьор, защото колкото и да е позната физиономията на един Ал Пачино например, в очите на зрителя Майкъл Корлеоне и Сони са коренно различни хора. Тези масови актьори сами се набутват в нишата на халтурата, може би ако решат да излязат от нея гостатъчно категорично, никой няма да може да отрече таланта им, но това не се случва, или поне не често. Те продължават да играят за масово одобрение, за най-голяма гледаемост и посещаемост, защото кой иначе би се съгласил да създаде „Отчаяни съпрузи 2: Бракувани“, ако не беше невероятният успех на първата част. Трябва да се спомене също, че тези неща са изключително по-лесни за поставяне, актьорите нямат нужда от особено предварителна подготовка, защото все пак играят себе си, сценография почти не съществува, а за звуково и светлинно оформление дори не става дума. Явно се счита, че тези артисти притежават толкова голям талант, че ще успеят да изпълнят една иначе празна стая. Но на публиката повече не ѝ и трябва, считайки отзвук на такъв тип постановки. А това са едни напълно битови представления, почти винаги фокусирани върху семейния живот и любовните отношения. Това е и част от причината за популярността им, защото тази битова тематика ги прави по-леснодостъпни, близки и познати на човека, който вижда в тях своето собствено ежедневие и проблеми. Тук прозира и един по-голям проблем на обществеността като цяло – всички са прекалено вгълбени в собствения си живот и проблеми и всеки иска да говори само за себе си, заради това и ходи на театър – да види изразени личните си терзания и мъки. Хората са изгубили всякакво чувство за любопитство, публиката не проявява желание да изследва живота отвъд това, което лично познава, при това е всякаква връзка с останалите извън прекия обсег на мехурения балон на Аз-а. Българина днес го е отрязала някоя колежка и отива на театър да послуша малко Дънди как се оплаква от жените

(защото нали споделяната болка е половин болка), обаче, когато няколко дни по-късно го видиш да излиза от „Новата танцовална зала“ от същата негова уста,



фотограф: Радослав Ямаков, 19 г.

която се е смяла дебелашки на горната ситуация, ще чуеш: „Ами не беше особено умно“. Може би е прав, защото наистина когато веднъж чуеш гениалността на шегата, която се повтаря постоянно в „Отчаяни съпрузи 2: Бракувани“, а именно „Дънди, не пикай в канчето“, всичко след това ти се струва не съвсем на ниво. А точно на хумора и комедията разчита този тип представление, надявайки се, че публиката ще бъде прекалено заета да се захласва от смях, за да усети безнадежността и неспасяемо положение на това, което гледа. Интересно е, че се залага именно на комедията, като имаме предвид неимоверната сложност на този жанр, исторически свързан с високите нива на интелект. Взаимовръзката между комедийните умения и интелигентността на човека обаче остава госта често незабелязана, въпреки яснотата на пропорцията „колкото повече знам, за толкова повече неща мога да се шегувам“. За съжаление, в написването на такива постановки се залага на обратната теория на повтаряемостта, защото явно когато една смешка е забавна първия път, то тя трябва да бъде забавна и в следващите 5 до 10 пъти, в които е повторена. Пък дори когато се сменят словоредът и формата, то темата е винаги една и съща, шегите за това, че жената ти е казала да си събери грехите от пода, например се употребяват по всевъзможни начини. Разбира се, освен с хумор, другият класически метод за ангажирането на вниманието на хората си остава чупенето на четвъртата стена с въпроси към публиката от сорта: „Какви качества трябва да притежава един мъж?“ или с изравняващите актьорите с аниматори на детски рожден ден побуди от типа: „Да вдигнат ръка тези, които са дошли с половинката си“. За да финализират атмосферата на детския рожден ден, зрителите реагират както подобава на едни превъзбудени

деца, т.е. започват да викат с цяло гърло от всички ъгли на залата, с цел да се обърне внимание точно на техния отговор. Не трябва да се забравят и задължителните песни, без които празникът не би бил същият – тук обаче нивото се вдига със светещи микрофони и гръм машина, за да се види все пак къде е отишло финансирането. Тази какофония нерядко се пренася и на сцената, където актьорите започват да говорят един през друг и смешките потъват някъде между викането на единия и мърморенето на другия. За да не се залепи етикетът на комедиен актьор обаче, са задължителни и псевдограматични части, чиято цел безспорно е да се покаже дуалността на човека и разнообразните умения на състава, който изведнъж решава да покаже, че моментът за граматизъм е дошъл, с класическото говорене в ниския регистър и изпълващи залата с напрежение паузи, обосноваването на които не се повдига на въпрос. Тук авторът е длъжен да признае, че всички последни примери са от представлението „Отчаяни съпрузи 2: Бракувани“, защото го смята за брилянтна илюстрация на проблемите в театралната масова култура на България и за неизчерпаем извор на доводи за разглежданите тези, а не защото е изолиран случай на фал.

