САНЯ НИКЧЕВИЧ

НОВА ЕВРОПЕЙСКА ДРАМА

или ГОЛЯМАТА ИЗМАМА

АВАНГАРД ПРИНТ

САНЯ НИКЧЕВИЧ

„НОВА ЕВРОПЕЙСКА ДРАМА" *или* ГОЛЯМАТА ИЗМАМА

КАК В КРАЯ НА 20-ТИ ВЕК НУЖДАТА ОТ ПИСАТЕЛИ БЕ ИЗПОЛЗВАНА ЗА НАЛАГАНЕТО НА БРИТАНСКАТА ВЪЛНА НА НАСИЛИЕ В ЕВРОПЕЙСКИЯ ТЕАТЪР

Превод от хърватски
Александра Ливен

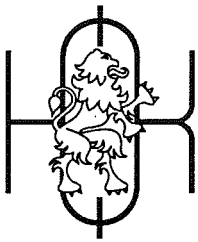
Авангард принт

Проектът е реализиран с помощта на:

ХЪРВАТСКОТО КУЛТУРНО МИНИСТЕРСТВО

и

НАЦИОНАЛЕН ФОНД "КУЛТУРА"



© Sanja Nikčević
NOVA EUROPSKA DRAMA ILI VELIKA OBMANA
Meandar, Zagreb 2005
Za bugarsko izdanje rukopis je pregledan i dopunjen, završen u listopadu 2009.

© Саня Никчевич, автор
© Александра Ливен, превод
© Калина Стефанова, предговор
© Роман Кисьов, художник

ISBN 978-954-337-090-0

САНЯ НИКЧЕВИЧ

„НОВА ЕВРОПЕЙСКА ДРАМА”

или

ГОЛЯМАТА ИЗМАМА

КАК В КРАЯ НА 20-ТИ ВЕК НУЖДАТА ОТ ПИСАТЕЛИ БЕ ИЗПОЛЗВАНА ЗА НАЛАГАНЕТО НА БРИТАНСКАТА ВЪЛНА НА НАСИЛИЕ В ЕВРОПЕЙСКИЯ ТЕАТЪР

Превод от хърватски
Александра Ливен

Авангард принт

На Иън Хърбърт, скъп приятел,

човек, който умее да слуша, разбира и помага.

Съдържание:

Още един гол цар! (Предговор - Калина Стефанова) 9

Увод към българското издание *или* драмата на една книга....15

Отзиви в Хърватия и по света 16

Какви са промените в българското издание.....18

Благодарности *или* радостта ми от българското издание.....18

Уводни бележки *или* „нова европейска драма" броди из Европа.....21

Първа част. Исторически контекст *или* писателят като детрониран стар крал 24

Петима колоси на европейската драматургия *или* писателят като спасение.....25

Всесилният режисьор *или* прогонването на писателя 26

Доказателство № 1. Езикът *или* внимателно съгласуваните формулировки.....28

Доказателство № 2. Наградите *или* да живеят режисьорите 34

Доказателство № 3. Общественото съзнание *или* ние нямаме писател.....36

Два капана за писателя: измамното търсене на писателя *или* „Хамлет" като божествена реклама.....40

Деветдесетте *или* ескалиращата потребност от писатели 42

Втора част. In-Yer-Face театърът *или* британската вълна на насилие.....48

Възход на тенденцията. „Взривени" *или* най-после реагираха! 49

Борбата за надмощие *или* две обвинения срещу противниците 51

Естетическата вина *или* старомодни и консервативни.....53

Емоционалната вина или жестоки и безчувствени.....54

Критиците отвръщат на удара *или* залезът на течението 56

In-Yer-Face театърът *или* „пиесите, които шамаросват" 59

Трета част. Как In-Yer-Face театърът се превърна в „нова европейска драма" 62

Преминаването на новата вълна в Европа *или* както кажат немците 63

Налагането на тенденцията в Европа *или* „духът на времето", внушена вина и обиди 67

Демагогско твърдение № 1. Всички пишат така *или* намерете ми такъв писател! 71

Демагогско твърдение № 2. Кое е новото *или* преекспонираното насилие на сцената руши последните табута 75

Фабулата и героите *или* линейно и без развитие 75

Темата *или* насилието като новост 76

Светът на драмата *или* без морални устои 77

Демагогско твърдение № 3. Политическият отговор на действителността *или* защо да се мъчим да променяме непроменимото 79

Демагогско твърдение № 4. Световната слава на представителите на течението *или* „другите много ги играят" 83

Реакцията на публиката в Британия *или* малките сцени 84

Реакцията на публиката в Европа *или* никой не може да гледа това 88

Значението за театъра *или* как да понесем сравнението 90

Демагогско твърдение № 5. Писатели на власт *или* кратък курс за избрани 96

Британия *или* работилници за млади писатели 96

Останалата Европа *или*
режисьорски контрол над писателя 101

Един хърватски пример *или*
как да открием писателя 105

**Четвърта част. Значението за европейския театър *или*
всяко нещо си има последствия 109**

Първо добро (но отречено) последствие
за театъра *или* има писатели 109

Първо лошо последствие за театъра *или* прахосан термин .. 110

Второ лошо последствие за театъра *или*
изгубената идентичност на писателя 111

Трето лошо последствие за театъра *или*
наложеното показване на насилие 118

Четвърто лошо последствие за театъра *или*
писателят отново е прогонен 119

Пето лошо последствие за театъра *или*
публиката отново си отива 122

Любопитен факт *или* обединена Европа 122

**Пета част. Реализъм *или*
преосмисляне на основните човешки ценности 124**

Поезия и нежност в най-жестокото насилие *или*
отреченият положителен смисъл на думи и понятия 124

Театърът. Мотивите на режисьорите *или*
кой прогони чувствата 129

Животът. Превъзходство на злото в очите на младите *или*
отчаяние и стрес 131

**Шеста част (заключение). Как да се противопоставим
на натиска *или* кое е добро в собствения ни двор 137**

**Епилог от 2009 година. Новата европейска драма днес *или*
течението пет години по-късно 141**

Необезпокояваният клуб на силните *или*
режисьорите още са на власт 142

Европейската театрална награда *или* 34 : 5 142

Фестивалите *или* звездните режисьори 144

Положението на писателя *или*
драматург на собствения си текст 146

Течението е мъртво *или* от него се отрекоха
основоположниците му – режисьори и писатели 149

Сара Кейн *или* десет години от сцената до познанието 152

Най-сетне на хърватска сцена *или* големият провал! 152

Навлизане в основното европейско течение *или*
значението на висшите училища 159

Течението в Америка *или*
грандиозна реклама и… складове 161

Бродуей и Макдона *или*
тази страховита Източна Европа 163

Течението влиза в театъра заедно с последствията 165

Какво ли не сме играли *или*
има ли нещо подобно в Исландия 165

Далечни кръгове във водата *или*
насилието е задължително! 169

Заключение. Защо режисьорът притежава толкова мощ *или*
продължава борбата за собствен глас 172

Бягството на публиката *или* жажда за чувства 173

PS. Отстоявам принципите си *или*
курс по драматично писане 175

Приложения

Биография на авторката 177

Библиография 179

Азбучен показалец на имена и произведения 185

ОЩЕ ЕДИН ГОЛ ЦАР!

Крайно време беше някой да го каже! Не просто в разговор, статия или на симпозиум. А в цяла книга! Да каже, че шумът около т.н. „Нова европейска драма" (т.е. Британската драма/вълна на насилието или „Shopping and F*****" и C&e) беше и е много шум за нищо! И по-важното: че последиците от този шум (и от тази драма/вълна) съвсем не са безобидни!

Прави го Саня Никчевич. В книгата, която държите в ръцете си. С красноречие, страст и убедителност на първокласен прокурор, тя развива тезата, че става дума за оркестрирано събитие, а не за спонтанно родено явление в битието на най-новия световен театър. Като проследява много конкретно и с богата фактологическа обосновка предисторията на събитието (историческите предпоставките то да се случи), манипулативните механизми на самата „операция" по „измамата" и, накрая, истински тревожните, видими и скрити, резултати от нейното въздействие.

На „подсъдимата скамейка" са членовете на т.н. от Никчевич „Клуб на силните" – т.е. режисьорите, за които драматургията (в класическия смисъл) е нещо напълно отживяло, и които, за съжаление, командват парада в коридорите на властта в европейския театър. („Те ръководят повечето знакови европейски театри и фестивали. Те решават важните въпроси – какво да се играе. Те избират модела – как да се играе. И пак те създават стиловете, които се възприемат и пропагандират от техните последователи или ученици. Влезеш ли в клуба, пред теб се отварят вратите на фестивалите, получаваш достъп до грандиозни и скъпи постановки в реномирани театри, стипендии и любовта на медиите.") На скамейката на потърпевшите пък са другият тип режисьори: за които драматургът продължава да бъде истинският автор на текста, а не е просто „помощен персонал", и за които публиката има значение. (Защото, според тях, театърът се прави за колкото може повече хора, а не за шепа привърженици, обикновено наричани „ценители" само от „оценените".) На същата скамейка всъщност са и по-голямата част от зрителите. Т.е. хората, които с гордост се разграничават от снобизма и които очакват от театъра да разказва истории, да вълнува и да предизвиква в крайна сметка положителни емоции, защото продължават да вярват, че изкуството

трябва да прави човека и света по-добри. Нищо че това отношение към театъра (а очевидно и към изкуството по принцип) се определя от другия лагер като „старомодно", „консервативно" и дори „глупаво".

Обърнете специално внимание на „Съдържанието", уважаеми читатели. То не е просто обикновеният „водач" към книгата. То направо кипи с темперамента ѝ. Главите в първата част, посветена на историчестото развитие на взаимоотношенията драматург-режисьор, са озаглавени „Доказателства" (от 1 до 4). Друга част, която проследява битката за надмощие на британската драма на насилието, е разделена на „Естетическа вина или старомодни и консервативни" и „Лична вина или жестоки и безчувствени". По нататък, в частта за налагането на тендецията в континентална Европа, Никчевич кръщава главите „Демагогски твърдения" (от 1 до 5), като още в заглавията формулира основните посоки на манипулацията и дава да се разбере, че ще ги съпоставя с фактите от реалността.

А неоспоримата конкретност на въпросните факти е поднесена от авторката с такова увлекателно перо, че – уверявам ви! – ще прочетете книгата на един дъх. Като трилър. Всъщност точно като в трилър тук има сюжет и интрига, които в крайна сметка заплитат и изграждат една истинска конспиративна теория. И както подобава на конспиративна теория, в нея има жертви и злодеи. Става дума за корупция (не в полза на обществените интереси – т.е. на театъра, а само на определени хора – т.е. на „Клуба"). Има дори и смърт! На Сара Кейн. (Нещо, което поддръжниците на въпросната „нова европейска драма" веднага превръщат едновременно в реклама и във вина, париращи всякаква критика.) И ако някои твърдения на авторката изглеждат театрално преувеличени, те са просто отражение на стила на самите герои на повествованието (за Кейн, примерно, поддръжниците на драмата на насилието твърдят, че е „убита" от театъра и критиката). Освен това, когато не колепреклонно, а разобличително се обсъжда налагането на драма, описвана още като „шамаросваща", естествено е тонът и думите на Никчевич понякога също да действат като плесница.

Всъщност дали конспиративната теория в книгата е вярна, или не до последния ѝ детайл, не е най-важното. Онова, което

има значение, е смелото разобличаване на мита за наличието на нова стойностна тенденция в европейския театър. Единственото ново в нея според Никчевич е откровеното насилие, превърнато в централна тема, и представянето на злото и нещастието не като абсурд или обратното на доброто, а като нормална, и то единствена реалност. Основните последици за театъра пък са: широко отваряне на вратите му за безпричинното, самоцелно насилие и за болното съзнание (сякаш не ни бяха достатъчни филмите и книгите – „учебници" в това отношение!); още по-голяма криза в идентичността на драматурга; и, най-лошото, нови загуби на публиката в резултат на масовото отвращение на хората от новата сценична „естетика".

Второто голямо постижение на книгата е, че, разобличавайки мита, Никчевич подробно се спира на механизмите на изграждането му. А те в общи линии са същите, чрез които по принцип в наше време се градят митовете в изкуството (и не само!). А именно: чрез медиите, чрез шокиращия ефект на сензацията и чрез автоцензурата, която политическата коректност така умело манипулира у хората, свързани с изкуството – онези, които го създават, рекламират, оценяват, администрират, финансират. А всичко това в случая означава следните стъписващи „разкрития": зад тенденцията стои перфектен маркетинг (приложен в действие тъкмо от тези, които иначе така обичат да демонстрират презрение към комерсиалното!). Тя премахва последните правила за някакво благоприличие на сцената, като с това предизвиква гарантиран интерес. Най-сетне, именно естетическата и политическата демагогия разчистват пътя за окончателното ръкополагане на „вълната": който е „срещу", веднага е обявяван за „консервативен и десен", а това съвсем не е комплимент в творческо-интелигентските среди на Европа и света!

„Пътят" към мита и самата му реалност обаче са нищо в сравнение с последиците от него в изкуството и в обществото. Техният анализ е третият и най-впечатляващ принос на книгата на Никчевич. Защото тъкмо чрез този анализ тя показва забележителна позиция на истински хуманист. Въпросната „нова европейска драма" – доказва авторката – не само е един вид продължение на постструктурализма и деконструктивизма, които започват процеса на премахване на смисъла (конструкцията, „съзида-

нието") в изкуството. Тя завършва този процес, като окончателно изхвърля и още един елемент от т.н. високо изкуство: емоцията (особено положителната!). Тази драма опростява човешкия живот под претекста, че това, което показва (свят на наркомани, проститутки, кръвосмесителни семейства, на луди или напълно изгубили себе си хора) е единствената реалност! Нещо повече: чрез тази драма и чрез реториката, която я съпровожда, се подменя значението на думите, предефинират се основните човешки стойности! Изкушавам се да цитирам няколко от най-важните абзаци от книгата, защото те са не само резюме на тезата на авторката, но чрез тях още сега ще добиете представа за нейната смелост и гражданска позиция.

"...в произведения, пълни с кръв, наркотици, изтезания и убийства – пише Никчевич – [режисьорите и поддръжниците на тенденцията] виждат „поезия и нежност, любов и оптимизъм". Макс Стафърд-Клак твърди, че „Shopping and F****" всъщност е „оптимистична драма". Остермайер пък заявява, че аналното изнасилване и убийството на финала дарява жертвата с „единствения истински миг любов". А Дейвид Крейг твърди, че „Пречистена" на Сара Кейн е на практика сбирка „поетически картини"...

Тази интерпретация на най-бруталните мъчения и насилието над ближния като „поезия, любов и красота" на практика е и краят на деструктивната линия в изкуството.... Чрез нея искат да ни уверят, че изнасилването е любов, мъчението е облекчение, а кръвосмешението и убийството са единствено възможният начин за комуникация в семейството, макар публиката да знае, че това не е така. Поне не в досегашния смисъл на тези думи. Затова поборниците за „новата европейска драма" променят значенията на думите, които са важни не само за интерпретацията на изкуството, но и на света като такъв.

Чрез „новата европейска драма" режисьорите ни предлагат една интерпретация на света, в която всички утвърдени и значими понятия като: добро, морал, ценности, любов, приятелство, съзидателност, щастие, живот съзнателно са подменени с противоположните им: зло, болка, мъчение, насилие, малтретиране, зависимост, нещастие, смърт. Когато от една група (на емоциите например) по метода на метонимията се взема значението на една от съставните ѝ части (да речем, любов) и се прикачва към друга

нейна част (омразата), значението всъщност се подменя и вторият елемент от групата се уеднаквява с първия. Сиреч, любовта придобива значението на омразата. И понеже омразата се използва вместо любовта, последната на практика се заличава."

Резултатът от всичко това? Ето дълбоко загриженият отговор на Никчевич:

„Липсата на социални отношения и наличието на постоянна, фаталистична картина на ужасите като единствения възможен свят може да превърне всеки зрител в обществен конформист. Ако има само жертви и насилници (т.е. няма сила, която да накаже насилниците и да защити жертвите) и отгоре на всичко жертвите копнеят за страдания и смърт, ако мъчителите са „единствените, които жертвите познават" (както казва Грейс за Тинкър - главния инквизитор в „Пречистена" на Сара Кейн), всеки опит за промяна е безсмислен. „Новата европейска драма" не се бори за по-добро общество от политическа гледна точка, а притъпява социалната съвест и така става по-консервативна от която и да било политическа стратегия на Маргарет Тачър."

Никчевич се спира с тревога и върху увеличения личен праг на толерантност спрямо злото в резултат на тази драма. А въздействието ѝ върху младите е най-голямата ѝ болка, защото това е публиката, която най-лесно се манипулира чрез модата и която развива чувство за несигурност и депресия на много по-дълбоко ниво тъкмо поради абсолютизма на злото на сцената.

Всъщност в нашето време на фалшификати и заместители – време, когато от най-високи центрове на властта с лека ръка черното се нарича бяло – появата на още един фалшификат съвсем не е нелогична. Онова, което е изненадващо, е почти масовата „хипноза" на критиката в това отношение. Дори най-видни английски критици от световна величина бяха принудени публично и многократно да се извиняват за първоначалната си „анти" позиция и да търсят „красота" в драмата на насилието.

Ето защо прави още по-голяма чест на хърватката Саня Никчевич, че не само открито казва „Кралят е гол!", но и посочва кой е „ушил" дрехите му и какво се случва с общество, което трябва да ги „вижда". Нали една от най-важните роли на критиката е да пресява доброто от лошото, особено когато последиците от второто са толкова тревожни?!

Никчевич прави тъкмо това. Тя е критик хуманист в истинския смисъл на думата: вярва в мисията на театъра да ни прави по-добри, да ни учи, да пробужда мисълта ни, а не да ни разрушава и да подменя изконни ценности и да ни превръща в апатична, безчувствена маса „уж" хора. И Саня Никчевич не спира да работи за тази кауза. Този път с книгата, която – блазе ви! – тепърва ви предстои да прочетете.

Проф. д-р Калина Стефанова

УВОД КЪМ БЪЛГАРСКОТО ИЗДАНИЕ *или* ДРАМАТА НА ЕДНА КНИГА

Когато през 2005 година завърших ръкописа на „Нова европейска драма *или* голямата измама" и го дадох на един скъп за мен преподавател да го прочете, той ми каза: „Саня, всичко е вярно, но веднага ще Ви нападнат!" Аз му отговорих: „По-добре да ме нападнат, отколкото да хвана язва!" С други думи, написах книгата, защото вече не понасях да си излизам недоволна от театъра, а всеки, дръзнал да изрече неудовлетворението си, да се третира като изостанал и некултурен!

Нямам нищо против хората да харесват различни неща, но не съм съгласна да ме убеждават, че е гениално онова, от което публиката бяга още преди края на спектакъла... Нямам нищо против различните мнения, но имам право да се боря за своето! За онова, което харесвам! Сиреч, нямам нищо против режисьорския, постдраматичния театър, театъра на движението или на каквото и да било (особено когато става дума за добри постановки), но се боря за оцеляването на т.нар. „драматичен театър". За театъра, който не изключва писателя, за театъра, основаващ се на разказа, който ме засяга и вълнува, на героите, които разпознавам и които събуждат у мен определени емоции, на посланията, които ме правят по-добра и по-силна...

Тъкмо затова исках да предизвикам една естетическа полемика. Омръзна ми мнението на малцинството да се налага като единствено правилното, а инакомислещите да одумват същото това малцинство само по коридорите. Хърватия е малка страна, театралите се познаваме, известно ни е кой как мисли, каква естетика изповядва, какъв човек е... И изобщо не е проблем да намериш събеседник, с когото да злословиш против другия, но какво от това? Проблемът е, че вече не говорим за идеи и естетически принципи дори с онези, които мислят като нас, пък камо ли с онези, които мислят различно. А това е много важно и ми липсва. Затова, хайде да говорим за важните неща в изкуството! В живота! Та дори да сме на различни становища!

Вече ги няма салоните и кръжоците, където обсъждахме естетични и теоретични проблеми, но нали не сме забравили да четем и пишем! Затова реших да представя тази доста полемична

книга, в която излагам собственото си мнение против едно доста силно течение, като подкрепям тезите си с ясни аргументи, с контекстуалността на събитията, с точни цитати. В книгата цитирам хърватски и световни театрали, с повечето от които се познавам лично, но не за да обидя другомислещите (обидите не изискват толкова усилия, достатъчна е една лична и емоционално изречена квалификация), а за да поставя началото на един диалог.

И още нещо. След като преди пет години започнах да преподавам в университета, видях колко е важно да представиш на студентите различни становища за театъра. Как иначе ще станат зрели хора, способни да мислят с главата си и да вземат самостоятелни решения?! Разбрах също, че аз, като преподавател и грамотен, информиран професионалист, съм длъжна да попреча една тенденция да остане в театралната история еднозначно и едностранчиво тълкувана!

Знаех, че ме чакат нападки, но вече бях постигнала доста в живота си и можех да си позволя този лукс. Не притежавах и онова, което лесно се отнема (политическа или друга силова позиция в обществото). А онова, което имам (знанията, опитът, любовта към театъра и някакъв талант) не могат да ми отнемат.

Отзиви в Хърватия и по света

Книгата „Нова европейска драма *или* голямата измама" предизвика истинска буря – една доста необичайна реакция за този тип литература, която иначе присъства само в специализираните списания и не вълнува особено обществото!

Първо, доста активно присъстваше в хърватските медии (над двадесет представяния във всички ежедневници и седмичници, по радиото и телевизията...), и то предимно с положителен знак. С малки изключения, най-вече по отношение на тезата за режисьорския заговор! Сякаш хората с нетърпение са очаквали публичното изнасяне на подобно становище. Книгата предизвика и публиката да изкаже мнението си, което не е обичайно за Хърватия! Четеше се в библиотеките, а тези, които споделяха екземпляра си с някого другиго, не го получаваха обратно, защото той продължаваше нататък по веригата... После, през 2006 г. бе отличена с престижната хърватска награда на името на Петар Бречич (изтъкнат хърватски театровед и дългогодишен завеждащ

културния отдел на Хърватското радио – *бел.прев.*) за театрална естетика.

Този въодушевен отклик обаче съвсем не бе единодушен. Още преди награждаването книгата често се четеше тайно! Млади театрали идваха и ме поздравяваха, но някои от тях признаваха, че са я чели „под сурдинка", да не ги видят „онези, от които мислят различно, но са на ключови позиции"...! В началото конспирацията ми се стори симпатична, но след наградата разбрах, че хората наистина с право са се страхували открито да се съгласят с мен. Един от ежедневниците, в лицето на седем хърватски театрали, започна силна фронтална атака против мен, обявявайки книгата ми за „глупава", а наградата за „награда без особена стойност"! Нападките бяха лични, без каквато и да било естетическа полемика, но отново събудиха медийния интерес. И което е най-важно, излязох от схватката по-силна, което пък подтикна и други публично да споделят мнението си! Заради тази книга театралите в Хърватия ме хвалеха и хулиха, но пак заради нея ме опознаха и онези, за които театърът не е професия... При споменаването на името ми хората казваха: „А, Никчевич, четохме книгата Ви, интересна е и сме напълно съгласни с Вас..." Чувствах се като звезда ...

Подобна беше и реакцията по света. Книгата бе представена в десетина страни (от Сърбия, през Латвия, Канада, България, та до Корея), престижни списания публикуваха цели глави от нея[1], отпечатаха я през 2007 г. в Словакия[2], а ето, сега и в България! Книгата бе и в основата на дискусиите на международния симпозиум на театралните критици, проведен през 2008 г. в София, който бе замислен като място за естетическа и друга полемика и премина изключително успешно![3]

И макар това да не е много видимо в нашата област, едно просто търсене в интернет показва, че книгата или части от нея са

---

[1] „Британският брутализъм, новата европейска драма и ролята на режисьора", New Theater Quarterly, Cambridge University Press, 83/2005, стр. 255-272

[2] Саня Никчевич, „Нова европейска драма или голямата измама", послеслов от Милош Мистрик. Vydavateľstvo Jána Jankoviča, Bratislava, 2007, стр. 152

[3] XXIV конгрес на Международната асоциация на театралните критици и симпозиум на тема „Театърът и хуманизмът в днешния свят на насилие", София, април 2008 г.

цитирани по цял свят! Особено ме радва, че тя бе утвърдена като учебник в хърватските, сръбските, босненските и словашките университети и драматургични академии, което ще рече, че младите хора, които обичат драмата, ще могат да избират и свободно да формират собственото си мнение.

В момента в печат е второто издание на книгата в Хърватия („Нова европейска драма *или* голямата измама 2", Leykam, Zagreb, 2009) с допълнителна втора част (в която описвам какво се е случило с течението след 2005 г.) и трета част, включваща текстове за книгата, т.е. представям необикновения ѝ живот, който сам по себе си също е свидетелство за тенденцията и опитите тя да бъде наложена.

Какви са промените в българското издание

На българските читатели представяме първото издание на книгата от 2005 г. В публикувания тогава оригинален текст има много малко промени, предимно стилистични. Добавила съм и няколко ясно обозначени бележки под линия от 2009 г., които подкрепят тезата ми, както и някои нови аргументи, възникнали междувременно, а и една корекция. Но ги разграничавам от оригиналния текст от 2005 г., за да се види колко актуален и точен е той и днес. Запазих и прогнозите си. Промених заглавията на някои глави, предимно в съответствие с английската версия в New Theatre Quaterly, а тук-там добавих и по някоя дума заради по-ясното послание. Накрая е добавен и „Епилог от 2009", в който описвам състоянието на течението след издаването на книгата и оценявам доколко точни са били прогнозите ми.

Благодарности *или* радостта ми от българското издание...

Радостта на автора, когато книгата му се издава на чужд език, е голяма! Фактът, че написаното от мен е толкова интересно, че много хора се захващат да го направят достъпно на читателската публика по света, поражда у автора силни чувства. Усещането, че работата му има смисъл, както и огромна благодарност към усилията им!

За българското издание особено благодаря на моята колежка Калина Стефанова, която ми вдъхваше кураж от самото начало, говореше за книгата ми навсякъде и направи всичко, за да бъде издадена и в България. Благодаря и на издателя и на преводачката Александра Ливен, на Министерствата на културата на Хърватия и България, без чиято финансова подкрепа това нямаше да се случи!

Знам, че ситуацията в България е подобна на нашата, че там са налице същите течения, че малцинството по същия начин изключва мнозинството, а последното одумва малцинството по коридорите, защото откритите разговори за театралната естетика са рядко срещано явление. Така е и в другите страни. Надявам се, че издаването на тази книга ще бъде в основата на поредица дискусии и у вас, че ще помогне на театралите по-свободно да изразяват мнението си, та било то и различно от основните тенденции. И повярвайте ми, въпреки нападките, това си струва! Няма да ви хване язва!

УВОДНИ БЕЛЕЖКИ *или*
„НОВА ЕВРОПЕЙСКА ДРАМА" БРОДИ ИЗ ЕВРОПА

Тази книга се роди от работата ми в сферата на театъра. Това, разбира се, е и най-тривиалната причина за появата на един театроведчески труд. Но тя се роди и от любовта ми към театъра, което също е обичайна причина да пишеш за театър. Тази книга се роди, защото смятам, че театроведът, т.е. онзи, за когото театърът е субект и обект на интерес (развлечение или професия), трябва да реагира на явленията, чийто свидетел е. Налице е и известен риск, защото след време може да се окаже, че реакцията му е била погрешна, но рискът е необходим в името на оцеляването на науката.

Съществува обаче още една причина да се захвана тъкмо с тази тема и това е моят зрителски зов за помощ, който, твърдо вярвам, споделят повечето хора в театралния салон. Книгата ми е зов за помощ на публиката, уморена от вечните сценични „разкрития" на театралната истина, от принудата да наблюдава един свят, с който има много малко допирни точки. Театроведите, сиреч онези, които се изживяват като сериозни изследователи на театъра, често пъти не искат да признаят тази причина за съществена. Но аз вярвам, че тъкмо театроведът – заради способността си да артикулира феномена на усещанията на публиката (своите и на останалите) – е длъжен да заговори и на тази тема.

В средата на двадесети век от европейския театър бе прогонен писателят драматург, а заедно с него и разказът, положителните емоции, та дори и актьорът. Оттогава в театъра доминира режисьорът като негов единствен говорител, представящ ни своите метафорични и често пъти студени „визии". А спорадичните гласове в защита на истинския писател (имам предвид призивите на публиката, на отделни критици или на режисьорите, които все още предпочитат да работят с истински текстове) системно са заглушавани, докато през деветдесетте години настъпва рязък обрат и всички изведнъж се втурват да търсят новия писател, а европейските сцени са залети от пиеси на новооткрити драматурзи. Ала тези текстове са кухи и изтъкани от насилие, доста сходни помежду си (независимо от произхода си) и не предизвикват въодушевлението нито на публиката, нито на критиката. Медий-

ният шум около тях обаче бързо заглушава различното мислене и европейският театър приема феномена на „новата европейска драма" като единствено възможен израз на усещането за времето, в което живеем. Постепенно новите текстове са приети и от критиците, театрите ги поставят, а публиката – нея никой не я пита.

Срещата ми с този нов феномен ме накара да си задам няколко ключови въпроса.

Първо: откъде този неочакван интерес към писателя, след като до деветдесетте всяко споменаване на писателя драматург, особено пък местен, е направо непристойно, да не кажа недопустимо?

Второ: възможно ли е младите хора във всички европейски страни не само да се интересуват от едни и същи теми (насилие, дрога, кръв), но и да ползват идентични изразни форми и образци (насилие, дрога, кръв)?

Трето: защо точно тези безсъдържателни текстове, описващи един минисегмент от човешкото общество (кръвосмесители, наркомани и най-долни престъпници), да изразяват духа на епохата, завладяват театъра и се превръщат в световно чудо и защо години наред допускаме (правим го и днес) покрай нас незабелязани да преминават талантливи драматурзи, вдъхновени от доста поразлични теми, защото „не били достатъчно добри"?

Четвърто: наистина ли изчезват европейските театрални тенденции? Кой ги прокуди: духът на времето, реалната необходимост, демагогията, определени „силови кръгове"? Какво време, чия необходимост, чия демагогия, къде са тези „силови кръгове"?

С тези въпроси се занимавах през последните десетина години, писах по списания, говорех на престижни хърватски и международни форуми. И така през 2004 година се роди тази книга. Завърших я до Нова година и сложих точка на моите изследвания по темата. Просто краят ѝ съвпадна със замирането на описвания феномен. Особено в страните, където се заражда. Макар ехото му още да кънти тук-там.

Списания:

- „Какво се случва в новата европейска драма или кой прокуди разказа", ("Što se to događa u novoj evropskoj drami ili tko je protjerao priču" „Kazalište", 5-6/2001, стр. 78-86).

- „Новата европейска драма" („Новата европейска драма", „Republika" 6/2003. стр. 32-65.)

Форуми:

- В края на 2001 г. в Осиек по време на Дните на Кърлежа изнесох доклад на тема „Новата драма – европейска и хърватска", който по-късно бе публикуван със заглавието „Новата драма ни бие през лицето/Nova drama koja udara u lice" в сборника на форума (Krležini dani u Osijeku 2001, Zagreb-Osijek, 2002, стр. 313-331, под редакцията на Бранко Хечимович).
- През май 2003 г. в Нови Сад говорих на симпозиума, организиран от Стерийно позорйе (Sterijino pozorje – театрален фестивал в памет на известния сръбски комедиограф Йован Стерия Попович (1806-1856), който се провежда от 1956 г. в Нови Сад – *бел прев.*) и Международната асоциация на театралните критици (AICT) под мотото „Новата европейска драма: изкуство или стока?" Там представих разсъжденията си на тема „Глупави, изостанали или назадничави или как насилието се опита да се превърне в „нова европейска драма". То бе публикувано в съкратен вариант, но със същото заглавие в сп. „Сцена", бр. 4-5/2003, стр. 37-37, включено е и в англоезичния сборник *New European Drama: Art or Commercial Product? – 11th International Symposium of Theatre Critics and Experts, May 31 – June 2003. (Nova europska drama umjetnost ili roba, AICT simpozij 2003),* със съставител Катарина Чирич Петрович, AICT/Sterijino pozorje, Novi Sad, 2006, стр. 199-219.
- В рамките на Загребските литературни разговори на тема „Пластовете на литературната глобализация" през октомври 2003 г. говорих за „Глобализацията в театъра или защо веднага не ми намерихте такъв писател!". Същия текст издадох по-късно със заглавието „Уводни бележки за културната глобализация" в списание „Република" ("Republika" 11/2003, стр. 45-51), както и под формата на самостоятелна публикация, озаглавена „Пластовете на литературната глобализация", XXVI Загребски литературни разговори. 2-5 октомври 2003 година (Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 2004., стр. 104-113).

ПЪРВА ЧАСТ
ИСТОРИЧЕСКИ КОНТЕКСТ *или* ПИСАТЕЛЯТ КАТО ДЕТРОНИРАН СТАР КРАЛ

Водещата роля на драматургичния текст в западноевропейския театър се изучава в предмета „История на драмата и театъра". От корените на театъра, за който говорим, от античността, когато писателят е първопричината за възникването на дадено представление. Той не само избира темата и пише текста, но и го поставя на сцената (т.е. режисира), а често, в зависимост талантите си, играе, рисува, танцува или участва по друг начин в спектакъла. Следователно на сцената се представя избраният от него текст, неговата визия и версия. Представлението е въплъщение на неговата драма, затова не трябва да се изненадваме, че тъкмо писателят е увенчаван с лавров венец за успеха на пиесата, а текстът му обикаля всички антични сцени, като навсякъде при поставянето му се придържат към първата, авторовата версия. В античността писателят притежава магичния ореол на човека, който говори за боговете и ти помага да проумееш действителността, също както театърът изпълнява ритуалната функция да възражда силите на обществото. Затова не е чудно, че му дават лавровия венец (символ на победата) и тризъбеца (символ на пророчицата). Защото той побеждава чрез словото, изричайки важни истини за живота на хората.

През всички по-значими за театъра епохи на писателя или писателите гледат като на основа за разцвета и мощта на сценичното изкуство (*Елизабетинската ера, испанският златен век, френският класицизъм*...), а когато недостигат велики драматични слова, актьорите поемат театъра в свои ръце (*комедия дел арте*) и го поддържат до завръщането на писателя – Краля на театъра.

Ако в античните времена на всички е ясно, че писателят е кралят, то в някои други епохи това не се забелязва от пръв поглед. В Елизабетинската епоха писателят буквално е чирак на продуцента и собственик на театъра, който купува пиесата му (обикновено с авансово плащане, което авторът бързо пропилява), така че дори не притежава собственото си произведение. Но именно тази епоха е станала велика благодарение на създадените тогава драматургични текстове.

ПЕТИМАТА КОЛОСИ НА ЕВРОПЕЙСКАТА ДРАМАТУРГИЯ *или* ПИСАТЕЛЯТ КАТО СПАСЕНИЕ

В театъра на двадесети век навлизаме с доминиращата роля на писателя. От реализма до наши дни пет пъти сме свидетели на върховенството на „драматичния театър" или на ситуации, в които тъкмо словото води и придава облик на театъра. Става дума за Ибсен, Чехов, Пирандело, Брехт и театъра на абсурда (Йонеско, Бекет). Творчеството им променя театралните норми, от пиесите им се ражда ново изкуство. Всички те търсят за пиесите си новия актьор, новия стил актьорска игра, новите изразни средства и новия тип режисура. И в повечето случаи получават каквото търсят. Радват се на европейски успех и влияят на творчеството на събратята си по перо. Затова днес в езика ни има прилагателни, които ги определят като основоположници на театрални стилистики (Чехова, Брехтова, Пиранделова, Бекетова), а значението на тези прилагателни се прехвърля и във всекидневния живот.

Защо тъкмо те? Защото са написали гениални пиеси? Въпреки водещата роля на драматурга, театърът е колективно изкуство и нито един негов елемент, та дори и доминиращият, колкото и гениален да е, не може да съществува в безвъздушното пространство. Театърът е съсъществуване, колективно дело на писатели, режисьори, актьори, сценографи, костюмографи, че и на обществото, в което битува, нещо, което Фъргюсън нарича „идея за театър".

Словото на споменатите колоси попада на плодородна почва, защото идва във време, когато се търси нов театър, време, жадно за промени, но и изпълнено с вяра в писателя като носител на тези промени. Театърът напрегнато очаква от новия творец да донесе промяна, защото тъкмо писателят определя образа му и в мигове на криза пак той е призван да намери изхода.

Един пример с Ибсен. Настъпилите обществени промени превръщат гражданската класа в достоен художествен субект, което, само по себе си, предопределя утвърждаването на реализма в изкуството. Но и театърът е готов за появата на Ибсен. През последното десетилетие на XIX век трупата на Георг II,

херцог на Сакс-Майнинген[4], се превръща в европейски хит с новия си подход. Придворният театър на малкото германско херцогство, управлявано от 1866 година от един истински театроман, се прочува с това, че обединява стилово представленията. За първи път костюмите и сценографията са съобразени с епохата, за която става дума в пиесата. В центъра вече не е „звездата" на трупата, обикновено „обитаваща" авансцената. Създава се актьорски ансамбъл, който вдъхва живот на текста. Появява се и личността, призвана да създаде тази стилова цялост – режисьорът. Ясно е, че подобен подход отгръща нова страница в историята на театъра, но текстовете, с които се работи, не съответстват на нововъведението, защото не налагат наличието на реалистична или точна визуална картина на пресъздаваното време. Мелодрамите с черно-бели типизирани герои повече приличат на приказки, отколкото на отражение на действителността, а историческите драми изобщо не се вълнуват от точните измерения на интерпретираната епоха. С най-голям успех се ползва трактовката на Шекспировия „Юлий Цезар". Театрална Европа обаче вече осъзнава, че е на прага на нещо ново и всички очакват писателя, който ще придаде словесна форма на идеите. Затова появата на Ибсен и реалистите напълно отговаря на нуждите на театъра.

ВСЕСИЛНИЯТ РЕЖИСЬОР *или* ПРОГОНВАНЕТО НА ПИСАТЕЛЯ

В началото на двадесети век режисурата се обособява като отделна театрална професия. Дотогава постановката е дело на писателя, на водещия актьор на трупата или на лице, свързано по някакъв начин с представлението, като доминантна си остава другата му функция. Сега обаче постановъчната част се сдобива със свой собствен „изпълнител". И ако първият режисьор от малката немска придворна трупа е просто „постановчик" на един драматургичен текст, в скоро време режисьорът става „интерпретатор" на текста (Станиславски), а с Крейг и Апиа

[4] Сенкер, Борис. Режисьорският театър, стр. 33-57

започва процесът на утвърждаване на представлението като режисьорска визия. Режисьорите пророци създават свои спектакли, постепенно изключвайки елементите на театралната постановка, считани дотогава за същински. А най-ожесточена е битката им с писателя, считан за основен съперник. Коронясан е един нов крал. Дори Пиранделo в „Шест лица търсят автор" (1921) осъзнава, че силата на театъра не е там, където би му се искало. Героите му упорито търсят драматург, който автентично да пресъздаде живота им на сцената, но през цялото време обсъждат това с ... режисьора.

И докато до втората половина на XX век това съперничество на писател и режисьор остава без победител, защото редом с великите режисьори творят велики писатели, носители на драматичния театър, то след театъра на абсурда режисьорите напълно обсебват властта. „Репликата им подава" театърът на абсурда, отхвърлящ съдържанието на думите като носители на смисъла на света. Така прогонването на писателя от сцената се превръща в естествено продължение на развитието на театралната мисъл. Режисьорите (дори традиционалистите) са в стихията си, когато авангардистите прокламират „смъртта на текста", понеже приемането на „напредничавите идеи" може да затвърди превъзходството им. Естествено, след като прогонят стария крал – Писателя[5] – и го заменят със собствените си „визии".

---

[5] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Изразът „старият крал" е заимствана от книгата на антрополога Джеймс Фрейзър „Златната клонка". Благодарение на силата, здравето и потентността си Божественият крал осигурява плодородието на земята и така народът му живее в благоденствие. Но тъй като в основата на този мит е цикличността на природата, кралят губи силата си всяка зима, а Фрейзър твърди, че божествените крале някога наистина били убивани всяка зима и на тяхно място избирали нови, за новия цикъл. Съществувала и възможността „стария крал" да бъде извикан на дуел от „младия", като победителят бивал провъзгласен за нов крал. Постепенно обаче убийствата се превърнали в ритуал, т.е. в ритуални, за да се стигне до обредите за плодородие, свързани с пробуждането на природата. Продължението на природните цикли и плодородието се осигуряват от боговете след изпълняването на ритуали и принасянето на жертви (бог Тамуз в древен Вавилон, египетският Озирис, гръцкият Адонис и Дионис, християнският Христос), докато земните крале били оставяни да умрат от естествена смърт. Но затова пък кралете се лишили от определението „божествен", а функциите им станали предимно управленски.

В европейския театър втората половина на XX век минава под знака на режисьора, чиято водеща роля ескалира през осемдесетте както в естетически, така и в организационен аспект. В сферата на естетиката режисьорът е единственият създател и собственик на представлението, плод изцяло на неговите идеи. Той не само избира текста, осмисля го, поставя и определя участниците, но и го обяснява, тълкува.

В организационен план доминират режисьорите от „клуба на силните". Те ръководят повечето знакови европейски театри и фестивали. Те решават важните въпроси – Какво да се играе? Те избират модела – Как да се играе? И пак те създават стиловете, които се възприемат и пропагандират от техните последователи или ученици. Влезеш ли в клуба, пред теб се отварят вратите на фестивалите, получаваш достъп до грандиозни и скъпи постановки в реномирани театри, стипендии и любовта на медиите, затова не е чудно, че скоро се превръщаш в модел за подражание и норма.

Режисьорското върховенство в европейския театър е видимо на ниво език, награди и известност.

Доказателство № 1. Езикът *или* внимателно съгласуваните формулировки

Думите „писател" и особено „пиеса" са изхвърлени от речника на съвременните режисьори. „Пиесата" преживява истинска трансформация. Първо става „текст". Според Танкред Дорст: „Твърдят, че днес писателят не пише пиеси, а текстове. Свикнахме с това. Макар някога да ми пречеше и страшно да ме ядосваше."[6] Подобно дефиниране на нещата не е празна формалност, защото драмата е самостоен и завършен авторски труд, а текстът е просто основа за... режисьорската визия. Много скоро и думата „текст" става *естетически неудачна* и се въвежда терминът „пред-текст", който още повече ограничава ролята на словото в представлението. Появяват се определения от сорта на „сценарий", „либрето", а понякога просто „думи",

[6] Дорст, Танкред. IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 209

„словесна канава" или „самостоен език"[7]. А „представлението", от своя страна, се замества с „проект". Затова в театрите гледаме „режисьорски проекти, базирани на пред-текст". Изконната „сценична постановка на драмата" се превръща в „изговаряне на текста", в „режисьорски прочит на текста" и накрая в „презентация на режисьорската визия" без какъвто и да било текст. Нещо повече. Процесът на изхвърляне на драматурга с помощта на езика е очевиден или „Nomen est omen!" (лат. Името е съдба! – *бел.прев.*)

На режисьорите не им трябват драми, трябват им само думи, които да въвлекат във визиите си. Борбата срещу писателите започва от основополагащи неща: изопачаване значението на произведението или пренебрегване на жанровите му характеристики. Това става чрез игнориране на авторските ремарки[8] (Писателят ли ще ни учи как да поставяме текста?!), а репликите се изговарят в напълно различен от авторовия контекст, като им се придава и коренно противоположен смисъл. През 1996 година Влатко Перкович забранява на Сплитския театър да играе пиесата му „Рекет", поставена от Петър Вечек, защото режисьорският прочит до такава степен противоречи на посланията на автора, че той го смята за „фалшификация на произведението му"[9]. Скоро обаче нещата отиват още по-далеч. Вече не се обръща внимание и на написаните диалози, защото „идеята не е лоша, но не е изразена добре".

Режисьорите открито заявяват, че текстът е тяхна собственост. Отличен пример за това е Десетият симпозиум на Международната асоциация на театралните критици (AICT) през

---

[7] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Виж: Ханс-Тис Леман, „Постраматичният театър", CDU/TkH, Zagreb/Beograd, 2004, стр. 17

[8] Когато Стивън Кент постави в Хърватския народен театър двама американски класици („Трамвай желание" на Тенеси Уилямс (1997) и „Смъртта на търговския пътник" на Артър Милър (1998), разбрах, че за първи път виждам кой уважава ремарките в европейския театър! Най-интересното е, че става дума за американски режисьор, който у дома се занимава с предимно експериментални, аматьорски проекти на местната общност, а не прави спектакли от основното течение. Ала щом дойде в Загребския театър и посегна към едни от класиците на драматургията, създаде отлични спектакли тъкмо от уважение към тези два компонента.

[9] Перкович, Влатко. Три пиеси, текст на обложката на книгата.

1997 година в Нови Сад на тема „Съдбата на текста в съвременния театър" (The Fate of the Text in Today's Theatre). Всички присъстващи режисьори безапелационно твърдят, че текстът е „тяхна собственост" – както младите като Никита Миливоевич („От момента, в който получа текста и поискам да го поставя, той вече става мой"[10]), така и уважавани и признати режисьори като Роберто Чули („Текстът трябва да бъде преосмислен и пречупен през моята собствена призма"[11]). Тъй като се изказа на френски, Чули използва думата *re-penser*.

И понеже живият писател, който все пак държи на творбата си (на жанровата насоченост или пък на характеристиката на героите), само пречи, той бива изхвърлен от творческия процес и заменен от драматурга на театъра. Последният се явява един вид експерт и съветник на директора при създаването на репертоара, но и на режисьора при изучаването на творбите и епохата, в която са възникнали, при адаптирането на текста от листа хартия до сцената. „Режисьорите пророци" обаче гледат на драматурзите като на чираци, призвани единствено да им помагат при съкращаването, орязването и колажирането на оригиналната пиеса (или на няколко такива), сиреч, при създаването на „текста" за представлението. Без капка угризения драматургичните текстове биват разпарчадосвани, разпокъсвани и отново съешавани, пренареждани, комбинирани, залича-вани... Затова няма какво да се учудваме, когато в края на процеса не остава нито една оригинална дума. Да, наистина, нито думичка от оригиналния текст (Мая Грегъл „Любовите на Алма Малер", режисьор Ивица Бобан, Театър ITD, 1999). Понякога дори се възцарява тотално безмълвие.

В своите театрални работилници Брук създава постановки на базата на актьорските етюди, търсейки някакъв, макар и минимален, общ знаменател с театъра, но изключвайки от това търсене писателя. Обръща се към него единствено когато му е нужен като своего рода техническо лице, което да рамкира отделните елементи.[12] Боб Уилсън основава поетиката си на светлината, сценографията, визуалните картини, а Марталер

[10] Никита Миливоевич, „Съдбата на текста в съвременния театър", стр. 99
[11] Роберто Чули, „Съдбата на текста в съвременния театър", стр. 144
[12] Питър Брук, „Нишките на времето", стр. 187-209

разчита на движението като на основно изразно средство. В сценичната версия на романа на Славенка Дракулич „Божествен глад" за жена, изяла любовника си, на режисьора Дамир Златар Фрей в загребския ITD театър (пролетта на 2003), не се произнася нито едно изречение! През цялото време по затрупаната с пясък сцена тичат двама полуголи актьори (голотата им е и основната маркетингова примамка на спектакъла), а десетината им реплики са предварително записани и пуснати по високоговорителя. Героите, разбира се, правят един-два опита да артикулират някоя и друга дума, което обаче символизира невъзможността им да общуват. Но това не е единствената причина за отсъствието на текста. Другата се крие във факта, че режисьорът гледа на целия роман като на ремарка: „Тези големи монологични конструкции могат да се четат като ремарки".[13] Въпреки това, рекламирайки представлението, режисьорът обещава да представи Славенка Дракулич като отличен писател. А че тя е автор на няколко популярни в страната и чужбина романа, не доказва нищо! Режисьорът ще го покаже в една безсловесна постановка!

Това е, ако не друго, нелогично, да не кажа обидно, но писателите не се сърдят. Спирането на постановката на пиесата на Перкович от самия автор е рядко срещано явление. Още повече че текстът му (макар и награден в конкурса на Сплитския театър) повече не се появи в театралния репертоар. Как тогава да се бунтуват едва прохождащите писатели? В края на XX век представлението окончателно става режисьорско, а не авторско дело. И режисьорът си служи с текста също както с останалите постановъчни елементи – от осветлението до реквизита. Утвърдили се като пророци, режисьорите вече не се спират пред нищо, всичко им е позволено, докато писателите могат само да са щастливи, ако бъдат избрани. Режисьорът е всесилен.

Разбира се, има изключителни режисьорски трактовки дори без текст или писател ("Трилогия на дракона" на Робер Льопаж). Някои от режисьорите от „клуба на силните" наистина са велики таланти. Но тук не става дума за качествата им, а

[13] Ивана Микуличин, „Ще покажа, че Славенка Драгулич е скандална, колкото и Сара Кейн", Jutarnji list, 30.01.2003 г.

за прогонването на писателя от европейския театър. Писателят е толерираното нужно зло, получил благоволението да се докосне до светлините на прожекторите, но само „в строго определени граници". Изведнъж обаче става маловажно дали предложеният от него текст е добър или не, защото критериите напускат рамките на словото. Както казва младият режисьор Горчин Стоянович: „На мен като режисьор не ми трябва велик писател. Трябва ми само един добър материал за представление!"[14]

„Добър материал" за режисьорите са класиците. Творбите им са отлична канава за режисьорските визии, защото авторите (т.е. отдавна умрелите писатели) не възразяват основните им идеи да бъдат изкасапвани, преправяни и преиначавани.

Ситуацията описва и един от младите и перспективни режисьори Томас Остермайер: „Водещата роля на режисьора в театъра е определяща при прогонването на писателя. А и никой не те възприема като истински режисьор, ако не поставяш класика".[15] Същото се потвърждава и от немския режисьор от старото поколение Манфред Байлхарц: „В Германия преди петнадесет години имаше малко режисьори, които се наемаха да поставят съвременни пиеси. Поставяха се предимно Шекспир, Чехов, Клайст... Изключения бяха Петер Задек, който често посягаше към Танкред Дорст, или Петер Щайн, който се занимаваше с Бото Щраус".[16] А споменатият Петер Щайн казва, че не работи със съвременни автори, а с класици, защото „не може да пресъздаде онези, първите". И понеже прави това изказване на английски, избра думата *recreate* – пресъздавам.[17] Очевидно след *преосмислените* (repenser) от Чули драми идва ред на *пресъздадените* (recreate) от Щайн.

Ако съвременният писател иска да бъде приет в „клуба на силните", той трябва да е близък с режисьорите, да споделя

---

[14] Горчин Стоянович, „Съдбата на текста в съвременния театър", стр. 154

[15] Томас Остермайер, „Театърът в етап на ускорение", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 245

[16] Гордана Остович, „Театърът като оръжие за живот", Vijenac 15.06.2000 г.

[17] Франко Куадри, дискусия на тема „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?"

политическите им, сексуалните или естетическите възгледи. Това ще рече да е съгласен пиесата му да бъде пречупвана, съкращавана и колажирана в съответствие с режисьорските виждания. Другият начин е да напише доста „отворена" по своя характер пиеса, в която режисьорът да вмести каквото му е по душа. Без да му противоречи. В това е тайната на големия успех и безбройните постановки на „Войцек" на Георг Бюхнер[18] или „Машината Хамлет" на Хайнер Мюлер (темата за Хамлет е пресъздадена в пет сцени на седем страници!)[19] през втората половина на двадесети век. Затова и Роберто Чули дава за пример тъкмо Мюлер и склонността му да приема всевъзможните трактовки на „Машината Хамлет" като *единственото правилно отношение на писателя към времето.* Мюлер пък коментира режисьорските идеи на Робърт Уилсън така: „Постановката ми хареса. Моят текст е като скъпоценен камък, открит от Боб. Като морските вълни".[20] Така писателят е принуден да стане или драматург на собственото си произведение в служба на режисьорските инвенции, или *persona non grata.* В повечето случаи се стига до второто. Както казва Томас Ирмер: „До началото на деветдесетте ситуацията в Германия е напълно безнадеждна за новите писатели".[21] И не само в Германия. Така е в цяла Европа – и в Източна, и в Западна.

Затова не ни изненадва, че след 70-те години на XX век вместо термина „драматичен театър" (т.е. театърът, в който писателят променя правилата) се въвежда понятието „режисьорс-

---

[18] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Георг Бюхнер е починал през 1937, едва на 23-годишна възраст. След себе си оставя една политическа пиеса за френската революция („Смъртта на Дантон"), една комедия („Леонс и Лена") и фрагменти от „Войцек", публикувани след смъртта му. Той е напълно забравен, докато не обявяват, че пиесите му са въплъщение на новите течения в драматургията. И това именно въз основа на фрагментите, а течението, което ги използва, е постдраматичният театър или отречената драма. Естествено, фактът, че е мъртъв и не може да се възпротиви на всички тези интерпретации, е основополагащ...

[19] Хайнер Мюлер, „Машината Хамлет", „Въведение/теория/текстове" 1/1985, стр. 85-92

[20] Роберто Чули, „Съдбата на текста в съвременния театър", стр. 160

[21] Томас Ирмер, „Поглед назад и напред" в „Новата европейска драма: изкуство или търговски продукт?", стр. 162-163

ки театър" и дори „постдраматичен театър" (за което Ханс-Тис Леман пише едноименния си труд).

Но не всички режисьори са еднакво силни, защото в „клуба" се допускат предимно представители на „иконоборците" по отношение на текста, онези, които го рушат и пренебрегват. А режисьорите, които уважават текста или искат да поставят нови, съвременни пиеси, се смятат за старомодни, незначителни, с други думи – за занаятчии. И това са все *обиди* в съвременното изкуство. В Хърватия им викат „невидимите режисьори". Терминът е не само оценка на творческия им подход, но и определя мястото им в йерархията.[22]

Доказателство № 2. Наградите *или* да живеят режисьорите

Едно от най-добрите доста конкретни доказателства за казаното дотук е списъкът с носителите на Европейската театрална награда в Таормина. Нейни съучредители са Европейската комисия и знакови театрални институции като Европейският театрален съюз, Европейската театрална конвенция, Международната асоциация на театралните критици и Фестивалът в Авиньон. В журито и залата са директорите на най-прочутите и богати европейски театри, организаторите на най-престижните европейски фестивали, членовете на „режисьорския клуб на силните" и изтъкнати критици. Наградата има и своите не помалко важни „съветници за отделните страни" (в Хърватия този пост дълги години бе заеман от режисьора Петър Селем).

От 1986 година наградата се връчва на „най-авторитетните театрални творци", като така се легитимира и тяхната поетика. През 1990 г. е учредена и награда за „нова театрална действителност", сиреч за онези, които създават теченията. Лауреатът на това отличие автоматично получава покани за всички позначими световни фестивали и може да избира в кой от голе-

[22] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Британският режисьор Лорн Камбъл, който бе гост на Седмицата на британската драма в края на 2005 г. в Осиек, сподели пред мен, че немските режисьори наричали британските „пъзльовци" (използва думата *sissies*), защото прекалено много уважавали текста и се грижели за него.

мите европейски театри да работи. Ако дотогава не е заемал директорски пост, бъдете сигурни, че ще му го предложат. Естествено, отличеният става (или се утвърждава като) еталон за европейския успех и пример за останалите. Тази награда е един вид европейският театрален „Оскар", място за демонстрация на театрална мощ и за формиране на театрална политика, за зараждане и утвърждаване на нови направления.

Затова би било интересно да видим кои според журито са най-изтъкнатите театрални творци от 1986 до 2001 година: Ариан Мнушкин, Питър Брук, Джорджо Стрелер, Робърт Уилсън, Лука Ронкони, Пина Бауш и Лев Додин. До един режисьори. Има и две изключения – единственият награден писател е Хайнер Мюлер (авторът на вече споменатата пиеса „Машината Хамлет", който не се противи на Уилсоновата трактовка на произведението му) през 1994 и актьорът Мишел Пиколи през 2001 година.

Подобна е и ситуацията с наградата за „нова театрална действителност". Получават я само режисьори (Анатолий Василиев, Джорджо Барберио Корсети, Еймунтас Някрошюс, Кристоф Марталер, Томас Остермайер, Хайнер Гьобелс, Ален Плател) или театрални трупи („Театр дьо комплисите", „Карт бланш", „Театргруп Холандия", „Сосиете Рафаело Санто") до една ръководени от силни режисьори, чиито постановки изключително рядко (или никога!) се основават на текста в класическия, старомоден смисъл на думата. Макар и тук да се натъкваме на едно изключение – през 1999 година наградата е връчена на „Ройъл Корт Тиътър".

И така, от 1986 г. до 2001 г. за развитие на драмата в Таормина са наградени 14 режисьори, 4 трупи с подчертано режисьорски профил, 1 писател, 1 актьор и 1 театър. Резултатът е 18 (режисьори) на 3 (всички останали театрални творци).[23]

[23] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) В „Епилога от 2009" ще проследите списъка с наградените до днешна дата.

Доказателство № 3. Обществеността съзнание *или* ние нямаме писател

Основната идея на Международния драматичен пленер, организиран от хърватския ITI център през 1999 г. в Мотовун, е размяна на театрални писатели или опознаване на творци от други страни и популяризиране на собствените. Само дето нещата не вървят леко, защото някои страни като Чехия, например, твърдят, че „изобщо нямали драматурзи". В края на 2000 година чешкият център на ITI (част от изключително сериозния им и активен Пражки театрален институт) изпраща в Мотовун Иржи Покорни като най-добър млад драматург. Трябва ли да казвам, че става дума за режисьор, написал две пиеси!

И това не е характерно само за Чехия. В цяла Европа властва идеята, че писатели просто няма. В някои страни дори вярват, че целият им народ няма талант за писане. Между тях беше и Хърватия. Въпреки многото примери от миналото през 80-те медиите под път и над път тръбят, че в Хърватия „няма добри писатели" или „изобщо няма писатели".[24] И те наистина бяха невидими за обществото. Не само у нас, но и в другите страни.

Колко известни европейски писатели ще изброи един щогоде грамотен театрал в периода след театъра на абсурда до началото на деветдесетте, като естествено изключим англоезичните и родните драматурзи?[25] И колко режисьори? Книгата

---

[24] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Още през 1993 г. в „Драмите около драмата" ("Nedjeljna Dalmacija", 06.05.1993) Ясен Боко пише за това генерално становище, че в Хърватия нямало пиеси. Отговаряйки на въпроса „Защо в Хърватия няма съвременна национална драматургия?" привежда много доводи – от становището, че кризата е „присъща за всички световни драматургии" през тезата, че „драмата не е част от хърватската ни същност", до теорията, че развитието на драмата у нас е „спъвано от властващите на сцената национални митове". Авторът на статията излиза с твърдението, че в недостатъчна степен следим световните течения („а пиеса от нищо не става"), но най-много клони към мнението на Златко Свибен, който смята, че „кризата на хърватската драматургия е продукт на един доста по-всеобхватен проблем – липсата на идеи!"

[25] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Доминик Дромгул, английски режисьор и художествен ръководител на лондонския театър „Буш", показва, че „несъществуването" и унищожаването на писателя в Европа е познато явление и във Великобритания: „Според мен най-големият проблем е, че останалите европейски страни (освен Великобритания – *бел. на автора*) изобщо нямат драматурзи, те не

„Източноевропейският театър след желязната завеса" на Калина Стефанова съдържа трийсетина есета, представящи театъра на 12 източноевропейски страни. Във всяко от тях се споменават много режисьори, но рядко се среща име на писател. Говорейки за полския театър, Томаш Китлински твърди, че новият драматургичен център е изключително активен от 1994 година, но после посочва само имената на Мрожек и Рожевич. Някои страни изобщо не цитират имена на писатели, а Анна Липкивска казва за украинския театър: „Днес е изключително важно поставянето на украински пиеси. За съжаление обаче, почти нямаме нови текстове, написани на украински. ... И след като те са рядкост, обръщаме поглед към класиката и чуждата драматургия".[26] В описанието на съвременния литовски театър на Рамуне Марцинкевичуте откриваме следното: „Третата особеност на нашия театър е смъртта на литовската драма. Нито една поставена литовска пиеса от обявяването на независимостта насам не си струва да бъде споменавана".[27] Мога дълго да продължавам в същия дух ...

От 1996 година Европейската театрална конвенция организира Европейски театрален форум в Сент Етиен, Франция. Темата на четвъртото му издание през 1999 г. е „Писането за театъра днес", а изказванията на участниците са публикувани в тематичен брой на списание „Du Theatre".[28] Става дума за двадесет и девет есета, представящи ситуацията в дадена страна. И въпреки темата на форума, в повечето от тях се споменават предимно имена на режисьори. Например, когато става дума за

ги ценят, нито се занимават с новото писане". И още: „Крьоц е отличен писател, но типично немски. Не знам нито един съвременен френски автор. Не знам нито един съвременен италиански автор. Просто защото културите им са унищожили писателя. В йерархията на големите европейски театри на писателя е отредено място някъде след асистент-перукера.", Тиодор Шанк, „Интервю с Доминик Дромгул", TheatreForum, 6/1995, стр. 47-51

[26] Анна Липкивска, в книгата на Калина Стефанова „Източноевропейският театър след желязната завеса", 2000, Harwood Academic Publishers, Taylor and Francis Group, стр. 231

[27] Рамуне Марцинкевичуте, „Нов сезон на надежди и критики" в книгата на Калина Стефанова „Източноевропейският театър след желязната завеса", стр. 104

[28] IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", всички есета от форума са издадени в тематичния брой на парижкото списание "Du Theatre", 11/2000

немския театър, надълго и широко се говори за класическите стари и млади режисьори (Задек, Фрайер, Касторф, Марталер, Остермайер и други) и едва накрая, някак между другото, се споменават двама-трима съвременни драматурзи.[29] Подобни са и останалите статии в сборника, като в някои (тези за Словения, Македония и България) писателите изобщо липсват! Въпреки темата!

На симпозиума на Международната асоциация на театралните критици на тема „Съдбата на текста в съвременния театър" (1997) са представени различни теории за текста в театъра или описания на режисьорските концепции. За съвременните автори не се казва и дума. „Най-много говорихме за Шекспир и „Хамлет"[30] като парадигма на драматургичния текст", споделя Нина Кирай.

Още по-тежка е ситуацията при театроведите. Темите на конгресите на Международната федерация за театрални изследвания IFTR/FIRT от 1957 година насам никога не са съдържали понятията писател, пиеса или текст. Дори в заглавията! Макар да се обсъждат безброй проблеми на националния театър, танца, сценографията, политиката, пърформанса, теорията, та до телевизията и развлекателния жанр, най-близката им допирна точка с драматургичния текст е форумът в Прага през 1991 година, посветен на Дон Жуан и Фауст през двайсети век.

През 2002 година Дино Мустафич, изключително талантлив режисьор, директор на Народния театър в Сараево и на Международния театрален фестивал MESS открива форума така: „Наши гости са Робер Льопаж от Канада, Еймунтас Някрошюс от Литва, Саша Валц от Германия, Оскарас Коршуновас от Литва, както и изтъкнати режисьори от Полша, Словения, Хърватия, Америка, Франция, Унгария, България, Югославия и Босна и Херцеговина." В прегледа на хърватския театрален сезон за престижното издание на „Светът на театъра - 2003" Дарко Лукич говори за Фестивала на световния театър в Загреб, който има за цел „да покаже най-доброто от основното театрално течение ... като покани най-добрите високобюджетни

[29] Улрике Кале, „Новите пътеки – младото поколение идва", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 6-15
[30] Нина Кирай в „Съдбата на текста в съвременния театър", стр. 160

постановки и прочути режисьори - Томас Остермайер, Робер Льопаж, Йозеф Надж, Антонио Латея и Еймунтас Някрошюс".[31] (Сигурно забелязвате повторението на имената при изброяването на гостите и наградените.)

Премиерите са безброй, колкото са и големите фестивали. Просто защото премиерите рекламират фестивалите. Но за разлика от филмовите форуми, където блестят актьорите, на театралните единствените истински звезди са режисьорите. Други няма! Няма актьори, няма писатели, няма пиеси.

Представянето на репертоарите на театрите също до голяма степен следва модела на фестивалите. Сезонът се рекламира с имената на режисьорите, които ще работят в даден театър, понякога без дори да се споменават заглавията на пиесите. За театъра е важно да привлече даден режисьор, а какво ще поставя – не е от особено значение, понеже и без друго трактовката ще си е негова. Ерго, няма какво да се изненадваме, че театрите губят своята идентичност, понеже, вместо да градят собствения си облик, те се превръщат в проекция на разнородни визии. И след като тъкмо режисьорите диктуват репертоара според собствените си желания, не е изненадващо, че процентът на съвременните текстове пада под десет, а в някои страни дори под пет.[32]

---

[31] Дарко Лукич, „Хърватия" „Светът на театъра 2004", стр. 54

[32] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Доказателство, че след театъра на абсурда в Европа няма разпознаваеми и признати писатели, е и американският поглед върху европейската драма на академично ниво. „Бедфордски увод в драмата" на Лий Джейкъбс е учебник, който се използва в Америка при изучаването на историята на театъра. Става дума за антология на драматургични текстове от антична Гърция до днес с анализ на епохите и на отделни пиеси. Интересното тук е, че в четвъртото издание от 2001 година списъкът с избрани драми от XX век до театъра на абсурда стриктно следва европейския модел и там присъстват Ибсен, Чехов, Пирандело, Лорка, Брехт, Йонеско и Бекет. Тази глава се казва „Драмата от началото и средата на XX век". В следващата глава – „Съвременна драма" са изброени предимно англоезични автори. В същото това четвърто издание е включена и Ясмин Реза с пиесата „Арт", но по-късно и изхвърлена. Подобна селекция не е следствие единствено на всеизвестната погълнатост на англоезичния свят от самия себе си, но и на факта, че до тях не е достигнала нито една по-значима европейска драма от епохата след театъра на абсурда. Тъкмо затова в техните издания (например шестото издание от 2008) не присъства дори Реза, независимо от успеха, който има в Америка. Те просто не считат, че текстът (или авторката му) са навлезли трайно в европейския канон. Затова в тази глава няма представени европейски драматурзи.

ДВА КАПАНА ЗА ПИСАТЕЛЯ: ИЗМАМНОТО ТЪРСЕНЕ НА ПИСАТЕЛЯ *или* „ХАМЛЕТ" КАТО БОЖЕСТВЕНА РЕКЛАМА

Въпреки върховенството на режисьора необходимостта от писатели в театъра става все по-очевидна, като във всяка страна постоянно се чуват призиви в подкрепа на идеята. Но режисьорите от „клуба на силните" заглушават част от тях, прилагайки горепосочените виртуозни лингвистични уловки (които носят нов смисъл), с ясно разграничени, естетически „коректни" и „некоректни" изрази.

Другите биват парирани с твърденията, че писатели просто няма – нито добри, нито лоши. Всъщност тях наистина ги няма в полезрението на обществото (да не говорим пък за такива, които да са известни и на международната общественост). Към тази констатация обаче се прибавя и уверението, че никога няма да ги има. „Когато се захванах с популяризирането на съвременни текстове, всички ми повтаряха, че съм на грешен път, защото бъдещето на театъра е в мултимедийното и невербално възпроизвеждане на действителността"[33], казва в интервю от 2000 година Манфред Байлхарц, един от основателите на биеналето в Бон (Bonner Biennale).

Само дето писателите продължават да тропат по вратите на театрите и да предлагат пиесите си, упорито преследвайки желанието да се доберат до сцената. И режисьорите не могат да го предотвратят, затова системно им захлопват вратата, като им залагат два капана и им пробутват едно естетическо твърдение.

Първият капан е хитър. Твърди се, че писателят не е прост занаятчия, чийто продукт е следствие на упорит труд, а гений и че истинското произведение се ражда изпод перото на поразения със стрелите на таланта творец. Или както казва Йован Христич (известен сръбски поет, драматург и критик – *бел.прев.*): „Въпросът за текста в театъра не е от областта на режисьора, актьора, та дори и на критика. Той е от областта на Бога. Ако Бог не ни дари

[33] Гордана Остович „Театърът като оръжие за живот", Vijenac 15.06.2000 г.

с голям писател, трябва да работим без гениални текстове или да се захванем с класиците".[34]

Макар на пръв поглед изразът „писателят е любимец на Бога" да звучи добре, това всъщност е капан. Божественото не може да се научи, затова в Европа гледат на англо-американските работилници, писателски школи или на концертните четения на пиеси като на нещо противоестествено и напълно ненужно.

Освен че не може да се научи, божественото вдъхновение не подлежи и на развитие. Така покрай отричането на школите по писане, европейският театър изключва и самия писател от процеса на създаване на едно представление. Отнема му се правото да обогатява и усъвършенства своите пиеси, да овладява тънкостите на занаята, което се случва само при съприкосновение със сцената. Без този опит писателят не може да твори (а камо ли да се развива). В Европа ситуацията е доведена до крайност: писателят дори не бива да присъства на репетициите на собствения си текст, за да „не пречи на творческия екип", сякаш той самият не е част от него.

Вторият капан е още по-лош и произтича от първия. Всяка пиеса, даже първият опит на млад, срамежлив писател, се сравнява директно с „Хамлет", с божията промисъл. При това положение естествено никой няма шанс.

Естетическите критерии, работещи срещу писателя, обявяват всеки разбираем текст с интересен сюжет и ясни характери за чиста проба „занаятчийство". Колкото повече публиката харесва нещо, толкова повече думата „занаят", лепната на обекта на обожание, го отдалечава от истинското изкуство. А и „занаятчията" няма достъп до силните на деня, медиите и клубовете на силните.

Интереса си към съвременните текстове театрите демонстрират не чрез репертоара си, а с фразата „един наш съвременен текст" в афиша за следващия сезон. Директорите го обясняват с отговорността си към националната драма и готовността да поставят на голяма сцена първата попаднала им нова, гениална пиеса. От гореизложеното е лесно да заключим, че тя така и не се появява.

Състоянието на европейския театър през втората половина на двадесети век е такова, че на практика и дума не може да става

[34] Йован Христич в „Съдбата на текста в съвременния театър", стр. 154

за „драматичен театър", независимо има ли добри писатели или добри пиеси. Пък дори и текстовите им да бъдат поставени, писателите не могат да променят съществуващите театрални концепции. Защото, колкото и да е гениален, писателят не може да съществува без признанието на театъра и онази „идея за театър" на Фъргюсън. След епохата на абсурдистите европейските писатели са захвърлени.

ДЕВЕТДЕСЕТТЕ *или* ЕСКАЛИРАЩАТА ПОТРЕБНОСТ ОТ ПИСАТЕЛИ

Макар и да ни се струва, че изказът на абсурдизма едва ли не довежда театъра до ръба, едва през деветдесетте години на миналия век осъзнаваме колко далеч от него са били абсурдистите.

Две са причините за направените промени в неписаните закони, чиято цел е заличаването на определени елементи от театралния акт (от писателя до актьора). Първата е да се покаже кой всъщност е главният. Само режисьорът може да отхвърли дадено правило, ако то не се вписва в концепцията му. Следователно ясно е, че спектакълът е негово авторско дело, чиито съставни части той избира напълно свободно и по свой вкус. Така доказва и пълното си надмощие в театъра.

Втората причина за промяна на моделите е естественото творческо търсене на новото и възбуждащото, на нещо невиждано досега. Това постепенно откъсва режисьорите от класическите изразни средства на театъра и ги насочва към видеото, танца, движението, визуалните картини, механизирания артист и към едно представление без думи, без емоции, без разказ, без общуване с публиката... И макар тези режисьорски идеи да са съпроводени с мъдри манифести, обясняващи всичко в духа на теоретично-историческия театрален контекст с твърденията, че само онова, което гледаме на сцената, е модерно, съвременно и правилно, макар някои от тези режисьори наистина да са гении, създали незабравими спектакли, този подход, или т.нар. „режисьорски театър", отвежда европейското сценично изкуство в задънена улица. Кулминацията настъпва в края на осемдесетте.

Критиците (и особено журналистите) приемат „режисьорския театър", защото кой би се признал публично за ретроградeн, глупав или изостанал. Освен това, критиците по дефиниция обичат новите, теоретизирани и разтълкувани течения. Подобно на режисьорите и те непрекъснато търсят по-инаквото, готови и в голия крал да открият смисъл. Критиците лесно се впечатляват от световните или европейските успехи. Затова и фестивалите, на които сё представят съответните спектакли, един вид издават „сертификат за качество". Ако селекционерите и журито на големите фестивали мислят, че дадено заглавие е наистина изключително, ще дръзне ли критикът от някое местно вестниче (или дори от голям вестник в малка страна) да заяви, че нещо тук не е наред. По-скоро ще се опита да проумее за какво иде реч и да го обясни на читателите си. Така всъщност става последовател и придава смисъл на онова, за което говори. Приемайки тенденцията, критикът сам помага при изготвянето на нещо ново и се чувства приет, ценен, модерен.

Дори спонсорите приемат ситуацията. Европейският театър се финансира предимно с държавни пари, с които се разпореждат няколко министерства и агенции. Там обаче седят бюрократи, които, независимо от образованието и опита си, не искат да навлизат в дискусии за изкуството. И тъй като „режисьорският театър" е прекалено метафоричен, за да застраши политическата система, фактът, че той се приема от специалистите (същите онези селекционери и членове на журита, раздаващи награди по фестивалите) и критиката е достатъчно оправдание за местния бюрократ да предостави нужните средства.

В този рай на „режисьорския театър" съществува един малък проблем - публиката. Тя също не иска да бъде обявена за назадничава, затова мълчи, но за разлика от критиците, чийто праг на толерантност е почти безкраен, престава да ходи на театър. През втората половина на XX век се наблюдава оттеглянето на публиката от театъра, чиято кулминация също е през осемдесетте.

И това не е безпричинно. В Източна Европа като оправдание се използват три фактора, всички те – продукт на новата политическа действителност. На първо място са обществените промени. Телевизионното представяне на случващата се история е по-интересно от един театрален спектакъл. Демократичните проце-

си, довели до въвеждането на многопартийната политическа система, лишават театъра от изключително мощната му иносказателност. Преди промените театърът в Източна Европа често пъти е мястото, където се говори против държавата и властта. Всеизвестни са пиесите на Вацлав Хавел, играни тайно по къщите пред отбрана публика в една нелегална и доста опасна атмосфера, който заради отправените критики срещу властта е обявен за дисидент. Сега вече по телевизията и във вестниците политиците отправят много по-тежки критики от онези, които някога сме гледали или чели. Другата важна причина публиката да напусне салоните е навлизането на отдавна жадуваните от цяла Източна Европа нови развлекателни технологии като видеото, компютрите и разни други. Третият фактор е обедняването на зрителя.[35] Всичко това звучи логично (освен третата причина, защото в повечето източноевропейски страни театърът си остава по-евтин от киното), но кризата не е запазена марка на Източна Европа. Тя се случва из целия Стар континент. Подобни трудности срещат и на Запад, макар и да не са се сблъсквали с горните причини. В Германия, например, през осемдесетте се говори сериозно за проблема, правят се и първите опити за решаването му.

Тъкмо вследствие на отлива на публиката в Европа все по-ясно се очертава нуждата от писатели. В края на двадесети век кризата е толкова агресивна, че я усещат не само театрите, но и цялото общество. Обезпокоени от ситуацията, министерствата на културата и разни други държавни институции се юрват да решават проблема. Така през деветдесетте се стига до процеса, известен като „нужда от писател или завръщане към отхвърлените корени" (но все пак в кавички).

Процесът се проявява по различен начин в различните части на континента. През 1990 година двама изтъкнати немски писатели, двете изключения на немския театър Хайнер Мюлер и Танкред Дорст за първи път в историята на Берлинската академия на изкуствата организират „курсове по креативно писане"[36]. И вълната залива Европа. Миро Гавран, тогава прохождащ писател, прави нещо подобно в Хърватия въпреки първоначалната

[35] Калина Стефанова, „Източноевропейският театър след желязната завеса"
[36] Улрике Кале, „Новите пътеки – младото поколение идва", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 13

съпротива на театралните среди. „През последното десетилетие в страните от Източна Европа са открити безброй центрове за нова драма"[37], а в Краков е учреден един от първите международни теоретични центрове за изследване на съвременната драма, който обединява теоретици от Германия и Полша. В Хърватия такъв център е открит по инициатива на ITI през 1999 г. Става дума за вече споменатата драматургична работилница в Мотовун с намерението за размяна на писатели и режисьори от други страни. Следвайща модела на Театралния център на Юджийн О'Нийл в Уотърфорд, САЩ, основната идея и тук е работата на писателя върху текста и прочита му пред публика в края на семинара.

След разпадането на Югославия и обособяването на Хърватия като самостоятелна държава през 1991 година, Министерството на културата започва провеждането на фестивала на хърватската драма и авторския театър „Маруличеви дни" (по името на Марко Марулич, хърватски писател и хуманист от XV-XVI век – *бел. прев.*) и учредява Награда за драматургия на името на Марин Държич (хърватски драматург и поет от XVI век – *бел. прев.*). Министерството раздава парични награди на писателите, а освен това предоставя допълнителни финансови средства на театрите, решили да поставят съответната наградена пиеса. Дават се и дотации на театрите за поставянето на хърватски текстове.

Подобни тенденции обаче не се наблюдават само в страните, получили политическа независимост, което им помага да заявят категорично своята идентичност. Навсякъде в Европа се провеждат фестивали на националната драма (ако преди не е имало такива), както и фестивали с национално определение в мотото си (ще цитирам само Унгария и Швеция). Скандинавските страни например финансират създаването на богат фонд с преводи на свои автори на чужди езици, които с радост споделят с всеки заинтересуван и дори спонсорират поставянето им в чужбина. Учредени са и награди за писатели: през 1995 година в Хановер, през 1998 и 2000 в Литва и Словакия.

---

[37] Нина Кирай, „Героят в съвременната източноевропейска драма" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 129-137

През 1992 Германия започва провеждането на Бонското биенале[38], или „фестивалът на новата европейска драма". Оглавяват го писателят Танкред Дорст (същият, който инициира откриването на писателската школа) и режисьорът Манфред Байлхарц, който осъзнава недостига на съвременни драматурзи. Двамата обикалят Европа в търсене на нови автори. Както казва Байлхарц: „Биеналето в Бон се роди от желанието да видим какво се случва в театъра не само на големите, но и на малките европейски страни. Не искахме фестивал, който да спира на границата на европейската общност, а да надникнем и отвъд нея, да бъдем мост между Изтока и Запада. Освен това намерението ни беше да изследваме съвременните театрални текстове, описващи живота ни днес. Пиесите, които театрите представят на езиците на своите страни, носят една невероятно автентична атмосфера, мириса на техните катаклизми".[39]

Международната асоциация на критиците (AICT) избира за тема на симпозиума през 1997 година „Съдбата на текста в съвременния театър", а Европейският театрален форум обявява 1999 за година на писателя. Независимо от представените на тези два форума идеи (за които стана дума в предишните глави), изборът на темите сам по себе си говори за необходимостта от промени.

Дори в Таормина правят изключение и през 1999 г. връчват отличието „за нова театрална действителност" на „Роял корт тиътър". И когато през 2001 г. голямата награда отива при филмовия актьор Мишел Пиколи, а за развитие на новата драма са отличени един музикален (на немеца Хайнер Гьобелс) и танцов (на белгиеца Ален Плател) спектакъл, става ясно, че дори във върховете нещо се променя и Европа на практика не знае какво да прави със собствените си театрални визии, защото нейните „пророци" са я натикали в задънена улица. Интересно е също, че след 2001 г

---

[38] Доказателство за отношението към писателя е и названието на този фестивал. Макар в началото то да е „Нова европейска драма", всички му казват (та дори създателят му) Биеналето в Бон. Манфред Байлхарц учредява фестивала в Бон, където ръководи Градския театър (Schauspiel Bonn), а когато през 2002 г. оглавява театъра във Висбаден (Hessischen Staatstheaters Wiesbaden), премества там и фестивала. И макар да не променя официалното му име „Нова европейска драма", започва да го нарича Биеналето във Висбаден!

[39] Гордана Остович, „Театърът като оръжие за живот", Vijenac, 15.06.2000 г.

.наградата не се връчва, макар журито да е избрало лауреат. Може би проблемът е тъкмо в професията му? Защото журито се спира на писателя Харолд Пинтър.

Промяната в климата може да застраши режисьорското всевластие в театъра и да върне стария крал – Писателя. Режисьорите разбират, че трябва някак да преобърнат нещата в своя полза и активно да се включат в търсенето на новата драма. И след като половин век театърът живее предимно от режисьорските идеи, драматизации, преработки, прочити и „пред-текстове", след като изрази като „драматург" и „пиеса" са смятани за непристойни, а режисьорите, поставяли съвременни автори, са наричани „невидими" и считани за „занаятчии", изведнъж режисьорите от кръга на силните хукват да търсят писатели и драматургични текстове. Но не просто текстове, а по-специални, нови и наднационални пиеси. С други думи – „нова европейска драма".

В търсенето си режисьорите съвсем логично обръщат поглед първо към Великобритания, защото всичко гореизложено за отношенията между режисьора и писателя не важи за англоезичния театър. Организацията и функционирането на британския и американския театър, както и отношението към съставните елементи на това изкуство там, формира един твърде специфичен театрално-културен кръг. А през деветдесетте в британския театър се случва нещо изключително интересно.

ВТОРА ЧАСТ
IN-YER-FACE ТЕАТЪРЪТ *или* БРИТАНСКАТА ВЪЛНА НА НАСИЛИЕ

"Онова, което характеризира британския театър през златната му креативна ера ... са неговите писатели"[40], а драмата е в основата на театъра в англоезичната театрална култура. По думите на Дейвид Едгар: „На всеки десет години по принцип се обявява смъртта на британския театър и особено на социално ангажирания. И всеки път, когато това се случи, бъдете сигурни, че ще ви залее вълна от млади британски писатели, решени да покажат какво се случва в обществото".[41] Вярвайки, че тъкмо драмата и драматургът ще възродят театъра, англичаните и американците винаги отдават предпочитание на собствените си творци. По този повод Греъм Уайброу, драматург на „Ройъл Корт Тиътър" заявява, че във Великобритания „писателят е творец, а предопределението на всички останали е да служат на неговия текст".[42] А Бари Рутър, актьор, режисьор и ръководител на театъра „Нордърн Бродсайдс Продъкшън" казва, че всяка негова постановка започва с работа върху текста. „Текстът е начало и основа на всичко".[43] Подобни изявления рядко се чуват в останалите части на Европа.

В края на осемдесетте режисьорският театър постепенно започва да покорява и Великобритания. Достатъчно е да погледнем списъка на художествените ръководители на лондонските театри, които в деветдесет на сто от случаите са режисьори. Николас Хитнър оглавява лондонския Национален театър след Тревър Нун (и двамата са режисьори), Макс Стафърд-Кларк, Стивън Далдри, Иън Риксън, Доминик Дромгул[44] – споменавам само по-

---

[40] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. XI

[41] Дейвид Едгар, „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 13-17

[42] Греъм Уайброу, „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 23-26

[43] Бари Рутър на Осмия международен симпозиум, посветен на гръцката драма, Кипър, 2004 (дискусия)

[44] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) В списание TheatreForum от лятото на 1995 г. Доминик Дромгул сам говори за режисьорите, превземащи властта в театъра: „Опасността се крие в радикалното ни крило, чиито представители вярват, че британският театър трябва да се поевропейчи. Така се стига до множеството долнокачествени (*trashy*) експресионистични продукции на стари пиеси.

значимите режисьори-директори на лондонските сцени като „Ройъл Корт Тиътър", „Буш", „Гейт", „Алмейда Тиътър", „Сохо", „Аут ъф Джойнт". Ето как един от тях - Иън Риксън, описва състоянието в „Ройъл Корт Тиътър" в края на осемдесетте: „Малката сцена на „Ъпстеарс Тиътър" беше затворена, поставяха се само по шест нови заглавия годишно и драматургията беше в отчайващо състояние... Енергия даваха само класиците и режисьорите автори".[45] И щом първият художествен директор на „Ройъл Корт Тиътър", Джордж Дивайн, го нарича „театър на драматурзите" (the playwright's theatre), понеже от основаването си има за цел да открива и поставя нови национални пиеси, можем да си представим какво е било състоянието в другите театри.

Следствие на режисьорското върховенство във Великобритания е спадът на постановките по текстове на съвременни автори. И когато в края на осемдесетте процентът пада под 10 на сто, в страната започва да се говори за културна катастрофа. Британското министерство на културата започва да прокарва политика за развитието на съвременните писатели. За целта се дават и специални дотации. И ситуацията наистина бързо се променя, така че вече от 1994-1996 процентът се удвоява, което означава, че по онова време в страната се поставят няколко стотин (!) нови британски драми годишно.[46]

ВЪЗХОД НА ТЕНДЕНЦИЯТА: „ВЗРИВЕНИ" *или* НАЙ-ПОСЛЕ РЕАГИРАХА

Между многото нови заглавия през 1995 г. „Ройъл Корт Тиътър" поставя премиерно първата, изобилстваща от насилствени сцени, пиеса на младата авторка Сара Кейн „Взривени" (*Blasted*). Шейсетте места в малката зала са заети предимно от критици, като всички се отзовават доста негативно за текста. В статията си „Гнусно пиршество на разврата" Джак Тинкър от „Дейли Мейл"

Това за мен е мъртъв театър. Съществува опасността да се откажем от собствената си индивидуалност и да се цопнем в общия пудинг". Тиодор Шанк, „Интервю с Доминик Дромгул", TheatreForum, 6/1995, стр. 47-51

[45] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 234

[46] Алекс Сиърз, „Още театър в лицето", „New Theatre Quarterly", 69/2002, стр. 17

пише, че авторката буквално „натиква главите на зрителите в кофа за смет". Освен омерзението си от съдържанието и прееспонираното насилие в текста, критиците изразяват и възмущение от ниското равнище на писане. Майкъл Билингтън от „Гардиън" се пита „Как един толкова наивен стил е минал през ситото на иначе разумната управа на театъра?"[47] След премиерата театралният свят изпада в паника. Публиката е шокирана, излиза от салона погнусена („Човекът пред мен крещеше, че в Англия отново трябва да има цензура", свидетелства Билингтън.),[48] а редакциите на вестниците са засипани с гневни писма. Пиесата се превръща в новина, която излиза от рамките на иначе рядко четената културна колонка. Привлечено е дори вниманието на хора, които изобщо не се интересуват от театър. „От страниците на вестниците паниката се пренася на телевизионния екран, където културтрегерите с радост се потапят в скандала".[49]

И въпреки всеобщото отрицание на критика и публика втората пиеса на Сара Кейн, „Любовта на Федра" (*Phaedra's Love*), не само е поставена веднага, но ѝ се предоставя възможността лично да я режисира в „Гейт Тиътър". Нещо нетипично за театъра. Втори шанс обикновено се дава на автори, пожънали всеобщ успех. А отхвърлените от специалистите и зрителите пиеси се смятат за провал и авторите им по принцип трудно се добират отново до някоя реномирана сцена. Трябва да изчакат, слизат едно стъпало по-надолу, на по-малки сцени, или пък представят новия си проект в някоя театрална студия.

В случая обаче Кейн веднага получава правото да постави втора пиеса. А същата година в „Ройъл Корт Тиътър" е представена драмата „Моджо" (*Mojo*) на младия Джез Бътруърт за мафията през петдесетте. Това вече е прецедент. Първата пиеса на неизвестен автор да се постави директно на голяма сцена след „Обърни се с гняв назад" (*Look Back in Anger*) на Джон Осбърн през 1956 г. Отлична реклама.

През 1996 „Ройъл Корт Тиътър" представя още една подобна пиеса: „Пазаруване и секс" (*Shopping and Fucking*) на Марк Рей-

---

[47] Саймън Хатенстоун, „Тъжно „Ура!", "Guardian", London 01.07.2000 г.

[48] Майкъл Билингтън, „Как да оценим едно 75-минутно предсмъртно писмо?", "Guardian", 30.06.2000 г.

[49] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 93

вънхил. Тя е включена в репертоара още преди да е написана, но заглавието ѝ е одобрено![50] Публиката и критиката отново я посрещат на нож, но авторът е окуражен да напише втора, която е поставена веднага.

Всички пиеси (особено тези на Кейн и Рейвънхил), макар и оценени негативно, привличат вниманието на обществеността, превръщат се в медийно събитие, предизвикват буря от коментари и изведнъж малките, алтернативни британски сцени започват да бълват спектакли, вдъхновени от насилието и изобилстващи от вулгарна реч, оформяйки така едно ново тематично течение.

БОРБАТА ЗА НАДМОЩИЕ *или* ДВЕ ОБВИНЕНИЯ СРЕЩУ ПРОТИВНИЦИТЕ

Джак Брадли, драматург на Националния театър, получава над хиляда нови пиеси годишно, Греъм Уайброу от „Ройъл Корт Тиътър" – повече от 3500![51] В един бюлетин на Новия драматургичен фонд (New Playwright Trust) се отбелязва, че в средата на деветдесетте в Британия циркулират към 25000 нови пиеси!![52] От естетическа гледна точка наистина не е лесно да се оправдае изборът на точно тези текстове, преливащи от жестокости, които при това предизвикват отрицателната реакция на обществото. Нужна е стратегия.

Борбата за утвърждаване на „насилственото" течение във Великобритания не е лека. Започва през 1995, след първия отрицателен отзив, предизвикан от Сара Кейн. И е напълно съзнателна. Подхващат я режисьорите, предвождани от Стивън Далдри. Той става известен с класическите си постановки и възстановки (*revivals*). След като през периода 1993-1998 застава начело на „Ройъл Корт Тиътър", из основи променя стила на театъра. Заявява, че главната му цел е „да представя провокативни млади автори". Ясно определя характера на творците, които го интересуват, и

---

[50] Кен Ърбан, „Относно теорията за сурова Британия: Готино, жестоко и деветдесетте", New Theatre Quarterly 80/2004, стр. 360

[51] Джак Брадли, „Вторник е, трябва да е Белград!", „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 27-32

[52] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 236

с цялата си душа се посвещава на реализирането на идеята. В стремежа си да предизвика реакцията на обществото съзнателно и целенасочено избира най-предизвикателните теми. Тъкмо затова най-важното изискване, което поставя на режисьора на „Моджо", Иън Риксън, е да включи в постановката си мъжка голота![53]

Текстовете водят до силна негативна реакция от страна на медиите, което пък кара режисьорите и директорите на театри да защитят и оправдаят избора си. С други думи, медийното внимание вече е факт и се захранва с нови провокации. Затова и на неуспелите автори веднага се дава втора възможност. Просто от тях се очаква поредният дързък текст.