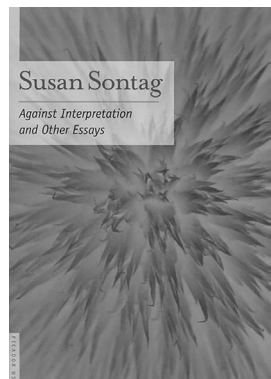


„Отчаяни съпрузи 2: Бракувани“

Истината е, че ако читателят разгледа програмата на театър ArtVent например, то в 9/10 от случаите ще се натъкне на представление от същия калибър. Проблемите на повтаряемостта, клишираността и претрупването показват явно отношението на съвременните артисти към изкуството, което създават, а все пак от тяхната работа зависи откликът на публиката. От безплодните идеи се раждат безплатни зрители и докато продължава да се прави халтура, то тя ще продължава да пълни залите. Оттук заключението, както смешките в тези представления, се вижда от километри и за да не прави тяхната грешка, авторът решава да остави нещата недоизказани.

ДАЛИЯ
ДЕЛИБАЛТОВА

Смъртта на трагедията - откъси от *The Death of Tragedy* от Сюзан Зонтаг



(...)

Трагедията според Ейбъл не е и никога не е била характерна форма на западния театър; повечето западни драматурзи, решени да пишат трагедии, не са успявали. Защо? С една дума: самосъзнание.

Първо, самосъзнанието на самия драматург, а после и това на неговите герои. „Западният драматург не може да повярва, че един герой, който няма самосъзнание, е реален. Липсата на самосъзнание е толкова характерна за Антигона, Егип и Орест, колкото е характерна и за Хамлет, този колосален образ в западния метатеатър.“ Така метапиесата – тип сюжети, които изобразяват самограматизацията на остъзнати герои, театър, чиито най-значими метафори заявяват, че животът е сцен и светът е сцена – е това, което доминира драматическото въображение на Запада в същата степен, в която трагедията доминира гръцкото. Две важни исторически на-

все по-голям товар от субективност за сметка на чувството му, че светът е реален – не е нова. Театралните творби не са основните текстове, които изразяват тази нагласа и съответстващата ѝ идея за разума като самозалъгване и ролево поведение. Двете най-важни свидетелства за тази нагласа са „Опитите“ на Монтен и „Владетелят“ на Макиавели – и двете са стратегически наръчници, които предполагат, че има пропаст между „обществения Аз“ (ролята) и „частния Аз“ (истинския Аз). Ценното в книгата на Ейбъл¹ е прякото прилагане на тази диагноза към драмата. И той е прав например да твърди, че пиесите на Шекспир, които както самият им автор, така и всички останали след това наричат трагедии, всъщност не са, строго погледнато, трагедии. Всъщност Ейбъл би могъл да разгърне тезата си допълнително. Не само, че повечето предполагаеми трагедии са всъщност „метапиеси“; такива са и повечето от историческите драми и комедиите. Представителните пиеси на Шекспир са пиеси за самосъзнанието, за герои, които много повече драматизират себе си в роли, отколкото играят. Принц Хал е човекът със съвършено самосъзнание и самоконтрол, тържествуващ над Хотспър, човека на стихийната, неосъзната почтеност, и над Фалстаф, страховития, себеосъзнат човек на удоволствието. Ахил и Егип не виждат себе си като герои и цар, но въпреки това са такива. Хамлет и Хенри V обаче виждат себе си като изпълняващи роли – ролята на отстъпника, ролята на героичния и самоуверен цар, предвождач

войските си към битката. Склонността на Шекспир към похвата „пиеса в пиесата“ и към маскиране на героите за дълги периоди от историята несъмнено е част от стилистиката на метатеатъра. От Просперо до шефа на полицията в „Балконът“ на Жьоне персонажите на метатеатъра са герои, търсещи действие. Вече казах, че основната теза на Ейбъл е вярна. И все пак по отношение на три въпроса тя е погрешна или непълна. Първо, неговата теза би била по-пълна и според мен донякъде изменена, ако Ейбъл беше взел предвид същността на комедията. Без да искам да внушавам, че комедията и трагедията разделят драматичния свят помежду си, бих казала, че те могат най-добре да бъдат определени, ако се съотнасят една към друга. Пропускането на

комедията е особено поразително, когато човек си спомни за измамата, ролево поведение, манипулацията и самограматизацията – основните елементи на това, което Ейбъл нарича метатеатър – са в основата на комедията от Аристофан насам. Комедийните сюжети са истории или за съзнателно самозалъгване и ролево поведение („Лизистрата“, „Златното магаре“, „Тартюф“), или за невероятно неосъзнати – може да се каже недоосъзнати – персонажи (Кандид, Бъстър Кийтън, Гъливер, Дон Кихот), играещи странни роли, които те приемат с една безгрижна наивност, осигуряваща тяхната неуязвимост. Може да се твърди, че формата, която Ейбъл нарича метапиеса, по-специално в съвременните ѝ варианти, представлява сливане на следсмъртния дух на трагедията с най-древните принципи на комедията. Някои съвременни метапиеси – като тези на Йонеско – очевидно са комедии. Трудно е също така да се отрече, че в „В очакване на Гого“, „Последният запис“ и в „О, щастливи дни“ Бекет пише някакъв вид черна комедия.