Стратегията на Далдри обаче е по-мъдра от това, просто да спечели вниманието на медиите. На второто представление на „Взривени" от Сара Кейн той кани най-уважаваните живи британски писатели – Едуард Бонд, Харолд Пинтър и Дейвид Едгар.[54] И естествено старите творци защитават своите млади колеги от нападките на критиката. Защото така те на практика бранят себе си и своя занаят. Дейвид Едгар винаги е помагал на младите творци, ръководи множество „писателски работилници", а през 1989 г. основава следдипломна писателска специализация в Бирмингамския университет, където освен Сара Кейн учат и мнозина други млади писатели. Мога да си се представя в подобна ситуация. Сто на сто ще застана зад моите студенти, така яростно нападани от медиите, па макар и да не съм съгласна с техните естетически или каквито и да били други критерии.

Освен това Далдри организира и редовни „обеди за критици" в желанието си да ги приобщи към „проекта", обяснявайки им новата естетика и промените, които трябва да настъпят в изкуството, което буквално *умира пред очите ни и ние на всяка цена трябва да предприемем нещо за спасението му*. Сигурно си спомняте сентенцията за критиците, които обичат да бъдат съучастници в промените и откриватели на нови течения!

Но и това не е достатъчно. Непълни две години след премиерата на „Взривени" през 1997 г., в желанието си да подхване един смислен диалог за бума на младите писатели и новия им стил,

---

[53] Кен Ърбан, „Относно теорията за сурова Британия: Готино, жестоко и деветдесетте", New Theatre Quarterly 80/2004, стр. 360

[54] Филип Робъртс, „Ройъл Корт Тиътър" и модерната сцена", стр. 222

Дейвид Едгар организира театрална конференция в университета, където преподава, на тема: „За днешния ден" (About Now). Той кани писатели, критици и теоретици, но повечето от тях се изказват против новата драма, изтъкана от насилие. Питър Ансордж например твърди, че става дума за пиеси, които утвърждават предразсъдъците, а не се борят срещу тях и затова вместо към широката публика, са насочени към тесен кръг „аутсайдери", към който принадлежат.[55]

Затова Далдри и останалите застъпници на течението, предимно режисьори, предприемат мощна медийна кампания и натиск, чийто резултат са две твърде агресивни линии на вменяване на вина у инакомислещите (противниците). Едната им внушава естетическа, а другата – лична вина.

Естетическата вина *или* старомодни и консервативни

След премиерата на „Взривени" в британските медии започва полемика „за" и „против" Сара Кейн, в която всички нейни противници са обявени за старомодни, глупави, назадничави, консервативни, тесногръди, еснафи, творчески мъртвци, идеологически десничари. С други думи, не се води полемика „за" и „против" Сара Кейн, нито дори полемика „за" и „против" новото течение в драматургията, а се представя битката на напредничавите с назадничавите. И естествено, прогресивни са застъпниците на новото течение.

Между специфичните отличителни черти на новата тенденция, потвърждаващи нейната значимост и модерност, са и „смелата политическа позиция", изразена в тези пиеси, фактът, че те „открито и честно представят действителността". Скоро между плюсовете се нарежда и „световната им слава", след като и други страни „разпознават качествата на новите текстове" и ги поставят на своите сцени без проблеми и задръжки, защото театърът им е „нов, прогресивен и отворен". Там не смятат, че драматизирането на бруталността е шокиращо. Дори търсят повече насилие. Всичко това обаче си е чиста проба демагогия, полуистини, за които ще стане дума по-късно. Но като всяка демагогия тя е доста ефикасна.

---

[55] Алекс Сиърз, „Днес в Бирмингам", „New Theatre Quarterly" 51/1997, стр. 289-290

Емоционалната вина *или* жестоки и безчувствени

От самото начало обективното наблюдение не е лесно заради съдържанието на пиесите ("Премиерата бе съпроводена от истинска истерия и беше трудно пиесата да се оцени спокойно и хладнокръвно" – казва Майкъл Билингтън.[56]), както и поради простата причина, че поддръжниците на новия стил на писане си поставят за цел да предизвикат у английските критици чувство за вина или угризения на съвестта. Сара Кейн открито признава, че е болна, страда от остра клинична депресия. Накрая решава да се подложи на лечение, което обаче не ѝ помага и през февруари 1999 г. изпива свръхдоза приспивателни. В болницата ѝ спасяват живота, но я оставят сама за един час, което е достатъчно да отиде в тоалетната и да се обеси, едва навършила двадесет и осем години.

Последната ѝ пиеса „Психоза 4.48" (*4.48 Psychosis*) е представена в „Ройъл Корт Тиътър" след смъртта ѝ през 2000 година. Преди премиерата от театъра съобщават, че не искат публичност, нито спекулации със смъртта на авторката и затова рекламират новата постановка със семпъл черен афиш. Това обаче не им пречи при всеки удобен случай да разказват за болестта и кончината на Сара Кейн, превръщайки ги така в обществено достояние.[57] Черният афиш е също красноречив и многозначителен. А представлението се рекламира на пълни обороти. Всички, абсолютно всички знаят, че в заглавието е посочен часът, в който авторката се е будела в мигове на най-тежка депресия. И тъй като става дума за монолог на човек, подложен на психиатрично лечение, пиесата е представяна като художественото завещание на Сара. През септември 1999 г. дори брат ѝ Саймън Кейн заявява пред медиите, че „Психоза 4.48" е разказ за отчаянието на самоубийците, но не и „деликатно замаскирано самоубийствено послание".[58] Думите му обаче не променят съществено рецепцията на драмата. Под въздействието на всички тези фактори наистина е трудно да дадеш обективна естетическа оценка на представлението. Затова не е изненадващо заглавието

---

[56] Саймън Хатенстоун, „Тъжно „Ура!", "Guardian", London 01.07.2000 г.

[57] Дори в Таормина през 1999 при получаването на наградата споменават за заболяването и за смъртта на Сара Кейн

[58] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 90

на рецензията на Майкъл Билингтън в „Гардиън" – „Как да оценим едно 75-минутно предсмъртно писмо?".[59]

Преднамереното внушаване на вина у хората, отхвърлили творчеството на Сара Кейн, е повече от очевидно, когато Едуард Бонд пише, че „театърът и критиците" са истинските убийци на Сара.[60] Майкъл Билингтън безчет пъти се извинява писмено и устно, признавайки, че тъкмо неговата критика в най-голяма степен е засегнала авторката, за което тя му написала и писмо. [61]

След подобни агресивни нападки критиците наистина не могат да си позволят да излязат с отрицателни отзиви за ретроспекцията на творчеството на Сара Кейн през 2001 г. в „Ройъл Корт Тиътър" и премиерата на сборник с нейни драми, издадени от Methuen Publishing. От първата премиера и последвалите я негативни реакции (по отношение на съдържанието и качеството на текста) се случват много неща: агресивната медийна кампания; появата на множество подобни текстове; „световният им успех"; използването на Сара Кейн като мерило за прогресивността на сцените, осмелили се да я поставят; смъртта на авторката. Затова критиците поръсват главите си с пепел и се отказват от първоначалното си становище. На всеослушание признават, „че не са разпознали таланта ѝ веднага"[62]. Изведнъж провиждат „красотата" и „истината" в пиесите, превърнали се сега във „вереница поетични картини"[63], в „смело представяне на истината" или „храбра политическа позиция". Застъпниците на течението стават все по-настъпателни, а пиесите на Сара Кейн се превръщат в неизменна част от британския репертоар. Дори Майкъл Билингтън, описвайки новите постановки на пиесите ѝ, е принуден в новосъздадената ситуация искрено да признае: „Преди пет години оцених „Взривени" на Сара Кейн твърде негативно. Но след като миналата вечер гледах една нова версия, бях завладян от мрачна-

---

[59] Майкъл Билингтън, „Как да оценим едно 75-минутно предсмъртно писмо", "Guardian", 30.06.2000 г.

[60] Саймън Хатенстоун, „Тъжно „Ура!", "Guardian", London 01.07.2000 г.

[61] През 1999 г. в Таормина Билингтън е модератор на кръгла маса, посветена на „Роял Корт Тиътър" и там отново прави същото изказване.

[62] Петра Погоревц, „И аз не съм прогледнала веднага", Maska, 5-6/2001, стр. 30.

[63] Дейвид Грейг, Предговор към Събрани съчинения на Сара Кейн, London, 2001 г.

та сила на текста. Какво се промени? Пространството, светлината, сценографията, актьорите и режисурата на Деймс Макдоналд са коренно различни. Но преди всичко, пиесата ѝ сега се чете през призмата на трагично късата ѝ кариера и натрапчивата идея за оцеляването на любовта в един чудовищно жесток свят".[64]

КРИТИЦИТЕ ОТВРЪЩАТ НА УДАРА *или* ЗАЛЕЗЪТ НА ТЕЧЕНИЕТО

Английските критици определят появилите се през деветдесетте безчет драматурзи (няколко стотин поставени нови текстове!) като представители на „новата британска драма", част от феномена „Cool Britannia", или т.нар. културен британски ренесанс в края на хилядолетието. На фона на съществуващите тематични и стилови различия обаче ясно се откроява разпознаваемата тенденция на „мръсните драми, вдъхновени от насилието".[65] Приемат това явление като нова тематична мода, защото „всеки исторически период ражда своята тема"[66], а английският театър (както и американският) е склонен към промяна на темите.

И тъй като всяко ново течение трябва да бъде назовано, в средата на деветдесетте, сиреч още по времето, когато тези пиеси са писани, в Англия използват термина: *cutting edge theatre* (театър на ръба на острието), *dirty plays* (мръсни драми),[67] *neo-Jacobinism* (нови якобинци), *new brutalism* (нова бруталност), *theatre of urban ennui* (театър на градската скука) и *in-yer-face theatre* (театър-шамар).[68] Благодарение на многобройните публикации на Алекс Сиърз, театрален критик в „Трибюн", се налага последният, за което до голяма степен помага и книгата му, издадена в Лондон през 2000 година, озаглавена „In-yer-face театърът – Британската драма днес" (In-Yer-Face Theatre. British Drama Today). В нея той прави изчерпателен анализ на течението, а през

[64] Майкъл Билингтън, „Взривени", Guardian, 05.04.2001 г.
[65] Петра Погоревц, „И аз не съм прогледнала веднага", Maska, 5-6/2001, стр. 30
[66] Алекс Сиърз, „Още театър в лицето", New Theatre Quarterly, 69/2002, стр. 20
[67] Алекс Сиърз, „Готина Британия. Писането In-Yer-Face в съвременния британски театър", New Theatre Quarterly, 56/1998, стр. 324-333
[68] Алекс Сиърз, „Още театър в лицето", New Theatre Quarterly, 69/2002, стр. 18

следващата година открива и информационна уебстраница.[69] Алекс Сиърз определя за последователи на новите тенденции двайсетина автори, от които най-известни са Кейн, Рейвънхил, Енда Уолш ("Диско свине"), Джез Бътъруърт ("Моджо"), Ървин Уелш ("Трейнспотинг"), Мартин Кримп ("Лечението") и Бен Елтън ("Пуканки").

След първоначалния шок критиците приемат новата вълна. Видели са всички постановки, преодолели са емоциите си (от гледането на спектаклите, което често никак не е лесно, през медийната борба, та до чувството за вина) и са се впуснали в анализи. След ретроспекцията на Сара Кейн, т.е. от 2002 г., в Британия се захващат сериозно да анализират тази вече шестгодишна тенденция. Една от най-значимите разработки е на Алекс Сиърз във февруарския брой на списание „Ню тиътър куатърли" (2002), озаглавена „Още ли ни шамаросва?" и подзаглавие „Според критиците на театъра, който шамаросва". В нея той задава ключови въпроси: Не става ли дума за културен туризъм?, Това мода ли е?, Шоковата терапия не е ли контрапродуктивна?, Безсърдечни ли са авторите?, Тези пиеси въобще добри ли са?, Не са ли прекалено интровертни? А може би са реакционни?[70] След като привежда доводи по всеки един въпрос, стига до извода, че става дума за иконоборческа мода, която взривява английския театър, но след известно време се изчерпва. „Дойде ли краят на вълната от деветдесетте? Има признаци, че това е така: смъртта на Сара Кейн през февруари 1999 г., огромният успех на Конър Макфърсън на „Уест енд" с доста меката и помирителна пиеса „Язът" (*The Weir*), провалът на шокиращата драма на Ъруин Уелш „Ще ти писне твойта дупка" (*You'll Have Had Your Hole*) – това са все знаци, че феноменът, привлякъл толкова много внимание в средата на деветдесетте, вече не е актуален.[71]

Новата драма обсебва Великобритания за пет-шест години и после започва да тлее. След еуфорията и ретроспективата на Сара Кейн през 2001, се появяват книги и статии, които се връщат към първичната искрена реакция на нейните текстове и в които се прокрадва съмнението относно литературните ѝ постижения.

---

[69] www.inyerface-thatre.com

[70] Алекс Сиърз, „Още театър в лицето, New Theatre Quarterly, 69/2002, стр. 20-22

[71] Алекс Сиърз, „Още театър в лицето", New Theatre Quarterly, 69/2002, стр. 23

Същото сполетява и другите писатели, защото след превъзбудата около първата им поява повечето от споменатите в изследването на Сиърз автори изчезват от британските сцени или се ориентират към коренно различен стил.

Алекс Сиърз пише: „Трябва да призная, че през последните шест месеца станах доста нетърпелив и критичен. В пиесите на Сара Кейн има реплики, които са чисто и просто детски безсмислици, всъщност такава е по-голямата част от текста на „Офисът". (Office, Soho, 2001.) На практика пиесата е доста семпла. Разочарован съм и от „Mother Clap's Molly House" на Марк Рейвънхил. Нещата при привържениците на новия стил бързо се променят и понякога дори ми се струва, че съм се върнал в началото на деветдесетте – най-добрите неща не идват от Лондон, а от Америка и Ирландия. Ако и след пет години още говоря за „театъра, който шамаросва", моля ви, накарайте ме да млъкна. Сам ще съм си противен, ако живея в миналото".[72] И още: „След като премина първата шокова вълна, станахме свидетели на една нова чувствителност".[73]

При опита да включат в картината новите ирландски и шотландски пиеси британските критици осъзнават, че си имат работа с тенденция, а не с „нова британска драма". Да не забравяме, че единбургският „Травърс Тиътър" винаги се е славел с много силни драматурзи (Дейвид Хароуър, Стивън Грийнхорн, Рона Мърно, Лиз Локхед, Сю Глоувър и др.). Отлични нови писатели на деветдесетте, но без насилието, характерно за in-yer-face театъра. А най-убедителното доказателство, че новата британска драма трябва да се освободи от насилието и псувните, е вече споменатият успех на „Язът", една човешка и емоционална пиеса за жена от големия град, попаднала в малка селска гостилница, където, за да я впечатлят, местните започват да ѝ разказват страшни истории, а после тя им отвръща със своята...

В началото на новото хилядолетие критиците са въздържани, стане ли дума за новото течение, че и провъзгласяват смъртта му. Дори режисьорите започват да се отричат от него. През деветдесетте Доминик Дромгул, режисьор и художествен ръководител на

[72] Петра Погоревц, „И аз не съм прогледнала веднага", Maska, 5-6/2001, стр. 31
[73] Алекс Сиърз, дискусия на тема „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?" на симпозиума в Нови Сад през 2003 г.

няколко значими лондонски театъра ("Дъ Буш", „Олд Вик", „Уайтхол"), има големи заслуги за бума на in-yer-face драматурзите в Англия, защото лично поставя голяма част от творбите им. През 2000 година издава книгата „Пълна стая", в която описва съвременните британски автори, като не пропуска и течението in-yer-face. Интересно е мнението му за Сара Кейн, което записва в дневника си още докато тя е жива: „Изключителен театрален ум", но „единственият проблем на Сара Кейн е, че просто не съм сигурен, дали тя изобщо е писател".[74] Само дето споделя тези си мисли с обществеността едва след смъртта ѝ, след като се оттегля от поста художествен ръководител и след замирането на новото течение...

IN-YER-FACE ТЕАТЪРЪТ *или* ПИЕСИТЕ, КОИТО ШАМАРОСВАТ

Какво всъщност искат да кажат представителите на течението, което превеждам като „пиеси, които шамаросват". В тях най-често е представен светът в затворени, изолирани пространства (хотелски и болнични стаи, апартаменти), където се случва възможно най-страшното насилие над личността: доброволните сексуални хетеро- и хомоотношения са последвани от зверски изнасилвания, редуват се уриниране и повръщане, кастрации и канибализъм, изкормени черва и кръвосмешение, съсичане с набиване на кол, убийства със самоубийства и така до безкрай. Зрителите стават свидетели на всички варианти на сексуалните отношения и възможно най-жестоките сцени на мъчения и насилие, на психическата и физическа деградация на героите. Основните действащи лица са кръвта и спермата, които се леят като реки, като достойно им партнира и дрогата. Разпознаваме наркотиците във всичките им комбинации, още повече че често се консумират на сцената, и то по изключително гаден начин – от инжекции (в окото например) до предозиране.

Езикът, на който говорят героите, е подчертано вулгарен, сквернословен и порнографски. На показ са извадени най-

[74] Доминик Дромгул, „Пълна стая", стр. 162

съкровените човешки мисли и чувства. Темите се въртят основно около насилието и секса, понякога безсилието и болката, понякога скуката и безизходицата.

Съдържанието е сведено до обща картина – на пръв поглед интригуваща, но на практика пуста, без развитие. То е просто един вид оправдание за показното насилие. Във „Взривени" на Сара Кейн един журналист замъква умствено изостанало момиче в хотелска стая в Лийдс, където между действията многократно я обладава, но после се появява някакъв войник, който пък насилва журналиста и му избожда очите. „Любовта на Федра" изобилства от напълно немотивираните сексуални отношения (всякакви техники) на младия Иполит с най-различни хора и няколко също толкова немотивирани самоубийства чрез обесване. Или пък се разказват изключително банални истории за любовни връзки, чиято интрига се корени единствено в шока от откритието на някаква фамозна злоупотреба или насилие над личността – „Копнеж" (*Crave*) от Сара Кейн. Героите обикновено нямат биография, а и онова, което научаваме за връзките им със заобикалящия ги свят, не е определящо нито за характерите, нито за постъпките им. Разбираме само, че някой трябва да прибегне до жестокост, защото светът е празна рамка на действието или съществува просто като място, откъдето идват или в което пребивават злодеите. В „Пречистена" Сара Кейн описва момиче, което търси брат си, с когото има кръвосмесителна връзка, и така попада в някаква болница, където Тинкър „тества любовта", подлагайки пациентите на най-жестоки мъчения (тук е вече споменатото набиване на кол) и унижавайки ги, като заменя и видоизменя части от телата им.

Герои на пиесите най-често са хора от дъното на обществото: наркомани, проститутки, дилъри, дребни престъпници, умствено недоразвити, луди... В „Пазаруване и секс" На Марк Рейвънхил Лулу и Роби (момче и момиче) са изоставени от своя покровител и любовник Марк, когато той отива да се лекува от наркозависимост. За да се сдобият с пари, те стават наркодилъри. След провала на това начинание работят на секстелефон, но са отчаяни заради парите, които дължат на дилъра. Марк се връща с любовник, четиринайсетгодишния Гари (иначе мъжка проститутка), който им предлага пари, ако сбъднат фантазиите му, свързани с травмиращи ситуации от детството му, и го подложат на смъртни мъче-

ния. Така Гари умира от ръката на любовника си Марк, докато последният го изнасилва с нож.

В края на петдесетте, Езра – собственик на малък клуб, опитва да се защити от нападенията на дребни бандити и да помогне на своето протеже да стане рок звезда – това пък е съдържанието на „Моджо" от Джез Бътъруърт. Трябва ли изобщо да казвам, че накрая Езра е накълцан на парчета и натикан във фризер, а една от най-често споменаваните думи в това представление е женският полов орган. „Трейнспотинг" на Ървин Уелш и „Диско свине" (*Disco Pigs*) на Енда Уолш (заглавието на пиесата е свързано с името на главните герои – младежът Свин и момичето Свинка) представят света на наркоманите и изгубените млади хора.

ТРЕТА ЧАСТ
КАК *IN-YER-FACE* ТЕАТЪРЪТ СЕ ПРЕВЪРНА В „НОВА ЕВРОПЕЙСКА ДРАМА"

In-yer-face театърът, британската вълна на насилието, или „драмата, която шамаросва", бързо прекосява Ламанша и тръгва да покорява Стария континент. След залеза в Британия, която се обръща към други теми и стилове,[75] течението се възцарява в Европа под името „нова европейска драма".

Феноменът ескалира дотолкова, че през 2003 година Международната асоциация на театралните критици му посвещава своя XI Международен симпозиум на тема „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?" Форумът събира изтъкнати критици и театроведи от 18 европейски страни (между тях е и Ан Юберсфелд). Изключително силно е британското присъствие: писателят Дейвид Едгар, драматургът на „Роял Корт Тиътър" Греъм Уайброу, драматургът на Националния театър Джак Брадли, театралните критици Алекс Сиърз и Джон Елсъм, както и президентът на Международната асоциация на театралните критици Иън Хърбърт).[76]

Беше интересно да се наблюдава как всички се чудят на успеха на тези пиеси. И разбира се, най-интересна беше почудата на англичаните, смятани от болшинството представители на другите страни за главни виновници за налагането на тази тенденция в Европа. Греъм Уайброу формулира недоумението си така: „Интересът на другите страни към британските писатели е достигнал нивото на културно объркване" (*cultural embarrassment*).[77] В об-

---

[75] Най-новото течение на британските сцени е т.нар. *verbatim* или документалният политически театър. Те са изградени от реални изявления на политици (например пиесата „Стават такива неща!" на Дейвид Хеър, вдъхновена от репликата на Доналд Ръмсфелд, с която „оправдава" плячкосването на Багдад) или пък на хора, жертви на същите тези политици (например „Гуантанамо" на Виктория Бритън, със свидетелства на роднини на заточени афганистански военнопленници).

[76] Симпозиумът е проведен в Нови Сад в рамките на „Стерийно позорйе" от 31.05. до 01.06.2003 г.

[77] Греъм Уайброу на дискусията „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?"

ръщението си към гостите на форума Алекс Сиърз подчерта, че е любопитен да разбере „какво е намерила Европа в това малко и изолирано семейство", след като Британия може да се похвали с много изключителни класически и модерни пиеси. Още повече че след „първоначалния шок вълната във Великобритания е отшумяла и са се появили текстове с нова чувствителност".[78]

Е, щом дори британците се изненадват от успеха на тези пиеси, как изобщо се стига до феномена на прехода от in-yer-face театъра към „новата европейска драма"?

ПРЕМИНАВАНЕТО НА НОВАТА ВЪЛНА В ЕВРОПА *или* КАКТО КАЖАТ НЕМЦИТЕ

Твърдението, че, търсейки писатели, европейските режисьори са „обърнали взор към Британия", не е съвсем точно. По-правилно е да кажем, че тя им е дошла на гости, както свидетелстват Джак Брадли от Националния театър и Греъм Уайброу от „Ройъл Корт Тиътър".[79] През деветдесетте тъкмо техните театри установяват връзката между Британия и Европа чрез размяна на драматурзи. Идеята е Старият континент да приеме не само новите британски писатели, но и британското отношение към писателя – става дума за театралните работилници, концертните четения, включването на авторите в процеса на създаване на представлението и т.н. Естествено в случая говоря за новите и непечеливши автори, а не за успелите на Уест Енд, които сами си проправят път. Всъщност желанието на Британия да общува е константна величина (покрай всичко останало и благодарение на дейността на Британския съвет като основен организатор и спонсор на гостуванията на британски театри и театрали по света), но този път то дава и конкретни резултати, защото съвпада с търсенията на европейските режисьори на нови текстове. От стотиците млади творци обаче (спомняте си броя на текстовете, появили се през деветдесетте в Британия и на новите

[78] Алекс Сиърз на дискусията „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?"

[79] Джак Брадли и Греъм Уайброу на дискусията „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 23-26 и 27-32

постановки!) европейските режисьори избират тъкмо авторите на „пиесите-шамари". Постъпват точно като Далдри в Англия, със същото намерение и с подобен резултат.

Най-важната страна при утвърждаването на новата (или която и да било друга) вълна в европейския театър е Германия. Талантливите млади немски театрали през деветдесетте гравитират около „Бараката" (*Die Baracke*), малката сцена на „Дойчес театер" (*Deutschen Theater*) в Берлин, с който тясно сътрудничи „Ройъл Корт Тиътър". През периода 1996-1999 г. начело на този театър е младият и перспективен режисьор Томас Остермайер. В ситуация, когато цялата мощ е съсредоточена в ръцете на старите режисьори, младите активно търсят нещо ново, което да промени статуквото. И понеже старите предлагат собствените си визии за класиката, предимно метафорични и далечни от действителността, а вече е ясно, че обществото и театърът се нуждаят от нов тип творци, Остермайер и неговите съмишленици избират за свое кредо „търсенето на нов тип театрално писане", което ще отрази и „новия реализъм".[80] И посягат тъкмо към новите британски драми като нещо достатъчно шокиращо, способно да привлече вниманието на медиите. И наистина „Пазаруване и секс" на Марк Рейвънхил, а по-късно и „Диско свине" на Енда Уолш, поставят „Бараката" в центъра на събитията.[81] Така през 1999 година Остермайер, едва тридесетгодишен, става най-младият ръководител на легендарния „Шаубюне" (*Schaubühne*), получава престижни награди (още през 2000 г. е отличен в Таормина), поканен е да поставя из цяла Европа, а постановките му обикалят всички поважни театрални фестивали (спомнете си режисьорите, цитирани във връзка с двата фестивала в началото на книгата!). Той влиза в „режисьорския клуб на силните".

---

[80] Томас Остермайер „Театърът в етап на ускорение", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 244

[81] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Първата пиеса от това течение, режисирана от самия Остермайер, е „Ножове в кокошките" (*Knives in Hens*) на Дейвид Хароуър, но както споделя самият автор, „режисьорът постави един текст". Става дума за колосален успех, постигнат от режисьора при работата му с един наистина смислен текст, за който обаче избягва да говори. Виж Игор Ружич, „Искам да стана писател на средна възраст. Дейвид Хароуър, драматург", Vijenac, 26.11.2002 г. Остермайер после поставя Рейвънхил, Майенбург, Норен, Кейн, Фосе – все ключови за течението писатели.

Вълната се пренася и върху немските фестивали. През 1998 година Берлинският театрален фестивал (Berliner Festspiele) е посветен на „новото поколение",[82] макар да лансира предимно британски представители на модната вълна. На Биенале в Бон са поканени и чужди пиеси, вписали се в този стил. Така доста бързо подзаглавието на фестивала „нова европейска драма" се превръща в дефиниция за цяло едно течение.

Новият модел превзема и европейските „центрове на силата". Когато през 1999 г. получава наградата за развитие на новата драма в Таормина, „Ройъл Корт Тиътър" се представя предимно с този тип пиеси. Тогава много се говори за покойната от няколко месеца Сара Кейн, играят се откъси от „Пазаруване и секс" на Марк Рейвънхил, от „Моджо" на Джез Бътъруърт и от „Опити върху нейния живот" на Мартин Кримп. Целта е не просто да се представи текстът, а да се демонстрира режисьорският почерк (director's workshops). Иън Риксън (споменатият по-горе директор на „Ройъл Корт Тиътър" и естествено, режисьор) обяснява, че „макар режисьорите да мразят работата пред публика ... ще ви покажем сцена, която трае осем минути и после ще си поиграем с нея".[83] Има ли смисъл да казвам, че за демонстрацията е избрана сцена, в която се произнася една-единствена дума – онази за женския полов орган. Когато на следващата година Томас Остермайер получава наградата, той представя своята версия в „Шаубюне" на „Копнеж" от Сара Кейн. И така, две престижни театрални институции – „Шаубюне" и „Ройъл Корт Тиътър" налагат тези пиеси в Европа под формата на „нова европейска драма". По всичко изглежда, че новата вълна вече е факт.

Пиесите шестват по фестивалните сцени; режисьорите, които държат на името си (разбирай онези, които искат да влязат в „клуба на силните"), поставят британските текстове във всички европейски театри, панически търсейки нещо подобно и в собствения си двор. А в опита си да утвърдят стилистиката им, непрекъснато повтарят, че едва ли не само „новата европейска драма" отразява духа на времето.

---

[82] Улрике Кале, „Новите пътеки – младото поколение идва", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 14

[83] Иън Риксън, „Роял Корт на сцената" в Sur les traces de Pina (VII европейски театрални награди), стр. 167

Какво обаче представлява тенденцията и какво е отношението ѝ спрямо направлението или стилистиката? Направлението в изкуството е „осмислена литературноисторическа тенденция, която се проявява предимно в рамките на отделните национални литератури", стилистиката е „надиндивидуална и наднационална съвкупност от литературни и исторически похвати", а стиловото единство „се основава на интерпретацията на сродни литературни произведения, но не и на програмното им самоопределяне". Направлението и стилистиката имат огромно влияние и променят изкуството. Теченията най-често са тематични или изразни нововъведения в рамките на вече съществуващи направления, краткотрайна доминация на определена тема или изразни средства. Тенденцията може да бъде просто преходна мода, която не оставя съществени следи, макар да води до някои нововъведения – разрив с табутата, акцентиране върху неизползвани дотогава теми или откриване на нови изразни средства в направлението (например използването на видеопрожекции, фрагментаризиране на фабулата и др.).[84] Дотук показах, че в британския театър „пиесите-шамари" са течение. Сега ще продължим в същия дух и в Европа.

Само дето то трудно си пробива път и на Стария континент. Режисьорите може и да имат правото да избират какво и как да поставят, но публиката не приема спектаклите според очакванията им. Винаги се появяват отрицателни критики, особено след първия шок, а зрителите напускат салоните и повече не се връщат в театрите.

Дори актьорите, тези пословични изследователи на драматургичния текст, и по дефиниция винаги готови да интерпретират и най-лошите образи, отказват да участват в тях. Преди няколко години в Сплит актьорите категорично отказаха да играят в пиеса на Сара Кейн. Аня Шовагович, известна хърватска актриса, публикува в печата мотивите си да не участва в „Любовта на Федра": „защото тази пиеса е слабо произведение, без смисъл и не изисква наличието на каквито и да било актьорски умения".[85]

---

[84] Определенията са от „Речника на литературните термини": Александър Флакер „Стилистични форми", стр. 766; Драгиша Живкович, „Периодизация", стр. 539-544, „Литературен период", стр. 343, „Литературни движения", стр. 344 и „Литературни направления", стр. 344

[85] Аня Шовагович, „Защо се отказах от Федра" в Kazalište, 9-10/2002, стр. 255-257

И това не е единственият случай, за което свидетелства и самата авторка, обяснявайки как, докато поставя „Федра", е напусната от един от актьорите непосредствено преди премиерата: „Когато за първи път репетирахме последната сцена с цялата тази кръв и точещи се черва, всички бяхме обезумели. Цялата трупа стоеше на сцената, потънала в кървища, всички изнасилваха, убиваха, режеха вени и изведнъж един от актьорите заяви, че това е най-отвратителната пиеса, в която някога е участвал, и си тръгна".[86] И това в Англия, където актьорите не са на постоянни трудови договори и нямат сигурни доходи!

НАЛАГАНЕТО НА ТЕНДЕНЦИЯТА В ЕВРОПА *или* „ДУХЪТ НА ВРЕМЕТО", ВНУШЕНА ВИНА И ОБИДИ

В борбата за надмощие на течението на Стария континент европейските режисьори се впускат в битките, които преди няколко години водят и британските им колеги, като, естествено, използват същите средства и речник.

Първо обясняват, че единствено „новата европейска драма" може да изрази *Zeitgeist* – „духа на времето". Скоро след това провъзгласяват Сара Кейн за новия Шекспир, а скандинавския представител на новата вълна, Йон Фосе, за новия Ибсен.

И понеже не могат да обвинят европейските критици за смъртта на авторката, още повече че пиесите ѝ са поставени на континента предимно след нейната кончина, залагат на друга карта – съчувствието. Болестта на Сара и смъртта ѝ, които режисьорите винаги изтъкват, се превръщат в публично достояние. И щом моделът действа във Великобритания (спомняте си критиките на Билингтън), всички очакват да мине и в Европа.

Когато през 2003 г. полската версия на „Пречистена" на Сара Кейн на режисьора Кшищоф Варликовски гостува на канадския Фестивал на театрите на Америките (Festival de Theatre des Ameriques), първото изречение на краткия текст към спектакъла в програмата гласи: „Сара Кейн се самоубива на 28 години, оставяйки след себе си едно радикално и екстремно творчество, пъл-

[86] „Разговор със Сара Кейн" в „Сара Кейн: Пречистена", стр. 45

но с жестокост. Пиеси, подчертаващи ужаса и търсещи остатъците от нашите илюзии".[87] Защо фактът на самоубийството ѝ е толкова важен, след като позитивизмът е отдавна презрян подход към изкуството, а щрихите от авторовия живот вече не са от значение за разбиране на творчеството му? Просто, за да си играят с чувствата на публиката, да използват трагичния факт като щит пред очакваната отрицателна реакция, да предизвикат симпатия към бедната, мъртва млада жена, която не е могла да понесе живота.

Европейските режисьори гледат на онези, които открито се противопоставят на новата тенденция, като на свои отявлени врагове. Опълчват се и срещу всички, дръзнали да не я приемат достатъчно въодушевено. И за двете категории е подготвен богат репертоар от обиди, в голяма степен наподобяващ британската версия, като по този начин целят да предизвикат у противниците си усещането за естетическа вина. С други думи, осмелилите се да им се противопоставят, биват квалифицирани като „ретроградни" и „консервативни". Нападките дори навлизат в политически води. Остермайер заклеймява всички, които не споделят естетическите им принципи, всички, които отдават предпочитание на забавлението (т.е. отхвърлят „новата европейска драма") като „брутални циници, страхливци и десничари".[88] Палитрата от обвинения често включва и определението „фашисти". И така диапазонът на нападките преминава от сферата на естетиката в сферата на идеологията. Естествено, няма логика единствено „бруталните циници" да жадуват за „забавления", или пък само десните екстремисти да са против пиесите, но подобен упрек се помни лесно и се разпространява мълниеносно. Когато в Полша двама утвърдени млади режисьори поставят две от пиесите на Сара Кейн ("Пречистена" – режисьор Кшищоф Варликовски и „Психоза 4.48" – режисьор Гжегош Яржина), „всички, които не са изживели дълбоко потресение от болницата лагер или от жестокото самонараняване на героя в „Психоза 4.48", са обявени от пламенните застъпници на Сара Кейн и варшавския театър „Розмаитошчи" за „безчовечни и лице-

[87] FTA, (Festival de Theatre des Ameriques), Quebec, Kanada, 2003.

[88] Ясен Боко, „В театъра още властват страхливците", Slobodna Dalmacija, 13.03.2001 г.

мери",[89] казва Александра Рембовска. А Дорота Чирлич потвърждава, че „дръзне ли някой да критикува тези пиеси, веднага е квалифициран като буржоа, безчувствен представител на поколението на блазираните циници и т.н.".[90] В статия, посветена на гръцкия театър през последното десетилетие на XX век, Дио Кагуелари пише, че „Пазаруване и секс" е „определена от консервативната (*подчертано от авторката*) критика като лека порнография".[91] Тук няма място за избор, няма място за съмнения.

Медийната кампания и агресивният подход на защитниците оказват върху критиците същото влияние, както и в Британия. Те отстъпват, отказват се от първоначалното си отрицателно отношение към пиесите. Най-добрата илюстрация за това е мнението на Итка Слоупова за присъствието на подобни пиеси в Чехия: „Първата ми реакция (типична за болшинството зрители) от британската *cool* пиеса беше шок. И съмнение. Спомням си, че след като гледах „Пазаруване и секс" на режисьора Макс Стафърд-Кларк, написах рецензия, в която се питах: Трябва ли съвременната публика да има слонска кожа и наистина ли трябва да използваш нож, за да проникнеш под нея?" После гледала още доста „ключови за новата вълна постановки (дори твърди, че ѝ прилошало от „Взривени" и „Любовта на Федра"), та дори превела няколко от тези пиеси. Очевидно агресивната медийна кампания е успяла да подкопае собствените ѝ критерии („мисля си, че първоначалната ми реакция бе предопределена от една поколенческа и местна изолираност"), така че в края на статията езикът ѝ вече е в пълно съзвучие с този на застъпниците на новата вълна (поезия, отражение на действителността, значимост за младата публика...).[92]

---

[89] Александра Рембовска, „Кои са силните и слабите в съвременната драма и театър?", дискусия на тема „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 183-189

[90] Дорота Йованка Чирлич, „Понякога във въображението си трябва да слезем в ада, за да не попаднем там наяве" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?" стр. 77-84

[91] Дио Кагуелари, „Гръцкият театър в последната година на века", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 79-80

[92] Итка Слоупова, „Реалността най-сетне намира своето отражение в новата чешка драма" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 17-21

Ако гледането на тези постановки не предизвиква възторга на зрителите и критиката – това е страшен грях. Макар и индивидуален. Но ако театрите не ги включват в репертоара си, грехът вече е колективен. Крешо Доленчич, директор на Драматичния театър „Гавела" (естествено, режисьор) вписва „Любовта на Федра" в афиша, постановка на изтъкнатия словенски режисьор Едуард Милер. Но до премиера не се стига. Предимно заради бунта на вече споменатата Аня Шовагович, прима на театъра. Публичното ѝ отрицание на пиесата от името на трупата обаче предизвиква реакцията на другите режисьори. Например на Дамир Златар Фрей, поставил на сцена цял роман без текст. В разговор, посветен на предстоящата премиера, той на два пъти споменава неуважителното отношение към Сара Кейн: „Доколкото знам, в хърватското театрално пространство е ставало дума за поставянето на Сара Кейн, чиито пиеси са свалени насилствено от репертоара на „Гавела" в името на моралните хървати." След отправянето на този колективен упрек идва и личното обвинение: „Бях потресен, че може да съществува среда, в която една актриса може да свали от репертоара толкова интересен автор като Сара Кейн и така да изтика Загреб на опашката на световния театър".[93] Още едно потвърждение на факта, че отричането на британката е непростим грях.

Хърватските критици следват модата и терминологията, привнесени от острова. Особено след статията „Сара Кейн най-сетне се възкачи на целомъдрените хърватски сцени" на Хървое Иванкович от 2000 година, посветена на любителското представление „Утро", по мотиви на „Психоза 4.48".[94] Думата „целомъдрен" тук е употребена в същия обиден контекст, както „морален" при Фрей. И в двата случая с подчертана национална определеност: „целомъдрените хърватски сцени" и „моралните хървати". Макар според самия критик това любителско представление да не е особено успешно, той все пак му посвещава половин страница в културната рубрика на „Ютарни лист", която иначе не следи активно театралния живот (дори професионалния театър и наистина

[93] Ивана Микуличин, „Ще покажа, че Славенка Драгулич е скандална, колкото и Сара Кейн", Jutarnji list, 30.01.2003 г.

[94] Хървое Янкович, „Сара Кейн най-сетне се възкачи на целомъдрените хърватски сцени", Jutarnji list, 02.11.2003 г.

добрите продукции), само защото целта му е да нападне хърватския театър заради неуважението, с което се отнася към творчеството на Сара Кейн: „Пиесите ѝ се оценяват предварително като брутални, перверзни и шокиращи, но след като през 1999 (на 28 години) тя се самоубива, тази писателка с петте си драми засиява като велика „мрачна звезда" на небосклона на новата британска драма. И след четири неуспешни опита Сара Кейн най-сетне се възкачи на целомъдрените хърватски сцени, и то от задния вход, посредством външна продукция, която дори не е представена с името ѝ".[95] Забелязахте ли споменаването на смъртта ѝ, както и вменяване на усещането за естетическа вина?

Ясен Боко пък заявява, че след първата премиера през 1996 година „Пазаруване и секс" се превръща в гордост на новата европейска драма и световните театрални сцени използват поставянето тъкмо на тази пиеса като мярка за храброст. Интересното е, че премиерата ѝ в Сараево е през 2000 г., докато Хърватия продължава да отлага поставянето на Сара Кейн".[96]

С други думи, европейските режисьори приемат британската вълна, обявяват я за „нова европейска драма", борят се за възцаряването ѝ и успяват да накарат театрите и критиците да я приемат. Проблемът е в това, че налагането на „новата европейска драма" като нова стилистика в европейския театър е чиста проба демагогия.

ДЕМАГОГСКО ТВЪРДЕНИЕ № 1: ВСИЧКИ ПИШАТ ТАКА *или* НАМЕРЕТЕ МИ ТАКЪВ ПИСАТЕЛ!

Дори и след утвърждаването на „драмата, която шамаросва" като „новата европейска драма", в основата ѝ остават британските писатели: Сара Кейн, Марк Рейвънхил, Енда Уолш, Ървин Уелш и Джез Бътъруърт. Понякога към тях причисляват ирландеца Мартин Макдона или шотландеца Дейвид Хароуър, макар

[95] Хървое Янкович, „Сара Кейн най-сетне се възкачи на целомъдрените хърватски сцени", Jutarnji list, 02.11.2003 г.
[96] Ясен Боко, „Новата европейска драма", Kazalište, 9-10/2002, стр. 158-170

пиесите им да не отговарят напълно на новите изисквания. Но те остават единствените образци.

Когато Бонското биенале представя младите британци като носители на „новата европейска драма", театралните режисьори хукват да дирят младите европейци, обръщайки внимание само на онези, чиито произведения носят подобна чувствителност. Най-често споменаваните имена са на новаторите Мариус фон Майенбург от Германия (в началото драматург на „Бараката", а после на „Шаубюне" – спомнете си първата глава за прогонения писател и допускането му до „кръга на силните" само ако приеме да бъде драматург на собствения си текст), Биляна Сръблянович от Сърбия, Деян Дуковски от Македония, Ларс Норен от Швеция, Йон Фосе от Норвегия и Николай Коляда от Русия. Ако добавим още две не толкова успешни имена (Ингмар Вилкист от Полша и Лагарс от Франция), ще изчерпим репертоара.

Макар европейските режисьори да твърдят, че само такива пиеси изразяват „духа на времето", не е лесно те да бъдат открити в количествата, които биха ги задоволили, защото европейците пишат на доста различни теми. Дори когато се обръщат към насилието или отчаянието, рядко го правят като „истинските" представители на течението. Гореизброените писатели също не навлизат докрай в стила на британските си колеги, за което ще стане дума после. На режисьорите са нужни безброй подобни текстове, защото само количеството може да защити теорията за „духа на времето". Три пиеси са случайност, а три хиляди изразяват духа на времето, който никой не може да отрече.

И понеже очевидно няма достатъчно материал, той бива създаван. Режисьорите обикалят нашир и длъж за пиеси, които да се впишат в тази тенденция, и го правят съвсем непринудено, както твърди Томас Ирмер, описвайки немския театър от деветдесетте. А когато Остермайер преминава от „Бараката" в „Шаубюне", той пренася със себе си „чувствителността на малкия off-театър на една от най-значимите немски сцени" и обявява търсенето на автентични млади немски творци. „След като Остермайер привлича вниманието на медиите с постановките си на британски автори, вдъхновени от жестокостта, ситуацията коренно се променя и необходимостта от нови драми става очевидна, стигне ли се до въпроса: Кой е немският Рейвънхил? Вратите за немските писатели

са отворени ... организират се безчет творчески работилници, фестивали, дават се стипендии, помага се на младите да се интегрират в театъра, работи се с драматурзите. Истински бум! След 2000 година могат да се изброят повече от 50 немски писатели на възраст под 40 години, с по една или две поставени пиеси в професионални театри. Нещо немислимо дотогава".[97] И понеже въпросът не е: Кой е новият Гьоте, Бото Щраус, Хайнер Мюлер или Танкред Дорст?, Остермайер очевидно не търси новия автентичен немски писател. А вкарването на немските писатели в британския калъп посредством всички гореизброени средства за подкрепа на младите таланти има една едничка цел – да се открият пиеси, подобни на британските.

Теорията, че немският театър е от ключово значение за приемането на новите тенденции в Европа, е лесно доказуема. „Шаубюне" е част от една голяма театрална мрежа, наречена „нов тип европейско писане" (N.E.W. – New European Writing), заедно с „Роял Корт Тиътър", „Театро дела Лимоная" в Италия (Teatro della Limonaia) [98] и „Театр насионал дьо ла Колин" (Theatre National de la Colline) във Франция.[99] С идването си в „Шаубюне" Остермайер веднага учредява Фестивала на международната нова драма, където представя млади творци от различни страни. Като идея – отлично, но както казва Томас Ирмер, „на всички бързо им става ясно, че принципът на селекция следва типичната за „Шаубюне" чувствителност ... с избор на пиеси, напълно еднакви по тема и звучене, независимо дали идват от Канада или Рейкявик".[100] Очевидно Остермайер и в другите страни търси своя Рейвънхил.

Нещо подобно се случва и с Международната платформа за съвременен театър (International Platform for Contemporary

---

[97] Томас Ирмер, „Поглед назад и напред" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 162-163

[98] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Този театър организира един междуградски фестивал (Intercity Festival), който, както пише на сайта им, свързва Ню Йорк (1988), Москва (1989), Стокхолм (1990), Будапеща (1991), Монреал (1992 и 1993), Мадрид (1994), Лисабон (1995), Лондон (1996 и 1997), Париж (1998 и 1999), Берлин (2000 и 2001), Атина (2002 и 2003), Сао Пауло (2004), Единбург (2005), Торонто (2006), Амстердам (2008). www.teatrodellalimonaia.it

[99] Дубравко Торянац, „Мариус фон Майенбург", Kazalište, 9-10/2002, стр. 283

[100] Томас Ирмер, „Поглед назад и напред", „Немската история на новата драма" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 162-163

Theatre), чийто инициатор през 2001 година е немският ITI-център, с цел да обедини драматурзите и преводачите от четири страни – Великобритания, Финландия, Франция и Германия, както и да подпомогне създаването на съвместни продукции.