Второ, Ейбъл прекалено много опростява и смятам, че наистина представя неточно визията за света, която е необходима за писането на трагедии. Той казва: „Човек не може да създаде трагедия, без да приеме някои непоклатими ценности за верни. Западното въображение обаче като цяло е либерално и скептично; има склонността да счита всички непоклатими ценности за неверни.“ Това твърдение ми се струва грешно, а там, където не е грешно, – повърхностно. (Може би тук Хегеловият анализ и този на поддръжниците са оказали твърде силно влияние върху Ейбъл.) Кои са непоклатимите ценности на Омир? Чест, обществено положение, храброст – ценностите на аристократичната военна класа? Но не това е същността на „Илиада“. Би било по-правилно да се каже, както прави Симон Вейл, че „Илиада“ – като възможно най-чист пример за трагическата представа – разказва за празнотата и произволността на света, за абсолютната безсмисленост на всички нравствени ценности и за ужасащото господство на смъртта и нечовешката сила. Ако съдбата на Егип е представена и преживяна като трагична, това не е защото той – или неговата публика – е вярвал в някакви непоклатими ценности, а именно заради кризата на тези ценности. Трагедията не демонстрира непоклатимостта на „ценностите“, а на света. Историята на Егип е трагична, доколкото тя показва грубата непроницаемост на света, сблъсъка на субективното намерение с обективната съдба. В крайна сметка в най-дълбокия смисъл Егип е невинен; боговете постъпват несправедливо към него, както той сам казва в „Егип в Ко-



фотограф: Малена Маринова, 19 г.

блюдения следват от тази теза. Първото е, че трагедията просто е много по-рядка, отколкото се е предполагало – към нея спадат гръцките пиеси, една пиеса на Шекспир („Макбет“) и няколко на Расин. Трагедията не е характерната форма на елизабетинския или испанския театър. По-голямата част от сериозната елизабетинска драма се състои от провалили се трагедии („Крал Лир“, „Доктор Фаустус“) и от успешни метапиеси („Хамлет“, „Бурята“). Другият момент се отнася до съвременната драма. Според Ейбъл Шекспир и Калдерон са двата най-значими източника на традиция, която е славно възродена в „модерния“ театър на Шоу, Пирандело, Бекет, Йонеско, Жьоне и Брехт.

(...)

Както споменах, диагнозата, която е представена в метатеатъра – че съвременният човек живее с

войските си към битката. Склонността на Шекспир към похвата „пиеса в пиесата“ и към маскиране на героите за дълги периоди от историята несъмнено е част от стилистиката на метатеатъра. От Просперо до шефа на полицията в „Балконът“ на Жьоне персонажите на метатеатъра са герои, търсещи действие.

Вече казах, че основната теза на Ейбъл е вярна. И все пак по отношение на три въпроса тя е погрешна или непълна.

Първо, неговата теза би била по-пълна и според мен донякъде изменена, ако Ейбъл беше взел предвид същността на комедията. Без да искам да внушавам, че комедията и трагедията разделят драматичния свят помежду си, бих казала, че те могат най-добре да бъдат определени, ако се съотнасят една към друга. Пропускането на

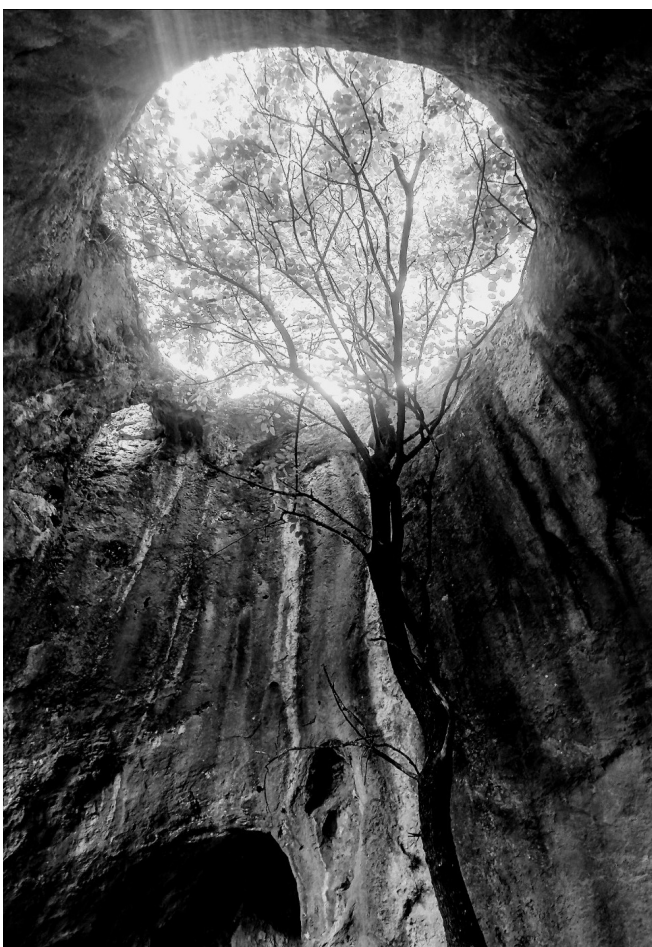
¹ Става въпрос за книгата *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* на американския сценарист и театрален критик Лайънъл Ейбъл (1910 – 2001).

лон“. Трагедията представлява нихилистка представа, героична или облагородяваща нихилистка представа.

Също така не е вярно, че западната култура е изцяло либерална и скептична. Постхристиянската западна култура – да. Монтен, Макиавели, Просвещението и психотричната култура на лична автономия и здраве от XX век – да. Но що се отнася до доминиращите религиозни традиции на западната култура? Били ли са Павел, Августин, Данте, Паскал и Киркегор либерални скептици? Едва ли. Следователно човек трябва да се запита защо няма християнска трагедия. Това е въпрос, който Ейбъл не повдига в книгата си, въпреки че съществуването на християнска трагедия би изглеждало неизбежно, ако човек спре до твърдението, че вярата в непоклатими ценности е необходима съставка за създаването на трагедии.

Както всички знаят, не е съществувала християнска трагедия, строго погледнато, защото същността на християнските ценности – защото въпросът е в това какви са ценностите, колкото и непримиримо да се отстояват; не всяка от тях върши работа – враждебна на песимистичната представа за трагедията. Следователно теологичната поема на Данте е „комедия“ – така, както е и Милтъновата. С други думи, Данте и Милтън като християни търсят смисъл в света. В света, както го виждат юдаизмът и християнството, няма произволни събития. Всички събития са част от замисъла на добър, справедлив и провиденциален Бог; всяко разпятие трябва да бъде последвано от възкресение. На всяка катастрофа и бедствие трябва да се гледа или като на път към по-голямо добро, или като справедливо и адекватно наказание, което е напълно заслужено от пострадалия. Нравствената адекватност на света, отстоявана от християнството, е точно това, което трагедията отрича. Според трагедията има катастрофи, които не са напълно заслужени, съществува крайна несправедливост в света. Така че може да се каже, че окончателният оп-

тичния дух на Сократ, е убил трагедията в Древна Гърция. Либералната скептична епоха на метатеатъра само наследява от юдаизма и християнството тази воля за осмисляне. Въпреки изчерпването на религиозните чувства волята за осмисляне и намиране на смисъл надделява, макар и ограничена до идеята за действие като



фотограф: Антоанета Филипова, 20 г.

проекция на собствената представа за себе си.

Третото ми възражение срещу разработката на Ейбъл на съвременните метапиеци, тези пиеси, които твърде често са събрани заедно под снизходителния етикет „театър на абсурда“. Ейбъл е прав, като изтъква, че тези пиеси формално следват стара традиция. И все пак съображенията за формата, които Ейбъл разглежда в есета си, не бива да замъгляват разликите в обхвата и тона, които той пренебрегва. Шекспир и Калдерон изграждат метатеатрални jeux d'esprit в лоното на един свят, богат на установени чувства и усещане за откритост. Метатеатърът на Жьоне и

Бекет отразява чувствата на една епоха, чието най-голямо удоволствие е саморазкъсването, една епоха, задушавана от чувството за вечно завръщане, една епоха, която преживява нововъведенията като акт на ужас. Че животът е сън, предполагат всички метапиеци. Но има спокойни сънища, тревожни сънища и кошмари. Съвременният сън – който съвременните метапиеци проектират – е кошмар, повтарящ се кошмар, застояло действие, изчерпано чувство. Има разлив

между съвременния кошмар и ренесансовия сън, който Ейбъл (както и Ян Кот напоследък) пренебрегва с цената на погрешно тълкуване на текстовете.

(...)