Вече споменатият немско-полски Семинар на съвременната драма в Краков представлява един „теоретичен център на немските и полските театроведи. А основната му задача, по думите на Нина Кирай, е да изследва новите методи и средства за анализ и описание на съвременните текстове на Рейвънхил, Кейн (Англия), Лагарс (Франция), Коляда и младите му последователи в Русия, Йон Фосе (Норвегия), Ингмар Вилкист (Полша).[101] Когато през 1998 година в Москва е основан Център за драматургия и режисура с идеята да представя млади писатели, се поставят предимно текстове на ученици на Коляда, сиреч стилът не се променя.

Успехът на някои от драмите е на пръв поглед колосален. Един пример. Мариус фон Майенбург пише „Огнено лице" (Feuergesicht) през 1998, едва навършил 26 години. Получава две награди за този текст, а Остермайер го поставя в „Мюнхнер Камершпиле" (Munchener Kammerspiele). Същата година на режисьорското съревнование в рамките на виенския фестивал „Wiener Festwochen" Ян Босе се захваща с новата му пиеса „Психопати" (Psychopathen). През 2000 година мюнхенската версия на „Огненото лице" е пренесена на сцената на берлинския „Шаубюне", а после вече е поставена из цяла Европа, наред с многото представления, създадени по този текст и обикалящи фестивалите.[102]

И така, за „нова европейска драма" са обявени само определени пиеси, един вид „изтърсаци" на британската in-yer-face драма. И макар тъкмо те да са обявени за носители на духа на времето, в произведенията си европейските автори не пренебрегват другите стилове, теми и чувствителност. Следователно е видно, че това течение не е особено необходимо на Европа в края на века, не изразява духа на времето, а просто ѝ е наложено като ново и значимо. А що се отнася до присъствието на тези пиеси в Гер-

---

[101] Нина Кирай, „Героят в съвременната източноевропейска драма", „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 129-137

[102] Барбара Буркхарт, „По-добре мъртъв, отколкото пиян" в „Огненото лице на Мариус фон Майенбург", стр. 5, превод от Theatre Heute, бр. 5/98

мания, Томас Ирмер казва: „Популярността на новата драма изобщо не беше в резултат на зрителския интерес, нито пък на търсенията на театрите, а беше изключително внимателно създадена от една клика театрали в и около театрите."[103]

ДЕМАГОГСКО ТВЪРДЕНИЕ № 2: КОЕ Е НОВОТО *или* ПРЕЕКСПОНИРАНОТО НАСИЛИЕ НА СЦЕНАТА РУШИ ПОСЛЕДНИТЕ ТАБУТА

Ние виждаме един и същи свят, но го възприемаме и възпроизвеждаме по различен начин, благодарение на художествените принципи в изкуството, които прилагаме. „Новата драма" като ново направление в драматургията трябва да носи и нов мироглед, който да се възпроизвежда въз основа на нови театрални форми. Трябва да изисква от театъра неконвенционални изразни средства в играта и постановката и така да влияе на развитието му. В Европа през XX век сме свидетели на няколко вълни „драматичен театър", т.е. театър, чието развитие се определя от писателите: вече споменахме Ибсен, ще добавим Чехов, Пирандело, Брехт и абсурдистите. „Драмата, която шамаросва" не е нов етап в „драматичния театър", защото не променя моделите, само привнася нови теми. А това не е достатъчно.

Фабулата и героите *или* линейно и без развитие

"Драмата, която шамаросва" не променя модела на „драматичния театър", защото изразните ѝ средства се свеждат до едно реалистично, дори натуралистично сценично действие. Или просто режисьорите ги поставят така? Както Сара Кейн споделя за опита си сама да режисира „Любовта на Федра": „Още в начало решихме да покажем насилието колкото се може по-реалистично".[104] Петер Задек поставя нейната „Пречистена",

[103] Томас Ирмер, „Поглед назад и напред", „Немската история на новата драма" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?"
[104] „Разговор със Сара Кейн" в „Сара Кейн: Пречистена", стр. 45

„дословно цитирайки метафорите на насилието".[105] В сцената с убийството на Гари в „Пазаруване и секс" кръвта винаги пръска белите стени.[106] „Паразитите" на Майенбург са поставени в Драматичния театър „Гавела" през 2002 г. по модела на един „неакцентиран реализъм".[107]

Героите са наркомани, проститутки или изгубени, болни души, които в рамките на пиесата не претърпяват развитие като характери. Само имат различни по вид полови контакти, дрогират се и взаимно се подлагат на мъчения.

Драматургичната структура не се развива. Фабулата на тези пиеси е линейна (редуват се издевателства и жестокости, които обикновено завършват със смъртта на героя) и от формална гледна точка всъщност е крачка назад от авангарда и пърформанса, които по принцип отхвърлят фабулата, линейния разказ и сюжета. Формалната структура на това течение е на ниво по-ниско и от водевила. Тук не може да се види нищо, освен вариации на няколко мъчения. Затова и новата вълна не оцелява задълго във Великобритания. След първоначалния шок от натуралистичното представяне на насилието на сцената вариациите бързо се изчерпват.

Най-силното и модерно изразно средство на течението са насеченият разказ или късите сцени ала филмови кадри, което обаче е отдавна познат похват от епохата на постмодернизма.

Темата *или* насилието като новост

Насилието не е нещо ново в драматургията. Античният театър борави с широк диапазон от мъчения. Те са добре познати в Древния Рим и особено на иновативния Сенека, при когото „възмездието за едно престъпление е ново кръвопролитие".[108] В „Тит Андроник" на Шекспир също има толкова жестокост, че и новата вълна не може да го надмине. Да не говорим пък за кървавите драми на Томас Кид от елизабетинската епоха, популярни сред

---

[105] Улрике Кале, „Новите пътеки – младото поколение идва", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 7

[106] Ясен Боко, „Новата европейска драма", Kazalište, 9-10/2002, стр. 158-170

[107] Ясен Боко, „Семейна деградация за Коледа", Slobodna Dalmacija, 24-26.12.2002 г.

[108] „Илюстрирана история на британския театър" – Кембридж, стр. 78

масите с многото убийства и изтезания и със задължителното „накрая никой не оживява".

Но театралните модели не допускат насилието на сцената. Макар то да присъства в британската драма и преди новата вълна („Спасени" на Бонд, „Изток" на Стивън Бъркоф, „Римляни в Британия" на Хауърд Брентън), както и във Франция (при Колтес, Жьоне и абсурдистите), тук все пак се случва нещо по-различно. Дотогава авторите и режисьорите оставят насилието зад кулисите или за самия край на пиесата, а сега изведнъж всичко става пред очите на зрителите. Преди жестокостта е оправдана, вмъкната в действието, изразена в развитието на образите, поели към трагичния катарзис, докато днес всичко това е изхвърлено и насилието на практика е съдържанието на пиесата. Доведено е до крайност (най-често при сексуалните взаимоотношения, съпроводени със зверски издевателства и вулгарен език). Това е новото в новата вълна. Превръщайки се в тема на произведението, насилието не променя правилата, само привнася нова тема. Затова авторите трябва да бъдат изключително изобретателни при измислянето на инквизициите, защото на практика предлагат на публиката само това. И макар шокът в салона да е предизвикан от първото представено на сцената изнасилване, публиката постепенно свиква, затова новаторите трябва да я залъжат с поредния ужас. По-мерзък и по-зловещ.

Светът на драмата *или* без морални устои

Новата вълна има още една специфична черта. Мястото на действието обикновено не е определено, макар да се подразбира, че става дума за настоящето. Но изхождайки от факта, че мястото на действието може да е навсякъде, пиесата ни води към архетиповете на човешкото съществуване. И единственото разпознаваемо нещо тук е светът без морална вертикала, светът, в който разликата между доброто и злото е заличена.

В европейския театър вече сме били свидетели на свят без бог, на превъзходството на злото. Имали сме и неоправдани убийства („Чужденецът" на Камю, „Урокът" на Йонеско) или неизвестни врагове, които пребиват героите през нощта в един свят, където бог не стъпва (Бекет, „В очакване на Годо"). Тези светове обаче са представени като не-реални, инакви, като отстъпление в

погрешната посока от онова, което трябва да е светът. Тъкмо затова ги наричаме „театър на абсурда".

Новото в „пиесите-шамари" е нормалността, обичайността на света, който представят. Свят, изтъкан от злини и нещастия, които не са показани като обратната страна на доброто и щастието, а просто като реално и дори единствено възможно състояние. Насилието над човека не е нещо лошо или нещо, което пиесата трябва да обясни или проумее, дори не е изключение или нелогичност, а нещо естествено и оправдано. Единственият възможен начин на общуване между хората.

В този контекст жертвите копнеят да бъдат малтретирани: всички герои доброволно отиват при инквизитора Тинкър в „Пречистена", Кейт се отправя към своя насилник във „Взривени", а Гари дори предлага пари, за да бъде подложен на мъчения и накрая убит в „Пазаруване и секс". Ако пък не жадуват за болката, то във всеки случай я заслужават, като Иън във „Взривени".

Сцена на всички тези мъчения не е някой концентрационен лагер или друго всяващо ужас разпознаваемо място, а неопределено помещение, наподобяващо болница или лаборатория. Най-жестоките изтезания са представени като „пречистване", като лек за болката („Пречистена" – оттук и заглавието на пиесата, или пък „Пазаруване и секс") или са решение на финансови проблеми („Пазаруване и секс"). В „Трейнспотинг" Уелш „показва наркоманите от работническата класа не като жертви, а като хора, жадуващи удоволствието".[109] Във всеки случай жертвите сами търсят и накрая са искрено благодарни за мъченията, на които са подложени. Всеки копнеж за положителни емоции се потапя в болки и страдания. И понеже героите са страшно нещастни и изгубени, логичният изход от ситуацията е смъртта. Болката е „единственото реално нещо", както твърди Дони във „Фауст е мъртъв" на Рейвънхил. Светът на насилието и мъченията ни е представен като единствения, който имаме. Това може да се тълкува като новост в драматургията, след като творбите на дьо Сад са в сферата на прозата.

[109] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 57

ДЕМАГОГСКО ТВЪРДЕНИЕ № 3: ПОЛИТИЧЕСКИЯТ ОТГОВОР НА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА *или* ЗАЩО ДА СЕ МЪЧИМ ДА ПРОМЕНЯМЕ НЕПРОМЕНИМОТО

Насилието като тема не означава, че пиесите са лоши. Но както казва Ан Юберсфелд „театърът н политиката не трябва да присъстват директно в драмата, а просто да ни провокират да мислим".[110] Тъкмо затова най силните поддръжници на режисьорите твърдят, че новите пиеси са „искрени и реалистични", че показват „света такъв, какъвто наистина е", че са „политически и социално отговорни", че са „изключително критични към обществото, в което живеят авторите им". Това са характеристиките на пиесите, които най-лесно ще покорят критиците, търсещи в театъра и драматургията честност и социална ангажираност, респективно, говорене по същество за нас тук и сега. Дори критиците, които наистина са положили много усилия, за да забележат феномена като цяло, накрая попадат в плен на тези аргументи. Така например Алекс Сиърз пише: „Някои като Сара Кейн и Марк Рейвънхил може и да са „деца на Тачър", но политическото им съзнание ги определя като продължители на силната левичарска традиция в британския театър".[111] А повечето от защитниците просто прибягват до режисьорските аргументи, без дори да ги обяснят или обмислят. Хърватският критик Ясен Боко казва за „Пазаруване и секс": „Историята за дребни наркомани и крадци, за една двойка, която понякога за забавление си намира и трети партньор направо от улицата, има подчертано критично левичарско (*подчертано от авторката*) послание към консерватизма на обществото, потънало в лицемерие и блудство". [112]

Понякога „про"-критиците малко се понапъват да обяснят идеята си за социалната основа на пиесите, макар често пъти сами да си противоречат. Потвърждение за това е текстът на един словенски автор Андрей Яклич за „Пречистена". „Изобилието от

---

[110] Ан Юберсфелд, дискусия на тема „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?"

[111] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 238

[112] Ясен Боко, „Новата европейска драма", Kazalište, бр. 9-10/2002, стр. 158-170

физическа агресия в „Пречистена" е преди всичко метафора на психическото насилие, произтичащо от изопачената ценностна система, която се основава на взаимодействието на двойствения човешки морал ... с жестоката логика на капитала". А на следващата страница пише: „Макар героите да са показани доста абстрактно, без личната им история и социален профил, важното всъщност е, че на практика липсва каквато и да било информация, която би маркирала координатата на случващото се... Тук го няма психологизма, т.е. интереса към индивидуалността и морала, няма я вярата в разумно приетите общи етически принципи. Не научаваме нищо конкретно за света на героя, нито пък за самия герой". [113]

Как може произведение, в което няма абсолютно нищо конкретно „за характерите и обществото" да покаже „жестоката логика на капитала"? Как може то да е „красноречив критик" на определена политическа система, след като „не научаваме нищо конкретно за света на героя"? Критикът явно не забелязва как сам си противоречи, твърдейки, че пиесата отправя укор към обществото (капитализма), без да дефинира същото това общество (нито дори героите), а просто механично изреждайки аргументите „за".

Да видим все пак колко от тези пиеси и до каква степен са „политически насочени"? Да започнем с дефиницията на термина. Социално ангажираният театър не показва само лошите страни на обществото, както се опитваха да ни убедят застъпниците на течението. Политическите пиеси представят взаимоотношенията на индивида с обществото и как те определят характера и поведението на човека, как му влияят. Отличителната черта на политическата драма е увереността, че тъкмо обществените фактори и заобикалящата среда формират личността. Следователно политическите пиеси би трябвало да носят у себе си и вярата, че системата може да се промени, естествено през призмата на политическите убеждения на самия автор, както ни учи Брехт например.

С други думи, тези пиеси не са политически по определение. „Новата европейска драма" не допуска каквито и да било промени. Напротив, тук светът е устойчив в ужасяващия си ракурс и

[113] Андрей Яклич, „Когато не усещам, няма значение" в Сара Кейн „Пречистена", стр. 9

това не прави новата вълна политическа, а по-скоро фаталистична. Авторите превръщат насилието в архетип – нещо не само иманентно, но и доминантно у нас, човешките същества. Тук е разликата с политическите пиеси, които показват, че злото е следствие на общественото влияние върху индивида, и се приближават до жанра на ужасите. Единствената константна величина в новата драма е светът на мрака, където злото и насилието са всесилни, заложени са у човека по рождение и затова винаги накрая унищожават невинната си жертва, която и без друго няма шансове да оцелее. Никаква социална или политическа борба, никакви промени в обществото, в които вярва политическата драма, не могат да помогнат на жертвата в хоръра, защото злото е по-имплицитно от обществено устройство. Разликата между жанра на ужасите и „новата европейска драма" (освен представянето на половия акт на сцената, който не е типичен за хоръра) е в това, че драмата претендира да е реалистична. И докато мястото на действието в хорърите е на границата на въображаемия свят и реалността (съвременните герои винаги се лутат из някакви вълшебни гори, където се натъкват на средновековни замъци, обитавани от странни същества като върколаци или вампири, или пък насред града попадат в някаква странна къща, която е врата към друг свят), то при „новата европейска драма" става дума за нашето всекидневие, функциониращо като епизод от филм на ужасите. Тъкмо това прави тези пиеси антиполитически и конформистки спрямо съществуващото общество. По думите на Дорота Чирлич: „Конформизмът на тези пиеси не се отнася до внушената социална позиция, а до пълната липса на такава позиция".[114]

Напълно противно на политическата драма, чиято цел е да предизвика промени в обществото, „новата европейска драма" не иска от нас да предприемем каквито и да било действия в каквато и да било посока. Според Александра Рембовска, „като разделят героите на „силни" (терористи и други бандити) и „слаби" (болни, наркомани, некадърници и луди), тези пиеси ни внушават едно пасивно толерантно отношение към света, в който злото „успокоява социалната съвест", внушавайки ни, че на слабите не

[114] Дорота Йованка Чирлич, „Понякога във въображението си трябва да слезем в ада, за да не попаднем там наяве" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 77-84

може да се помогне".[115] По думите на Ярослав Килиан, тези пиеси носят „псевдосоциален заряд, нещо типично за егоизма на буржоазната публика. Това е конформистки театър, който кара публиката да остане индиферентна, твърдейки, че помощта за наркоманите и страдащите е нежелателна. Нормалността става ненормална, а налудничавите идеи – нормални, затова трябва да бъдат оставени намира". [116]

Най-голямото лицемерие при доказването на обществената ангажираност на „новата европейска драма" е споменаването на реални трагични събития. Защото те се използват като оправдание за писането на пиеси или за привличане на медийното внимание. Всички заявяват, че „Взривени" е отглас от войната в Босна. Действието се развива в скъпа хотелска стая в Лийдс, където в първата сцена британски журналист малтретира едно умствено недоразвито момиче, а във втората бива малтретиран от някакъв войник. Създава се и усещането за нещо ужасно, случващо се извън хотелската стая. Твърдейки, че насилието отвън поражда насилието вътре в стаята, критиците се опитват да внушат, че това „отвън" е реакция на босненските събития: „Във „Взривени" жестокото насилие от гражданската война в Босна прониква в хотелската стая в Лийдс"[117] или „Взривени" са брутална дисекция на войната в Босна".[118] Така критиците обаче само послушно следват твърдението на авторката, че събитията в Босна са я вдъхновили за създаването на пиесата.[119] Но в драмата я няма нито Босна, нито нейната война. Всеки, който я прочете/гледа, ще научи за Босна и случващото се там точно толкова, колкото е знаел и преди – нищо. Не само това. Дори няма да изпита грам съчувствие към жертвите на войната, няма да изпита необходимост да промени каквото и да било, да предприеме нещо, за да спре насилието и в Босна, и в Британия. И

---

[115] Александра Рембовска, „Кои са силните и слабите в съвременната драма и театър?" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 183-189

[116] Ярослав Килиан, „Модерната драматургия: предизвикателство, риск или възможност" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 189-194

[117] Майкъл Билингтън, „Как да оценим едно 75-минутно предсмъртно писмо?", "Guardian", 30.06.2000 г.

[118] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Джес Макинли, „Вторият живот на Сара Кейн", New York Times, 24.11.2004 г.

[119] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 100-101

това е така, защото насилието е показано като същинска част от човешката природа, която не може да бъде заличена. Следователно намесата на Босна е циничен маркетингов ход, защото по онова време горе-долу всички в Европа са наясно, че в Босна стават страшни неща. А споменаването ѝ във връзка с една пиеса за насилие е добро оправдание за личната пасивност или неразбирането на проблема. Културен и художествен отговор на действителността. Ето, виждате ли, ние имаме политическа съвест, ние реагираме, ние разбираме, ние дори гледаме тази адски жестока пиеса и така съчувстваме на Босна.

Две са доказателствата, че споменаването на Босна е чисто и просто сполучлива реклама и един вид оправдание за насилието на сцената. Първо, когато в Западна Европа Босна вече не е на мода, веднага бива заместена с нова играчка – Руанда. „Външното" насилие в пиесата изведнъж започва да се определя като „ефектът на Руанда".[120] Второ, веднъж привлякла вниманието на медиите, в следващата си пиеса Сара Кейн доказва, че вече не са ѝ нужни каквито и да било оправдания за насилието, защото действието в „Пречистена" се развива в някакъв странен санаториум в западноевропейски университет. Не знаем нищо за живота извън санаториума, пък това не е и важно, защото жертвите и без друго сами идват да търсят тук мъчението като спасение.

ДЕМАГОГСКО ТВЪРДЕНИЕ № 4: СВЕТОВНАТА СЛАВА НА ПРЕДСТАВИТЕЛИТЕ НА ТЕЧЕНИЕТО *или* „ДРУГИТЕ МНОГО ГИ ИГРАЯТ"

Най-голямата демагогия на застъпниците на течението е тази за „световната слава" и феноменалния успех на представителите му. Макар този успех да се случва винаги в някоя друга страна, а не там, където става обсъждането. Успехът в Британия е аргу-

[120] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Това е видно и от оформлението на кориците на публикуваните драми. „Събраните съчинения" от 2001 г. (Methuem, London) са илюстрирани със снимка на бяло дете на фона на разрушения Вуковар, а изданието на „Взривени" от 2003 вече представя сцена, която повече подсеща за Руанда.

мент, който се изтъква на всички дискусии в Германия, успехът в Германия пък, винаги се цитира в Полша и т.н. до безкрай... Трудно е да се противопоставиш на подобни изявления, ако нямаш поглед върху световната театрална битност, затова дискусиите най-често приключват безславно, защото онези, които биха се изказали против - мълчат.

Режисьорите винаги оборват нападките срещу качеството и посланието на подобни пиеси с твърдението, че те са приети от публиката, при това не от премиерната публика (сиреч консервативната), а от младата (т.е. напредничавата). Това е и основният аргумент на „Ройъл Корт Тиътър" и Остермайер (директора на „Бараката" и „Шаубюне"), които безкритично се разпространяват от медиите и критиците. „В подкрепа на новата драма най-добре реагира самата публика, особено младата, която след годините, когато театралното изкуство се въртеше около богатите и естетически очарователни режисьорски визии и предлагаше само бягство, най-после се върна в театъра, разкрил реалното време и пространство, в които живеем".[121] Това твърдение обаче не е правилно, затова трябва да анализираме шествието на новата вълна по европейските сцени и последвалата реакция. Особено тази на публиката.

Реакцията на публиката в Британия *или* малките сцени

В статията си в памет на Сара Кейн в „Ню Тиътър Куатърли" (New Theatre Quarterly)[122] Дан Ребелато пише, че „макар да са я гледали само две хиляди души, „Взривени" се е превърнала в символ на една епоха".[123] Две хиляди души (или 33 представления на малката сцена с 60 места, като тази на „Ройъл Корт Тиътър") за един британски писател, и то в Британия, е доста незначително число. Това са две и половина представления на пълен салон в Заг-

---

[121] Ясен Боко, „Новата европейска драма", Kazalište, бр. 9-10/2002, стр. 169

[122] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) „New Theatre Quarterly" е реномирано британско списание за театър, чийто издател е „Cambridge University Press", а от години негови редактори са Саймън Тръслър и Мария Шевцова.

[123] Дан Ребелато, „Сара Кейн: Признанието", New Theatre Quarterly, 59/1999, стр. 280

ребския народен театър (ХНК – Хърватски народен театър – *бел.прев.*). А и числото е под въпрос, защото Алекс Сиърз[124] и Саймън Хатенстоун[125] твърдят, че първото представление е играно пред хиляда души. Сиреч свеждаме нещата до едно представление в Загребския театър или 14 представления на някоя малка сцена. Оказва се също, че и броят на зрителите не е прецизен, понеже разчитаме на спомените на различни хора. Естествено, след утвърждаването на новото течение, благодарение на последователите му, които – щат не щат – трябва да са били на мястото на събитието, числото започва лавинообразно да расте. И така, премиерата се сдобива с „ореола на измамен спомен, като концерт на Sex Pistols. Мнозина вярват, че наистина са я гледали и разказват какви ли не случки, за да докажат присъствието си там". [126]

Статистиките за броя и състава на зрителите в салона са едни от най-любопитните за финансисти, критици, театроведи и разбира се, за публиката и театъра. И понеже финансистите, критиците и театроведите ходят на премиерите, където обикновено се виждат едни други, но не и „нормалните" зрители, за тях е изключително важно да се запознаят с нея. Как се правят тези изследвания и как се (зло)употребява с тях ще илюстрираме със следния пример. „В един момент ни помолиха да проведем изследване и да разберем коя е нашата публика. Изготвихме анкета, раздавахме я на посетителите преди началото и прилежно я събирахме след края на представлението. Когато натрупахме задоволителен брой анкети, просто ги хвърлихме в кофата за боклук и си измислихме няколко числа (*подчертано от авторката*), които ни изглеждаха приемливи." Така Доминик Дромгул обяснява реакцията на неговия театър на искането на Министерството на културата и местните власти за допитване до публиката. Те си измислили числата! Измислили си броя на зрителите и състава на публиката в салона! Защо тогава да приемем за точни данните за броя зрители, гледали пиесите на Сара Кейн, или пък тезата, че „Трейнспотинг" връща младите хора в театъра"[127], щом ни ги предоставят режисьори и директори като Доминик Дромгул.

---

[124] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 105
[125] Саймън Хатенстоун, „Тъжно Ура!", Guardian, London 01.07.2000 г.
[126] Саймън Хатенстоун, „Тъжно Ура!", Guardian, London 01.07.2000 г.
[127] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 57

Най-доброто доказателство, че британската публика изобщо не е въодушевена от in-yer-face театъра видях в материалите, посветени на „Ройъл Корт Тиътър" при връчването на наградата през 1999 г. в Таормина. Всички те бяха сътворени от представители на театъра в желанието им да се покажат колкото се може в по-добра светлина пред събралия се там европейски театрален елит. При изреждането на поставяните в театъра ключови автори посочват Сара Кейн, Марк Рейвънхил и Джез Бътъруърт, но малко по-долу, при успехите на театъра в периода 1994-98, фигурира само „Кралицата на красотата от Лаийнан" на Мартин Макдона (играна у нас под заглавието „Бившата Мис на малкия град" – *бел.прев.*).[128]

Всъщност броят на зрителите, гледали не само първата пиеса на Сара Кейн, но и представителите на това течение в Лондон, е нищожен, защото става дума за постановки на камерни сцени с 60 до 100 места. Николас Хитнър, директор на „Нашънал тиътър" от 2001 г., потвърждава парадокса, че „през последните десет години „Нашънъл Студио" помага за утвърждаването на много пиеси, но тези събития са толкова незначителни, че дори и най-малката ни сцена „Cotteslo" с 300 места е прекалено голяма за тях. Затова трябва да ги играят в салони с по сто места като „Ъпстеарс Тиътър", „Буш" и „Сохо".[129]

Всички пиеси от новата вълна са поставяни само по веднъж. Изключение прави „Взривени", която вдига целия този шум. Пиесата има и своята втора премиера в „Ройъл Корт Тиътър" в рамките на ретроспекцията, посветена на Сара Кейн. Планирани са десетина представления. Сигурно се сещате, че точно толкова е играна и първия път. Във Великобритания този текст се появява на още една сцена извън Лондон – в Глазгоу – и е играна също толкова кратко.

Нито една от пиесите не пробива на Уест Енд, където спектаклите наистина се гледат от много хора. Уважаваният британски писател Дейвид Едгар добронамерено ще обяви този факт за плюс на младите творци, защото „моето поколение отчаяно искаше да покори големите сцени и да изрече от тях великите исти-

[128] „Европейски театрални награди 1999", стр. 27
[129] Алекс Сиърз, „Още театър в лицето", New Theatre Quarterly, 69/2002, стр. 23

ни. Рейвънхил, Нилсън, Гросо и Причард изглеждат доста доволни да бъдат поставяни в пространства, където интензивната им театралност може да бъде изразена в максимална степен, макар и пред по-малко хора".[130] Доказателство, че това наистина е добронамерено отношение на стария и признат колега към младите, е фактът, че единственото изключение – Рейвънхил – не се противи да го поставят на Уест Енд. И след като „Пазаруване и секс" предизвиква истинска буря в медиите, а Британ Каунсил (British Council) го изпраща на турне в Швеция, Ирландия, Италия, Австралия и Израел, не е чудно, когато на продуцентите от Уест Енд им хрумва, че това е добра възможност. Постановката дори оцелява известно време в истински комерсиален театър (мощно подпомогната от гей обществото чрез пропаганда и посещаемост).[131] Преминала обаче от престижния Нашънъл тиътър в печалбарския Уест Енд, пиесата му „Mother Clap's Molly House" (срещу което Рейвънхил също не възразява) претърпява провал, „напълно се срива" по думите на Питър Хепъл.[132] След този случай продуцентите от Уест Енд проумяват, че медийната шумотевица около новите пиеси няма никаква връзка с „нормалната театрална публика".

Никой от новото течение не пробива нито в телевизията, нито в киното. Наистина, направен е опит за филмирането на „Моджо" на Джез Бътъруърт, но той „за съжаление, само подчертава недостатъците на произведението", както казва Алекс Сиърз, оправдавайки неуспеха на филма. Като анализира разликите между младото и по-старото поколение драматурзи (към което спада и самият той), Дейвид Едгар е принуден да признае, че тези пиеси „не могат да бъдат пресъздадени с помощта на други художествени форми". И макар, отново добронамерено, да счита, че това се дължи на „театралността като тяхна основна характеристика"[133], причината може да е съвсем различна. Филмовото изкуст-

---

[130] Дейвид Едгар, дискусия на тема „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 13-17

[131] Алекс Сиърз, In-Yer-Face, стр. 129

[132] Питър Хепъл, „Обединеното кралство – Англия", „Светът на театъра 2003", стр. 327.

[133] Дейвид Едгар, дискусия на тема „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?" (ръкопис)

во и телевизията са подчертано обърнати към публиката, която не може да бъде въвличана в демагогията и игричките „за" и „против". Тя просто не гледа.

Въпреки системните усилия нито един от представителите на това британско течение не пробива в Америка, която иначе с лекота приема всички английски хитове.[134]

Като анализираме реалните числа и успеха, става ясно, че британският in-yer-face театър не може да си пробие път до широката публика. И най-доброто доказателство е изявлението на Марк Рейвънхил, че не иска да кани родителите си на своите премиери. Кого тогава кани? Съседите? Далечни роднини? Или може би враговете си?

С други думи, младите хора в Британия не приемат течението, а то просто им е наложено като „нещо ново", готино и радикално. Дръзне ли някой да заяви, че спектаклите на практика се въртят без публика или че не са толкова успешни, колкото се опитват да ги изкарат, английските режисьори излизат с готовия аргумент за огромния успех сред зрителите в „други страни от континентална Европа". Ерго, да хвърлим един поглед на този успех.

Реакцията на публиката в Европа *или* никой не може да гледа това

Твърденията за огромния успех в Европа са измама, защото ситуацията с „новата европейска драма" на континента напълно наподобява тази на in-yer-face театъра в Британия. „Бараката", едно малко експериментално пространство до „Дойчес Театер"[135], наистина е твърде малка сцена с петдесетина места. Някак си ми се струва, че едно разпродадено представление в този театър (факт, изтъкван в потвърждение на успеха на пиесите) в многомилионен Берлин наистина не е доказателство за огромния интерес на публиката.

---

[134] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) За неприемането на това течение в Америка пиша подробно в епилога, след десетината реда от анализа в първото издание.

[135] Мартин Линзер, „Германия" „Светът на театъра 2000", стр. 114

Подобна е ситуацията в останалите европейски страни. Самата постановка се таксува като проява на кураж. Медийният отзвук е отличен – на границата на скандала, който винаги привлича вниманието. И на кого изобщо му трябва публика? Във Великобритания публиката е важен аргумент, защото театрите им живеят предимно от продажбата на билети. А в спонсорираните от държавата европейски театри публиката наистина не означава много. Тя се използва изключително като непотвърдено доказателство за успеха на тези пиеси в другите страни.

Факт е, че новите текстове понякога дори не предизвикват скандал, пък какво да говорим за фурор. В Унгария „основните представители на течението са играни, но от това не последва нищо".[136] В България „не пробиха дори първопроходците на новата вълна, макар съвестно да са поставени".[137] В Сараево „Пазаруване и секс" (Ясен Боко го дава за пример на хърватския театър) и „Взривени" имат по три-четири представления, макар авторите да очакват голям отклик заради голите актьори на сцената".[138]

Всъщност единственият истински европейски успех на някои от главните представители на новата вълна, доколкото знам, е вече споменатата гръцка версия на „Пазаруване и секс", играна две години. Само дето не знаем колко голяма е залата и за каква продукция става дума.[139] И ако този гръцки пример е единствен, следователно твърденията за колосалния бум в Европа са напълно неоснователни.

С едно от доказателствата, че публиката проявява много слаб интерес към подобен род театър, се сдобих лично през 2000 година в Таормина. Става дума за „Копнеж" на режисьора Томас Остермайер в изпълнение на трупата на „Шаубюне", представена при връчването на наградите. Публиката излизаше на талази. Ма-

---

[136] Ласло Берцеш в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 262-266

[137] Наташа Колевска-Куртева в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 137-141

[138] Марко Ковачевич в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 99

[139] Дио Кагуелари, „Гръцкият театър в последната година на века", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 79-80

кар да ставаше дума за наградения режисьор, за една много хвалена на форума авторка, за един престижен театър, салона напускаха не само „обикновените" зрители, но и маститите театрали, много от които бяха гласували „за" награждаването на Остермайер. Щом обаче влязоха в ролята на публика, не можаха да изгледат докрай представлението. Не ги оправдава и фактът, че може би вече са го гледали, защото нищо не ти коства да гледаш два пъти едно „наистина изключително представление". За лошото и един път е много.[140]

Значението за театъра *или* как да понесем сравнението

Световните алманаси, в които критици и театроведи описват театралния сезон в своите страни, най-добре показват, че новите пиеси изобщо не са толкова значими, колкото искат да ги изкарат техните застъпници. Те просто не фигурират в анализите. Ето няколко недвусмислени примера.

На вече споменатия симпозиум на световната асоциация на критиците през 1997 г. в Нови Сад на тема „Съдбата на текста в съвременния театър", въпреки факта, че основната разглеждана тема е „драматургичния текст" и точно по това време новото течение доминира във Великобритания и започва да си проправя път в Европа, никой не споменава неговите представители (нито британските, нито останалите). Не го прави дори представителят на Великобритания Артър Скелтън.

IV европейски театрален форум, организиран от Европейската театрална конвенция, показва, че „световната слава" на това течение не е чак толкова голяма, поне що се отнася до театъра. Във встъпителното слово на Форума през 1999 г. Даниел Беноен, директор на „Комеди дьо Сент-Етиен" към френския Национален драматичен център (Centre Dramatique National) и президент на Европейската театрална конвенция, казва следното: „Не съм забравил, че на първия форум (през 1996 – *бел.авт.*) Майкъл Билингтън ни посочи съществуването на едно смайващо поколение

[140] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Премиерата е на 23.03.2000 г, а гостува на връчването на наградите на 6-7.04.2000, т.е. е поканена „на зелено", просто защото режисьорът ѝ е влязъл в „клуба на силните"!

млади драматурзи във Великобритания. Идеята Берлинският театрален фестивал да се съсредоточи тъкмо върху тяхното творчество се роди на форума, а днес това британско течение е в пълната си сила. Пиесите им се играят в цял свят, почти ни наводниха".[141] Цитираният откъс показва обвързаността на европейските театрални центрове (в този случай на Форума и Берлинския фестивал), както и очакването на президента на Форума да се говори много за този вид драматургия – както поради основната тема на мероприятието („Писането за театър днес"), така и заради усещането му, че тези пиеси са „ни наводнили". Това обаче не се случва. От трийсет доклада само в пет се споменават представителите на новата вълна, и то като любопитни събития! Освен представителите на Великобритания и Германия, които посочват „течението", другите мимоходом маркират отделни спектакли или имена: гърците – прословутата си постановка на „Пазаруване и секс", играна две години и спомената от мен вече за трети път, българите – едно интересно представление на „Буре барут" от Деян Дуковски и шведите – за Ларс Норен.

Международният театрален институт (ITI), основан от ЮНЕСКО след Втората световна война, обединява над деветдесет страни в най-голямата театрална мрежа в света. За всеки конгрес се издава сборник, озаглавен „Светът на театъра", който представя световния театрален сезон в периода между два конгреса (две или три години) с приложения за повечето страни членки на организацията. Тъкмо тези издания са занимателен източник за анализ на влиянието на новата вълна.

В алманаха за 1994-1996 година само Иън Хърбърт, описвайки сезон 1996 във Великобритания, сред многото пиеси, представени на сцената на „Ройъл Корт Тиътър", споменава и „Пазаруване и секс" на Марк Рейвънхил като поредния любопитен дебют".[142] Цитирам дословно.

В друго издание, отразяващо цели четири театрални сезона от 1996 до 1999, авторите, принадлежащи към новото течение, присъстват само в статията, посветена на Германия, и то с две из-

---

[141] IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 2

[142] Иън Хърбърт, „Нови места и нови пространства" „Светът на театъра 1994-1996", стр. 328

речения (като „млади британски „диви" текстове, допринесли за уникалността на „Бараката" в немския театър[143]), а шведите говорят за Ларс Норен и толкоз. Дори Питър Хепъл в разсъжденията си за британския театър и „Ройъл Корт Тиътър" пише само за „Язът" на Конър Макфърсън.

В третия сборник, отразяващ сезоните от 1999 до 2002 г., когато е и пикът на новата вълна в Европа, състоянието е следното: Австрия споменава една любопитна версия на „Копнеж" от Сара Кейн на малка сцена; Белгия говори за избора на новите социалнокритични текстове буквално така: „постановки по текстове на Едуард Бонд, Сара Кейн и Ларс Норен"[144], без цитиране на заглавия или продукции; Гърция отразява „противоречивите реакции" и „разгорещените полемики" около пиесите на Сара Кейн „и други подобни млади автори", както и две постановки по нейни текстове („Пречистена" и „Психоза 4.48"), предизвикали сензация[145]; Швеция акцентира върху интересната сценична версия на „Момичетата от Есекс" (*Essex Girls*) от Ребека Причард като „политическа пиеса на британските необруталисти"[146]; Сърбия посочва Биляна Сръблянович и Милена Маркович (чиято пиеса „Павилиони" има редица международни награди), както и едно представление на „Пазаруване и секс"; Македония представя новата версия на „Буре барут".

Литва дискутира върху процеса на обръщане към новите текстове, отразяващи реалността, чийто проводник е режисьорът Оскарас Коршуновас, поставил пиеси на Кейн, Рейвънхил, Майенбург. Подобно изброяване откриваме и в статията за Холандия. В двата случая това по-скоро наподобява механично изреждане на имена, за които „се знае, че са важни". Полша пък изобщо не ги споменава, защото по това време Варликовски и Яржина работят върху класиката. Само отбелязва появата на един нов, успешен автор – Ингмар Вилкист, с интересен анализ на работата му, който ще цитирам по-късно. Понякога основните представители на течението или не са поставяни, или пък спектаклите са неуспешни и затова тук се спирам и на имена, които понякога би-

---

[143] Мартин Линзер, „Германия" „Светът на театъра 1994-1996", стр. 114
[144] Пол Вердюкт, „Белгия" „Светът на театъра 2003", стр. 40
[145] Дина Сиропулу, „Гърция" „Светът на театъра 2003", стр. 158
[146] Ларс Ринг, „Швеция" „Светът на театъра 2003", стр. 308

ват причислявани към новата вълна, макар всъщност да не са нейни същински представители. Така Словакия говори за съвременни пиеси, които обаче „невинаги кореспондират с публиката", но и привежда един успешен пример: „Отблизо" на Патрик Марбер.[147] А Словения се спира на постановката на „Сакатият от Инишмаан" на Мартин Макдона (позната у нас със заглавието „Куцльото от забутания остров" – *бел.прев.*).

И така, в разгара на новата вълна и натиска, който оказва на театъра, регистрираме доста малко илюстриращи я представления – общо взето те се свеждат до едно изречение, изреждане на имена, или пък описват някой скандал. Всъщност, поставяйки даден спектакъл в театралния контекст на своята страна, изследователите на практика показват реалните им постижения. Ако обаче някъде не са играни представители на течението, то следват упреци: „От друга страна, хърватските театрални сцени нямат смелостта да поставят пиеси на Сара Кейн, Мариус фон Майенбург, Марк Рейвънхил, Джон Фос, Николай Коляда или Енда Уалш, като това ги прави нечувствителни към явлението, наречено „нова европейска драма".[148]

В сборника „Светът на театъра 1999-2002" най-любопитни са коментарите на новата вълна в двете страни, където тя се заражда. Описвайки ситуацията в своята страна, англичанинът Питър Хепъл заявява: „Лондон е видял безчет in-yer-face пиеси, вдъхновени, предполагам, от „Трейнспотинг" на Ървин Уелш: пиеси, представящи на сцената насилие, директен секс (хетеро и хомо) и поглъщане на огромни количества алкохол и дрога. Те по принцип се играят на малки сцени, но понякога се добират и до Уест Енд. Повечето от тях, смятам, бързо ще бъдат забравени, също като сърдитите млади хора на петдесетте. Може би най-значим от всички тях е Марк Рейвънхил, чиято пиеса „Mother Clap's Molly House" имаше успех в „Ройъл Корт Тиътър", но пък се провали на Уест Енд".[149] С други думи, от цялото течение и шумотевицата около него *може би* ще се запомни само Рейвънхил, пък и той се споменава с драма, *провалила се* на Уест Енд. В статията за Гер-

[147] Войчех Майчерек, „Полша" „Светът на театъра 2003", стр. 265
[148] Хървое Янкович, „Хърватия" „Светът на театъра 2003", стр. 98
[149] Питър Хепъл, „Обединеното кралство – Англия" „Светът на театъра 2003", стр. 327

мания тази пиеса се цитира изключително във връзка с Остермайер и работата му в „Шаубюне". За него се казва, че „резултатите след двегодишното му управление на театъра, са доста умерени (*rather sobering*)". Липсва еуфорията около „новата европейска драма", защото е очевидно, че стилът на „Бараката", „базиращ се предимно на поставянето на британски пиеси"[150], не функционира добре, когато е подложен на истинско изпитание. Изпитанието на голямата сцена.

От последното издание на „Светът на театъра" за сезон 2002-2003 разбираме, че бюджетът на „Шаубюне" е орязан, а „Ройъл Корт Тиътър" очевидно преживява тежък период, тъй като се споменава само с едно заглавие ("с незначителен успех"), както и че е представил „най-лошата постановка за сезона, по мнението на повечето критици". Сценичната версия на „Кръв" на Ларс Норен се отличава със „силен актьорски състав, но слаб зрителски интерес".[151] В същия алманах Полша фигурира с „Пречистена" (постановката, която по-късно обикаля света), но само като режисьорски успех на Варликовски. За останалите страни се говори някак между другото просто защото новата вълна вече замира и в Европа. Спомняте си изискването на Хървое Иванкович подобни пиеси да се играят и на нашите сцени в алманаха от 2003? Когато театър „Гавела" най-накрая се реши да представи „Полароиди" на Марк Рейвънхил и „Паразити" на Мариус фон Майенбург през 2002 и „Пуканки" на Бен Елтън през 2003, в прегледа на хърватския театър в следващото издание Дарко Лукич изобщо не ги споменава! Защото не са важни и очевидно не са ни измъкнали „от опашката на световната театрална дейност"!

Ако тези алманаси попаднат в ръцете на някой, останал незасегнат от медийния натиск около налагането на новото течение (да кажем някой индиец), той изобщо няма да разбере какви Пунически войни са се водили около пиесите. Защото, стигне ли се до избор на наистина важните неща, описват други теми, представления и проблеми. Колкото и разгорещени да са „вербалните" страсти около новата вълна, толкова по-семпла е епистоларната им проекция и те остават някак настрана от наистина значимите

---

[150] Кнут Ленерц, „Германия", „Светът на театъра 2003", стр. 150-151

[151] Питър Хепъл, „Обединеното кралство – Англия" „Светът на театъра 2004", стр. 221

национални театрални постижения. И значението им изведнъж се обезсмисля. А колкото по-голям е отрязъкът от време, представян в анализа, толкова по-маловажно изглежда течението като такова, дори в страните, където се е зародило.

И въпреки силния натиск винаги се чуват гласове против. Теоретиците се опитват да дефинират течението, да го поставят в някакъв контекст. Докато режисьорите и някои журналисти използват само термина „нова европейска драма", теоретиците боравят с много по-голяма терминологична палитра. Немците например, освен опита да прокарат „новата европейска драма", използват и „театър на кръвта и спермата". Словенците, изиграли всички пиеси от тази поредица, прибавят към горните два термина и един отличен превод на английското in-yer-face – „театър в муцуната"[152], а в последния превод на книгата на Сиърз се използва изразът „театър в сурата"[153]. Поляците и унгарците го наричат „нова бруталност", като първите използват и една от английските версии – *cool drama*. Към нея се придържат и чехите и македонците, а останалите европейски страни се спират на оригинала „in-yer-face театър". В пиесата си „Глориана" Борис Сенкер предлага още един любопитен термин за този тип драма – „юмрук в главата".[154]

На споменатия международен симпозиум в Нови Сад е интересно да се види как представители на театрите (разбирай, режисьори) хвалят тези пиеси, провъзгласявайки ги за „нова европейска драма", а теоретиците се опитват да я дефинират като тенденция и да ѝ придадат общоевропейско значение (от Испания до Босна и Херцеговина). До 2003 година, когато се провежда симпозиумът, вече е минало доста време, за да може новата вълна да бъде забелязана в Европа, да се сравни и да се постави в нужния контекст, защото само така може да се определи и истинската ѝ стойност.

---

[152] „Нова европейска драма", Maska, 5-6/2001

[153] Алекс Сийрз, „Театър в сурата. In-Yer-Face Theatre", превод от английски Петра Погоревц

[154] Борис Сенкер, „Трима главорези" („АКТОРЪТ: ...Чете човек какво се играе навън и остава с впечатлението, че днес хората търсят злото. In-yer-face театър. Юмрук в главата!), стр. 175

ДЕМАГОГСКО ТВЪРДЕНИЕ № 5: ПИСАТЕЛИ НА ВЛАСТ *или* КРАТЪК КУРС ЗА ИЗБРАНИ

И така, всичко тръгна от „търсенето на писателя", което в началото поставих в кавички като знак за фалшивото значение на фразата, просто защото писателите биват откривани от режисьорите. Те избират пиесите, те тълкуват значението им, те обясняват какво представлява новата драма, новият театър, който единствен може да изрази духа на времето. В Британия това е in-yer-face театърът, а в континентална Европа – „новата европейска драма". И понеже всички непрекъснато говорят за „нови драматурзи" и „нови пиеси", езикът очевидно се променя. Остава обаче въпросът, променя ли се и съдържанието? И наистина ли писателите се завръщат тъкмо благодарение на това течение?

Британия *или* работилници за млади писатели

Интересен е фактът, че повечето писатели от британската вълна са предимно млади хора – до 25-годишни. Джон Елсом казва, че „от тези писатели няма нужда и вълната е създадена изкуствено. Търсят се предимно млади хора, чрез които се гради имиджът на новата драма, но получената картина е възрастово ограничена".[155] Освен годините, предварително е зададен и външният вид на творците. За първото си интервю Сара Кейн „е облечена в черно, много се мръщи и дори се ядосва от неспособността ни да общуваме с нея"[156] – споделя Дромгул. И този образ става модел – идеалният писател е слаб, блед, ядосан и целият в черно.

Всички млади британски автори откриват своите режисьори и се развиват под тяхно влияние в споменатите вече малки театри. Работилниците, където се дооформят текстовете, също се ръководят предимно от режисьори. На кръглата маса в Таормина, посветена на „Ройъл Корт Тиътър", Ребека Причард отлично описва как е започнала да пише. Видяла една брошура на „Ройъл

[155] Джон Елсом, дискусия на тема „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?"

[156] Доминик Дромгул, „Пълна стая", стр. 161

Корт Тиътър" („Напишете пиеса") и хукнала към театъра. „Записах се в работилницата и ходих на занятия с останалите. Срещнах се и с режисьорите и заедно нещо се упражнявахме (*подчертано от авторката*) във връзка с моите характери, така де, опитвах се да чуя гласовете на героите си, прочетох някакъв диалог и разни такива неща... въпросът е да ти хрумне някаква идея и те веднага... ти дават рамо..." Е, на нея очевидно са ѝ дали рамо, дори са я поканили повторно: „Като се върнах там, трябваше някак си малко да раздвижим пиесата, така де, заедно репетират актьори, режисьори и писател, че и наставникът на писателя обикновено присъства... и като тръгнеш да си развиваш пиесата в работилницата, можеш да се консултираш с режисьора и с наставника си, докато пишеш, и май имаше още един курс, да напишеш цяла пиеса или цяло действие от нещо, тъй де, работата напредва, изправя се на крака и сега вече го чуваш..."[157]

Очевидно тя и колегите ѝ кандидат-писатели не са минали през истинска творческа лаборатория, защото там щяха да разберат как свободно да развиват идеите си, щяха ги научат на занаят и как да съживят образите, които носят в главата си. А в случая те просто са минали през цедката на режисьора и са обучени да вдъхват живот на предпочитаните от него персонажи. Затова ѝ е толкова трудно да артикулира самия процес. Защото ѝ е наложен. И макар като писател да трябва умело да си служи със словото, тя дори не може да опише смислено процеса на обучение, а реди несвързани фрази, очевидно чути от режисьора.

Защо младите пишат предимно за най-страшното насилие, и то не само в съвременен, но и в исторически контекст („Моджо" разказва за мафията през петдесетте) и наистина ли това е тяхната тема? Все ми се струва, че посягат към нея не защото наистина ги вълнува, а защото е „модерно", cool и in. Затова и действието в тези пиеси е така празно, понеже не е логично развито, а се гради единствено на онова, което „минава" – на насилието. И героите им не търпят развитие просто защото създателите им не ги познават. Само ги поставят в ситуации на насилие. Тези автори не се опитват да създадат истински, живи образи, а само трябва да бъ-

[157] Ребека Причард, „Роял Корт в действие" в "Sur les traces de Pina" (VII Европейски театрални награди), стр. 133

дат достатъчно смели да пресъздадат на сцената нещо ужасяващо, непоказвано досега. Те не описват света, в който живеят героите им не защото светът ни наистина е пуст, скован от студ и насилие, както се опитват да ни убедят режисьорите, а понеже самите писатели не са наясно със своите герои, нито пък със света, в който ги въвличат. Или поне не ги познават достатъчно.

Но и режисьорите не търсят от тях пълнокръвни, живи образи, понеже те не са им нужни. Искат писателите просто „да чуят гласа на героя", и то на определени, методично внушавани им герои. При положение, че светът и образите са наложени, структурата на пиесата остава доста „отворена", което е и най-добрият възможен вариант за режисьорите (онези, които описах в първата глава на книгата).

Макс Стафърд-Кларк, който може да се смята за своего рода наставник на Рейвънхил, защото поставя пиесата му „Пазаруване и секс" в „Ройъл Корт Тиътър" и „Полароиди" със собствената си трупа „Аут ъф Джоинт", казва за него: „Той обича да пише, докато актьорите се въртят около него, така че сценариите му (scripts) са малко неподредени на пръв прочит".[158] Ето, пиесата в Британия вече става „сценарий", и то „малко неподреден". Потвърждават го и самите писатели като Антъни Нилсън: „С времето дори на първата репетиция се явявах с незавършен сценарий (script). Стигна се дотам, че трябваше да го измислям (making up) в движение".[159] Моля, обърнете внимание на думата *script* (която превеждаме като „сценарий", „ръкопис" и дори „текст", но никога като „пиеса") и на израза *making up* (измислям, съчинявам), използван вместо глагола *write* (пиша) или *create* (създавам) от един драматург! Nomen още est omen.

Както казва Доминик Дромгул, „когато започнах да работя в театър „Буш" през 1990 г., писателите бяха готови да си платят, за да бъдат поставени"[160]. Става дума за времето, в което не се работи със съвременна драматургия и младите автори са податливи на всякакви внушения. Пишат по препоръка на режисьорите, а по-късно тъкмо тези творби се утвърждават като тенденция. Затова британските режисьори вземат млади, още неоформени,

---

[158] Макс Стафърд-Кларк, „Планирана офанзива", The Stage, 04.01.2001 г.
[159] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 67
[160] Доминик Дромгул, „Пълна стая", стр. 163

но видимо даровити творци, копнеещи да се изкажат, и ги моделират по свое усмотрение. Пак затова режисьорите посягаха дори към неща, които не им харесват. След като прочита драмите на Сара Кейн, Доминик Дромгул отбелязва следното: „При Сара ми липсват хората и животът." А похвалата в неговата уста звучи така: „В началото на „Взривени" има един тих, разговорен момент, няколко театрални картини в „Пречистена" и части от „Копнеж", които започват да приличат на истинска драма".[161] Между другото, такова е и отношението му към останалите автори. Но това не му пречи да ги поставя или да кара други да го правят.

Когато „Ройъл Корт Тиътър" получава наградата в Таормина, е организирана кръгла маса за развитието на новата драма с участието на осем режисьори, трима критици и един-единствен писател – вече споменатата Ребека Причард. Тогава тя е още прекалено млада, за да артикулира мислите си (спомняте си обясненията ѝ как е станала писател), и не може да отговори на нито един от поставените въпроси („Мога само да кажа, че съм съгласна с Джеймс".[162]). Но пък присъстващите режисьори я обявиха за гений. Има ли нужда да казвам, че най-успешната ѝ пиеса „Yard Gals" (играна в България със заглавието „Гангста" – *бел.прев.*) от 1998, разказва за момичешките банди и женското насилие. Това е третият ѝ опит. Първата ѝ драма („Момичетата от Есекс") е поставена в „Ройъл Корт Тиътър" през 1994, но повече прилича „на експеримент с формата, а не на представяне на проблемите на бременните малолетни момичета.[163] Когато попитах модератора на кръглата маса Майкъл Билингтън къде са писателите и защо режисьорите говорят от тяхно име и обясняват идеите им, той отговори, че „за съжаление така се е случило, понеже писателите нямали време да дойдат, пък режисьорите имали". На мен обаче не ми се вярва някой да откаже покана от Таормина (все пак става дума за престижна награда, възможност за среща с изтъкнати театрали, както и за платени пътни разходи и осигурено настаняване). А и този мой въпрос беше единственият, който не влезе в стенограмата от кръглата маса, отпечатана в издадения по-късно алманах.

---

[161] Доминик Дромгул, „Пълна стая", стр. 163

[162] Ребека Причард, „Роял Корт в действие" в "Sur les traces de Pina" (VII Европейски театрални награди), стр. 119

[163] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 226

Режисьори и журналисти обявиха младите автори като Ребека Причард за гении, което според Майкъл Билингтън не е много добре. В тази връзка на IV европейски театрален форум следващата година той каза: „Проблемът е, че авторите биват поглъщани от машината на международния публицитет. В английския печат ние обсъждаме феномена на новите писатели, превърнали се в европейско и международно събитие. Опитвам се да кажа, че ситуацията на практика ограничава тяхната съзидателност, защото им пречим да се развиват по естествен път".[164]

Ситуацията, за която говори Билингтън, този неестествен ритъм, поставя писателите в зависимо положение спрямо режисьорите, издигнали ги до ранг на гении. Затова на кръглата маса, преди да отговори на който и да било въпрос, младата Ребека Причард отправя поглед към някой от режисьорите, в търсене на помощ. Просто защото само те могат да обяснят нейната гениалност. Тя още не я съзнава, понеже не е формирана, не е съзряла „по естествен път", пречупвайки света през себе си. Трябва ли след всичко това да казвам, че тя вече не пише?[165]

Затова режисьорите избират Сара Кейн като пример за останалите. Тя описва собствените си болки и страдания, собствените си реални кошмари. И режисьорите се опитват да вкарат всички останали в нейния калъп, ала те не са имали нейните изживявания, това не е техният свят. Чувстват се изгубени в търсенето на гласовете на героите, образите им и тяхното битие. Фактът, че Кейн, както казва Дромгул, не е „артикулирана като писател" означава, че дори реалният ѝ опит не е предаден с прецизни театроведчески термини, че формата е отворена. А творчеството ѝ показва, че тази „отвореност" се развива. Докато в първите пиеси (Взривени", „Любовта на Федра", „Пречистена") героите все още имат собствени имена, то в по-късните тяхната индивидуалност напълно изчезва и вече в „Копнеж" те са просто маркирани с букви (С, М, В, А), а в „Психоза 4.48" отсъства каквото и да било дефиниране на героите, че дори и ясно определени реплики. Това

---

[164] Майкъл Билингтън, IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 190

[165] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Името ѝ и днес не се спряга в театралните среди, в което можете да се уверите и на интернет страницата на Британския съвет, в раздела „Съвременни писатели": http://www.contemporarywriters.com

крайно разрушаване на формата на една пиеса я прави изцяло зависима от режисьора, и то на онзи, първия, който участва в създаването ѝ и я поставя. Смъртта на Сара Кейн е най-доброто, което би могло да се случи на режисьорите. Тя оставя след себе си една истинска, преживяна мъка и театрално неизговорена картина на насилието, която режисьорите могат да „пре-образуват" до насита и „да ѝ придават нови значения".[166] *Repenser*, както би се изразил Чули. И *recreate*, както би добавил Щайн. А после да налагат преобразуваната картина с новите внушения на другите автори, които и без това се чувстват адски несигурни на един непознат за тях терен, оставили се в ръцете на режисьорите. Тогава не е учудващо, че тъкмо един режисьор, Стивън Далдри, е обявен за импресарио на in-yer-face театъра.[167]

Още едно доказателство за точността на изложеното по-горе е написаното от Доминик Дромгул за Ървин Уелш. Въпреки факта, че в Британия новата драма процъфтява, че подобни текстове се пишат на кило, Дромгул твърди, че „адаптацията на романа „Трейнспотинг" оказва по-силно влияние на театъра през последните шест-седем години, отколкото повечето драматурзи". Трябва ли да цитирам и мнението му за писателя – „Ървин Уелш естествено не е драматург".[168] Ще си позволя обаче да довърша изречението му – „тъкмо затова искам да го поставя". Е, той не го поставя, прави го през 1994 година шотландецът Йън Браун, но това не променя нещата.

Останалата Европа *или* режисьорският контрол над писателя

Подобна е и ситуацията с „новата европейска драма" на континента. В Германия търсенето на писатели е изцяло в ръцете на режисьорите. Авторите се подбират така, че да съответстват на модела или лесно да се пригодят към него. Затова няма нищо странно, че всички новооткрити немски писатели разсъждават

---

[166] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Както потвърждава агентката на починалата авторка, „хората осъзнаха труда ѝ, но за съжаление, повечето постановки на нейни пиеси дойдоха след смъртта ѝ." Виж: Джес Макинли, „Вторият живот на Сара Кейн", New York Times, 24.11.2004 г.

[167] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 96 и 234

[168] Доминик Дромгул, „Пълна стая", стр. 279

като Остермайер. „По-голяма част от мислите и думите му сякаш излизат от устата на Остермайер", казва Барбара Буркхард за младия Мариус фон Майенбург, който, естествено, е „хърбав и блед"[169] и е облечен в черно.

Дори когато европейските режисьори се спрат на определена пиеса, гледат тя да е незавършена или с отворен финал. Корнелия Нидермайер казва, че повечето „австрийски текстове от този тип са написани нечетливо, изобщо нямат ремарки, а понякога дори герои, но ще оживеят на сцената". А писателката Елфриде Йелинек е обявена за най-значимия австрийски драматург, макар изобщо да „не е театрален автор".[170]

За разлика от Германия, която наистина влага много усилия в търсенето на автори, останалите европейски режисьори не са особено настоятелни в начинанието. Просто вземат пиеси, на които вече е лепнат етикетът „нова европейска драма". А натъкнат ли се на нещо в собствения си двор, моментално прекратяват търсенето и превръщат откритието си в звезда. Така на практика се затваря пътят на другите писатели, но на режисьорите и без това им е все едно.

В някои страни дори, вместо да търсят нови текстове и да си създават писатели, самите режисьори, след като са поставили някоя и друга британска пиеса, сядат и си пишат текстове в същия дух. Така изгрява звездата на Покорни, млад режисьор, когото в Чехия смятат за най-добрия писател. Има ли смисъл да казвам, че пиесата му „Почивай в мир" е посветена на нелегалното прекарване на хора през границата, съпроводено с безчет мъчения и убийства. Когато Юрай Шебеста изрежда по-значимите словашки писатели, той на практика посочва само имена на режисьори – Климачек, Чичвак или Олекшак.[171] Да казвам ли, че Словакия изпраща тъкмо Климачек като своя най-добър писател за участие в Драматургичната колония, организирана от хърватския ITI-

[169] Барбара Буркхарт, „По-добре мъртъв, отколкото пиян" в „Огненото лице на Мариус фон Майенбург", стр. 5, превод от Theatre Heute, бр. 5/98

[170] Корнелия Нидермайер в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 33-36

[171] Юрай Шебеста, „Нови и готини" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 88-95

център в Мотовун през 2001 г.? А че в пиесата му се разказва за изгубени хора, чакащи на един бряг?

Ще дам за пример и идеята на европейските режисьори за произхода на драматургията, чрез която унищожават писателя. През 1998 г. в Литва със съдействието на Министерството на културата е учреден независим Филмов и театрален център за обучение и информация като „проект за нов тип писане" с подчертано ясната цел „да подтикне писателите да пишат, а режисьорите да режисират нови пиеси".[172] На обявения конкурс се явяват 36 текста от различни жанрове (*подчертано от авторката*). Вторият етап се нарича „Акция за нова драма". „Сега е редът на младите режисьори. Но те се спират на текстовете на... британските автори..." и в скоро време режисьорите се възцаряват напълно. Избират нещо, което не подхожда на никого, освен на тях самите: „Темите на пиесите са доста шокиращи, както и директната проекция на всекидневието (а литовската публика от новото поколение не е свикнала с подобен документален театър), но режисьорите смятат, че живият театър... и т.н и т.н." Следват обяснения как театърът трябва да възстанови прекъснатите връзки. Към този проект бързо се присъединяват и техни колеги от други страни. И макар писателката Раса Васинаускайте да го смята за позитивна крачка, „защото така Центърът не се ограничава до литовските режисьори", на мен ми се струва, че се случва нещо друго. Тази нова вълна чужди режисьори ни отдалечава от началната идея за развитието на драмата и писателя.

Доминиращата роля на режисьора в Европа е по-силна от тази в Британия. Поставяйки британски (и свои собствени) текстове без наличието на писател, с когото да си сътрудничат, европейските режисьори на практика са свободни да правят с пиесите каквото им хрумне. И да съхранят притегателната сила на театъра, залъгвайки жадната за писател публика с „новата европейска драма".

Насред суматохата, покрай търсенето на автора, в Полша се появява и „ново поколение млади и талантливи режисьори, повечето от тях ученици на Кристиан Лупа. Те откриват връзката

---

[172] Раса Васинаускайте, „Класиците са мъртви, да живеят класиците!", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 103

между поколенията и единството на изразните средства в постановките на британските бруталисти Кейн, Рейвънхил, Майенбург, Валзер, Белбел.[173] Когато през сезон 2002/2003 в Полша Кшищоф Варликовски поставя „Пречистена", а Гжегош Яржина „Психоза 4.48", критиките са противоречиви, но всички наред хвалят режисьорската визия ("Варликовски успя да ни шокира чрез поезия."[174]) и се възхищават на тънките литературни качества на текста. Самият Варликовски, прочул се с модерните си трактовки на класиката (феминистичните „Вакханки" или едиповския „Хамлет"), „сам посочва слабите места на „Пречистена". Според него единственото достойнство на текста е, „че позволява създаването на добро представление".[175] Така в полския театър „драмата става важен и значим феномен, но не благодарение на словото, а чрез образа"[176], казва Александра Рембовска.

Затова не е чудно, че в алманаха на канадския Фестивал на американските театри в статията за „Пречистена" режисьорът е представен със следните определения: „Чудото на величествената режисура. От дълбините на комплексността извират бистрите флуиди на обикновеността... Със сигурност скоро пак ще чуем да се споменава името на този полски режисьор".[177] Цитирам материала, в който на Сара Кейн е посветено едно изречение за самоубийството ѝ. Рецензията е публикувана във френския „Либерасион" (Liberation) след гостуването на постановката в Париж. Спомняте ли си историята за „Режисьорския клуб на силните"?

Подобна е и ситуацията в други страни – ако една постановка е важна или интересна, то заслугата за това е единствено на режисьора. Писателите или са „деликатни", или изобщо не присъстват. Остава само режисьорската визия, която доминира над текстовете, позволяващи ѝ да го прави. Европейските режисьори

---

[173] Александра Рембовска, „Кои са силните и слабите в съвременната драма и театър?" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 183-189

[174] Нина Кирай, „Героят в съвременната източноевропейска драма" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 129-137

[175] Пак там

[176] Александра Рембовска, „Кои са силните и слабите в съвременната драма и театър?" в „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", стр. 183-189

[177] Фестивал на театрите на Америките, Квебек, Канада, 2003

изобщо не се нуждаят от писатели и отношението към тях не се е променило от онова, описано в началото на тази книга.

Един хърватски пример *или* как да открием писателя

В Хърватия водещият още от деветдесетте години Сплитски театър, ръководен от Мани Готовац, с драматург Ивица Булян, заявява на всеослушание, че хърватска драма на практика няма и фестивалът на хърватската драма Маруличеви дни трябва да се преименува на „фестивал на авторския театър", за да се утвърди превъзходството на режисьора. Щом обаче европейската мода за търсене на писатели достига до нас, веднага „обръщат палачинката". Изведнъж и те се втурват в издирване на нови автори. И естествено не обръщат грам внимание на онези, които идват с готови текстове, дори на наградените хърватски пиеси, а решават сами да търсят нови имена. Спират се на атрактивни, медийни личности, с по някое и друго литературно произведение в творческата си биография. Така един отличен актьор като Филип Шовагович, изведнъж се превръща в най-значимия хърватски драматург, в хърватския представител на „новата европейска драма" и в „експортен продукт" на театъра. През 1998 г. Паоло Маджели поставя в Сплит първата му пиеса „Тухла" за едно дисфункционално семейство. Пак той две години по-късно представя на фестивала „Сплитско лято" втората пиеса на Шовагович „Птички" (за един затворнически състав, който свири по сватби и така успява да избяга от затвора), а през 2001 г. на същия фестивал и третата му пиеса „Фестивали" (за лишените от ценностни и творчески устои хора, обикалящи фестивалите). Още първият драматургичен опит на Шовагович го изстрелва в орбитата на европейската слава – „Тухла" гостува на Биеналето в Бон, а през 2001г. Нада Кокотович го поставя в „Щадтеатер".[178]

---

[178] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) По повод на гостуването на този спектакъл на фестивала „Маруличеви дани 2001" Дубравка Вргоч описва в статията си „Погледът на другите върху хърватската военна реалност" (Vjesnik, 24.04.2001) успешния международен път на пиесата: „Една от малкото хърватски пиеси, която разказва за военната ни действителност, „Тухла" на Филип Шовагович е поставена за първи път през есента на 1998 година в разрушения хотел "Ambasador" в Сплит, режисьор Паоло Маджели. Скоро последва успешното представяне на Бонското биенале, както и на Фестивала на Европейската

Защо Паоло Маджели, всепризнат култов хърватски режисьор, който дотогава работи предимно с класика, се захваща с пиесите на Шовагович? И то на три пъти за толкова кратък срок! Защо избира за тях най-големите сцени – ХНК и „Сплитско лято"! Защо не поставя текстовете на един начинаещ писател на помалки сцени? Защо не обръща внимание на други интересни автори, щом се интересува от съвременни пиеси?

Просто защото Шовагович му пасва идеално – има на разположение един съвременен, прохождащ драматург, каквито се търсят в Европа, а комбинацията от известен актьор и култов режисьор е най-добрата примамка, която ръководството на театъра може да подхвърли на медиите. И най-важното, първият текст на Филип Шовагович е просто купчина несвързани, но пък интересни реплики, идеални за довършване и дооформяне от страна на режисьора. (Спомняте си и онези „малко неподредени сценарии на Рейвънхил?) Шовагович притежава таланта да „чува" репликите, но му е трудно да ги вкара в драматургична рамка, затова първият вариант на пиесите му винаги е незавършен. Всичките му текстове, както сам той признава, се раждат в процеса на репетициите, а последните две пиеси са създадени за доста кратко време, пришпорвани от предварително договорените срокове за премиерните спектакли със „Сплитско лято". Сиреч тези текстове очевидно са завършвани и оформяни по режисьорско внушение и в една съвършена ситуация на превъзходство, описана в първата част на книгата: пред-текст, свобода при пресъздаването на режисьорската визия с присъстващ жив писател, който като драматург „твори" на репетициите собствения си текст.

Затова се избират и големи сцени, защото там Шовагович не се чувства удобно като писател. Още не е овладял занаята да превъзмогва всички технически тънкости на големите сцени, но пък режисьорът има дългогодишен опит в това. И писателят умишлено е поставен в тази подчинена ситуация.

театрална конвенция в Ница и на Дните на Европа във Фрайбург. Пиесата е преведена на немски, френски и английски. Превърна се в драматургична запазена марка на нашите земи, в литературен образец при пресъздаването на военните травми и съдбата на поколението, чието бъдеще бе разрушено от войната. Немската премиера на „Тухла" бе преди една година в Оснабрук, а през януари тази година Нада Кокотович я постави в Градския театър на Констанц, в превод на Миряна и Клаус Видман.

Правя това заключение на базата на две доказателства. Първото се отнася до неудовлетворението от собствения текст (особено за „Птички"), което писателят споделя нееднократно. Например през 2001, преди премиерата на Фестивала, той заявява: „Първите две вечери гледах моите „Птички" и се чувствах неудобно, думите, изговаряни от актьорите ми звучаха адски претенциозно".[179] Същото усещане споделя и на пресконференция по повод постановката на същия текст в Загребския драматичен театър „Гавела": „Написах текста в една пубертетска фаза, появила се доста късно, след като навърших трийсет, и днес бих бил доволен, ако не го бях писал, но тогава бързо-бързо го предадох".[180] Незадоволството от начина на работа и от „Фестивали" Шовагович изговаря толкова категорично, че „буквално взривява" пресконференцията преди премиерата с твърдението, че текстът е незавършен: „Мисля, че първите двайсет минути стават, но после няма нищо". [181]

Второто доказателство е историята на сътрудничеството на Шовагович и Маджели. Докато Шовагович е щастлив, че него, неизвестния драматург, го поставя един велик режисьор като Паоло Маджели, дотогава и работата им върви по мед и масло. Но след като при третата пиеса авторът започва да се бунтува, идват и проблемите. С изявлението си, че текстът е незавършен, Шовагович на практика недоволства от намесата на режисьора и опитите му да го нагажда към собствените си драматични представи. Факт е, че Шовагович вече се е почувствал истински драматург и затова дръзва да говори за текста и постановката, позволява си да има по-различно мнение от това на режисьора. И го казва на прословутата пресконференция, а по-късно всички в хор се надпреварват да го опровергават: драматургът на представлението обяснява, че става дума за „фрагментарна драматургия", режисьорът – че такава е „световната тенденция", а директорът (бивша критичка) – че текстът „отразява невъзможността на хората да

[179] Йосип Парич, „Филип Шовагович: Срамувам се!", Slobodna Dalmacija, 21.07.2001 г.

[180] Мария Буджински, „Крешимир Доленчич остава, Желька Удовичич си отива", Večernji list, 09.09.2004 г.

[181] Йосип Парич, „Филип Шовагович: Срамувам се!", Slobodna Dalmacija, 21.07.2001 г.

общуват помежду си".[182] Бунтът на писателя свършва зле. Премиерата е провал. Публика няма. Критиките са изключително негативни. Разбира се, никой не поставя под въпрос величието на режисьора пророк Паоло Маджели, но всички се надпреварват да пишат за „семплия" текст на пиесата. Дори Ясен Боко, въпреки подчертаната симпатия към драматургията на Шовагович, обявява тази му пиеса за „драматургична скица", а за работата на писателя и режисьора казва: „Премиерата е просто низ от монолози, които не могат да осъществят връзка помежду си, та камо ли с публиката. И това въпреки огромния труд, вложен от драматурга на постановката и режисьора".[183] В края на краищата страда само разбунтувалият се писател. Не го спасява дори фактът, че преди премиерата сам заявява, че текстът е незавършен и че не е доволен от работата с режисьора. Затова не ни изненадва, че след „Фестивали" тандемът Шовагович-Маджели се разбива. А Маджели повече не търси нови хърватски писатели, нито пък поставя съвременни хърватски пиеси.

[182] Йосип Парич, „Филип Шовагович: Срамувам се!", Slobodna Dalmacija, 21.07.2001 г.
[183] Ясен Боко, „Драматичен недостиг на пиеси", Slobodna Dalmacija, 26.07.2001 г.

ЧЕТВЪРТА ЧАСТ
ЗНАЧЕНИЕТО ЗА ЕВРОПЕЙСКИЯ ТЕАТЪР *или* ВСЯКО НЕЩО СИ ИМА ПОСЛЕДСТВИЯ

Мога до безкрай да говоря за демагогиите, призвани да оправдаят налагането на „пиесите, които шамаросват" като „нова европейска драма", но няма как да не призная, че това е феноменът на европейския театър през деветдесетте. А той има шест последствия за същия този европейски театър – едно добро (но отречено) и пет лоши. И не на последно място, от него произтича един любопитен факт.

Първо добро (но отречено) последствие за театъра *или* има писатели

За изненада на организаторите на вече споменатия литовски конкурс за драматургичен текст от 1998 г., се явяват 36 нови пиеси.[184] Както казва Томас Ирмер, в края на деветдесетте са избрани 50 млади писатели, защото всички се вписват в новата вълна, а изборът е направен от много по-голям брой кандидати, сиреч – млади творци. В първите години след учредяването на наградата на името на Марин Държич, хърватското министерство на културата получава по десетина текста, докато през 2003 г. комисията трябва да прочете цели 58 нови пиеси. Като неин член мога да потвърдя, че повечето от тях бяха добре написани. В изданието „Хърватска драма" на хърватския център на ITI, което излиза от 1994, всяка година се публикува краткото съдържание на над петдесет нови драматургични творби.[185]

---

[184] Раса Васинаускайте, „Класиците са мъртви, да живеят класиците!", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 103

[185] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Изданието „Хърватска драма" на Хърватския ITI-център (1994) е замислено като представително за хърватската драма и театър. Целта е да се представи колкото се може по-подробно драматургичната продукция (с кратко съдържание и основни данни за всяка пиеса и авторите). Излиза на два езика – английски и хърватски, за да представи хърватската драматургия както у нас, така и в чужбина. От 2006 концепцията е променена и излиза само на английски (*Croatian drama*) и вече не представя цялост-

Благодарение на вече споменатите в първата част на книгата два *капана* хората искрено вярват в недостига на драматурзи. Сега обаче всички са „твърде изненадани" от откритието, че те, видите ли, съществували. Да, наистина, много хора таят у себе си желанието да пишат и притежават талант – имам предвид способността да изразяват мислите и емоциите си под формата на реплики, а не в проза или стих. По-нататък ще обясня и как се стига до отричането на това последствие.

Първо лошо последствие за театъра *или* прахосан термин

Въвежда се нов термин („нова европейска драма"), който създава измамното усещане, че наистина сме свидетели на зараждането на „новата европейска драма", вдъхновена от чувствата и преживяванията на писателя и времето. Терминът е подхвърлен на театралната общност, жадуваща за нови писатели, но не сбъдва надеждите им и не отговаря на изискванията им. Само дето се похабява едно хубаво название. Феноменът на „новата европейска драма" работи срещу първото положително последствие, защото накрая дори най-запалените търсачи се разочароват от всичко, обозначено с новия термин и представено им като единственото възможно, и се отказват от търсенето на каквато и да било нова драматургия. А онези, които гледат на пиесата като на изходна точка, най-често отново се обръщат към класиката. Алекс Сиърз обяснява този процес, описвайки как през втората половина на деветдесетте проявява интерес към новата драма: „Честно казано, по онова време скъсах всички връзки с Шекспир и повечето класици. Интересувах се само от новите пиеси. Но когато през 2000 г. се върнах към традиционния театър, с изненада установих, че изпитвам облекчение. Разбрах, че тъкмо класическите модерни драми като ибсеновите или молиеровите са крите-

---

ната драматургична продукция, а избрани пиеси и автори. Подобна политика е нормално явление, а изданието е все така ценно (все пак става дума за системно представяне на хърватския театър пред международната публика), но вече не може да се използва за изследване на хърватския драматургичен модел и неговия потенциал.

рият за оценка на не толкова качествените творби на някои млади автори без изразена визия".[186]

Временното причисляване към „новата европейска драма" на писатели с коренно различен стил и отлични творби като Христо Бойчев от България или Дейвид Хароуър от Шотландия на практика е насочено против тях. Това само замъглява картината и обърква обществеността, защото изпраща невярното послание, че наистина добрите писатели са рядко срещано явление. Един вид, ние вложихме толкова сили, претърсихме Европа надлъж и шир и ето какво открихме. Усиленото търсене е очевидно, но понеже резултатът е слаб, хората се объркват. И някои отново си мислят, че писатели няма.

Второ лошо последствие за театъра *или* изгубената идентичност на писателя

Новата вълна оказва влияние на писатели от целия свят, призовани да я следват. Възнаграждението за послушанието е толкова голямо, че няма за какво да ги корим. Успехът, който се предлага на избрани творци, наградите, постановките в престижни театри, фестивалите, работата с изтъкнати европейски режисьори и актьори... Че кой не би се приспособил? Но да приведем примери.

Пиесата „Кралицата на красотата от Лаийнан" (1996) на талантливия Мартин Макдона, когото понякога причисляват към новото течение, завършва с жестоко убийство, но това е логичната градация на драма, изпълнена с пълнокръвни образи – жители на едно доста изолирано градче в Ирландия. Подобно усещане за принадлежност на героите към обитаваното от тях пространство е присъщо и на други пиеси от онова време и особено на „Сакатият от Инишмаан" (1997) – за мечтата на едно сакато момче да се снима в Холивуд. Тези пиеси слагат началото на две трилогии. Първата включва „Черепът от Конемара" (*A Skull in Connemara*) и „Самотният Запад" (*Lonessome West*) – и двете писани през 1997. Втората трилогия се допълва от „Лейтенантът от Инишмор" (*The Lieutenant of Inishmore*) и „Духовете на Иншиър" (*The Banshees of Inisheer*) и е ситуирана на Аранските острови. В „Лейтенантът от

[186] Петра Погоревц, „И аз не съм прогледнала веднага", Maska, 5-6/2001, стр. 32

Инишмор" (2001) патриотичните идеи на главния герой, пламенен или по-точно луд ирландски националист, са само оправдание за насилието и убийствата на сцената. „Кралицата" и „Сакатият" са поставени веднага, но в следващите насилието надделява над идентичността,[187] затова следващите пиеси дълго чакат, докато стъпят на сцена, а някои дори не дочакват този момент. А в пиесата „Пухеният" от 2003 г., Макдона окончателно бяга от самоличността на героите си, като пренася действието в неизвестна страна с деликатни намеци, че става дума за тоталитарна държава в Източна Европа. Сюжетът се свежда до разследването на детски самоубийства, вдъхновени от приказките на един писател. Пиесата изобилства от разказано насилие, буквално се задъхва. Но вече ги няма живите, интересни образи от първите драми на Макдона.[188]

Нещо подобно се случва и с европейските писатели. Например с Биляна Сръблянович. Първо пише „Белградска трилогия", където представя три групи съвременни сръбски емигранти, разхвърляни по света. И макар накрая да се стига до „случайно убийство", пиесата не се вписва в новата вълна. Образите са силни и разпознаваеми, характерите им се формират под въздействието на политическите и социалните реалности, съхранявайки обаче и своята универсалност. Представлението е поканено на Бонското биенале в пика на интереса към Сърбия и така е открита една нова европейска авторка. Втората ѝ драма – „Семейни истории" (поставена у нас със заглавието „МамаТаткоКучетоиАз" – *бел.прев.*), показва жестоките детски игри, а всяка сцена завършва със (само)убийство, „както го правят родителите". Макар в ремарките да посочва, че действието се развива на детска площадка в един белградски квартал с „постсоциалистическа архитектура", мястото на практика е неразпознаваемо, защото подобни площадки може да има в запуснатите предгрудия на всеки европейски или американски град: „напукан асфалт, счупени кофи за боклук,

---

[187] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) „Почти неудържим импулс към непрестанно търсене на все по-мрачни и нездрави теми." Лидия Зозоли, „Най-после хърватска премиера", Vijenac, бр. 390, 12.02.2009 г.

[188] Действието в последната му пиеса се случва в малък американски град и отново изобилства от насилие.

обезобразени тревни площи между два високи блока. Фасадата е покъртително занемарена, покрита с графити без съдържание".[189]

Третата пиеса на Сръблянович „Супермаркет" е написана за една немска продукция и разказва за насилието (предимно сексуално) над деца. Формално действието се развива в училище за емигранти в Германия, чийто директор непрекъснато изживява един и същи ден (в стила на филма „Омагьосан ден"). Всъщност училището е само рамката на безбройните вариации на сексуалния тормоз. И макар да е далеч от истинските мъчения (авторката леко се приближава към изискванията на новата вълна, но все пак успява да запази блестящия си, изпъстрен с чувство за хумор диалог), тази пиеса е пò в стила на новото време от „Белградска трилогия".

Без въздействието на „драмата, която шамаросва" и на „новата европейска драма" и Макдона, и Сръблянович щяха да развиват линията, заложена в първите им пиеси. Най-добрите, които са написали.[190]

Това влияние се разпростира и върху най-младите студенти драматурзи, които по думите на Марко Ковачевич, преподавател в Академията по сценични изкуства в Сараево, „упорито идват с точно такива *насилствени* теми и не защото ги чувстват като свои, а защото мислят, че тъкмо това се търси на пазара".[191]

Първата поставена пиеса на Тена Щивичич „Не мож` избяга от неделята", написана през 1999 г., на вид простичка, съвсем обикновена история за двама млади, тяхната среща и връзка, ни се струва близка и е добър старт за една млада и талантлива авторка. Втората ѝ пиеса „Две" (2002) се ражда след запознанство ѝ с *in-yer-face* театъра и „новата европейска драма". Това са вариации на тема градска сексуалност (включително и лесбийство) и

---

[189] Биляна Сръблянович, „Падение", стр. 89

[190] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Корекция. Макар „Поручикът..." да е дадена като третата драма на Макдона след „Красавицата..." и „Сакатият...", тя е написана шест години по-рано, но е отхвърлена и от Националния, и от „Роял Корт Тиътър". А премиерата през 2002 г. е отразена от Джеймс Харкин в "Times Literary Supplement" – или проява на добър вкус, или в духа на тогавашното примирие с Ирландия. А е поставена едва когато течението е утвърдило насилието на сцената. http://www.onlinereviewlondon.com/

[191] Марко Ковачевич на дискусията на тема „Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?"

разрушени табута (дори баща, делящ една любовница с дъщеря си). И сценичният успех вече не е голям.

Споменатият Филип Шовагович въпреки „разпиляната драматургия" в първите си пиеси все пак успява да съхрани езиковата конструкция на образите и пространствените им връзки, което, за съжаление, се губи в „Джаз" (2004). Героите му са безлични, имената им се определят от професиите (Журналиста или Треньора) или пък са английски с точно фиксирани години и взаимовръзки – Shark (55 годишен), Pops (негов син, 33 годишен) и Max (Брат на Shark, 62 годишен). На 53 страница Max твърди, че от „третата до петата му година го наричали Piggy"! Но ако този герой наистина е на 62, изглежда доста нелогично като дете, сиреч от 1942 до 1945 да е имал английски прякор, защото по онова време у нас английският не се толерира особено. А за да бъде още по-интересно, Max твърди, че прякорът му измислил брат му Тончи, две години помалък от него, което ще рече, че същият този Тончи е нарекъл батко си Piggy, когато е бил на една годинка! Дори да предположим, че и тогава този език е бил всепризнат като днес, съмнявам се на тази възраст да е знаел английски. Действието в пиесата „Тухла" се развива в „Загреб, в края на лятото на 1991, до края на лятото на 1995"[192], на „Птички" – „в Хърватия, през последните две години на двадесети век[193], в „Джаз" – „в тривиален апартамент на произволно семейство".[194] Така Шовагович се съобразява с неопределеността на образите, наложена от „новата европейска драма", следователно няма нищо чудно, че в последната си пиеса напълно изгубва словесната идентичност на героите си. Shark твърди, че е руснак, брат му Тончи е далматинец, макар в една сцена да използва кайкавски диалект, а в друга – далматински! Ако ги нямаше нарушените от „новата европейска драма" стандарти, текст с подобни пропуски (неоправдани от драматургичната логика на пиесата) нямаше да бъде отпечатан или би бил срамно петно не само в биографията на автора, но и на редактора!

Стига се обаче дотам, че дори утвърдени и признати писатели не могат да устоят на модата. През 1999 г. Душан Йованович пише сценарий за филм със заглавието „Ексхибиционист" с на-

[192] Шовагович, „Тухла", при Ясен Боко, „Нова хърватска драма", стр. 272
[193] Шовагович, „Птички" стр. 93
[194] Шовагович, „Джаз", стр. 11

мерението да го пласира на запад заедно с потенциалния му режисьор – Р-ьор, както пише в програмата: „По искане на Р-ра ситуирах действието в Ню Йорк. Гаджето на Дорота, Джими, е мачо, който работи като боклукчия, а ексхибиционистът Фред е брокер, луд по техното ... Място на действието – Уолстрийт, Вилидж, Канал стрийт, Вашингтон скуеър и естествено, затвора." И понеже Р. не успява да направи филма в чужбина, писателят решава да преправи творбата си. Макар приятелите да се опитват го разубедят, повтаряйки, че е по-добре за забрави за сценария, той все пак решава „да разбие сейфа, чийто код не знае". „Естествено, исках да видя какво има вътре. Непрекъснато променях сюжета, отношенията на героите, интригата, добавих още две действащи лица, написах купища нови диалози. Но сейфът се опъваше до последно. Дори сега не съм сигурен, че открих тайната му". Самият автор разбира, че „пиесата му става все по-американска. Отчужди се от мен и то завинаги. Не можех да си представя тези хора със славянски имена. Затова не ми оставаше друго, освен да се подпиша с псевдоним О. Джей Травен".[195] Сто на сто Йованович не изпитва чувството, че е навлязъл в непознати води, когато създава пиесите, разкриващи политическата система на бивша Югославия.[196] Но все пак рискува, увлечен от новата вълна...

Нещо подобно се случва и с други писатели, особено с главните представители на течението. Да следваш новото само по себе си не е лошо, ако формата и темата ти позволяват да изразиш собствените си идеи. Проблемът с „новата европейска драма" е, че всички автори започват да си приличат, или по-точно заприличват на британските представители на *in-yer-face* драмата и така напълно губят собствената си идентичност. Ако прочетете пиесите на немеца Мариус фон Майенбург, на шведа Ларс Норен или пък на норвежеца Йон Фосе, няма как да определите какви са те по народност, от коя страна са, към кои кръгове принадлежат – географски, културни или политически. Еднакви теми, еднакви процеси, еднакво насилие и еднакви характери. Няма нищо от

---

[195] О. Джей Травен, „Моят псевдоним" в О.Джей Травен, „Ексхибиционистът", стр. 6

[196] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Особено „Освобождението на Скопие" и „Карамазови" от края на седемдесетте.

местния колорит, всичко е функционално, изчистено – като летище. Те също са функционални, изчистени и си приличат!

Тази прилика може да се оправдае донякъде от гледна точка на общото чувство за време на авторите. От фамозния *Zeitgeist*, който чувстват и артикулират. Но да се върнем към зачатъците на реализма в началото на двадесети век, когато ключовите му последователи, макар да споделят „духа на *едно общо* време", успяват да съхранят идентичността си. Дори двамата представители на един културен модел – скандинавския – Ибсен и Стриндберг не са еднакви. Въпреки изповядваните общи принципи всеки запазва индивидуалността си,.

Идентичността на споменатите представители на „новата европейска драма" сигурно може да се оправдае с факта, че принадлежат към един политически и културен кръг (т.нар. Западна Европа), но този аргумент издиша, обърнем ли поглед към авторите, идващи от други политически и културни кръгове (т.е. от Източна Европа). И макар страните от бившия соцлагер да са преживели коренни промени: разпадане на системата и държавите и жестоки войни, всички техни представители на „новата европейска драма" пресъздават на сцената същите (хомо)сексуални отношения, същото насилие и малтретиране, същите наркотици, същите дисфункционални семейства, дори същата мафия като тази в западноевропейските пиеси. Няма ги „автентичността, атмосферата и мириса на собствената среда", които Байлхарц търси за Бонското биенале. Писателите дори слагат английски заглавия на драмите си, макар да не са англоезични ("Norway. Today" или „Rest in Peace"), а и театрите често оставят заглавията в оригинал, разбира се, английски (в Хърватия „Popcorn", „Closer", често пъти „Norway. Today" и „Disco Pigs", и почти винаги „Shopping and Fucking").

Когато Войчех Майчерек описва най-значимите събития в полския театър през периода 1999-2002 г., посвещава почти една трета от рецензията на феномена Ингмар Вилкист. Опитва се да разкрие тайната на невероятния успех на този писател? „Може би защото пиесите му са така… странни?" Самият писател „не отрича вдъхновението, почерпано от великите скандинавци или от немския експресионизъм", но проблемът е в това, че „нищо в произведенията му не подсказва, че Вилкист идва от страната на

Виткевич, Гомбрович, Рожевич и Мрожек".[197] Вилкист, естествено, пише за хомосексуални двойки, насилие над по-слабите (бавноразвиващи се и деца) и т.н. И още веднъж се потвърждава теорията на Йованович, че навлизането в „новата европейска драма" е равносилно на бягство от собствените имена и търсене на нова идентичност. Вилкист е псевдоним на 41-годишния изкуствовед и драматург Ярослав Свержец!

Губейки идентичността си, тези писатели губят душите си, затова са неспособни да родят живи, драматични характери. И също както поляците възприемат Вилкист като чужденец, така и Коляда не носи нищо руско у себе си, нито атмосферата, нито душата, с които Чехов става световноизвестен. В Хърватия никой не разпозна вече споменатата пиеса „Почивай в мир" на Иржи Покорни като чешка, а да не говорим, че никой не я призна за добра. Никой не разбра неговите насилници, не страда за жертвите, нито пък прие представената ситуацията за своя. Но всички съчувстваха на чешкия театър. („Щом това е най-добрата им пиеса!") Подобна беше и реакцията спрямо Климачек, словашкия режисьор, изпратен в колонията като най-добрия им съвременен драматург.

Наложената унификация на писателите също работи срещу първото добро последствие за театъра – срещу самите писатели. В опита си да се впишат в новата вълна, те се обръщат срещу собствената си професия. И така си заприличват, че губят идентичността си, гласовете си, превръщат се в добър материал за режисьорите, в просто оръжие в техните ръце.