За Брехт особено, когато Ейбъл включва

сред съвременните метадраматурзи, тази категория е подвеждаща. От време на време, изглежда, Ейбъл използва „натуралистична пиеса“ вместо „трагедия“ като контрастна на метатеатъра. Пиесите на Брехт са антинатуралистични, гудактични. Но освен ако Ейбъл не е склонен да нарече „Игра за Даниил“ метапиеса – защото има музиканти на сцената и разказвач, който обяснява всичко на публиката и я приканва да гледа на пиесата като на пиеса, представление – не смятам, че Брехт се вписва добре в тази категория. И голяма част от разискването на Брехт от Ейбъл е, за съжаление, обезобразена от клишетата от времето на Студената война. Ейбъл твърди, че пиесите на Брехт непременно трябва да са метапиеци, тъй като, за да пише трагедии, човек трябва да вярва, че „индивидите са реални“ и трябва да „вярва в значимостта на нравственото страдание“. (Дали Ейбъл има предвид нравствената значимост на страданието?) Понеже Брехт беше комунист и понеже комунистите „не вярват в индивида или в нравственото преживяване“ (какво означава да „вярваш“ в нравственото преживяване? Дали Ейбъл има предвид нравствени принципи?), Брехт не разполагаше с необходимите предпоставки, за да пише трагедии; следователно, колкото и да беше догматичен, Брехт можеше да създава само метатеатър – тоест „да превърнеш всички човешки действия, реакции и изрази на чувство в театрални“. Това са глупости. Няма по-морализираща доктрина днес от комунизма, няма по-твърд защитник на „непоклатимите ценности“. Какво друго се има предвид, когато западните либерали вулгарно наричат комунизма „светска религия“? А що се отнася до познатото обвинение, че комунизмът не вярва в индивида, то е също толкова безсмислено. Не става въпрос толкова за марксистка теория, колкото за нагласата и за историческите традиции на страните, в които комунизмът е взел властта, които не поддържат и никога не са поддържали така наречената западна идея за индивида, която отделя „частния“ от „обществения“ Аз и вижда частния Аз като истинския Аз, който само неохотно се поддава на дейностите на обществен живот. Нито пък гърците, създателите на трагедията, са имали представа за индивида в съвременния западен смисъл. В аргументацията на Ейбъл има дълбоко объркване – неговите исторически обобщения са предимно повърхностни – когато той се опитва да превърне отсъствието на индивида в критерий за метатеатър.

(...)

[1963]

Sontag, Susan, „The Death of Tragedy“, 1963, Against Interpretation and Other Essays, Picador, 2001

**Превод от английски език:
РАЛИЦА ТОНЧЕВА**



фотограф: Валерия Чавдарова, 19 г.

тимизъм на преобладаващите религиозни традиции на Запада, тяхната воля да виждат смисъл в света, са предотвратили възраждането на трагедията под християнското покровителство – както според Ницше разумът, фундаментално оптимис-

Словесният апокалипсис



Разговор с проф. д-р Веселина Раева – преподавател по сценична и публична реч и техника на говора в НАТФИЗ

Как се е изменила словесната среда в нашия живот? Има ли действителна деградиация, или това е нещо, за което бащите ни мърдурват, а ние плюем на оглунялата им мърдурост?

Всеки един от нас може да говори за словесната среда от позицията на своите години, сравнявайки това, което е сега и каквото е било, да кажем, в неговата младост или в друг етап на неговия живот. И аз ще се позова на това. На моите лични наблюдения, които малко или много в един момент стават и професионални. Тъй като, занимавайки се със слово от години, мен крайно ме вълнува какво се случва със словесната среда около мен, как се променя тя, за да знам и аз как да адаптирам своите



фотограф: Дебора Маринова, 24 г.

обучителни дейности, така да го наречем. Когато няма гържава, която да гържи на езика си, която да го защитава законодателно и която да поставя правила и ред, които да се спазват и да се следи за тяхното спазване, се получава едно словесно обругаване на езика.

Използвам думата обругаване, защото всеки един индивид на нашето общество, говорещ български и припознаващ се в този майчин език, е свободен да си говори, както иска, не спазвайки абсолютно никакви нор-

ми за съответния дискурс, т.е. за съответния

виг и стил на говорене съобразно етикета, езиковия етикет. И за мен звуковата и езиковата среда са абсолютно замърсени, замлачени. Това е по същия начин, както с язовирите и с наводненията, и с всички страдащи хора, където гържавата още пуска някакви субсидии, защото гаген концесионер не си е свършил работата и не е почистил гъната на тези язовири и оттам преливниците не могат да поемат водата. По същия начин това безпринципно отношение към езика, т.е. пак на гържавата към езика и към неговото съхранение, ни превръща в такива словесни язовири. Замлачени и непочистени. Държавата е абдикирала и тя подкопава реално всички основи, на които би трябвало да се изгради и да се съхрани този език в цялата му прелест, в цялата му красота, в цялото му благозвучие, защото, ако разгърнем всички студии на наши велики поети по отношение на езика и тяхното сравнение на българския език с чуждите езици, там където те са учили и Франция, Германия, Италия, всички казват, че този език е съвършен. И тъй като те боравят с него като езиков нотопис, изписват и на тях им е изключително важно да познават неговото структурно, езиково и всяко друго многообразие. Мисля, че може да им се доверим, че това е така. И да се превърнем в бранители, но бранители разбирате, че това е само в някакви тесни общества, в някакви непопуляризирани и не е масово явление, то трябва да е масово явление, за да може ние, шепата българи, които сме останали тук и които ще останем, да останем на тази земя с този език.