Мартин Кримп пише по „Трахинянките" на Софокъл пиесата „Жесток и нежен", като се опитва да пренесе митичната история за нежеланото отмъщение на измамената жена в наши дни. При Софокъл, обладана от ужаса да не изгуби любовта на съпруга си, Деянира изпраща на Херакъл „вълшебна" риза, без да знае, че тя е отровна. Кримп превръща Херакъл – гръцкия герой, чието име само по себе си е символ на митичната сила и човещината – в безименен Генерал от някаква неизвестна страна, воюващ в също толкова непознатата Африка. Но не само главният герой е лишен от идентичност. Такива са и жертвите му, за които авторът предлага доста спорни характеристики на възможно най-ниското опи-

[197] Войчех Майчерек, „Полша" „Светът на театъра 2003", стр. 265

сателно равнище. От нетърпението на едно африканско момиче да получи рокля по каталог от Генерала, който е избил половината ѝ роднини, до момента, в който я сварваме клекнала под едно дърво да чака дъжда, защото така бил заръчал баща ѝ. И това горе-долу е всичко, което научаваме за жертвите на Генерала, превърнал се в техния дъжд! Дали фактът, че Кримп е написал текста по настояване и идея на режисьора Люк Бонди, ще ни помогне да разберем безличието на героите?

Най-доброто доказателство, че унифицирането и изгубената идентичност работят срещу писателя, е успехът на пиесата на Вилкист „Нощта на Хелвер" в постановка на сараевския „Камерен театър" (сезон 2003/2004), режисьор Дино Мустафич. Докато при писателя действието се развива в неопределено време и място (което, както би се изразил Майчерек, звучи „чуждо"), режисьорката избира точни координати – Германия през трийсетте. Така ликвидира всякакво усещане за „чуждост" и неразпознаваемост. След като вече може да види ситуацията, да разбере героите и да се идентифицира с тях, режисьорката изчиства недостатъците в разказа и образите, подсилва игровите тонове. Сцената, която ударно ни вкарва в представлението, е следната: бавноразвиващ се младеж влиза в малкото мазе, където живее с жена, за която предполагаме, че е майка му, и радостно размахва байряче със свастика, връчено му на някакъв митинг. Напрежението, породено от неговото *неразбиране* и нашето *разбиране* за действителността, предизвиква смях, но и нашето съчувствие към жената, която се опитва да го предпази от свастиката. Няма смисъл да казвам, че когато същият този текст е игран в някои други страни, но в оригиналната си, „безлична" версия, провалът е пълен. Неопределените образи не трогват никого.

Трето лошо последствие за театъра *или* наложеното показване на насилие

Медийният натиск на „про" групата е толкова силен, че театрите започват да го следват. И макар някои все пак да се съпротивляват и не поставят най-изтъкнатите представители на вълната, насилието се превръща в задължителна тема. На сцената трябва да има изнасилвания, (само)убийства или дрогиране, за да се

каже, че театърът е „модерен", върви по стъпките „на другите страни", които са по-напредничави и отворени за сценичното насилие, защото са успели „да разпознаят неговата стойност", както и за да се избегнат медийните нападки и обидните квалификации от сорта „страхливци", „моралисти" или „ретроградни".

Най-лошият пример чух от ужасената директорка на един хърватски театър. През 2003 година в програмата на престижния берлински фестивал на детския театър „Аугенблик мал" (Augenblick Mal) от 15 представления в 10 имаше (само)убийства. От „Огненото лице" на Майенбург, където деца убиват родителите си, до „Норвегия.Днес" на Игор Бауерзима за желанието на двама млади да се самоубият. „Нова европейска драма" за деца!

Четвърто лошо последствие за театъра *или* писателят отново е прогонен

Въпреки колосалното търсене на писатели (спомняте си петдесетимата „избрани" в Германия) в крайна сметка в орбитата на „новата европейска драма" са лансирани доста малко имена. От Германия всъщност остава само Майенбург. И цитираният от мен списък с пет-шест европейски имена не се разширява значително до отмирането на течението. С намаляването на търсенето (второто лошо последствие за театъра) режисьорите губят интерес към „новата европейска драма". Един през друг се отричат от доскорошните си гении. Европейските режисьори от „клуба на силните" с лекота се отказват от „новата европейска драма", също както преди тях постъпват английските им колеги спрямо „пиесите-шамари". В търсене на новия глас, който достойно да изрази чувствата на времето, се променя дори говоренето за някои писатели. Изцяло всички отново се обръщат към класиката (Варликовски или Маджели). Най-добрият пример обаче е Остермайер. В прегледа на немския театър в „Света на театъра" като хит се цитира само постановката на „Нора" от Ибсен от (2003). Макар да продължава с експериментите с текстове на Мариус фон Майенбург и Сара Кейн в „Шаубюне", Остермайер вече очевидно не търси нови драматурзи, защото от 2000 г. се отдава предимно на класиката. Освен „Нора", поставя в театъра си „Смъртта на Дантон" на Бюхнер (2001), една обработка на Бунюел и „Лулу" на Ведегинд (със

заглавието „Ангел на унищожението!") през 2004 г. Същата година във виенския „Бургтеатър" режисира „Майстор Солнес" на Ибсен, а на фестивала в Авиньор се представя с „Войцек" на Бюхнер.[198] Сигурно си спомняте онези две доста „отворени" пиеси от началото на книгата, към които европейските режисьори са така пристрастни? В „Света на театъра" от 2002 и 2003 новата вълна се споменава мимоходом в някое и друго изречение. За сметка на това изобилстват описанията на блестящи постановки на „Войцек" в цяла Европа. Затова същият онзи въображаем читател от Индия сигурно ще повярва, че това е най-значимият текст, писан някога.

„Новата европейска драма" очевидно залязва и европейските режисьори губят интерес към съвременната драматургия изобщо. Мисля, че вина за това имат и самите писатели. Защото, макар и преживели периода на подчинение на режисьорите, те все пак изграждат една самобитност. Дълго са им повтаряли, че са гении, получавали са награди, поставяни са от изтъкнати режисьори, канени са на световни фестивали, затова им се струва, че вече няма да се оставят така лесно да бъдат манипулирани от режисьорите. Трудно им е да пишат толкова „празни" текстове. Изпитват нужда да пресъздадат света по начин, по който мислят, че имат право да го направят. И веднага щом са съзрели за бунт, режисьорите ги изхвърлят от театрите.

Описвайки словашкия театър през периода 1999-2002 година, Зузана Уличанска казва, че въпреки писателската надпревара в страната са поставени само няколко нови текста. Единствената оригинална словашка пиеса в Народния театър е „Ужас в горското" на Любомир Фелдек, а най-добрият текст през изминалите сезони е несъществуващият: сценарият на танцов спектакъл! Вдъхновени от една продукция на „Театр дю Кампаньол ле Бал" двама словашки писатели, Мартин Хуба и Мартин Порубяк, „написват" своя „Танцувалник". И ето ни пак с пиеса без думи, която трябва да бъде написана от *двама* автори!

Спомняте си фестивалите от 2002 и 2003 г., където в центъра на вниманието са режисьорите. Това е времето, когато навсякъде

---

[198] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) От 2004 г. до днес поставя изключително класици – Ибсен, О`Нийл, Уилямс, Хауптман, Шекспир. Единственото изключение е съвместната пиеса на Мартин Кримп и Рейвънхил „Град и разрез" (2008).

се говори за новите писатели! Подобна е ситуацията и през 2004г. По афишите на Втория фестивал на световния театър в Загреб се мъдрят само имена на режисьори, защото шест от седем постановки са режисьорски трактовки на класиците, преработки на романи или разкази. Седмата е по текст на един съвременен автор, вече споменатия Кримп и пиесата му „Жесток и нежен", написана по внушение на режисьора Люк Бонди! В програмата на 44-то издание на сараевския фестивал MESS през 2004 г. има 16 заглавия. От тях само две са по съвременни текстове – „Нощта на Хелвер" и „Бунт в народния театър" на Сараевския народен театър, постановка на Харис Пашович, който е и автор на текста. На пресконференцията на въпроса, защо не е поканил някой колега писател, отговори, че според него „в Босна и Херцеговина нямало писатели". Независимо от факта, че около него седяха студенти драматурзи, сиреч млади хора, които искат да станат писатели и очевидно имат талант, или че вече са издадени две антологии (на босненската и бошнячката драма, в съставителство на Гордана Музаферия) с утвърдени имена на драматурзи.

Твърдението на Пашович визира времето преди появата на „новата европейска драма", когато липсата на писатели е нещо нормално (върни се на глава „Обществото знание или ние нямаме писател"). Потвърждава го и формулировката „нов съвременен хърватски драматургичен текст" при описанието на една от премиерите на театър „Иван Зайц" в Риека през сезон 2004/2005. Определението се запазва непроменено до януари 2005 г., защото въпреки активното търсене на писатели през деветдесетте и появата на някои нови творци, ръководството на театъра не може да избере и постави дори един текст на съвременен автор. Затова изразът „оставяме празно място за нов, съвременен национален драматургичен текст" ни връща към капаните, за които говорих в началото – всеки писател отново ще бъде сравняван с Шекспир, а добрата пиеса отново ще е „божа работа".

Затова не се учудвам, че полската статията за сезон 1999-2002 завършва с думите: „Онова, което не ни достига, са съвременните текстове, отговарящи на въпроса, кои сме ние на границата на столетията". [199]

[199] Войчех Майчерек, „Полша", „Светът на театъра 2003", стр. 265

Пето лошо последствие за театъра *или* публиката отново си отива

Публиката отново си отива. И тъй като числата обикновено се нагаждат според нуждите (спомняте си британското изследване и хвърлените на боклука анкети), трудно е да направиш точен анализ. Но пък мога да приведа един крещящ пример от нашия театрален живот. До седемдесетте загребският театър „Гавела" има своята многобройна, вярна публика. През последните няколко години обаче ръководството как ли само не се опитва да напълни салона, но, уви, безрезултатно. Въпреки че не поставят „Любовта на Федра", те все пак представят на публиката някои пиеси от новото течение: „Поларoиди" на Марк Рейвънхил и „Паразити" на Мариус фон Майенбург. Това се случва през 2002г., а сезон по-късно те вече отдавна са свалени от репертоара! Същото е и с „Ах, Нора, Нора!" на Паоло Маджели по Ибсеновата „Нора" и съвременната ѝ версия от Елфриде Йелинек („Какво се случи, след като Нора изостави мъжа си"), представена в края на 1999 г. Наистина добрите постановки остават, защото имат публика, и доказателство за това е една друга режисьорска интерпретация на Маджели – „Месец на село" на Тургенев, която още е в афиша на театъра, нищо че премиерата ѝ е през 1998 г. „Пуканки" на Бен Елтън (постановка от 2003 г.) понякога още се играе, макар и рядко.[200] На „новата европейска драма" не помага дори организираната от „Гавела" томбола. За първи път в историята на Хърватия, купувайки си билет за театър, можеш да спечелиш автомобил! Но представленията си отиват, защото публиката не идва.

Любопитен факт *или* обединена Европа

Насилственото налагане на „новата европейска драма" в цяла Европа – против волята на публиката, напук на първоначалните отрицателни реакции на критиците, както и срещу самото театрално изкуство – ясно показва, че европейският театър може да

[200] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) „Пуканки" са свалени от репертоара малко след издаването на книгата през октомври 2005 г. Премиерата е на 16.01.2003 г., а последното представление – на 17.10.2005 г., което ще рече, че не изкарва и два пълни сезона.

функционира като едно цяло. На фона на политическите препирни около обединителните модели и начина на живот, театърът доказа, че връзките му са много по-силни. Обменя се информация, циркулират текстове, формират се центрове на силата, всяка страна организира редица мероприятия, за да привлече вниманието на останалите. Действат и формални мрежи, свързващи европейските театри, чрез които много лесно и бързо дадено течение може да се утвърди като модно. Освен това, налагането на новата вълна показа, че за европейския театър (и източния, и западния) от най-съществено значение е немското влияние.[201]

[201] (*Пояснителна бележка от 2009 г.*) Интересно е как това влияние остава неизменно. Също както *in-yer-face* театърът навлиза в Европа благодарение на Германия, така и друг един английски автор – Шекспир, стига до хърватските сцени в края на XVIII и началото на XIX век посредством немски превод! Виж: Борис Сенкер, „Бардът в Илирия", Disput, Zagreb, 2006 и Славко Батушич, „Шекспир и Загреб" в „Хърватската сцена", Младост, Загреб, 1978 г.

ПЕТА ЧАСТ
РЕАЛИЗЪМ *или* ПРЕОСМИСЛЯНЕ НА ОСНОВНИТЕ ЧОВЕШКИ ЦЕННОСТИ

Казаното дотук е точно, но не е достатъчно, за да обясни яростта, с която е наложено новото течение, както и обединението на режисьорите от цяла Европа около тази кауза. Дори да приведем възможните лични (добронамерени) причини (например желанието на режисьорите да се измъкнат от задънената улица, в която са се озовали в търсенето на нови похвати, или пък фрапиращите прилики между сценичния и реалния свят на режисьорите), не е достатъчно, за да си обясним този наистина грандиозен феномен. Особено факта, че всички режисьори призовават не само към „отразяване на действителността в тези пиеси", но и към „реализъм". След всички творчески и теоретични направления през втората половина на двадесети век, опитали се да натикат стила във вехтошарницата на историята, водещите европейски режисьори изведнъж призовават тъкмо към „нов реализъм".

ПОЕЗИЯ И НЕЖНОСТ В НАЙ-ЖЕСТОКОТО НАСИЛИЕ *или* ОТРЕЧЕНИЯТ ПОЛОЖИТЕЛЕН СМИСЪЛ НА ДУМИ И ПОНЯТИЯ

Посткултурните теории и стремежът към деконструктивизъм в края на XX век унищожават смисъла (конструкцията, значението) в изкуството. Всички дотогава основни, ясни и конкретни термини вече са относителни – като смисъла и значението на изкуството, отношенията между изкуството и публиката, взаимо/отношенията между изкуството и обществото, постулатите на художественото произведение. В определен момент термините се предефинират от дадена личност и в съответния контекст, макар някои да запазват изконното си съдържание. Или поне така трябва да изглежда. С други думи, изкуството не се отказва от своите ценности, но съществува кръг от хора, притежаващи властта да раждат подобни квалификации. Тази условност има и няколко отрицателни последствия, най-очевидното от които е, както се

изрази един от „невидимите" хърватски режисьори Желимир Орешкович, че „отхвърлиш ли ясната структура, маргиналното става център".[202]

И това се случи с „новата европейска драма", призвана да разкрие пред зрителите света на една малка, изолирана група хора. Представянето на малките, та дори малцинствените, групи само по себе си не е проблем, даже е легитимен похват в изкуството. Проблемът в случая е, че той ни се поднася като единствено възможен. Когато ценностите са относителни, вторичното излиза на преден план и светът на наркоманите, мъжките и женски проститутки, кръвосмесителите, лудите, болните и напълно изгубени хора се определя като единствено възможен.

Всички знаем, че това не е така. Не само от статистиките, посочващи процента на наркоманите или на домашното насилие в обществото, но и от личен опит. Повечето ни познати не убиват любовниците си, нито родителите си, не колят минувачите, не спят с най-близките си роднини. Това са изключения. Факт е, че най-големите ужасии се случват тъкмо между хората, че животът понякога наистина е такъв. Но не през цялото време. От гледна точка на статистиката лошите неща се случват по-рядко от хубавите, ала „новата европейска драма" ни внушава, че животът винаги е такъв и само такъв (*подчертано от авторката*).

И макар Остермайер да твърди, че „обикновеният живот е непоносим"[203], а Анна Рединг да обяснява идеята за една от най-жестоките сцени в пиесата „Пропадане" с думите „Такъв е животът"[204], животът просто не е нито „непоносим", нито „такъв". В повечето случаи животът е поносим и в него се случват и добри, и лоши неща. А картината, която може да го покаже, е „реалистична" или правдива. „Драмата, която шамаросва" и „новата европейска драма" са едно изключително опростено представяне на човешкия живот, предложени ни обаче не само под формата на художествена конвенция на реализма, но и като единствената възможна реална картина на света. Режисьорите знаят, че това не

---

[202] Симпозиум на „Матица Хърватска", озаглавен: „Тематични и стилови характеристики на хърватската драма и театър", февруари, 2004 г. (дискусия)

[203] Томас Остермайер, „Театърът в етап на ускорение", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 248 и 250

[204] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 233

е така, но съзнателно използват тази полуистина, защото тя се е превърнала в сценично послание.

Застъпниците на „новата европейска драма" отиват още по-далеч в свързването на театъра и нашия живот. Не само че примерът на една незначително малка група от най-низките прослойки на обществото се налага по принципа на метонимията като проекция на цялото общество; не само че „новата европейска драма" е обявена за чиста проба реализъм, сиреч за съвсем нормално битие, но и най-зловещите деструктивни картини са афишарани като „нормални", смъртта като единствен изход от болката на живота, а насилието като единствен начин да изразиш любовта. Отгоре на това в коментарите си режисьорите утвърждават целия този ужас (животът такъв, какъвто е) като позитивна картина на света (ситуация, за която копнеем). Затова в произведения, изобилстващи от кръв, наркотици, изтезания и убийства, виждат „поезия и нежност, любов и оптимизъм". Макс Стафърд-Клак твърди, че „Пазаруване и секс" всъщност е „оптимистична драма". Остермайер пък заявява, че аналното изнасилване и убийството на финала дарява жертвата с „единствения истински миг любов".[205] А Дейвид Крейг твърди, че „Пречистена" на Сара Кейн е на практика сбирка „поетически картини".[206] Мога да продължа с подобни примери до безкрай.

Тази интерпретация на най-суровите мъчения и насилието над ближния като „поезия, любов и красота" на практика е и краят на деструктивната линия в изкуството – на неговата рецепция и разбиране. Чрез нея искат да ни уверят, че изнасилването е любов, мъчението е облекчение, а кръвосмешението и убийството са единствено възможният начин за комуникация в семейството, макар публиката да знае, че това не е така. Поне не в досегашния смисъл на тези думи. Затова поборниците за „новата европейска драма" променят значенията на думите, които са важни не само за интерпретацията на изкуството, но и на света като такъв.

Чрез „новата европейска драма" режисьорите ни предлагат свят, в който всички утвърдени и значими понятия като: добро, морал, ценности, любов, приятелство, съзидателност, щастие,

---

[205] Томас Остермайер, „Театърът в етап на ускорение", IV Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес", сп. Du Theatre, 11/2000, стр. 250

[206] Дейвид Крейг, „Предговор към сборника с пиеси на Сара Кейн", стр. XII

живот, съзнателно са подменени с противоположните им: зло, болка, мъчение, насилие, малтретиране, зависимост, нещастие, смърт. Когато от дадена група (на емоциите например) се взема значението на една от съставните ѝ части (да речем, любов) и се прикачва към друга (омразата), смисълът на практика се подменя и вторият елемент от групата се уеднаквява с първия. Сиреч, любовта придобива значението на омразата. И понеже омразата се използва вместо любовта, последната на практика се заличава.[207]

Подобен процес на подмяна и деградация на значенията на иначе позитивни понятия се случва и с богатия репертоар от обиди, отправяни срещу противника, постепенно преминали от естетическия на идеологическия фронт. Защитниците на „новата европейска драма" се самопровъзгласяват за прогресивни левичари, макар да показах, че тези пиеси изобщо не прокарват леви убеждения, нито пък имат социална ориентация. Те просто се нуждаят от подобни етикети, за да могат да обявят противниците си за назадничави десняци или дори за фашисти. В обидни се превръщат и думи с изначално позитивно послание като морал и скромност. Така се раждат изразите „скромни, консервативни десняци", „морални фашисти". И понеже никой разумен човек не мисли за фашистите като за морални същества, едновременното използване на тези две понятия вкарва думата „морален" в ироничен контекст и тя придобива негативен смисъл. Вече говорихме и за „целомъдрените хърватски сцени" на Хървое Иванкович и „моралните хървати" на Дамир Златар Фрей във връзка с отказа да се поставят пиесите на Сара Кейн в Хърватия. Освен национално дефинираната колективна вина, тук не само се иронизира изначално положителното значение на думите „целомъдрен" и „морален", но и се използват като обида. Благодарение на яростните бранители на „новата европейска драма" същото се случва с почти всички „добри" изрази, определящи основните човешки ценности и положителни емоции.

Във вече цитираното интервю на Остермайер за един хърватски вестник, той определя хората, които търсят в театъра „са-

[207] В статията "A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties" (New Theatre Quarterly 80/2004, стр. 305-314) Марк Рейвънхил освен другото пише и за неудобството, което изпитва при споменаването на думата „зло".

мо забавление и не се интересуват от политика" (визират се нехаресващите „новата европейска драма"), като „брутални циници". Така не само обижда противниците си, но и омаловажава забавлението като такова. В интервюто се отправят още доста укори, както на лично, така и на колективно равнище. Остермайер обвинява „Петер Хандке, Бото Щраус и много актьори от старото поколение, че са ... десняци", защото били „привърженици на старите ценности". За него армията, семейството, държавата и религията са отживелици, част от едно друго, консервативно минало. Това е личната обида, а в следващото изречение вече е отправен и колективен упрек срещу Полша, която не могла да приеме „Огненото лице" на Майенбург: „Интересното е, че това се случва и в бившата Източна Европа, където едно наше гостуване с „Огнено лице" предизвика бурна дискусия за морала. Всъщност Полша още се придържа към религиозните и семейните ценности". [208]

Процесът на придаване на отрицателен смисъл на положителни понятия може да бъде директен, както е видно от горния пример (немските писатели и актьори са десни, защото вярват в семейството, религията, държавата и армията), а понякога и иносказателен, когато се поставя в контекста на едно вече утвърдено негативно отношение, както в случая с Полша. Тя не е нападната директно, но обвинението е изречено след отправения укор към немските актьори, така че ценностите, в които вярват поляците и които им пречат да приемат възторжено „Огненото лице", стават подчертано десни. Следователно вярата в семейството, религията или държавата са чиста проба консерватизъм и възможно най-лошата квалификация за съвременния човек.

От друга страна, понятието „спорен" придобива положителен смисъл, както е видно и от разговора с Дамир Златар Фрей. Интервюто с него е озаглавено: „Ще покажа, че Славенка Драгулич е скандална, колкото и Сара Кейн"[209], защото това е и основната му теза, а от цялата статия става ясно колко той цени Сара Кейн (макар скромно да я нарича „любопитна авторка"). Така думата „спорен" вече означава прекрасен, отличен!

---

[208] Ясен Боко, „В театъра още властват страхливците", Slobodna Dalmacija 13.03.2001 г.

[209] Ивана Микуличин, „Ще покажа, че Славенка Драгулич е скандална, колкото и Сара Кейн", Jutarnji list, 30.01.2003 г.

ТЕАТЪРЪТ: МОТИВИТЕ НА РЕЖИСЬОРИТЕ *или* КОЙ ПРОГОНИ ЧУВСТВАТА

Защо режисьорите постъпват така? Та те са интелигентни, умни, образовани, повечето са талантливи, имат успешни кариери. И те, като нас, живеят с богат диапазон от емоции – добри и лоши, гледат на света с очите на публиката. Но го интерпретират по абсолютно различен начин. Трябва да има някаква причина за това. И то причина, доста по-съществена от казаното дотук.

Единствената истинска причина може да е прогонването на емоциите от изкуството, в случая от сцената.

И ако в средата на двадесети век започва прочистването на изкуството от кича като символ на измамната красота, фалшивите ценности и емоции и лъжеизкуството, то в края на столетието от него са изхвърлени и чувствата. Особено положителните. За „високо изкуство" се признават само интелектът, мисълта и „визиите". Емоциите са обявени за измама и кич и са прокудени заедно с принадлежащите им жанрове (мелодрамата, криминалето, научната фантастика). И въпреки усилията на някои мъдри личности, дръзнали да се борят за тях (Умберто Еко или Миливой Солар и Павао Павличич в Хърватия), тези жанрове са захвърлени като „занаятчийски боклук". А прокуждайки емоциите, автоматично се лишаваме от разказа, защото той (от мита до днес) запознава публиката с някакво събитие, за да предизвика у нея конкретни емоции, да я накара да прояви разбиране, съчувствие, да изживее катарзис... Сюжетът пък е въплътен в образи, които разбираме и приемаме... А в основата на всичко е разказвачът – писателят и драматургът.

Изхвърлянето на разказа, характерите и емоциите във времето на върховенството на режисьорите означава и изхвърляне на писателя от театъра. А мечтата за неговото завръщане от началото на деветдесетте на практика е и мечтата за връщане към трите съставни елемента на театъра, определени още от Аристотел.

През последните петдесет години режисьорите ни внушават, че положителните емоции са безвкусни, а интелектуалните сценични метафори и „визии" са доказателство за образованието и културата. Публиката обаче продължава да търси разказа, характерите и естествено, един богат диапазон от чувства. И когато

през деветдесетте това желание обсебва обществото, режисьорите откриват съвършените пиеси, които да решат проблема. Феноменът по превръщането на „пиесите-шамари" в „нова европейска драма" става един вид режисьорски трик. На пръв поглед режисьорите връщат писателя в театъра, но му налагат една определена и строго контролирана тема, която се вписва в представата им за сценичното изкуство.

Затова режисьорите провъзгласяват новата драма за „истинска и реалистична", позицията ѝ – за „храбростта да покажеш истинското лице на света", съществуването ѝ – за „помощ да разберем света такъв, какъвто е". Те са достатъчно интелигентни и съзнават собствените си лъжи, но тъкмо демагогията им е необходима, за да задоволят нуждата да говорят за значими неща. Затова и маркерът „реализъм", прикрепен към „новата европейска драма", действа като магнит на публиката, докато течението си пробива път в Европа.

„Реалистичната картина" е подложена на строг контрол и режисьорите избират само пиесите, показващи най-грозните картини от живота, защото тъкмо те ни изпращат едно изключително ясно послание – в света, в който живеем, положителните емоции са невъзможни. Затова влагат толкова усилия да ни обяснят, че цялото това насилие всъщност е любов, защото знаят, че тъкмо нея търсим в театъра. Естествено никой нормален човек няма да твърди, че изнасилването е „единственият истински миг любов", особено онова, което завършва със смърт, с други думи, че „Пазаруване и секс" е оптимистична драма, а родителите в „Огнено лице" заслужават да умрат, защото и без това вече са мъртви, както казва един от героите, но режисьорите търсят точно това. Понеже *in-yer-face* театърът, подхвърлен ни като „нова европейска драма", довежда до край процеса на прокуждане на чувствата.

И така, реализмът е просто трик за привличане на публиката към възможно най-ужасяващото представяне на света чрез натуралистично насилие на сцената, за да я излекуват веднъж завинаги от копнежа ѝ по емоции, разказ, образи и характери. Сякаш режисьорите са се надявали, че покажат ли реалния свят отвратителен и страшен, публиката ще се почувства благодарна в мига, когато театърът се завърне към режисьорските визии и вече няма да досажда с мечтите си за реални и човешки истории. Успеят ли

да ни отвратят от чувствата, после сигурно с радост ще приемем режисьорските интерпретации на изкуството като интелектуална и студена проекция на света. Публиката и театърът отново ще бъдат подвластни на режисьора и ще спрат да търсят писателя.

Добре измислено. Единственият проблем е, че човек не може да живее без положителни емоции и морални устои. Затова тенденцията, опълчила се срещу тях, трябва да е съпроводена с агресивна кампания.

ЖИВОТЪТ: ПРЕВЪЗХОДСТВОТО НА ЗЛОТО В ОЧИТЕ НА МЛАДИТЕ *или* ОТЧАЯНИЕ И СТРЕС

Досега ставаше дума за влиянието на новото течение върху театъра. Но има още едно важно поле на действие за прокламирания реализъм на „новата европейска драма", и то доста негативно. Животът. Следва малко, но необходимо отклонение от театрознанието и навлизане в сферата на социологията и психологията. Според една теория всичко, което виждаме, се трупа в подсъзнанието ни и въздейства на ума, тялото и душата. А влияейки на нас като на индивиди, влияе и на обществото, на „идеята за времето", ако перифразирам Фъргюсън.

Показвайки един свят, в който доброто и злото са относителни понятия и злото е единствената възможност, преосмисляйки утвърдени позитивни понятия, на които досега сме градили разбирането си за света, „новата европейска драма" отправя към публиката много ясни послания. Особено на целевата публика.

Вече казахме, че целевата публика са младите хора. „*Да върнем младите в театъра* е основната мантра на Театърленда" – казва Доминик Дромгул за малките театрални сцени на Лондон пред деветдесетте.[210] На една публична дискусия Стивън Далдри заявява, че младият зрител вече не желае старомодни драми с идеи.[211] В Англия всичко е направено в името на младите. Те са целевата публика и в Европа, защото „старата, премиерна и дясна публика не разбира новите пиеси".

---

[210] Доминик Дромгул, „Пална стая" стр. 278

[211] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 132

Как тези текстове въздействат на младата публика? Режисьорите говорят за издигане на съзнанието, за политическо мислене, но аз вече показах какви послания отправят от сцената и каква е социалната им и политическа насоченост. Липсата на социални отношения и въздействащият фаталистичен ужас на света като единствено възможен могат да превърнат всеки зрител в обществен конформист. Ако има само жертви и насилници (т.е. няма сила, която да накаже насилниците и да защити жертвите) и отгоре на всичко жертвите копнеят за страдания и смърт, ако мъчителите са „единствените, които жертвите познават" (както казва Грейс за Тинкър - главния инквизитор в „Пречистена" на Сара Кейн), всеки опит за промяна е безсмислен. „Новата европейска драма" не се бори за по-добро общество от политическа гледна точка, а умиротворява социалната съвест и така става по-консервативна от която и да било политическа стратегия на Маргарет Тачър.

Досега обаче не стана дума за възможните последствия за индивида в по-дълбок, психологически план. А те са две.

Първо, тези пиеси манипулират чувствата на хората (особено на младата публика). Противно на всякаква логика, разни умни люде обясняват на младите, че залетите от кървища, сперма и дрога сцени са израз на любовта, красотата и поезията. Тези твърдения се подхващат и от медиите и никой не реагира! Поточно реагират само някакви си там „фашисти", но мнението им не заслужава внимание. Подобен подход може да смути и да подмени представата за света, особено ако тя още не е формирана. Говорим за синдрома на „новите дрехи на царя": виждаш, че е гол, но щом всички се възхищават от прекрасните му одежди, накрая се усъмняваш, че нещо със зрението ти не е наред.

Другият психологически ефект от „новата европейска драма" е, че подобно отношение към света на практика прави индивида по-толерантен към злото. Не искам да кажа, че всеки, който види убийство по телевизията ще хукне да избива наред, но представянето на злото като вездесъщо и всемогъщо ни кара да го приемаме по-спокойно в личния си живот. Така извиняваме собствените си недостатъци и отказа да им се противопоставим. Щом светът е толкова лош, защо аз да се боря с изкушенията и да бъда добър.

Това е също една от обидите в арсенала на „новата европейска драма".

Лесно е да го докажем. След премиерата на „Взривени" от Сара Кейн хората са ужасени от насилието на сцената. При представянето на „Snatch" (думата означава кратък период от време, но и кражба и посегателство, а в жаргона - женски полов орган) няма реакция, макар пред очите им на сцената да изнасилват главната героиня, след което душата и тялото ѝ се разменят с тези на нейния мъчител. После тя (вече в мъжко тяло) подстрекава един приятел също да насили момиче (за да почувства мъчителят какво е това), а сетне отрязва своите (т.е. тези на мъчителя) мъжки атрибути и ослепява другия младеж. За три години прагът на толерантността на британската публика е паднал дотам, че дори мъжете в залата реагират на сцената със самокастрирането просто с лека въздишка. Трябва ли да споменавам, че Питър Роуз, авторът на тази „творба", е едва двадесетгодишен.

Също както прохождащите писатели, ръководени от режисьорите, приемат насилието и злото за единствено вдъхновение и публиката (особено младата) започва да ги смята за нормални. Доказателство за което е и реакцията на самата Кейн: „Първият ред в театъра беше пълен с пубери, решени да ни покажат колко смешно е всичко, случващо се на сцената"[212] – споделя тя след едно представление на „Взривени" в „Ройъл Корт Тиътър". Подобно поведение учудва дори нея. Но кого обвинява? „Скандалната пропаганда", която пречи на хората да вникнат в представлението.

„Разни младежи от публиката се смеят на най-ужасяващите места в „Пазаруване и секс", а аз исках да ги изтръгна от цинизма и да им открия нови висоти" – казва Марк Рейвънхил[213]. Ала ако съдим по реакцията, е бил доста далеч от целта си.

Въпреки изненадата на самите автори от смеха в салона в мигове на най-зловещи изтезания, в поведението на публиката няма нищо необяснимо. „Скандалната пропаганда", от която се оплаква Кейн, на практика е продукт на режисьорите, внушаващи на публиката, че тъкмо тези пиеси изразяват младежкия светог-

[212] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 105
[213] Майкъл Кустов, „Театър @ риск", стр. 212

лед, че са политически подплатени, антитачъровски, *cool* и старомодната публика не ги разбира. Обясняват също, че това е една реалистична картина на света и че животът наистина е такъв. И когато публиката идва да види що за театър е това, тя вече е зомбирана и готова да приеме пиесите като нещо най-нормално, ако иска да е *cool*, прогресивна и анти-Тачър.

Затова няма нищо странно в думите на Майкъл Кустов за „Пазаруване и секс": „Гледах пиесата два пъти ... в салона имаше доста млади хора, които влизаха с бутилки бира в ръка и светкавично се вписваха в стила на Рейвънхил".[214] За Кустов това е комплимент за постановката и писателя (защото той приема „про" аргументите), но всъщност става дума за влиянието, което оказва пиесата и нейното послание, съчетало бирата и вулгарния език. Това доказва, че толерантността към злото и представянето на низките страсти за нещо обичайно въздейства предимно на младите хора и ги кара да следват модела, който им се предлага от сцената като „нормален" и „модерен". Подобна е и реакцията в Европа, където критиците апелират към младите да влязат в театъра: „Прекалената метафоричност и изопачените значения отстъпват пред непосредственото саморазпознаване и пред мястото ти в света".[215]

Изведнъж започва да те е срам да признаеш положителните си чувства, защото не е *cool*. Това наистина е глупаво. *Cool* е да гледаш невъобразими ужаси и да се смееш, *cool* е да си информиран за всевъзможните начини за дрогиране, *cool* е нон-стоп да се напиваш, *cool* е да псуваш, *cool* е сексът без любов (вече дори не казваме „правя любов", а само „секс").

Основната теза на „новата европейска драма" е, че чувствата (особено любовта) могат само да те наранят, че само „мъртъв не усещаш болка", а „болката е единственото реално чувство", както твърдят. Така на повърхността тези пиеси създават у зрителя усещането, че толерантността към насилието и злото те правят по-готин и по-силен и така можеш да се противопоставиш на унищожението. Готов си на всичко. Под тези *cool*-чувства обаче и смеха като реакция на страховития сценичен

[214] Майкъл Кустов, „Театър @ риск", стр. 211
[215] Ясен Боко, „Новата европейска драма", Kazalište, 9-10/2002, стр. 169

свят се крият по-дълбоки пластове. В психологически аспект се стига до усещането за безсилие и отчаяние. Отправя се посланието, че няма щастливи семейства, интересни професии и добри хора, че единствено възможен е мрачният свят на депресиите, който не подлежи на промяна, но от него можеш да избягаш с помощта на дрогата, алкохола, секса и насилието и че всички правят така. Или както отговаря Курт от „Огнено лице" на Мариус фон Майенбург на упрека на сестра си, че е време да порасне: „По-добре да съм мъртъв или пиян." Това е братът, който спи със собствената си сестра и в края на пиесата убива родителите си, а себе си подпалва.

Социологическите проучвания показват, че „повечето млади хора искат да имат стабилна работа и семейство"[216], защото ние сме програмирани да изпитваме нужда от положителни емоции, да имаме щастливо семейство, творческа работа, приятели и добри съседи, но щом философията на новите пиеси отрича всичко това, трябва да се внуши на зрителя чувство на неудовлетвореност и отчаяние, депресия и несигурност. Така теорията, „че само мъртвите не ги боли", прокарвана от режисьорите, вместо да даде сили на хората, ги води до саморазрушение. А омаловажаването на злото на сцената на практика го абсолютизира. За целевата публика.

Най-добре обяснява влиянието на тази драма и нейните послания самият Рейвънхил. А именно, често пъти разни хора смутено му казвали: „Вижте, не съм много сигурен, простете, но някак не съм напълно съгласен, но може би това накрая, май не трябваше да го пробожда, поне така го чувствам."[217] Това колебание директно да се изкаже собственото мнение свидетелства, че посланието на драмата от сцената противоречи на основните ценности на зрителите. Но и че то на практика действа, ако не друго – то поне предизвиква смут.

„Новата европейска драма" влияе на британската публика, която става по-търпима към насилието на сцената, влияе и на критиците, които пренебрегват първичната си реакция и започват да редят аргументи в защита на новата вълна, променя и езика на

---

[216] Алекс Сиърз, „In-Yer-Face театърът", стр. 238

[217] Марк Рейвънхил, „Пиршество във фабриката: убийството на Джеймс Булгър и новото писане за театъра през 90-те", New Theatre Quarterly 80/2004, стр. 313.

изтъкнати британски театрали, които сега си служат с псувни, „усвоявайки стила на Рейвънхил"[218]. Сто на сто влияе и на младата публика. А младите още не са изградили ценностите си, не са формирали характера си, нямат защитна система, дори не са сигурни разбират ли света! И може би тъкмо затова са целева публика.

[218] През дългите години участия в театрални мероприятия на нито един симпозиум, конференция или какъвто и да било друг форум не съм чувала псувни или други „непристойни" думи като тези на симпозиума в Нови Сад, посветен на „новата европейска драма". Дори програмата изобилстваше от „рейвънхилски стил". А като модератор на кръглата маса в един момент бях принудена да помоля участниците да контролират изказа си.

ШЕСТА ЧАСТ (ЗАКЛЮЧЕНИЕ)
КАК ДА СЕ ПРОТИВОПОСТАВИМ НА НАТИСКА *или* КОЕ Е ДОБРОТО В СОБСТВЕНИЯ НИ ДВОР

В книгата отговорих на поставените в уводните бележки въпроси – как се заражда интересът към драмата в края на последното десетилетие на миналия век, защо са избрани само определени писатели и как режисьорите, дърпайки „лостовете на властта", се опитват да наложат британската „драма, която зашлевява" в европейските театри, замаскирана стилистично като „нова европейска драма". Показах, че опитът им, въпреки огромните усилия на театралните режисьори, се проваля. Независимо от присъствието ѝ в европейския театър, „новата европейска драма" остава само течение, мода, с някои тематични нововъведения. Със залеза ѝ европейските сцени се връщат към ситуацията, описана в първата част на книгата – всевластващи режисьори и извергнати писатели.

Европейският театър е уморен от „шамарите", от режисьорите, които упорито повтарят, че изкуството трябва да бъде скучно и студено. Европейската публика е уморена от потискането на собствените си емоции, от наложената ѝ забрана да чувства в театъра. Ние искаме истории, които ще ни докоснат и разчувстват, образи, които ще разберем, емоции, с които да общуваме. Сигурна съм, че въпреки цялата тази медийна шумотевица, всеки театър в Европа притежава театрална чувствителност. Но кой ще рискува да бъде обявен за „старомоден", ако заяви публично, че се е почувствал добре от някое представление? Как да признаем нуждата си от емоции, без да ни лепнат етикета „глупак"? Как да кажем, че изпитваме необходимостта да видим на сцената собствения си живот или живота на повечето хора (които си имат вдъхновяващи ги професии, щастливи семейства и скъпи приятели, които обичат близките си, опитват се да зарадват хората, които обичат, борят се за добрите идеи, стараят се да работят почтено и честно, имат духовен живот), а не маргиналните и болни слоеве от обществото, без да ни обявят за „десни" или дори за „фашисти"?

Не е лесно да се противопоставим на етикетите. Повечето хора не са запознати със световните течения и със ситуацията в другите страни. Затова не е изненадващ фактът, че приемат на вяра предложените им от авторитетни личности нови и модерни неща. Но дори тези, които пътуват и имат възможност да видят ситуацията в другите страни, с лекота приемат модните течения. Виждала съм хора, които така силно желаят да следват чуждата мода, че буквално за една нощ се преобръщат и панически търсят нещо, което да подкрепи новото им увлечение. А с „новата драма" не става дума за търсене на добри писатели, а тъкмо за такива, които да „минат". Виждала съм и хора, които препоръчват презирани от тях драматургични текстове, защитават писатели, чиито работи изобщо не ценят, но пък ги смятат за възможни кандидати за дадено течение. Бях в редакцията на едно списание, докато се вземаше решение за публикуването на текст, който повечето смятаха за лош, но пък беше „на мода" в Европа. Същевременно не искаха да напечатат творба, която им допадаше, но пък беше от непознат автор. Видях и хора, които се страхуваха да препоръчат или да поставят любими текстове, защото „не вървят".[219]

Дори на онези, които гравитират около или са в кликата на силните на деня, не им е лесно да се противопоставят на модата. Кой пръв ще извика „Царят е гол!", за да бъде осмян, прогонен или дори наказан? Противопоставянето не само може да ти лепне грозен етикет, но и да те лиши от достъп или от членство в клуба на силните. Хората се плашат от това, защото често пъти тъкмо мястото им в света определя положението, което ще им бъде отредено у дома. Затова са по-склонни да бъдат конформисти и да работят против собствените си идеи и убеждения. Впрочем въпрос на вкус и мнение!

Ако не се страхуваме да изразим собственото си мнение и се изправим очи в очи с обвиненията, последните може да изгубят силата си, да лъснат като безпочвени и измамни. Тогава ще започнем да съдим според собствения си вкус и усещания, с нашата си чувствителност, а не под влияние на модата. Така ще открием, че зад медийния шум се крие една нова чувствителност. Чувстви-

[219] Саня Никчевич, „Уводни бележки за културната глобализация" в „Нивото на литературната глобализация. XXVI литературни разговори в Загреб", 2-5.10.2003 г., Дружество на хърватските литератори, Загреб, 2004, стр. 104-113

телността на разказа, образите и емоциите, каквито ги има например при българския писател Христо Бойчев. След поканата за Биеналето в Бон неговият „Полковникът птица" се превърна в световен хит и посочи пукнатините в налагането на „насилственото" течение като „нова европейска драма". Малко абсурдна, но топла и духовита история за забравените пациенти на една лудница, които стават войници, защото един ден в двора им отнякъде пада сандък с боеприпаси. Това събитие събужда немия пациент, който се превръща в Полковника Птица и повежда своите войници в строен ред към Страсбург. С живи характери, които будят нашите симпатии, тази пиеса, макар и без насилие, казва за обществото ни много повече от цялата „нова европейска драма".

Новата чувствителност присъства и в Хърватия. Едната линия се прокарва от Рене Медвешек, дръзнал да проговори емоционално за вълшебството от обмяната на енергия между публика и актьори ("Hamper" 1998; „Брат Магаре" 2001; „Нашият град" от Уайлдър 2004, изобщо всичко в Загребския младежки театър). Другата линия присъства в пиесите на Миро Гавран, който се придържа към разказа, емоциите и образите от първата си драма „Антигона" на Креонт" (1983), та до „Всичко за жените" (2000), а в последната си пиеса – антиглобалистичната „Как да убиеш президент", връща на нашата сцена и политическия театър. Или линията, следвана от Лидия Ходак, автор на „Картините на Мария" (написана през 1995 г., поставена през 2004 г. в Хърватския народен театър в Осиек) – потресаваща и същевременно умиротворителна пиеса за една насилвана жена, която носи в себе си топлота и човещина. Чувствата доминират и в „Милосърдният самарянин" (1996) на Търпимир Юркич; в пиесите на Елвис Бошняк на селска тематика за малкия човек като „Носи ни реката" (2002) или за проблемите в отношенията между мъжете и жените в „Хайде да скачаме по облаците" (2004), в „Последното звено" или „Преди сън" на Лада Кащелан. В статията „Измамната нужда от хърватски писатели в театъра на деветдесетте"[220] показвам как въпреки всички модни „търсения на новата драма" хърватският театър работи срещу писателя, но и посочвам доста любопитни

[220] Саня Никчевич, „Измамната нужда от хърватски писатели в театъра през деветдесетте", Republika, 11/2003, стр. 3-21

имена, на които не е предоставен истински театрален шанс или възможност за развитие.

Тази нова чувствителност, нещо като нов или моден романтизъм, се развива и търси нови конвенции и отклик сред критиката. Но заради настояването, че изразът на емоции не е изкуство, бива изхвърлен от споменатите кръгове на силните и не получава медийна подкрепа дори в редките случаи, когато някои от критиците, изпитали удоволствие от представленията, дръзват да споделят това усещане с обществеността. Без да си приет от медиите, е трудно да прокарваш някое течение, защото отделните примери по-скоро приличат на изключения, а не на нов тип чувствителност или *Zeitgeist*. Спомняте ли си как режисьорите пробутваха „новата европейска драма"? Ако и новата чувствителност имаше поне медийната подкрепа, с която се ползваше „новата европейска драма", щяхме да видим какво всъщност се случва и да си отговорим на въпроса за кризата, в която затъна театърът.

Лично аз вярвам, че театърът трябва да ни напътства, да ни прави по-добри, да ни радва, да ни кара да се замислим, да се задълбочим, но не и да ни унищожава. Също така вярвам, че, разкривайки механизмите на „модерното" изкуство, може да провокираме диалог за самобитността, за истинските стойности и смисъла да твориш – от писането на пиеси и режисирането, до изготвянето на репертоара. Ако ясно очертаем механизмите, които ръководят живота ни, сигурно може да поговорим и за това какво играем и защо, от какво се нуждаем, кое е самобитно, кое ни е наложено изкуствено. И когато в бъдеще ни залее някоя нова вълна тенденциозни пиеси, бих искала театърът ни все пак да се придържа към истинските ценности, а не сляпо да следва модата.

ЕПИЛОГ ОТ 2009 ГОДИНА
НОВАТА ЕВРОПЕЙСКА ДРАМА ДНЕС *или*
ТЕЧЕНИЕТО ПЕТ ГОДИНИ ПО-КЪСНО

Работата на критика е да оценява дадено театрално събитие. А театроведът трябва да анализира по-всеобхватно, да открива структурата и влиянията и да поставя всяко явление в съответния контекст. Това е неблагодарно занимание, особено ако се отнася до съвременния театър, който е в процес на развитие, ако непрекъснато се сменят различни стилове и тенденции. Всички виждат тази борба, някои дори забелязват доминирането на едни течения над други, ала никой не знае как ще свърши всичко. Дори да не прави генерални заключения, самият факт, че се е захванал с даден феномен (от многото съществуващи), променя реалната конфигурация. Затова театроведите не обичат да се задълбочават върху актуални събития: страх ги е да не утвърдят нещо, което не си заслужава, да не пропуснат важното, да не бъдат лоши пророци... още повече, че всяка тяхна дума ще се съхрани за идните поколения...

На мен обаче ми се струва, че не само критиците, но и театроведите са призвани да говорят за съвремието. Особено ако имат усет за структурата и поглед върху събитията! За мен е изключително интересно да изследвам случващото се днес и сега и да предвиждам какво ни очаква. Не смятам, че дори едно напълно погрешно заключение може да ме дискредитира като теоретик... Та това е просто предположение! И футуролозите имат право на грешка, та какво остава за театроведите!

Докато редактирах ръкописа от 2005 година за второто издание на книгата, видях, че няма какво да променям или коригирам. Налага се само една малка поправка (за времето, когато е създадена пиесата на Макдона), но пък има доста примери, потвърждаващи теорията ми. Затова и в бележките под черта пояснявам кои са добавени през 2009 г., за да се види, че текстът от 2005 е актуален и точен и днес. Разбрах обаче, че е важно да кажа какво се е случило с описаното течение след издаването на книгата.

И така, прогнозите ми бяха точни. Течението, както казвам в края на първото издание, на практика е мъртво. Проблемът е в

това, че са точни и посочените от мен последствия. Те окупираха театъра и макар модата да отмина, те все още са факт... С други думи, дори мъртво, течението не се предава.

НЕОБЕЗПОКОЯВАНИЯТ КЛУБ НА СИЛНИТЕ *или* РЕЖИСЬОРИТЕ ОЩЕ СА НА ВЛАСТ

Както пиша в края на първото издание, режисьорите продължават да са на власт. Вече не се интересуват от новата драма и отново са се обърнали към класиката или разработват собствени авторски проекти. Примери много, но аз ще се придържам само към онези, които използвах, за да докажа тезата си за върховенството на режисьора в европейския театър.

Европейската театрална награда *или* 34 : 5

Посочих носителите на Европейската театрална награда само до 2001 г. (макар книгата ми да излезе през 2005), защото във връчването ѝ имаше дълга пауза. И макар още през 2001 г. да е взето решение следващият ѝ носител да е Харолд Пинтър, на Европа ѝ трябваха пет години, за да започне да я дава отново. В текста стигам до малко саркастичното заключение, че това сигурно се дължи на факта, че са решили да отличат един истински писател. Но независимо от причините за прекъсването след възстановяването нещата отново тръгват по старому. Писателското „нашествие" е краткотрайно!

След дългогодишно пребиваване в Таормина сега наградата започна да се мести от град на град и така през 2006 г. бе връчена в Торино, през 2007 и 2008 – в Солун, а през 2009 – във Вроцлав. Както вече казах, през 2006 неин носител стана писателят Харолд Пинтър, а наградата за „нова театрална реалност" получиха режисьорите Оскарас Коршуновас[221] и Йозеф Надж; през 2007 го-

[221] Спомняте ли си историята за обвързаността на институциите и „клуба на силните" от първата част на книгата? Оскарас Коршуновас разполага с рекламен видеоматериал за своята работа („O.K. THEATRE – Театърът на Оскарас Коршуновас") от 2002г. с откъси от постановките му „Сън в лятна нощ" (1999), „Майстора и Маргарита" (2000), „Огнено лице" (2000) и „Едип цар" (2002). Ос-

лямата награда си поделиха двама режисьори: Робер Льопаж и Петер Задек, а като новатори бяха отличени Алвис Херманис (отново режисьор) и Биляна Сръблянович (драматург!). През 2008 голямата награда бе присъдена на актьора Патрис Шеро, а тази за нова реалност на двама режисьори: Саша Валц (сътрудничка на Остермайер в рамките на Берлинската театрална сцена) и поляка Кшищоф Варликовски (същият, който създаде прословутото представление по „Пречистена" на Сара Кейн), както и на немската трупа „Римини протокол" (ръководена от трима режисьори – Хелгард Хауг, Щефан Каеги и Даниел Вецел). През 2009 г. голямата награда отново се пада на режисьор – поляка Кристиан Лупа, а за носители на новата реалност са посочени петима творци, защото комисията иска някак да „сложи точка на историята". И така, наградени са всички, които години наред са били в списъците с номинанти и са събрали най-много гласове: Ги Касиерс, Пипо Делбоно, Родриго Гарсия, Арпад Шилинг и Франсоа Танги и „Театр дьо радо". Или четирима режисьори и една театрална трупа с толкова силно изразено ръководно режисьорско начало, че това е изрично подчертано.

Наградите утвърждават значението на отделни театрални професии. На практика от 1986 до 2001 Таормина отличава осемнадесет режисьори и трупи с подчертано режисьорско присъствие и трима представители на останалите слуги на Мелпомена – един писател, един актьор и една трупа.

Като добавим новоотличените ситуацията става още по-очебийна, защото от 1986 до 2009 г. са наградени 26 режисьори, 6 трупи, ръководени от режисьори (от които пет имат по един режисьор, а „Римини Протокол" цели трима), 3 писатели, 1 актьор и един театър за развитие на драмата (за който стана дума, че също е ръководен от режисьор). Между режисьорите има и такива, дошли от други професии (Пипо Делбоно започва като актьор, Йозеф Надж като танцьор), но по-късно се профилират като режисьори пророци и тъкмо тогава започват да печелят награди. Сиреч, сума сумарум имаме 34 режисьори и 5 други!

вен че от подборката става ясно, че режисьорът се интересува изключително от класика (с едно съвременно европейско изключение), още по-интересно е да видим кой му помага за създаването на материала: Министерството на културата на Литва, Theater der Welt 2002, Фестивалът в Залцбург и Zurcher Theater Spektakel.

Фестивалите *или* звездните режисьори

Дубравка Вьргоч (директор на Загребския младежки театър) и Ивица Булян (режисьор) са селектори на престижния Загребски фестивал на световния театър през 2003 г. Идеята им е да доведат най-добрите европейски спектакли, цел на всеки значим фестивал. Само дето на преден план излизат все режисьорски имена. Така е и по времето на „новата европейска драма" и търсенето на писатели. Само на един фестивал се споменава писателско име („Жесток и нежен" на Мартин Кримп, режисьор Люк Бонди[222]). И толкоз. Презентацията на фестивала от 2006 акцентира върху режисьорите. Кримп вече го няма! През 2009 съобщението гласи: „От 18 до 26 септември звездните режисьори ще представят своята продукция на VII Фестивал на световния театър в Загреб".[223] Става дума за Лев Додин, Кристоф Марталер, Хайнер Гьобелс (Вижте списъка с лауреатите на Европейската театрална награда!) и двама още неотличени режисьори, Ян Лауер и Франческо Сфрамели. И всички виждат това. Вестниците пишат само за „най-изтъкнатите майстори на режисурата в Загреб"[224], макар да се чуват и загрижени гласове като този на Игор Мърдуляш, който пита: „Къде изчезнаха писателите?" „Програмата на фестивала включва пет спектакъла на пет европейски театъра от Месина до Петербург. И във всички брошури, по вестниците, та дори и в интернет представянето включва заглавието, името на режисьора и театъра. Да ви се губи нещо?... Никъде не е посочен авторът, драматургът, авторът на драматизацията, изобщо текстописецът..."[225] Подобно отношение към писателите от страна на организаторите на фестивала е съвсем логично, защото става дума за режисьори, които дори когато работят с конкретен текст, го пречупват през призмата на собствените си творчески визии. Според селекционерите тъкмо те са от значение за развитието на театъра,

---

[222] Виж главата „Второ лошо последствие за театъра или изгубената идентичност на писателя".

[223] http://www.zagrebtheatrefestival.hr/2009/o_festivalu.html

[224] Зринка Зорчец, „Най-големите майстори на режисурата се събират в Загреб за Фестивала на световния театър от 18 до 26 септември", Vjesnik, 05 от 06.09.2009 г.

[225] Игор Мърдуляш, „За липсващите имена на драматурзите", Hrvatsko slovo, 18.09.2009 г.

а авторът на словесната канава е просто второстепенен съучастник. Затова и не се споменава.

Ситуацията е същата и по другите европейски фестивали (в което можете лесно да се уверите, ако посетите техните интернет страници), но все пак ще приведа още няколко примера. Руската „Златна маска" от 2006 г. насам залага предимно на режисьорите и само от време на време на някой писател.[226] Белградският БИТЕФ изброява имената на сайта си на „своите открития или на вече увенчани със слава творци", но и тук се натъкваме на само двама писатели – Йонеско и Бекет![227] Тазгодишната програма (2009) включва само една авторка – Милена Маркович, дошла на гребена на вълната на новата европейска драма. Останалото са режисьорски проекти и адаптации на класици.[228]

Германският гост на БИТЕФ 2009 е „Римини Протокол" – трупата, предизвикала малък скандал преди две години на Дните на театъра в Мюлхейм. Това е фестивал, посветен на немската драма, където през 2007 наградата за текст бе връчена тъкмо на тази трупа. Една наистина отлична формация, ръководена от трима режисьори, проводници на „документалния театър" (наричан от тях „театър на реалността" – *theater der welt*). Проблемът е в това, че те не работят с драматични текстове в класическия смисъл на думата, а използват изказванията на реални хора и така за три седмици създават нов спектакъл. Да, те не изключват текста, но това не е типичната пиеса и го няма писателят (за справка надзърнете в сайта им!). Тук говорим единствено за колективното авторство на тримата режисьори и за действителните личности, чиято история се пресъздава. При участието си по фестивали понякога посочват името на човек, свързан с текста. Така например при „Мнемопарк" е изписано: скриптер[229] или оформител на скрипта! *Nomen* още е *omen*.[230] Решението на ръководството на фестивала да връчи наградата за текст тъкмо на тях „предизвиква дискусии и дори бунт", защото е отличена

---

[226] Ясен Боко, „Руснаците идват", Vijenac, 27.04.2007 г.

[227] http://www.bitef.rs/festival/?pg=simple&jez=sr&smpl=festival

[228] http://www.bitef.rs/festival/?pg=predstave&jez=sr&prog=Glavni%20program

[229] Европейски театрални награди – Солун 2008, стр. 78

[230] Виж глава „Доказателство първо: Езикът или внимателно съгласуваните формулировки".

„театрална форма", а не драматург, което на практика обезсмисля и фестивала, и наградата.[231] А тримата режисьори просто заявиха, че „дискусията била ненужна и безсмислена", тъй като „драмата не трябва да се дефинира"! Макар съвсем ясно и простичко да са дефинирали режисьорската си поетика![232]

През 2009 година фестивалът „Вечери в театър Гавела", където се представя най-доброто от хърватската продукция, бе открит с постановката на градския театър на Вировитица на „Войцек" от Бюхнер на словенеца Само Стрелец. Спомняте ли си онзи въображаем читател от Индия? Той май ще затвърди убеждението си, че „Войцек" е най-значимата европейска пиеса за всички времена. Независимо че става дума за фрагменти, публикувани посмъртно!

Положението на писателя *или* драматург на собствения си текст

Всъщност, писателят отново е изхвърлен. Дори когато създава оригинален текст (а не е просто скриптер), първо забравят него! През ноември 2001 г. (когато новата драма е в своя апогей!) в програмата на „Атентатори" на Театър ITD липсва името на автора! А това е Томислав Заец, тогава млад и още неутвърден писател! Пише, че текстът е отличен с наградата „Марин Държич" на хърватското Министерство на културата, но не и кой е авторът! Затова пък са изброени всички други, участвали в създаването на спектакъла, включително осветителят, звукорежисьорът и гардеробиерката! Спомняте ли си твърдението на Дромгул, че в йерархията на европейските театри писателят е някъде след помощник-перукера?[233]

За съжаление, причината за забравянето на писателя не е в неговата младост и непопулярност. През 2003 г. режисьорът

---

[231] Виж http://www.goethe.de/kue/the/thm/abs/en3097372.htm или http://www.rimini-protokoll.de

[232] Ян Оберландер и Ане Петер в e-mail интервю „Защо не потърсите в Гугъл?" с подзаглавие „Хелгард Хауг и Даниел Вецел от „Римини Протокол" не искат да дефинират драмата. И така става!", публикувано на интернет страницата на фестивала: http://www.nachtkritik-stuecke08.de/index.php/dramatiker/61-dramatiker-k/125-rimini-protokoll-interview-1

[233] Виж бележка 26.

Бранко Брезовец поставя в Загребския младежки театър една почти експресионистична драма на Слободан Шнайдер „Смъртописът на Камов". На премиерата изведнъж стана ясно, че това било мюзикъл, оригиналният текст е преработен от двама драматурзи и заглавието е променено на „Смъртописът на Камов. Мулен Руж". А програмата е отпечатана без името на автора! Въпреки факта, че по това време Слободан Шнайдер – известен хърватски писател и драматург, е директор на театъра. За автора няма място на корицата. И той се съгласява с това![234]

Но дори да не пропускат името на писателя, това съвсем не означава, че от сцената звучи неговият текст!

Вземат ли някоя съвременна пиеса, режисьорите на практика властват над нея. Преди още да е написана! Когато през 2009 година Паоло Маджели (давам го за пример, защото е известен и притежава ярък авторски почерк) решава да постави в младежкия театър пиесата „Пентаграм" за живота в Загреб днес, той поръчва текста на петима писатели (Игор Райки, Иван Видич, Нина Митрович, Дамир Каракаш и Филип Шовагович). Но не им позволява да описват онова, което ги вълнува, не им дава заедно да създадат нещо, не допуска да открият свързващите елементи между своите истории, а до края на проекта ги държи на дистанция един от друг, като на всеки заръчва да му донесе история за проблемите на столицата, „за хората, които градът не може да опитоми"[235], даже на някои директно налага определено съдържание. Нина Митрович казва: „Не ми беше лесно да напиша този текст. Маджели ми каза: „Дай нещо с четири жени и секс!", а как да пиша за секс без мъже?"[236] С други думи, режисьорът си поръчва лезбийска и потенциално хомофобска история. Естествено, получава текстуални фрагменти, зарисовки без място и време, без завършени образи, ситуации, сюжет... Но режисьорът създаде отличен спектакъл и всички хвалеха съвършената трактовка на текста.

---

[234] По-подробно в: Саня Никчевич, „Каква е хърватската драма днес?", глава: „Слободан Шнайдер или как да станеш драматург на собствения си текст", стр. 260-265

[235] Желимир Циглар, „Разказ за онези, които градът не опитоми", Večernji list, 27.03.2007 г.

[236] Весна Пажин, „Пет тежки пиеси: Паоло Маджели поставя „Загребски пентаграм", Slobodna Dalmacija, 19.03.2009 г.

Ако всеки от тези писатели беше получил своята вечер, сигурно щяха да покажат на какво са способни. А така се изгубиха...

Три от петте имена са на утвърдени писатели (Видич, Митрович, Шовагович), две – на прохождащи автори. Режисьорите обаче ги третират по еднакъв начин и у нас, и в чужбина. Дори да са известни в цял свят.

Николас Щеман, поставил „Вавилон" от Елфриде Йелинек в „Бургтеатър", каза при гостуването си в Загреб през 2006 г., че „никой не може да прочете този текст, защото той прилича на въртяща се врата, която винаги ни изхвърля!"[237] Разбира се, всички хвалят режисьора, че е превърнал една „несценична драма в незабравимо театрално преживяване"![238] Сигурно си спомняте онези гениални интерпретации и нови прочити на мюлеровата „Машина Хамлет"...[239] Нищо не се е променило. Независимо че Елфриде Йелинек получи Нобелова награда за литература!

Фактът, че писателят в театъра наистина няма право на глас, се потвърждава и от случая, който описва Ясен Боко. Става дума за плагиатство. Иван Осипов, млад руски режисьор, поставя в Петербург „Желязо" като своя пиеса, но изведнъж се разкрива, че това е леко преработен вариант на пиесата „YoU" на Олга Мукина, която вече пет години се играе в Москва. Авторката научава за това от вестниците. (Сигурно е разпознала съдържанието!) Боко казва, че в Русия е нещо обичайно да играеш пиесата под друго заглавие или без да посочваш автора, което още веднъж доказва отношението към писателите. Но надали биха дръзнали да премълчат името на режисьора! Боко също така ни предупреждава непременно да запомним името на режисьора, което ще рече, че той никога няма да бъде обвинен в плагиатство![240]

Само дето и писатели не уважават братята си по перо. Нина Митрович, например, без капка угризения слага името си под класически драматизации на „Пощенска приказка" на Карел Ча-

---

[237] Соня Тешински, „Пътешествие в дълбините на Човечеството. В навечерието на XX Фестивал на новия театър открива виенският „Бургтеатър" с представлението „Вавилон" от Елфриде Йелинек", Vjesnik, 10 и 11.06.2006 г.

[238] Пак там.

[239] Виж главата „Всесилният режисьор *или* прогонването на писателя".

[240] Ясен Боко, „Театрален глобус. Как се каляваше стоманата", Vijenac,16.02.2006 г.

пек и „Вълшебникът от Оз" и „Страната на Оз" на Баум. Подобни очебийни кражби се допускат и от ръководството на театъра (Детския театър в Осиек), което я посочва като авторка на текстовете!

ТЕЧЕНИЕТО Е МЪРТВО *или* ОТ НЕГО СЕ ОТРЕКОХА ОСНОВОПОЛОЖНИЦИТЕ МУ – РЕЖИСЬОРИ И ПИСАТЕЛИ

Добре, режисьорите още властват в европейския театър, но какво става с течението, къде е мястото му пет години по-късно? Не можем да отречем, че около него наистина се вдигна голям шум?

Отговорът е прост, както казах в края на 2005 г. – течението е мъртво.

Скоро след опита да се възцари в Британия чрез демагогските твърдения, че пропагандира леви, осъзнати, политически и критични текстове, *in-yer-face* театърът се проваля тъкмо на това поле. Упрекват го тъкмо в липсата на тези характеристики, защото визира за една малка и неразпознаваема част от обществото. И тъй като англоезичният театър продължава да се придържа към изискването сцената да отразява реалността, да говори по важни и злободневни теми, скоро се появява ново течение! Както предрекох! Става дума за *verbatim* театъра, или театъра на дословния цитат, или т.нар. документална драма, развила се паралелно с „драмата, която шамаросва", но просъществувала по-дълго и победила. Всичко започва в лондонския „Трикъл театър" и пиесите на Ричард Нортън-Тейлър „Цветът на правдата" (The Colour of Justice), „Кървава неделя", възникнали след драматургична обработка на протоколи от съдебни заседания на противоречиви казуси в сферата на институционалната неправда (спрямо хора от друга раса – негри, или с друга вяра – ирландци). Пиесите се раждат и от разговори с реални хора и винаги са на горещи теми: тероризма („Гуантанамо" от Виктория Бритън и Джилиан Слово, „Разговор с терористи" от Робин Соанс), расовата и национална омраза („Казвам се Ракел Кори" от Алан Рикман и Катарине Ви-

нер – по дневника на момиче, прегазено от израелски булдозер по време на протест срещу разрушаването на палестинските селища) или политически решения относно военни действия („Да оправдаеш войната" от Ричард Нортън-Тейлър – разследване на самоубийството на човека, обявил, че Ирак няма оръжие за масово унищожение, „Призован да отговаря" – за вината на Блеър за въвличането на Великобритания във войната с Ирак). И тъй като става дума за дословно цитирани изказвания на реални хора, трудно може да се каже, че течението е „нереалистично"! А фактът, че някои от тези пиеси оказват огромно влияние върху действителността (след „Гуантанамо" например американското правителство започна разследване на всичко, което се е вършило в този затвор за теротисти на кубинска територия), предизвиква и интереса на публиката.

Подобна е и ситуацията на континента. Европейските режисьори се отричат от пиесите шамари, които сами са създали. През 2002 г. Остермайер смята новата европейска драма за изключително важна. В отговор на един журналистически коментар, че „новата европейска драма се е превърнала в безспорен сценичен факт, той заявява: „Така е. Европейският театър днес се развива под нейния знак. ... След успеха ѝ станахме свидетели на коренна промяна в театъра не само в Германия. Днес всички поръчват нови пиеси, плащат на млади автори да пишат за тях, а съревнованието, кой първи ще пусне премиера, е наистина голямо."[241]

Вече споменах, че тази любов към новата драма го напуска някъде през 2004 г., като решението му не е временно, а окончателно. До днес Остермайер поставя предимно класици – Бюхнер, Ведекинд, Ибсен, О`Нийл, Уилямс, Хауптман, Шекспир (единственото изключение е текстът на Мартин Кримп и Марк Рейвънхил). Очевидно вече не възнамерява да търси новата драма!

И други постъпват така, което се вижда от програмите на фестивалите и списъците с носителите на театрални награди.

Най-доброто доказателство, че течението е наложено изкуствено е, че от него се отричат дори писателите, станали известни благодарение но пиесите-шамари. В Англия, откъдето тръгва

[241] Ясен Боко, „В театъра продължават да властват страхливците", разговор с Томас Остермайер, Slobodna Dalmacija, 13.03.2001 г.

всичко, Рейвънхил се сбогува с течението и се придържа към класическия модел на писане (дори навлиза в хетеросексуалната тематика, макар самият той да е гей, а е всеизвестно, че в англоезичния свят винаги държат писателят да пише за онова, което му и близко и познато) или сценарии за физичен театър. През 2006 г. пише за трупата „Франтик асембли" пиесата „Басейн (без вода)"! Същата година Макдона получава Оскар за късометражния филм „Револвер" и се сбогува с театъра. Хароуър още през 2002 г. признава, че е преуспял в областта на новата драма (На практика течението се заражда още през 1995, с появата на „Взривени" от Сара Кейн, „Пазаруване и секс" на Рейвънхил, „Моджо" на Бътъруърт и „Ножове" на Хенс), ала все пак е решил да поеме в друга посока, понеже „достигнахме преломната точка, когато трябва да проумеем, че вече не сме млади писатели, не можем да шокираме, както го правехме преди, трябва да пораснем в творческия смисъл на думата, да се отнасяме към писането малко по-сериозно. Трябва да се учим на занаят и тъкмо това се опитвам да правя – да се реорганизирам и да стана по-добър писател. Чувствам, че трябва да се занимавам с по-значими теми, отколкото ми позволяват театрите. Трябва да престана да бъда млад автор и да се превърна в автор на средна възраст. Още по-добре ще е да стана творец, а не просто поредното хлапе в града".[242]

Подобна е и ситуацията с други представители на течението, сдобили се със слава именно благодарение на него. Както казва Биляна Сръблянович, посетила Загреб за премиерата на „Скакалци", за нея новата европейска драма е „маркетингов продукт, който за известно време привлича вниманието. Всички театрални директори се лепват за него. Играе се какво ли не, стига авторът да е по-млад от трийсет години и да е малко шантав, а още по-добре да е лезбийка, сръбкиня или вегетарианка".[243] Тя обаче не иска да я причисляват към това течение: „Най-много мразя сравненията с писателите от кръга на новата европейска драма, защото те дори един друг не се уважават. Не познавам писател, който

[242] Игор Ружич, „Искам да стана писател на средна възраст. Дейвид Хароуър, драматург", Vijenac, 26.11.2002 г.

[243] Хелена Браут, „Да се занимаваш с театър е болезнено – разговор с драматурга Биляна Сръблянович", Vjesnik, 27 и 28.01.2007 г.

да обича брата си по перо. Всеки смята, че е уникален и че никой не може да пиша като него".[244]

С други думи, когато вече са преуспели, те искат да бъдат индивиди. А на това какво и как пишат, за да постигнат успеха си, посветих първата част на тази книга.

САРА КЕЙН *или* ДЕСЕТ ГОДИНИ ОТ СЦЕНАТА ДО ПОЗНАНИЕТО

И понеже всичко тръгна от една личност[245], трябва да покажем какво се случи с нея.

Най-сетне на хърватска сцена *или* големият провал!

Както казах, поборниците на течението непрекъснато упрекват Хърватия, че не разбира новите течения, като за доказателство привеждат отношението ѝ към родоначалничката му Сара Кейн! Наистина до излизането на книгата ѝ у нас Кейн е играна само веднъж. Става дума за продукцията „Утро" на театър „Куфер", по мотиви на „Психоза 4:48", поставена от Марио Ковач през 2003 г. Но когато през 2006 г. най-после стъпва на централната хърватска сцена – сцената на Народния театър в Загреб (ХНК), се проваля с гръм и трясък. Интересно е да видим какво точно се случва, защото така ще разберем какво е положението на течението днес.

На премиерите в ХНК власта едно неписано правило – публиката (предимно театрали или хора, свързани с трупата) ръкопляска благовъзпитано, докато актьорите не се поклонят три пъти. Ако представлението не струва, аплодисментите са по-слаби и актьорите ускоряват поклоните. А този път ситуацията е следната: „Рехави ръкопляскания, колкото за един поклон, и няколко подсвиркванията – такава е реакцията на публиката, събрала се в петък на премиерата на „Копнеж". По време на спектакъла ат-

[244] Пак там.

[245] Виж глава „Възход на тенденцията: „Взривени" или най-после реагираха".

мосферата е същата: смущение, безпокойство и по някое напускане на салона в знак на протест."[246]

Постановката е свалена след две представления! Критиките са предимно негативни (освен онази на Ана Пролич Крагич) и я определят като катастрофа: „И така, Сара Кейн и нейният „Копнеж" – едно на практика историческо събитие за нашия театър, дори да не бе постановка на Борут Шепарович, бе възприет от всички като провал, което пък ще върне усмивките на лицата на застъпниците на т.нар. сериозен театър, на реда, работата, дисциплината и класическия репертоар тип Държич-Шекспир-Молиер."[247]

Само дето за провала критиците единодушно обвиняват режисьора! Някои по-деликатно, други по-агресивно и тъкмо тях ще цитирам: „Гръмко рекламиран като първото представяне на културата британска авторка Сара Кейн на официална хърватска сцена, „Копнеж" се превърна в грандиозен провал! Все едно полюлеят в салона на Загребския ХНК да се срути върху публиката! Конструктор на това безсмислие е режисьорът Борут Шепарович, а работата му се свежда до елементарното заключение: подобна режисура убива театъра!".[248] Така пише Боян Мунин, а и останалите споделят мнението му. Хървое Иванкович, същият, който хвали Марио Ковач (защото заради него Сара Кейн най-после стъпва на „непорочните хърватски сцени"[249]), се съгласява с Мунин: „...бързо става ясно, че режисьорската концепция на Борут Шепарович, дори при други сценични обстоятелства, не би могла да активира силовите полета на този поетичен драматичен ребус, в който емоциите се сгъстяват, а идентичността се губи и бяга от конкретиката. Той е създал един неаналитичен и позьорски спектакъл, който имитаторски и повърхностно използва методите на модерния театър".[250]

---

[246] Хървое Янкович, „Копнеж" на Сара Кейн: позьорски, повърхностен и изморителен спектакъл", Jutarnji list, 12.02.2006 г.

[247] Игор Ружич, „Копнеж" на Борут Шепарович", Радио 101, 02.10.2009 г.

[248] Боян Мунин, „Убийството на театъра. Черна неделя за загребския театър", Feral Tribune, 16.02.2006 г.

[249] Хървое Янкович, „Сара Кейн най-сетне се възкачи на целомъдрените хърватски сцени"), Jutarnji list, 02.11.2003 г.

[250] Хървое Янкович, „Копнеж" на Сара Кейн: позьорски, повърхностен и изморителен спектакъл", Jutarnji list, 12.02.2006 г.

В този дух се изказва и Наташа Говедич: „Режисьорът Борут Шепарович, захванал се със Сара Кейн след доста смелата балетна версия на „Утро" на Ковач, по различен начин опитомява и успокоява ужаса в непримиримия ѝ език, превръщайки психозата в сковано сценично есе за отношението на словото и визията или на сегашната интерпретация с по-ранни, което е „любопитно", но въпреки дословното придържане към оригиналния текст, абсолютно не се покрива с визията на авторката за театъра".[251]

Лично аз, без да съм пръв поборник за творчеството на Кейн, но пък съм гледала постановки на нейни пиеси по света, смятам, че Борут Шепарович се е справил изключително добре. Още повече че той е признат и уважаван като автор/режисьор на тъкмо такива не-драматични и постдраматични постановки. Откъде тогава тази ярост? Да не говорим, че никой от критиците не се усъмнява в качествата на текста. За тях той е безупречен, ценен и многозначен.

Спомняте ли си как в зората на течението недоумяват защо толкова лош текст е минал през ситото на иначе разумната управа на „Роял Корт Тиътър"?[252] Или онази прочута постановка на Варликовски (която е и първата среща на полската публика с авторката), предизвикала почуда „заради слабия текст и режисьорската концепция"?[253] Защо сега всичко е наопаки? Защото тогава, при сблъсъка си с едно непознато име, критиците съдят според собствения си вкус, а днес, през 2006, славата на Кейн не се поставя под въпрос? Тя е „жив класик"! Но според защитниците на течението спектакълът е лош и дори славата на авторката не може да промени впечатлението им. Затова нападат режисьора.

Ето и няколко доказателства. На първо място е акцентираната гениалност на Кейн, но в контекста на факторите, донесли ѝ славата (всички говорят за краткия ѝ живот, самоубийството, нападките на критиците и световния успех). Смъртта ѝ излиза на преден план още преди премиерата, както и в единствената положителна критика.[254] „Най-после Сара Кейн и нейният „Коп-

[251] Наташа Говедич, „Вопъл, застлан с безбр. текстуални пастове", Novi list, 19.02.2006 г.

[252] Виж глава „Възход на тенденцията: „Взривени" или най-после реагираха".

[253] Виж глава: „Останалата Европа или режисьорският контрол над писателя".

[254] Соня Тешински, „В пустинята на собствената самота", Vjesnik, 02.10.2009 г.

неж" са на хърватска сцена! Макар да ми се искаше това гръмко начало да бъде и финал на рецензията ми, реших все пак да се върна няколко крачки назад, към фактологията, към трезвия и аргументиран анализ. Както става ясно от самото заглавие, Загребският народен театър реши да постави дългоочакваната и вече изиграна на всички европейски сцени драма на рано напусналата ни британска писателка Сара Кейн (тя се самоубива на 28-годишна възраст по време на хоспитализация в психиатрична клиника)".[255]

Или Иванкович, който казва: „Биографията на Сара Кейн наподобява тази на трагичните колоси на рок-енд-рола, идеалната тъкан за създаване на митове. За 28 години живот тя е написала пет драми, заради които в началото я осъждат и обиждат, а по-късно я поставят редом с най-значимите драматурзи от края на XX век".

„Пиесите ѝ са болезнено свидетелство за духовната пустота, властваща сред човеците, за трагедията на чувствителната душа в свят, ръководен от безчувствен капиталистически ум и с дегенерирали ценности, затова е разбираемо, че театърът я недолюбва. Със съдържанието и свободната форма на своите произведения тя се противопоставя на рутината, на конформизма и удобството, също както го правят преди нея Пинтър или Бонд, едни от първите, разпознали таланта ѝ".

Това величаене обаче е на глинени крака. Доказва го „двойното подчертаване" – освен че авторката е издигната на драматургичния Олимп, отново се нападат онези, които в Хърватия са се изказали против нейните текстове. Иванкович продължава: „В Хърватия Сара Кейн се ползва с особен статут. Много държавни театри я включват в репертоарите си, но в края на краищата не я поставят (освен една блестяща off-продукция, в която дори не се споменава името ѝ). При все това я обиждат и я отричат. Една актриса я описва като „някаква си английска луда", а една тукашна театроведка я настъпва по опашката в своята параноична и несериозна книжка за страшилището, наречено „нова европейска драма".

[255] Ана Пролич Крагич, „Умела оркестрация", Vijenac, бр. 312, 16.02.2006 г.

Актрисата е Аня Шовагович[256]. Театроведката съм аз, а онова, което държите в ръцете си, е второто издание на същата тази параноична и несериозна книга! Казвам го, просто за да сте наясно за какво иде реч.

Другото доказателство е търсенето на външни причини за провала на постановката. Например архитектурното пространство. Макар алтернативните сцени да бяха „недостойни" за творбите на Сара Кейн и да се настояваше за „истински" театър (всички критици изтъкват, че стъпването ѝ на „официална" сцена си е истинско събитие!), сега изведнъж Народният се превърна в най-лошото място за нея, а за неуспеха бе обвинена бароковата позлата!

Иванкович възкликва: „И сега, както обикновено се случва в хърватския театър като истинско олицетворение на театъра на абсурда, Сара Кейн хлопа на главната порта – на Загребския театър." И обяснява защо: „Заради атмосферата, която цари там, заради отношението към съвременната драматургия и стратегиите на модерния театър, това е последното място в страната, където да се играе Сара Кейн. И към сбъркания контекст веднага може да прибавим още една грешка: вместо в съответстващата ѝ интимна атмосфера, където изпълнители и зрители споделят едно енергийно пространство, пиесата „Копнеж" на Сара Кейн (в превод на Б.Шепарович) се играе пред стотици зрители, насядали в партера и позлатените ложи. Така цялото начинание предварително е осъдено на неуспех".

Подобни са и останалите критики, например на Боян Мунин („Катастрофата на „Копнеж" започва още на първия ред, защото тя очевидно е предвидена за камерната сцена на някой off-театър, а не за 36-метровата сцена на Народния театър, с псевдобароковите ѝ ангелчета и орнаменти".) или Игор Ружич („Като цяло „Копнеж" трябваше да се играе на гола сцена, пред много по-малко зрители, защото тук не става дума за материал, който може да понесе масовото представяне, нито пък затварянето в позлатена бомбониера".)[257]

---

[256] Виж глава: „Налагането на тенденцията в Европа или „духът на времето", внушена вина и обиди".

[257] Игор Ружич, „Копнеж на Борут Шепарович", Радио 101, 02.10.2009 г.

Тези упреци можеше и да имат смисъл по отношение на самия текст, ако една от най-сполучливите трактовки на Сара Кейн не беше тази на Остермайер на голямата сцена на берлинския „Шаубюне" през 2000 г., чийто салон побира приблизително 500 зрители. Не искам да кажа, че наистина са я гледали толкова много хора, защото не е играна често, но тъкмо тя бе показана на връчването на наградата на Остермайер в Таормина![258] Пред многобройна публика, като доказателство за популярността на режисьора, течението и авторката. Наистина и тогава зрителите си излизат,[259] но нито критиците, нито защитниците, нито дори режисьорът се притесняват от голямото пространство! Поборниците на течението обявяват в собствените си страни, че, ето, Сара Кейн е стъпила на главните национални сцени, а ние я крием в забутани театри! Но сега, когато и при нас влезе в Народния, изведнъж позлатата ни е крива!

Още по-интересно е да видим в какво обвиняват режисьора Шепарович: „Ако не седят в автомобила, който безсмислено се върти в центъра на сцената, актьорите му се разполагат на авансцената, пред попютри, от които безизразно изчитат текста като партитура" – упреква Иванкович, макар този похват да е използван и от Остермайер. Актьорите са на голяма сцена, седнали на четири огромни куба, осветени отвътре, така че е трудно да се различават лицата им, студено хвърлят в публиката репликите си, досущ като четене на партитура. Играят без връзка, без контакт, без размяна на енергии – помежду им или с публиката. И тъкмо тази постановка се прочу из цяла Европа!

Съществува и един съвсем друг начин на игра, който също помогна на Кейн да се утвърди в света на театъра – вече споменатата версия на Варликовски, която се отличава с много изразителна визия (представена при раздаването на Европейските награди, но този път в Солун през 2008 г., когато е отличен тъкмо този режисьор). Следователно, щом упрекват Шепарович за режисура *а ла* Остермайер, какво ли щеше да е, ако бе приложил модела на Варликовски?! „На сцената на Загребския ХНК Борут Шепарович не устоя на примамливия зов на спектакъла: сцената

---

[258] Виж бележка 139.

[259] Виж глава: „Реакцията на публиката в Европа *или* никой не може да гледа това".

е свръхестетизирана, а в ротационния ѝ център има модерна кола като метафора на консуматорското общество, в която съвсем режисьорски немотивирано влизат актьорите, а лицата им се прожектират с камера на „театралните екрани"[260] – казва Наташа Говедич, а Хелена Браут допълва: „Мултимедийната инсценировка на „Копнеж" е катаклизмена картина на света, почти безотговорно рушаща добрите страни на текста".[261]

Най-доброто доказателство, че става дума за смущението на критиците от самия текст, а не от сценичната му версия, е искането на Боян Мунин да се играе „с долепени лица": „И все пак, на въпроса, как от крайно личните конвулсии на думите и болезнените изрази може да се създаде обща игра, Шепарович отговори с поставяне на камера, микрофон, нотни стойки и огромни видеоекрани с картини от частния живот на актьорите, докато те самите като на репетиция на маса декламират репликите си. И така час и половина. А противно на тази егоцентрична необходимост да избиеш от главата на зрителя всяка мисъл за театрално преживяване, „Копнеж" изисква чувствителна режисура, актьори с долепени лица, публика, която усеща пулса на актьорите и най-накрая – мистерията на театралната изповед".[262]

Текстовете на Сара Кейн наистина позволяват да се играят по различен начин (освен неподвижната концепция на Остермайер или визуалната зрелищност на Варликовски), но никога „с долепени лица", защото те разказват за невъзможността за досег между хората. Тъкмо тези нападки срещу трактовката на Шепарович показват, че проблем има и този проблем е в текста. Но докато в началото на новата европейска драма режисьорите поемат по пътя на славата с текстовете на една на практика неизвестна авторка и получават похвали за поставянето на не особено забележими и недовършени пиеси, сега славата на Борут Шепарович е по-малка от тази на Сара Кейн. И след провала на спектакъла в жертва е пренесен тъкмо режисьорът. (Все пак си е

---

[260] Наташа Говедич, „Вопъл, застлан с безбр. текстуални пастове", Novi list, 19.02.2006 г.

[261] Хелена Браут, „Никой не надживява живота", Vjesnik, 13.02.2006 г.

[262] Боян Мунин, „Убийството на театъра. Черна неделя за загребския театър", Feral Tribune, 16.02.2006 г.

наш.) Хубавото от цялата тази история е, че никой повече не призовава хърватските театри да играят пиесите на Кейн! Така е и в другите страни.

Трябва да призная, че толкова споменаваната постановка на Остермайер в „Шаубюне" се играе и днес. Поредното представление е на 24.10.2009, но на малка сцена! И още нещо, играна е повече по фестивалите, отколкото в родния си театър.

Навлизане в основното европейско течение *или* значението на висшите училища

Защо в началото казах, че съдбата на загребската постановка на Сара Кейн е потвърждение за съдбата на течението? Защото авторката (както и течението) е играна навсякъде, поставянето на текстовите ѝ се приема като единица мярка за модерност и сценична храброст (особено след смъртта ѝ), но еуфорията постепенно утихва. Почти за всяка нова версия може да се каже, че е неуспешна, защото вече не може да се захранва от жестокия градус на истерията, съпътствала първите премиери.

Авторката обаче се вписва в „основното европейско течение" и това не е за подценяване. Освен че името ѝ е в центъра на новата европейска драма, че се превърна в родоначалник на цяло течение, тя проникна и в академичните среди в Европа и Америка. Греъм Сандърс написа цяла книга „Обичай ме или ме убий: Сара Кейн и театърът на екстремните крайности", отпечатана през 2002 г. от Манчестърското университетско издателство. Книгата се рекламира като първия цялостен труд, описващ „уникалния глас"[263] на авторката. Същият автор публикува още една монография „За Кейн: Драматургът и работата" (2009 г., „Рутледж" – отново престижно, макар и не толкова академично издателство), което ще рече, че издателят е бил сигурен в интереса на неакадемичния читател.

Независимо от славата си, Сара Кейн вече не е любопитен театрален факт в Лондон, но понеже принадлежи към главното течение, театралният ѝ статут се подсилва от мъдри тълкувания. Така лондонският Барбикан център кани „Взривени" на Остермайер (продукция на „Шаубюне") на турне от 7 до 11 ноември

[263] Лоренс де Вос, „Книжно ревю", Modern Drama 1/2003, стр.134

2006 г. Това театрално събитие (което очевидно не може да продължи по-дълго) е подсилено със симпозиум, където за авторката говорят: колегата ѝ първопроходец на течението, Марк Рейвънхил, режисьорът на постановката, Томас Остермайер, агентът на Кейн, Мел Кенион, и Греъм Сандърс като теоретик.

Затова няма нищо чудно, че Сара Кейн е тема на реферати по академични театрални форуми през последните няколко години (и международни – FIRT, и американски – ATHE, ASTRA), макар повечето докладчици от САЩ да не са гледали и една постановка по нейни текстове, което е нещо доста нетипично за американското театрознание. Те по принцип се придържат към правилото, че теоретикът трябва да е гледал нещо, за да говори за него. Само дето правят изключение за тази авторка, защото тя пристига с доста мощна европейска протекция! Аз ги разбирам. Щом около някого се вдига толкова шум, в него сигурно ще да има нещо интересно! Ако не друго, интересно е самото изучаване на феномена, предизвикал подобно сътресение! При това американците не изследват европейската драма, подвластни на стремежа на откривателя, а просто използват наготово европейските формулировки за появата на нещо ново, значимо и радикално – *main stream*. За тях е важно, че е налице съответното критично и театроведско „потвърждение".[264] Знам, че на пръв поглед това звучи противоречиво или недостойно за една наука, сякаш нямат собствено мнение, но не е така! Колкото по-далечен е обектът на изследване, толкова по-зависими сме от критичните му оценки. И то без значение дали става дума за времева или пространствена отдалеченост. Впрочем нима не гледаме по същия начин на собствените си и на световните класици? (В Древна Елада имало много трагедии, но до нас са достигнали едва няколко!) Критиките и театроведските становища не са ли меродавни при оценката на ренесанса и класицизма? Следователно навлизането на Сара Кейн като легитимна тема в университетите засега ѝ обезпечава място в „основното течение".

[264] Виж бележка 31.

Течението в Америка *или* грандиозна реклама и... складове

Вече казах, че in-yer-face театърът не пробива в Щатите. А сега бих искала да приведа и съответните доказателства, като разгледам пътя на новите пиеси в Ню Йорк, откъдето тръгва американското признание.[265]

През 1991 година в рамките на размяна с „Ройъл Корт Тиътър" Мартин Кримп е гост-автор на нюйоркската организация „Ню Драматист", която популяризира нови творци.[266] През есента на 1993 г. гледах постановка на негова пиеса в „Джоузеф Пап Пъблик Тиътър". Макар по това време Кримп вече да е получил няколко британски награди и да е игран в Европа (Германия и Румъния), макар да ставаше дума за една прилична постановка, тя не намери никакъв отклик в обществото и не доведе до втора постановка от новата вълна в Ню Йорк. Наистина, направен е още един опит: през 1998 г. „Ню Йорк Тиътър Уъркшоп" представя „Пазаруване и секс" на режисьорите Гема Бодинец и Макс Стафърд-Кларк. Но става дума за доста по-малка сцена от онази, от която тръгва Кримп. Ето ви едно очевидно доказателство за положението на новата драматургия в Ню Йорк.

Шумът около Сара Кейн е толкова силен, особено след смъртта ѝ, че стига и до Ню Йорк. Медиите тръбят, че Сара Кейн влиза през главната порта, както преди е направил британският, респективно европейският театър. Всяка нейна премиера е предхождана от гръмки реклами. Поставянето ѝ се тълкува като нечувана смелост, изразява се съчувствие, като се говори подробно за заболяването и смъртта ѝ. Авторката се издига на пиедестал („новият Пинтър", „новият Шекспир"), доказва се световната ѝ слава! Но успехът не идва.

Ранди Шарп поставя „Копнеж" през 2000 година с „Аксикс Къмпани" – полупрофесионална трупа, която играе на „Шеридън Скуеър" № 1, доста off-off-бродуейски адрес. Това ще рече под сто места в салона. Още по-лошо е, когато през 2004 г. гостува славният лондонски „Роял Корт Тиътър" с „Психоза 4:48", постановка на Джеймс Макдоналд. Играят в Бруклин! Но не в BAM (Бруклинската музикална академия) – единственото прилично те-

[265] Виж глава: „Реакцията на публиката в Британия *или* малките сцени".
[266] „Лечението", стр. 29

атрално пространство в Бруклин, а в „Сейнт Анс Уеърхауз" или с други думи, в Склада на Света Ана.

Междувременно Сара Кейн наистина се превръща в култова фигура в Европа. За нея е написана и книга. Влиза в учебните програми на университетите. Медиите неуморно съобщават за всяка постановка на нейни пиеси. „Ню Йорк Таймс" прелива от рецензии, което не е типично за която и да било off-off-бродуейска сцена, която би била щастлива, ако я включат в нюйоркския театрален афиш.