В момента има по-негативна конотация на това да си бранител, дали на българския език, или на българското генерално. Ама то пак е, защото няма институции, които да налагат смислено, ако нямат своя опит, да откраднат добрия опит откъдето, да го приспособят спрямо на нашите условия, но просто не се мисли в тази посока.

А в театъра?

В театъра то е проекция на това, за което в момента ви говорих. А то е именно, че там се опитам да се свържа с различни директори на театри и да им предложа безплатни услуги, безплатни имам предвид от моя страна, ако те биха искали, а съответно, ако не биха искали, да си наемат друг специалист, просто да се замислят над факта, че те се явяват възпитатели и имат задължението да „произвеждат“, нарочно използвам този неподходящ глагол, красива и нормирана реч.

Аз се зачудих за това доколко един актьор или всяка една друга форма на публична личност, просто актьорът е пример, носи някаква отговорност за това, че хората гледат, че хората слушат.

Аз мисля, че всеки има лична отговорност

и отделно има и обществена отговорност. Просто това, че нито има лична, нито има обществена. Т.е. нито едното, нито другото, за жалост. Българският актьор е твърде немарлив по отношението на словото си. Т.е. принципът е как ме е майка родила, и ако съм надарен, да си използвам максимално дарбата, без да полагам аз за нея някакви усилия.

А тръгвайки един човек да се захваща с актьорската професия, той трябва ли да носи съзнанието, че малко или много е един проводник на чужди философии, на чужди думи, неща, които превъзпитават или възпитават, или пък... Или просто те карат да се замислиш.

Общо взето, ние не можем да разчитаме на това, че хората, които ги приемаме в първи курс, имат това съзнание. Има такива примери от хора, които са имали много добри преподаватели, от учители в училище по български език и литература, които са били вострастени в това, което преподават, и съответно някак са предали този огън на учениците си. Академията, в случая театралната, би трябвало да провежда такъв курс във всеки един клас и поток, т.е. това да е първи урок, който непрестанно обаче да намира място и да се повтаря, докато всеки един от съответния клас проумее колко е важно това. Но от друга страна, за какво да го проумява, след като всичко, което е навън, навън имам предвид, извън Академията, т.е. в театрите, в радиото, в телевизията, всичко е добър пример за лошо отношение към езика.

Красивата реч ясно отражение на душевността на индивида ли е?

Речта е отражение на начина на мислене на човек, и на самата му личност, изцяло. Много интересно, че в професионалния ми път всъщност, това ми е било една от най-интересните за мен теми като изследване. Да кажем, един студент как се променя от първи до четвърти курс, какви натрупвания променят него самия и начина му на говорене. Затова аз обичам в първия курс, първото запознанство, в първия час, да си правим такъв диктофонен запис, и да видим какво се е променило. А при правилно насочване всичко може да се подобри изцяло. Тоест хем да промениш начина си на мислене, или да не го промениш изцяло, но просто да имаш различни вариации на говорене спрямо ситуацията, спрямо събеседника, това също още не се отчита... Но има нещо друго, като говорихме за театралната реч преди малко, а именно театралните режисьори и тяхното отношение към езика. Тоест, ако Академията не възпитават отношение към езика у режисьорите, казвата е загубена, защото именно речта е това, което намества изцяло една актьорска акция.



фотограф: Валерия Чавдарова, 19 г.

Трябва ли да има и морален кодекс по отношение на гумите?

Да, но това пак е самовъзпитание. Не може да се наложи... Не, то може да се наложи, но то трябва да е централно налагане, т.е. да докажеш на човека, че той трябва да положи усилия да се изразява по-богато, да говори красиво, да използва правилната интонация и да е верен логически, че всичко това само подобрява комуникацията между хората. Така че всеки сам според своето личностно съзнание и развитие може да си наложи това самовъзпитание, ако му пука, но ние живеем във време, в което на никого за нищо не му пука. А според мен трябва някак си човек да си поставя високи цели. Както има една максима, че трябва да издигнеш хората до Гогол, а не Гогол да слиза при хората. Така че, ако имаш някаква висша цел, която е по-висша от теб самия, ако можеш тази щафета да я предадеш, гори и на единица хора, пак ще можеш да си оправдаеш всичко това.

Кога на хората е спряло да им пука?

Вижте сега, тъй като моите родители са актьори, някак си мога да го проследя и театрално, и житейски, че тогава нямаше как да не ти пука. Защото, да кажем, те, работейки в радио или театър, там имаше съвети, които пускаха едно представление. Не обсъждам идеологическата страна по никакъв начин. Обсъждам това, че нямаше как да се пусне представление, ако има нещо, което е недопустимо по всички компоненти на театралното изкуство. Включително в езика и речта. По същия начин беше в радиото – там имаше редактори. Следователно там за лапсус си имаше тарифа колко ти отнемат от заплатата, когато ставаше дума за предаване на живо. И съответно ти бъркат в джоба. На българина трябва да му бръкнеш в джоба. По същия начин и с езика. Ако му бръкнеш в джоба, ще заговори.

Тъй като основното поле на изследване на вестника е литературата и словото, можете ли да дадете пример за някой преводач, който осъзнава тежестта на словото и неговата красота?

Не знам, аз в повечето случаи ползвам преводи на изтъкнати поети от миналото, те все пак не са били малко и ти можеш да си избереш превода, който ти върши най-добра работа. За съвременните преводачи

по никакъв начин не съм наясно, т.е. не съм наясно от гледна точка, че не мога да посоча име, което да е утвърдило в годините и да се знае. За мен най-важното нещо е, че когато говорим за поетичен превод е едно, за прозаичен – друго. За поетичния превод поетът трябва да е висок български поет, за да може да превежда поезия от чужд език, въпреки че поезията по принцип е непреводима. Известен пример е Валери Петров със своите преводи

на Шекспир, които следват петстотиния ямб на Шекспир, което е безпрецедентно в световната литература, защото на много места Шекспир е преведен в проза или частично, а не както тези 39 пиеси и 154 сонета, т.е. не пълните събрани съчинения, както го прави Валери Петров. Но има други толкова много осакатени преводи. Защото са най-опасни онези преводачи, които се смятат за по-добрите поети или романисти. И тогава става нещо страшно... Тоест преводаческата професия отново в днешно време е с неосъзната сериозност.

А не се ли завръщаме към една по-стара тенденция – дали стремежът към чиста и красива реч заедно с образованието не се превръща отново в привилегия? На какво се дължи върлуващият антиинтелектуализъм?

Ами образованието вече доста често е привилегия. Както е било в началото. А образованието и стремежът към красиво слово вървят ръка за ръка. Колкото до антиинтелектуализма и липсата на всякакво желание за интелектуално развитие – навремето бяха съкратени множество служителни от БАН и им се налагаше да стават чистачи. Поради липса на работа и ниско заплащане. Аз мога ли да дам по-ярък пример от това? Не мога. Тоест, когато е обезценено образованието до степен, че ти ще израснеш духовно, но няма да имаш работа, хората си казват – за какво да полагам тези усилия? Освен че се обезсърчават, на тях им трябва малко, за да се откажат, понеже човекът по природа е мързелив. Затова и толкова трудно се загържат млади асистенти в НАТФИЗ например – аз се загържах, как да кажа, защото някак си усещам един дълг към моето семейство да продължа това, с което те са се занимавали. За съжаление, просто от пукването на демокрацията всичко върви наоколо. Защото демокрацията е висше право на осъзнатия човек – на вътрешно свободния, на отговорния, на този, гонещ развитие.

Като преподавател със завиден опит в обучаването и развиването на усет към словото у бъдещи актьори и режисьори

наблюдавате ли някакви поколенчески разлики?

Аз усещам някакъв нов поток на сила и на енергия. И едно обръщане на мисленето в една – поне за мен – красива посока. В последните години – имам предвид – едно поколение, може би 4 години назад, не повече. А имаше един момент на кошмарни срещи, в които нищо не можеш да задвижиш, защото виждаш, че има някаква генерационна пропаст. А сега има някакво приближаване. Не знам на какво се дължи, но има някакъв друг полъх. И на осъзнатост, и на възглеждане в красивото, на търсене на красивото. То е някакво прецеждане от типа „не ям всичко, което видя“. Наистина има някаква зелена слънчева обаятелност. Във вас.

Тъй като заглавието на интервюто е „Словесният апокалипсис“, кои според вас биха били неговите четирима конници?

Мисля, че псевдоамбицията е единият конник, т.е. има много хора, които са без покритие за дадена длъжност. Обаче те изгарят от амбицията да бъдат или водещи на предаване, или да режисират, или какво ли не. И намират начин това да стане, защото е свободен пазарът и нищо не е регламентирано. Но това води до страшни погроми на естетическия вкус. Вторият кон реално е депрофесионализация. Във всичко. Всеки може да бъде всичко. Тази липса на законна рамка, закон за езика и регламент за спазването. Тоест хора, които следят за спазването на езиковия етикет навсякъде. През масовите медии и театрите, през политиките.



фотограф: Валерия Чавдарова, 19 г.

Тоест всички ние сме конници на словесния апокалипсис?

Абсолютно всички. Така се оказва. Тоест не са четирима, а доста повече. Е, може и да има някой, който се бори да не е от тях, но всеки си има своето явление. Защото като види, че може и така, може и така. И като отсрещната страна не поема. И не отреагира. Или пък не реагира въобще. И така пак ставаме част от тази порочна апокалиптична верига.

Въпросите задава: РАЛИЦА ДИМИТРОВА



фотограф: Кристиян Кенанов, 19 г.

Опомням се в средата на август, стиснал кенче домати на кубче, в един склад някъде край морето. Аз съм голямо момче и трябва да си оправям мизериите. Те са като главите на хидра. Оправям една и две нови поникват на нейно място. И борбата продължава. Кашони, тенекии и найлони запълват дните ми. Работата е тежка. Още в началото кръстът ми заболя. Тук гали имат синдикати? Просто си го помислих на вечеря и телефонът ми извибрира. SMS от Митко Очите. Текстово съобщение със скромно съдържание: „НЕ“. На следващата сутрин имах интересен разговор със счетоводителката. Скатвах се в нейния офис и забеляза, че зяпам един рафт. За момент спря да трака на клавиатурата си.

– Това е музикалната тетрадка на Тошко.

– Ноти ли записва в нея?

– Не, песни. Той обича да пее.

В главата ми изплува спомен отпреди два дни. Седя на пасажерската седалка в камiona на Тошко. Разнасяме стоката. Той се опитва да завърже разговор.

– Абе, ти ква музика слушаш?

– Всякаква. Ти?

– Аз пея.

– Така ли? Какво пееш?

– Народно, циганско, циганско-народно, ей такива. Казвам ти, тая работа е ташак. Като свърши сезонът, отивам да пея в София, по дискотеките. Говорил съм с когото трябва. Ще видиш. Аз много пея. Ще си оправя живота. Омръзна ми да нямам пари.

В очите му виждам прожекция на едно видение. Облечен е целият в бяло. Влиза в бързото хранене заедно с някакво мургаво момиче.

– Какво ще ядеш, мило? Аз плащам.

– Ммм. За мен един патладжан. Пълнен. Ама, не, не този, по-мазничък, а така.

– Ей, Рамбо, дай и две бири, тая вечер съм на участие. Чухте ли бе, всички ви искам там тая вечер, ще става мазало...

Не. Още сме в склада. Все още зяпам същия рафт.

– Ами този вестник?

– А, той е стар, с него плашим онова... онова нещо... абе създаването, дето живее в тоалетните.

– Онова продълговатото същество с много крака?

– Да, същото. Прилича малко на скрипя. Това е първият събитие на склада. Банката му го взела заради задължения, но той така и не пожелал да си тръгне. Никой не знае как се е превърнал в това. Май е ял от стоката. Бедничкият.

Чак сега видях статията на първа страница: „Тони Бубата разорен! Бизнесменът изгуби всичко“.

– Ами тази шапка? Капитанска е.

– А, ами, тя е моя. С мъжа ми имахме заведение преди, ресторантче на плажа. Казваше се „Островът на съкровищата“. Като книгата. Той много я харесваше. На лицето ѝ се изписа особена гримаса. Един от онези моменти, когато желанието да заплачеш, рикошира директно в усмивка. Реших да не питам повече за шапката, да сменя темата.

– Ами това, ето там? Това какво е?

– Това е краят на разказа. Не е нищо особено, но ще свърши работа.

Млъкна и продължи да трака на клавиатурата.

СТОЯН ДИМИТРОВ, 25 г.

Сините мравки

Гледам сините мравки с интерес. В ефирния следобед една си изпусна шала. Догоних я да ѝ го върна и станахме приятели. За малко. Отново съм сам. За улицата това не е новина. Опитвам се да проумея непостоянството. Ако можеше поне и утре да сме заедно... Чувам гласовете на щастливи детски спомени. Дълбоко заровени в мравуняка.

ВИКТОР ВЪЛЧЕВ, 19 г.

асмата е най-красива през есента, искам винаги да е есен, понякога се чувствам като нея, шарен, извисен, осветен ярко, понякога нападнат от вредители, понякога даващ грозде и радващ гърла

ЛАЗАР ЗАГОРАМЕВ, 20 г.

фотограф: Валерия Чавдарова, 19 г.



Отворена покана за млади творци

Кой може да участва?

Творци на възраст между 16 и 25 г.

С какво можеш да се включиш?

- Поезия (до 3 стихотворения)
- Проза (до 6000 знака с интервалите)
- Рецензия на актуална книга, театрална постановка или филм (до 6000 знака с интервалите)
- Графика и фотография (черно-бели и с висока резолюция)
- Есе (до 6000 знака)

Краен срок: няма!

Важно изискване е да не са публикувани преди и да не са генерирани с изкуствен интелект.

Как да кандидатстваш?

Изпрати своите материали на имейл: povaliteratura@foxbooks.bg
Данни: три имена, възраст, имейл и телефон на участника.

Очакваме творбите ти с нетърпение!

Редакторски състав: Далия Делибалтова, Крум Киров, Михаил Филков, Ралица Тончева

Творчески ръководител: Десислава Алексиева, със съдействието на културния център FOX Book Café

Проектът се осъществява с финансовата подкрепа на Националния фонд „Култура“ по програма „Любителско изкуство“ LI-L-2025-5.

Броят се реализира с подкрепата на фондация „Софийска платформа“.

Издателство ФО; Печат: ДЕДРАКС