Лондонското турне през 2004 г. се сдобива и с голяма статия в „Ню Йорк таймс", която започва така: „Преди 18 месеца Саймън Кейн, изпълнител на завещанието на сестра си Сара Кейн, е в Берлин на премиерата на последната ѝ пиеса „Психоза 4:48", когато до него се приближава служител на немското министерство на културата и го пита: „Знаете ли колко е популярна сестра Ви тук?" ... Това всъщност е седемнайстата премиера на Сара Кейн в Германия! Подобен резултат би бил отличен и за обемистия шекспиров опус, докато Сара има само пет пиеси!"[267]

И така, дори известността на „Роял Корт Тиътър" не е достатъчна. Сега вече имаме и фактологично потвърждение на немската ѝ слава! „Служител" на пръв прочит звучи като „министър", а да не говорим, че името ѝ е редом с това на Шекспир! Всичко е ясно, а каквото не е – се подразбира. Естествено и тук не са пропуснати болестта и смъртта ѝ. Но и това не помага. През октомври 2009 г. Сара Бенстън поставя „Взривени", но на сцената на „Сохо Реп" – едно любопитно малко театрално пространство в рамките на off-off-Бродуей. Успехът на даден автор в Америка се измерва според размерите на театъра, в който се играят пиесите му. Един успех отваря вратата към по-големи сцени и т.н....

И тази най-нова продукция на прочутата авторка е съпътствана от колосални писания във вестниците. Има и напътствия как да се изиграе насилието така,[268] че публиката да бъде подготвена за него. Отново много се говори за смелостта.[269] Само дето и след

---

[267] Джес Макинли, „Вторият живот на Сара Кейн", New York Times, 24.11.2004 г.
[268] Патрик Хили, „Публиката ахва от ужаса; Актьорите трябва да го преодолеят!", New York Times, 06.11.2008 г.
[269] Марк Бланкеншим, „Война и секс: Кой се бои от Сара Кейн", New York Times, 30.09.2008 г.

тази постановка авторката няма да си поправи път към по-големи сцени. Въпреки положителните отзиви на главния критик на „Ню Йорк Таймс"[270], които по принцип те изстрелват в орбитата на успеха! Дори предишните[271] добронамерени статии не успяват да го постигнат, пък какво остава за тази!

Бродуей и Макдона *или* тази страховита Източна Европа

И така, Америка не приема новата европейска драма като течение в английския ѝ вариант, а да не говорим за англоНЕговорещите творци! Има обаче един писател, който се смята за част от течението и въпреки това пробива на Бродуей. Бях доста изненадана, когато видях, че една от редките постановки на съвременен текст през 2005 г. на Бродуей е „Пухеният" от Мартин Макдона. В случая не е важно, че този му текст ми харесва най-малко. Просто не се вписваше в представата ми за бродуейски успех.[272]

Как се стига до пробива? Критиците хвалеха актьорската игра и „мрачната поезия" на текста, затова се почувствах длъжна да отида и да видя за какво става дума. И тогава разбрах!

Първо, Макдона сам по себе си вече е звезда, защото неговата „Кралица на красотата от Лайнан" е играна на Бродуей през 1998/1999 г. и то цели 365 пъти! Получава наградата „Тони" (американският театрален „Оскар"), отличена е с „Драма деск Ауорд", която се връчва от критиците! Затова на Бродуей веднага е поставена и втората му пиеса „Самотният запад" (1999). И понеже в случая може да говорим за чиста проба провал (само 55 представления!), изчакват малко преди следващата му премиера. Междувременно към името на един вече утвърден писател се добавят и няколко проверени „съставки" на успеха или по-точно, примамки за

---

[270] Бен Брантли, „Човечността има миниатюрна роля", New York Times, 10.10.2008 г.

[271] Бен Брантли, „Авторката предрича участта си", New York Times, 11.01.2000г. или Бен Брантли, „Изпълнена с тътен и ярост нестихваща болка", New York Times, 24.10.2004 г или като цяло хвалебствения текст за стила на Кейн от Марго Джефeрсън „Четенето на пиеси изисква да четеш между редовете", New York Times, 11.12.2000 г.

[272] Виж глава: „Второ лошо последствие за театъра *или* изгубената идентичност на писателя".

публиката. Взема се пиеса, предизвикала истински фурор в Лондон („Пухеният" получава английския театрален Оскар – Наградата на името на Лорънс Оливие за 2004 г.). Отличното разпределение включва и една истинска филмова звезда – Джеф Голдблум. Режисурата на Джон Кроули стилизира и градира насилието до границите на абсурда, което се вписва в стила на „Rocky Horror Show" или „Магазинче за ужаси". Докато в долната част на сцената (наподобяваща сив затвор с високи стени) реалистично се представят отношенията между двамата братя и полицейските разпити, в горната се визуализират мъчения на деца и спомените на братята за преживените ужаси в детството, като картините са издържани в една странна, черна поетика. Сцената е решена толкова добре, че спектакълът е отличен с „Тони" за осветление. Третата причина за приемането на постановката е мрачната картина на Източна Европа. Музиката, определени елементи от декора, костюмите, наподобяващи румънска носия, внушават, че действието се развива в някоя комунистическа или посткомунистическа страна, където властват диктатори, които сами определят всички правила. Това е своего рода залагане на картата на реализма, защото зрителите до мен убедено коментираха, че „в тези страни е точно така"! Успехът е предопределен и от факта, че на Бродуей няма достатъчно съвременни заглавия, затова всеки нов текст е потенциален хит. След представлението публиката хвалеше играта на актьорите, които наистина бяха перфектни. Майкъл Стулбарг в ролята на бавноразвиващия се брат винаги с мярка лавира между детския ум, нежността и жестокостта, Били Крудуп – писателят, който се опитва да поправи кошмарите от миналото, но те винаги го застигат. Желко Иванек като насилника и Джеф Голдблум – „добрият полицай" в една духовита игра на абсурдната ситуация. Само дето, макар и страшно резервирана по отношение на текста, същата тази публика повтаряше: „О, да, критиките са отлични!".

„Пухеният" не получи награда, макар да беше номиниран за „Тони", но пък се игра 183 пъти. Успехът не е зашеметяващ, но е достатъчен, за да се направи още един опит. Затова през 2006 г. на Бродуей е поставен „Поручикът от Инишмор", който се играе 142 пъти. Всички пиеси на Макдона са номинирани за „Тони". Отличена е само първата – „Кралицата на красотата от Лаййнан" в категорията „обещаващ нов чужд драматичен текст", в която

конкуренцията на Бродуей наистина е незначителна. Може би по едно-две заглавия годишно! Това не омаловажава успеха на „Кралицата на красотата от Лаийнан", но обяснява защо другите му пиеси не получават награди. Интересното е, че дори американските продуценти се поддават на течението! Вместо да поставят „Сакатият от Инишмаан", който в най-голяма степен наподобява „Красавицата" и притежава потенциала да стъпи на Бродуей (по пиесата е заснет и филм), се спират все на жестоките текстове, които обикалят британските сцени едва след възцаряването на *in-yer-face* театъра (като „Поручикът от Инишмор" и „Самотния запад")! Бумът на новото течение в Британия и Европа е такъв, че влияе и на най-хладнокръвните продуценти. Но както става ясно, то не пробива в САЩ.

ТЕЧЕНИЕТО ВЛИЗА В ТЕАТЪРА ЗАЕДНО С ПОСЛЕДСТВИЯТА

И така, течението умира (всички се отричат от него, „клубът на силните" не се интересува от новата драма – нито в Британия, нито в Германия, отдръпват се дори писателите проводници на новия стил), но не се предава. Дори влиза в театъра, защото продължават да се появяват подобни текстове. Младите творци все още мислят, че могат да успеят чрез насилието, и насищат с него пиесите си. И те се играят, но вече без подкрепата на „силните"! Течението се утвърждава и поради простата причина, че всички негови последствия окупират европейския театър.

Какво ли не сме играли *или* има ли нещо подобно в Исландия

Макар непрекъснато да ни нападат, че не играем достатъчно пиеси от съвременното течение, данните показват съвсем друга картина: до днес сме представили почти всички in-yer-face текстове, че и гравитиращите около тях. Ето списък със заглавията и авторите.[273]

[273] Тук не анализирам хърватските представители, защото това е голяма и отделна тема, която разглеждам в книгите, посветени на хърватската драма.

1998 г.

Патрик Марбер, „По-близо", Драматичен театър „Гавела", Загреб.

2000 г.

Деян Дуковски, „Буре барут", Сатиричен театър „Керемпух", Загреб.

2001 г.

Мартин Макдона, „Кралицата на красотата от Лаийнан", Театър „Малка сцена", Загреб.

2002 г.

Марк Рейвънхил, „Поларoиди", Драматичен театър „Гавела", Загреб;

Мариус фон Майенбург, „Паразити", Драматичен театър „Гавела", Загреб;

Дейвид Хароуър, „Ножове в кокошките", съвместна продукция на театър „Exit" и „Барутен погреб", Загреб-Осиек.

2003 г.

Бен Елтън, „Пуканки", Драматичен театър „Гавела", Загреб;

Игор Бауерзима, „Норвегия.Днес", Градски театър, Пожега;

Йон Фосе, „Вариации за смъртта", Хърватски народен театър, Сплит;

Йон Фосе[274], „Нощта пее своите песни", Загребски младежки театър, Загреб;

Сергей Белбел, „След дъжда", Хърватски народен театър, Сплит;

„Утро" (по мотиви на „Психоза 4:48" от Сара Кейн), Театър „Куфер", Загреб.

2004 г.

Марк Рейвънхил, „Пазаруване и секс", Театър ITD, Загреб;

Мартин Макдона, „Самотният запад", съвместна продукция на театър „Exit" и „Вулкано", Загреб-Лондон.

---

[274] В този списък включвам автори, смятани за емблематични за новата европейска драма, дори да не са най-изтъкнатите ѝ представители, като Йон Фосе например. Макар насилието да не присъства натрапчиво в творчеството му, нашите театри не биха го играли, ако не беше част от течението, нито пък би бил причислен към него, ако Остермайер не поставя „Нощта пее своите песни" през 2000 г. в „Шаубюне", а „Роял Корт Тиътър" през 2002 г.

2005 г.

Мартин Макдона, „Сакатият от Инишмаан", Градски театър, Пожега;

Николай Коляда, „Мурлин Мурло", Театър ITD, Загреб;

Джузепе Манфреди, „Блудства", Хърватски народен театър „Иван Зайц", Риека;

Христо Бойчев[275], „Полковникът птица", Хърватски народен театър, Сплит.

2006 г.

Николай Коляда, „Кокошката", Хърватски народен театър, Вараждин;

Сара Кейн, „Копнеж", Хърватски народен театър, Загреб.

2007 г.

Николай Коляда, „Полонез на Огински", Хърватски народен театър, Сплит;

Братя Преснякови, „Да поиграем на жертви", Градски театър, Вировитица;

Клер Доуи, „Смърт и танци", Театър ITD, Загреб;

Христо Бойчев, „Оркестър „Титаник", Истърски народен театър, Градски театър, Пула.

2008 г.

Биляна Сръблянович, „Скакалци", Загребски младежки театър, Загреб;

Хавар Сигурйонсън, „Наше момче", Драматичен театър „Гавела", Загреб;

Дейвид Хароуър, „Косът", Градски театър, Сисак;

Деян Дуковски, „Пустият град", Хърватски народен театър, Сплит;

Ханс Ксавер Крьоц, „Нагон", Градски театър, Пожега;

2009 г.

Петър Зеленика, „Случаи на обикновена лудост", Драматичен театър „Гавела", Загреб;

Роберт Холман, „Йона и Ото", Градски театър, Сплит;

---

[275] Христо Бойчев, както вече казах, не принадлежи към течението, но тук го посочвам само защото бе поставен по времето, когато много се говореше за новата вълна. И той, подобно на Биляна Сръблянович, се сблъсква с проблема на първата пиеса (тя е най-добрата, а причисляването към течението води до унищожаването на идентичността на образите в следващите му драми).

Биляна Сръблянович, „Барбело или за смъртта", Драматичен театър „Гавела", Загреб;

Мартин Макдона, „Пухеният"[276], Сцена „Горица", Велика Горица;

Мартин Макдона, „Сакатият от Инишмаан", Сатиричен театър „Керемпух", Загреб.

Естествено, може да съм пропуснала нещо, но и този списък е впечатляващ, защото наистина сме играли всичко. Дори „позакъснели", ние все пак „даваме газ". Трийсетина заглавия от най-изтъкнатите представители на течението за десет години си е една доста прилична цифра. Длъжници сме само на Майенбург и неговото „Огнено лице", както и на „Взривени" и „Пречистени" на Сара Кейн. А на мен лично ми е много жал, че не сме поставили най-добрата пиеса на Биляна Сръблянович „Белградска трилогия" (която в качеството ми на главен редактор отпечатах в сп. „Театър" през 2001 г. и това беше първата сръбска пиеса, публикувана в Хърватия след разпадането на Югославия и войната).[277] Не я поставихме, защото тогава още не беше известна, а после вече дойдоха новите, изцяло издържани в духа на течението пиеси.

Като погледна назад, си остава в сила заключението ми от първата част на книгата, че тези пиеси са краткотрайно явление. Всички се провалят или бързо изчезват. Дори да са посрещани с хвалебствия. Независимо от това, критиците сякаш по инерция продължават да упрекват театрите ни, че са изостанали. Мнозина заявяват, че било крайно време да поставим „Пухеният": „Най-сетне да видим и хърватската му премиера!"[278] или „Един текст, отдавна заслужил своята хърватска премиера".[279] Но това е само

---

[276] Проблемът с липсата на идентичност се потвърждава и от непрекъснатото преименуване на пиесата. Макар преди премиерата да използват хърватския превод „Възглавничко", в края на краищата на афишите е отпечатано оригиналното английско заглавие.

[277] Биляна Сръблянович, „Белградска трилогия", Kazalište, 7-8/2001, стр. 228-258. Пиесата е представена в раздела „Военни драми" заедно с „Полковникът Птица" на Христо Бойчев и „Фарс" на Матко Сършен, обединени от уводните думи на Саня Никчевич „Три пиеси за войната".

[278] Лидия Зозоли, „Най-сетне да видим и хърватската му премиера!", Vijenac, бр. 390, 12.02.2009 г.

[279] Игор Ружич, "Pillowman Саша Броз", Радио 101

отглас на цялата онази шумотевица, защото после чинно изреждат всички играни заглавия.

Всъщност най-запомнящи се и успешни за хърватския театър си остават off-постановките от началото на течението, когато то още не се е избистрило окончателно. Става дума за текстовете, които притежават „старите" характеристики на драматичния театър като разпознаваеми образи, среда и отношения между героите, няма го и неоправданото визуално насилие, то е просто част от сюжетната структура. Имам предвид постановката на „Поблизо" в „Гавела", играна няколко сезона, „Кралицата на красотата от Лаийнан" на „Малка сцена" и „Ножове в кокошките" в театър „Exit", или пък феноменът на „Сакатият от Инишмаан". „Сакатият Били" е отлична постановка, която обаче видяха малцина, защото се роди в периферията на театралния живот (в Пожега), сега обаче с нея се захваща загребският сатиричен театър „Керемпух"!

Далечни кръгове във водата *или* насилието е задължително!

Състоянието на течението днес наподобява камък, хвърлен във водата. Първо се „взривява" мястото, където е паднал камъкът, а после се образуват концентрични кръгове и макар центърът отдавна да се е успокоил, далеч от него водата още се вълнува, все по-слабо и по-слабо, но дълго, дълго... За съжаление, отдалечените кръгове твърде късно разбират, че центърът вече е забравил за камъка и продължават да се надяват да се приближат до него, яхнат ли вълната. А течението ги дърпа в обратната посока, все по-далеч от центъра.

Така е и с Европа по отношение на новата драма: центърът се е успокоил, но всички последствия са се промъкнали в театъра, а заради бавното движение на последните вълни някои от тях се очертават едва сега.

Категоричното навлизане на течението се потвърждава от появата на още нови текстове, подобни на онези от началото. Упорито се избират все пиеси в този стил. Например „Смърт и танци" на Клер Доуи, част от „корпуса на британската драма на

кръвта и спермата".[280] В „Блудства" на Джузепе Манфриди млад любовник и възрастна дама (всъщност негова майка!) са се заклещили във вихъра на любовния акт, а трябва да ги раздели баща му, който е и гинеколог![281] При Петер Зеленика „тънката ирония, отчаянието от самотата и безсмислието на живота без любов ... безпардонно и безобразно са сведени до плътските удоволствия. Сексът и изопачените му прояви в първия момент шокират зрителя, но тъй като за тях се говори, без да се банализират и вулгаризират, с равен тон, като за нещо съвсем тривиално"[282], те не предизвикват смях. „Олекотяването" на темата или на представянето на насилието само потвърждава заключението ми от първата част за внушението, че насилието е нещо съвсем нормално, а злото – единствената житейска възможност.

Не е така само при нас. Вярвам, че един исландски автор познава доста по-интересни, близки нему (и на Исландия) и важни теми, но все пак трябва да се включи в течението. Затова темата за бащата, неприемащ сина си гей, защото и той самият е такъв, съпроводена от изразителни сцени на хомолюбов, отлично се вписват в новите изисквания! И отчасти е прав! Ако не беше ореолът на течението, кой щеше да го играе в Хърватия? Само дето не е ясно какво му дава това, след като постановката мина и замина, без никой да я усети.

За мен е интересно упорството на малките, маргинални театри да поставят текстове от това течение. Театрите в Пожега, Сисак, Велика Горица, тези, които току-що са открити и уж трябва да се стремят да привличат публика. С такива пиеси това няма да се случи. Големите градове не проявяват интерес към подобен род драматургия, но тя очевидно е необходима извън тях, на ръководителите или творците в off-театрите. Отчасти е така. Впишеш ли се в течението, сто на сто ще получиш покана за някой фестивал, а това ще те издигне в очите на спонсорите (виж първата част на книгата), но няма да привлече публика!

Но дори поставяната пиеса да не е от новото течение, основните му характеристики пак оживяват на сцената чрез преекспо-

---

[280] Хелена Браут, „Ангажирано и силно. „Смърт и танци" в постановка на Марио Ковач в Театър ITD", Vjesnik, 22.02.2007 г.
[281] Игор Мърдуляш, „За драматичните блудства", Hrvatsko slovo, 27.05.2005 г.
[282] Лидия Зозоли, „Трагикомична сатира", Vijenac, 21.05.2009 г.

нираното насилие, директните сексуални отношения, дрогирането и т.н.

През 2008 г. Оливер Фърлич, един от най-противоречивите ни млади режисьори, поставя в Риека пиесата „Турбофолк". Вдъхновението си черпи от сараевската версия на комедията на Ануи „Женски оркестър" – пародия на този стил в музиката („Женски турбофолк оркестър", „Камерен театър", Сараево, 2005, режисьор: Сюлейман Купусович). Фърлич обаче създава постановка, която, „заради бруталността на някои сцени, може да бъде цензурирана или дори спряна!".[283]

Друг пример. С „Войцек" на Бюхнер на театъра във Вировитица се откриват „Театралните вечери в „Гавела" през 2009 г. Това е доста стилизирана постановка (декорът представлява две наклонени конструкции, по които висят пелени), но режисьорът (словенецът Само Стрелец) смята, че в нея най-добре се вписват конвенциите на течението. Зрителят гледа как на сцената се боцкат, цедят изпражнения от бельото си; пикаят със свалени гащи, имитирайки неуспешен опит за самозадоволяване, прожектират се порно снимки на разчекната гола жена; не е пропусната и подчертано насилственото мъжко изнасилване...

Мога да приведа още много подобни примери. И в Хърватия, и по света. Това обаче не значи, че схемата ще се запази. Спомням си, как през осемдесетте в театъра навлязоха микрофоните и високоговорителите. Във всяка втора постановка на сцената се мъдреше микрофон, а някой от героите току се втурваше към него, сграбчваше го и започваше нещо да вика или да пее, докато останалите стоят като вкаменени, а публиката изпада в почуда. Докато гледах как на сцената във Вировитица някои от героите (онези, всесилните – капитанът, лекарят, измамникът) грабват микрофона и редят мъдри, философски мисли, разбрах, че, за щастие, този похват вече е минало, щом от години не се е появявал на сцената. По същия начин сигурно ще се успокои/изчезне и преекспонираното насилие. Сега, когато хората вече не се стряскат от жестокостите на сцената, е очевидно, че те не носят никаква информация. И че посланията на театъра трябва да са позначими.

---

[283] Лиляна Мамич Панджа, „Турбофолкът е много повече от музика. Разговор с Оливер Фърлич", Vjesnik, 31.05-1.06.2008 г.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ЗАЩО РЕЖИСЬОРЪТ ПРИТЕЖАВА ТОЛКОВА МОЩ *или* ПРОДЪЛЖАВА БОРБАТА ЗА СОБСТВЕН ГЛАС

Най-големият проблем, с който се сблъсках след издаването на книгата, беше погрешното разбиране или изопачаването на мислите и идеите ми, както от страна на инакомислещите, така и на онези, дето мислят, че мислят като мен. Но това е неизбежно.

Например никога не съм твърдяла (и през ум не ми е минавало), че ВСИЧКИ режисьори са лоши! Аз изобщо не мразя режисьорите, нямам нищо против тях! Но понеже съм видяла много брилянтни постановки, издържани в стила на т.нар. режисьорски театър, гледайки куп безидейни спектакли, проумях колко важни са режисьорите! Също така мисля, че всяка професия има право да се бори за надмощие в театъра! Развитието на изкуството е динамичен процес, основаващ се и на промяната в съотношението на силите. А моята работа като театровед е да описвам и представям тези процеси.

Бях обявена за параноичка, защо всъщност смятам, че властта на режисьорите е безгранична? Аз просто констатирам състоянието, което и без това е очевидно за всеки. Само дето първа дръзнах да го опиша ясно и в детайли. Макар да е ясно, че режисьорът притежава цялата власт в европейския театър, напишеш ли го черно на бяло, някои се изненадват!

Днес информацията е сила и онзи, който я притежава, е могъщ. Щом така е в обществото, така ще да е и в театъра. А там информацията е в ръцете на режисьора. Той познава актьорите и профила на театъра, следи съвременните драматургични потоци, чете теоретични книги, разговаря с директорите, наясно е със ситуацията в световния театър, пътува... В Щатите тази информация е достъпна на продуцента, той е пресечната точка, той е силният.

Европейските драматурзи и в бъдеще трябва да търсят своя глас и правото на себеизразяване. Не че няма писатели. В някои страни дори се поставят доста повече съвременни текстове от преди, но става дума предимно за заглавия, свързани с течението. Приведох достатъчно подобни примери в Хърватия. Проблемът е,

че и днес режисьорите определят мястото на писателя, с редки изключения, разбира се. А поставянето на съвременни текстове рядко ти отваря вратите към фестивалите, наградите и силовите позиции.

Независимо от бунтовете против течението и несъгласието с него (а отношението към книгата ми е достатъчно доказателство) то стана част от основното, принуждавайки ни да бъдем до безкрайност толерантни към преекспонираното насилие и секса, към внушението, че единственият възможен свят е светът на пустотата. И независимо дали е наложено, или не, факт е, че го има.

Жанровото бягство на публиката *или* жажда за чувства

Както вече казах, докато изброявах отрицателните последствия на течението, публиката отново бяга от театъра. „Кризата в тази сфера, както и липсата на зрители се усеща от всички"[284], заявява Наташа Райкович, заместник директор на Студентския център и програмен директор на Театър ITD. Трябва ли да казвам, че през този сезон те представиха Бекет, Мюлер („Квартет", а не „Машината Хамлет"!), един танцов спектакъл и два авторски проекта! Все режисьорски обработки, без сюжет, разпознаваеми образи или положителни емоции! Става дума за театър, който не се вписва в основното течение, за театър, който трябва да се изследва. С други думи, имат правото да търсят собствения си почерк. Но ако фестивалът на световния театър доказа, че режисьорската поетика е доминираща в основното течение, то Театър ITD на практика изследва стари неща, вместо да търси нова естетика. Мнението на зрителите не е важно, защото, както казва Райкович, „с тази програма се опитваме да създадем една критична маса, която ще наречем „нова театрална публика".[285]

Почти по същия начин се „защитаваше" новата европейска драма през деветдесетте. Ако нещо е негледаемо, веднага става дума за възпитаването на нов тип публика. До 2009 г. Театър ITD не успява да я създаде, защото заглавията в афиша им се играят само по няколко пъти. В това начинание се провалят и малките

[284] Т.Новак, „Хърватската премиера на Бекетовия текст", Vjesnik, 10.01.2007
[285] Т.Новак, „Хърватската премиера на Бекетовия текст", Vjesnik, 10.01.2007

провинциални театри. А и как да успеят, когато публиката не се интересува от новата европейска драма, дори в милионния Загреб? Наистина зрителите, подобно на британските си събратя, са свикнали с новите идеи, но ги избягват! Сиреч, публиката упорито опитва да открие онова, което харесва – разказа, разпознаваемите образи, на които може да съчувства, добрите емоции, утвърждаването на човешките ценности... Търси, но не ѝ е леко.

В първото издание на книгата акцентирах върху тази вътрешна необходимост и предрекох появата на един нов романтизъм. От емоции не се нуждаят само зрителите, но и писателите. Затова когато питат Нина Митрович как живее между Лондон и Загреб и доколко се е променил мирогледът ѝ, тя отговаря „Всичко се преобърна. Пораснах. И вече мисля по друг начин. По-зряло. И по-внимателно. Първото ми харесва много, второто – не толкова. Пораснах и като писател. Сега се интересувам от чувствата. От човешките отношения и как да живеем истински".[286] Нещо подобно заявява и Биляна Сръблянович: „Интересувам се от емоциите, събитията, как да постигнем неизречените философски дълбини".[287]

Но този нов романтизъм трудно си пробива път, защото всички значими форуми (фестивали и награди) са затворени за него. Само дето и двете писателки правят горните заявления едва след като са вкусили от славата.

Защо публиката бяга от театъра? А ходи ли, се ориентира според жанра. Комедиите не носят само смях. Те дават онова, което хората смятат за важно и го поднасят чрез текста (разказ, ясни образи, чувства). И още нещо – комедиите утвърждават живота и смисъла да живееш.[288]

Нещо подобно става и в света на прозата, защото първите награди се връчват все на романи, изтъкани от насилие и порнографски секс („Пианистката" от Елфриде Йелинек, „Шанхай бейби" на Уеи Хуи), търсят се възможно най-мрачните житейски драми и то

---

[286] Н.К. (Нора Кръстулович) „Интервю: Нина Митрович" от 20.09.2009, (http://teatar.hr/2006/interview-nina-mitrovic/)

[287] Хелена Браут, „Да се занимаваш с театър е болезнено – разговор с драматурга Биляна Сръблянович", Vjesnik, от 27 и 28.01.2007 г.

[288] За комедията като забравен жанр писах в книгата „Хърватската драма днес" (Naklada Ljevak, Zagreb, 2008), където анализирах жанра и най-изтъкнатите му представители в Хърватия – Брешан, Кушан, Гавран, Сенкер.

до такава степен, че авторите започват да си ги измислят![289] Само и само да се изкачат на върха на литературните класации. Да не говорим за обедняването на езика, сведен до 200 думи, една трета от които са доста цветисти псувни![290]

Хората обаче не четат наградените книги, а предпочитат т.нар. „презрени" и „нереални" жанрове. Става дума за фентъзи романите като „Властелинът на пръстена" и „Хари Потър", в които са описани паралелни светове, обитавани от добри и лоши герои, като добрите винаги побеждават. Четат все по-интригуващите „исторически" романи, вдъхновени от реални събития, където константни величини са героизмът, борбата на доброто и злото и други разпознаваеми положителни неща, чиито носители са герои, с които всеки би искал да се идентифицира. И всичко това е поднесено с много истински чувства. И макар критиците да ги обявяват за „забавление без стойност" и „измамна картина на света", точно тези произведения потвърждават изконните и важни за нас човешки ценности! Затова хората правят какво ли не, за да ги получат, дори се връщат към детската литература![291]

PS. Отстоявам принципите си *или* курс по драматично писане

Вече споменах, че за разлика от англоезичния свят, който приема изучаването на творческото писане (в това число и за театъра) за легитимно явление, практикувано на всички равнища – от аматьорски курсове до академични практики, Европа не постъпва така. Курсът по креативно писане в Германия на Танкред Дорст е връхната точка на отношението към писането като към наука. В Европа има театрални студия, в рамките на които се организират и курсове по драматургия. Но в дипломите на студентите по драма-

---

[289] На тази тема е изказването ми на Научния събор на „Матица Хърватска" на тема „Хърватската идентичност" (Zagreb, 7 и 8 май 2009 г.) „Националната идентичност във време на глобализация или хайде да намерим нещо грозно в собствения си двор!"

[290] Откритото насилие и сексът навлизат и в киното, и то не само в „Криминале" на Тарантино, който ги превръща в естетика, но и в американските младежки комедии! От 90-те в тях присъства поне един второстепенен герой със странна сексуалност или перверзии, за които се говори, а понякога дори се показват.

[291] Този паралел е доказателство, че новата европейска драма и нейните схеми принадлежат към едно по-широко течение, изискващо по-друг тип анализ.

тургия на Загребската академия, например, пише че са специалисти по: адаптиране на текст, изграждане на малки драматични и филмови ситуации, анализ на драматичната и наративната филмова структура, анализ на отношението действие-текст, създаване на образи и мотивация на героите, основни моменти при писането на диалог, съпоставителен драматургичен анализ, цялостен анализ на драматичен текст и анализ на изпълнението.[292]

Това не значи, че Загребската академия има специално отрицателно отношение към писателите. Напротив! Така е навсякъде. *Nomen* още е *omen*.

Макар обаче да обичам добрите представления независимо от жанра им (режисьорски, постдраматични, театър на движението...), аз се боря за оцеляването на писателя и драматичния театър. И смятам, че имам правото на това. Нямам нищо против различните мнения, но искам и моето да се зачита. Защото държа на него.

И понеже вярвам, че човек трябва да се бори винаги и навсякъде, от есента на 2010 г. в Академията по изкуствата в Осиек откриваме клас по „драматично писане". Във време на превъзходство на постдраматичния и режисьорския театър, във време, когато драматичният текст е на практика отречен, не е лесно да започнеш подобна програма. Тя изисква изучаването на структурата и конвенциите. А какво да изучаваш, след като те вече са отречени, не съществуват, а писателката, създаваща „драматични повърхности" и текстове без образи и без ясни реплики, получава Нобелова награда?

Единственият изход е съзнателно да направим това, което публиката прави несъзнателно – да се обърнем към жанровете. Техните структури са ясни и разпознаваеми, могат да се научат, а жанровете (дори и най-презрените) са устояли на всички моди и промени. Като комедията например. Обучението може да се провежда и въз основа на темите, защото някои от тях са вечни. Такъв е политическият театър. Основната идея на курса не е да наложи едно течение и да произвежда негови малки клонинги, а да помогне на младите хора да открият своя глас, да им създаде самочувствието, че имат право на мнение и да ги насочи към професионалния театър, където да отстояват себе си.

Доколкото знам, този курс ще е първи по рода си в Европа.

---

[292] www.adu.hr , http://www.dramaturgija.adu.hr/

БИОГРАФИЯ НА АВТОРКАТА

Саня Никчевич е театровед и театрален критик. Работи като извънреден професор в Академията по изкуствата в Осиек (UAOS), където завежда Катедрата по театрознание на Отдела за театрални изкуства (чийто ръководител е през учебната 2008-2009 г.). Ръководи докторантура в драматично-литературния модул на Философския факултет в Осиек. Преподава на студентите английска филология в същия факултет, където работи от 2003-2006 г., а през 2004-2006 г. е ръководител на Катедрата по англоезична литература.

Води колегиуми по история на драмата и театъра, американската и британската драма и по театрална критика. Преди Осиек като извънреден сътрудник води предмета „История на световната драма" на студенти следдипломна специализация в Задар (2002-2004) и „Модерна европейска драма и театър" в Калифорнияския университет в Санта Барбара (University of California Santa Barbara, 2001).

Родена е през 1960 г. във Вараждин. През 1984 г. завършва френски език и стравнително литературознание във Философския факултет на Загребския университет, през 1993 г. защитава магистърската си степен, а през 1998 – докторската (с ръководители проф. д-р Борис Сенкер и доц. д-р Иван Маткович) на тема „Разрушителното и утвърждаващото в реалистичната американска драма".

Два пъти е стипендиант на Фулбрайт. През 1995 г. в „Сити юнивърсити" на Ню Йорк под ръководството на Марвин Карлсън, а вторият път в Калифорнийския университет на Санта Барбара през 2002 г. под ръководството на У.Д.Кинг.

От 1984 г. е публикувала стотина научни, изследователски и критични трудове, посветени предимно на хърватската и американската драма в различни хърватски списания. Има и около 50 публикации в американски (PAJ, SEEP), британски (New Theatre Quarterly), хонконгски, японски, полски, словенски и босненски списания, както и много критики и есета в хърватски всекидневници и седмичници. Своите възгледи за хърватския и европейския театър излага на много семинари, симпозиуми и конференции (в Осиек, Загреб, Сараево, Нови Сад, Варшава, Залцбург, Бостън, Луисвил, Ню Йорк, Каракас, Сеул, Лъбок...), води работилници по театрална критика в Хонконг и Македония.

Съставител е на сборник с есета на изтъкнати световни театроведи на английски език "Theatre Criticism Today" (Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2002), както и на две антологии. Автор е на първата „Антология на американската драма" в две части (AGM, Загреб, 1993), излязла в Хърватия, както и на първата антология на хърватската драма, издавана извън страната, а именно – в Македония („Антологија на новата хрватска дра-

ма", Факултет по драматични изкуства, Скопие, 2002). Издава и пет авторски книги – три за американския театър: Автор е на книгите: „Разрушителната американска драма или страстта към загубеняците" (CDM, Риека, 1994), „Утвърждаващата американска драма или да живеят пуританите!" (ITI-Хърватия, Загреб, 2003), „Нова европейска драма или голямата измама" (Meandar, Загреб, 2005), „Убийственият гений в нашия град" (Философски факултет, Загреб, 2006), „Хърватската драма днес?" (Naklada Ljevak, Загреб, 2008).

Работи като театрален критик и журналист във „Вечерен лист" (1983-93), старши съветник за театър в Министерството на културата на Република Хърватия (1997-1998). Учредява и е първи председател на Хърватския център на ITI на ЮНЕСКО (1994-2000), в рамките на който организира много международни мероприятия (семинари, драматургични пленери, презентации на театри от други страни, размяна на драматурзи и режисьори, отбелязване на Международния ден на театъра...). Инициатор е на издаването на двуезичния бюлетин „Хърватска драма", който и днес е единственият англоезичен информативен сборник за съвременния хърватски театър. Отново под шапката на ITI през 1994 г. започва издаването на специализирана театроведска библиотека "Biblioteka Mansioni", чийто главен редактор е до 2004 г., като през това време издава 30 ценни заглавия. От 1999 до 2002 г. е главен редактор на списание „Театър" (Kazalište), което се издава от AGM, Загреб. От 2009 г. е главен редактор на новооткритата библиотека "Ars Academica" към UAOS.

Член е на световните асоциации на критиците (AICT) и театроведите (FIRT); на американските сдружения на критиците (ACTA), театроведите (ASTR), преподавателите (ATHE), на хърватските дружества на критиците (HDKKT), писателите (HDK), театралните творци (HDDU). В продължение на два мандата е член на Управителния съвет (EXCOM) на международния ITI център и заместник-председател на Комитета по комуникации на тази организация, както и член на редколегията, издаваща сборниците „Светът на театъра" през 2004 г., а през 2005 г. е начело на отдела за международно сътрудничество на „Матица Хърватска" в Осиек. Селекционер е на „Маруличевите дни" и член на много театрални журита. Член е на Управителния съвет на Fulbright Alumni Association, секретар на Хърватското дружество на театралните критици и театроведи и съветник на Европейската театрална награда.

Президентът на Република Хърватия я награждава с ордена на Хърватската плетеница за принос в развитието и утвърждаването на държавата по света и за добруването на гражданите. Почетен гражданин е на Уотърфорд, САЩ.

Живее в Загреб със съпруга си Роланд и сина Оливер.

http://web.ffos.hr/anglistika/?id=30, http://www.uaos.hr

БИБЛИОГРАФИЯ

Разделих библиографията според езика на публикациите на английска, словенска и хърватска, като добавих и списък на книги, издавани на други езици, които съм ползвала с помощта на преводач.

Двуезичните англо-френски издания са цитирани само в английската им версия.

В скоби давам превода на заглавията на някои чуждоезични издания.

В библиографията не са посочени сайтовете, които споменавам в книгата, освен онези, които не фигурират в бележките под черта.

Английски език:

"Cambridge Illustrated History of British Theatre" („Илюстрована история на британския театър"), Cambridge, 2000

"Europe Theatre Prize 1999" (Европейска театрална награда), Таормина, 1999

"Europe Theatre Prize 2001" (Европейска театрална награда), Таормина, 2001

"Europe Theatre Prize 2008" (Европейска театрална награда), Таормина, 2008

"Europe Theatre Prize 2000" (Европейска театрална награда), Таормина, 2000

FTA Festival de Théâtre des Amériques, Quebec, Kanada, 2003 (програма)

The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today (Европейски театрален форум 1999 – „Писането за театъра днес"), Du Theatre 11/2000, Paris

The Fate of the Text in Today's Theatre, AICT Symposium 1997 („Съдбата на текста в съвременния театър", симпозиум на AICT, 1997), Sterijino pozorje, Novi Sad, 2002

"The World of Theatre. 1994-1996" („Светът на театъра"), ITI, Dhaka, 1997

"The World of Theatre. 1996-1999" („Светът на театъра"), ITI, Dhaka, 2000

"The World of Theatre. 1999-2002" („Светът на театъра"), ITI, Dhaka, 2003

"The World of Theatre. 2002-2003" („Светът на театъра"), ITI, Dhaka, 2004

"Tracing Pina's Footsteps" („По стъпките на Тина") (7th Europe Theatre Prize, 5th Europe Prize New Theatrical Realities), Таормина, 2002

Brantley, Ben
"Humanity Gets Only a Bit Part" („Хуманността получава само малки роли"), New York Times, 10.10.2008
"Full of Sound and Fury, Signifying Relentless Pain" („Изпълнена с тътен и ярост нестихваща болка"), New York Times, 24.10.2004
"A Playwright Foretelling Her Doom" („Авторката предрича участта си"), New York Times, 11.11.2000
Ćirić Petrović, Katarina (ur) New European Drama: Art or Commercial Product? 11th International Symposium of Theatre Critics and Experts May 31 – June 2003. („Новата европейска драма: Изкуство или търговски продукт?", симпозиум на AICT, 2003), AICT/Sterijino pozorje, Novi Sad, 2006
Billington, Michael
"Blasted", Guardian, 05.04.2001
"How do You Judge a 75-minute Suicide Note?", Guardian, 30.06.2000
Blankenship, Mark - "War and Sex: Who's Afraid of Sarah Kane?", New York Times, 30.09.2008
(Crimp, Martin) "The Treatment", The Joseph Papp Public Theatre, New York, 1993. (програма)
De Vos, Laurens - "Revue of the book" u Modern Drama 1/2003
Dromgoole, Dominic - "The Full Room", Methuen, London, 2000
Fergusson, Francis - "The Idea of Theatre", Princeton, 1968
Hattenstone, Simon - "A Sad Hurrah", Guardian, London, 01.07.2000
Healy, Patrick - "Audiences Gasp at Violence; Actors Must Survive It", New York Times, 06.11.2008
Isherwood, Charles - "A Memoir So Compelilling It Just has to Be Phony", New York Times, 12.08.2009
Jacobus, Lee A. – "The Bedford Introduction to Drama" (Бедфордски увод в драмата) Bedford StMartins, Boston/New York, 2001 (4-то издание), 2008 (6-то издание)
Jefferson, Margo - "Reading a Play Demands Reading Between the Lines", New York Times, 11.12.2000
Kane, Sarah - "Complete Plays", Methuen, London, 2001 (предговор от David Greig)
Kustow, Michael - "Theatre @ Risk", Methuen, London, 2000
McKinley, Jesse - "Sarah Kane's Second Life", New York Times, 24.11.2004
Ravenhill, Mark - "A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties'", New Theatre Quarterly 80/2004
Rebellato, Dan - "Sarah Kane: an Appreciation", New Theatre Quarterly 59/1999

Roberts, Philip - "The Royal Court Theatre and the Modern Stage", Cambridge, 1999

Sierz, Aleks

"Still In Yer Face?", New Theatre Quarterly 69/2002

In-Yer-Face Theatre. British Drama Today, London, 2000

"Cool Britannia. In-Yer-Face writing in the British theatre today", New Theatre Quarterly 56/1998

"About Now in Birmingham", New Theatre Quarterly 51/1997

Shank, Theodore - "An Interview with Dominic Dromgoole", TheatreForum, 6/1995

Stafford-Clark, Max - "Planned offensive", The Stage, 04.01.2001

Stefanova, Kalina - "Eastern European Theatre after the Iron Curtain", 2000, Harwood Academic Publishers, Taylor and Francis Group

Styan, J. L. – "Modern Drama in Theory And Practice", vol. 1, Realism and Naturalism, Cambridge University Press, New York, 1981

Urban, Ken - "Towards a Theory of Cruel Britania: Coolness, Cruelty and the 'Nineties'", New Theatre Quarterly 80/2004

Словенски език:

"Nova evropska dramatika", Maska 5-6/2001, Ljubljana

Kane, Sarah - "Razmadežna", Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, 2001 (програма)

Mayenburg, Marius von - "Ognjeni obraz" (програма), Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana, 2001

Sierz, Aleks - "Gledališče "u fris". In-Yer-Face Theatre, MGL, Ljubljana, 2004

Traven, O. J. (Dušan Jovanović) - "Ekshibicionist", Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, 2001 (програма)

Хърватски език:

Boko, Jasen

"Rusi dolaze", Vijenac, 27.04.2007

"Kazališni Globus. Kako se kalilo Željezo", Vijenac, 16. 02. 2006

"Degradacija obitelji za Božić", Slobodna Dalmacija, 24-26.12.2002

"Kazalištem i dalje vladaju kukavice", razgovor s T. Ostermeierom, Slobodna Dalmacija, 13.03.2001

"Dramatični manjak drame", Slobodna Dalmacija, 26.07.2001

"Nova evropska drama", Kazalište 9-10/2002

"Drama oko drame", Nedjeljna Dalmacija 06.5.993

Helena Braut

"Bolno je baviti se teatrom Razgovor. Dramatičarka Biljana Srbljanović", Vjesnik, 27/28.01.2007

"Nitko ne preživi život", Vjesnik, 13.02.2006
"Angažirano i snažno. Predstava Smrtoples u režiji Marija Kovača u Teatru ITD", Vjesnik, 22.02.2007
Brook, Peter - "Niti vremena", Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2003
Buđinski, Marija - "Krešimir Dolenčić ostaje, Željka Udovičić odlazi", Večernji list, 09.09.2004
Ciglar, Želimir
"Priča o onima koje grad nije pripitomio" Večernji list, 27.03.2007
"Zvižduci, izlaženje i lupanje vratima" Večernji list, 12.02.2006
Frazer, James George - "Zlatna grana", Sion/Jesenski Turk, Zagreb, 2002
Ivanković, Hrvoje
"'Žudnja' Sarah Kane: Pozerska, površna i zamorna predstava", Jutarnji list, 12.02.2006, "U potrazi za novom dramom" u Kazalište 5-6/2001
"Sarah Kane napokon je dospjela i na čedne hrvatske pozornice", Jutarnji list, 02.10.2003
Govedić, Nataša - "Krik zastrt nebrojenim velovima teksta", Novi list, 19.02.2006
Krstulović, Nora (N.K.) - "Interview: Nina Mitrović" http://teatar.hr/2006/interview-nina-mitrovic/ (20.09.2009)
Lehmann Hans-Thies - "Postdramsko kazalište", CDU, TkHZagreb/Beograd, 2004
Mijović Kočan, Stijepo - "Kazalište. Knjiga prekretničkog značaja", Školske novine, 17.01.2006
Mamić Pandža, Ljiljana
"Turbo folk je puno više od glazbe. Razgovor Oliver Frljić", Vjesnik 31.05-01.06.2008
"Pokušavamo izbjeći afere. Razgovor Laura Marchig, ravnateljica Talijanske drame riječkog HNK", Vjesnik, 19.01.2007
Mikuličin, Ivana - "Pokazat ću da je Slavenka Drakulić kontroverzna koliko i Sarah Kane", razgovor s Damirom Zlatarom Freyom, Jutarnji list, 30.01.2003
Mrduljaš, Igor
"O izostanku imena dramatičara", Hrvatsko slovo 18.09.2009
"O dramskom bludilištu", Hrvatsko slovo, 27.05.2005
Müller, Heiner - "Hamletmašina", Prolog/teorija/tekstovi 1/1985, Zagreb
Munjin, Bojan - "Ubojstvo teatra. Crni vikend zagrebačkih kazališta", Feral Tribune, 16.02.2006
Nikčević, Sanja
"Što je nama hrvatska drama danas", Naklada Ljevak, Zagreb, 2008

"Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatru devedesetih", Republika 11/2003

"Nova evropska drama", Republika 6/2003

"Uvodna bilješka o kulturnoj globalizaciji" u Razine književne globalizacije. XXVI zagrebački književni razgovori. 2-5. listopada 2003. god., Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 2004

"Nova drama koja udara u lice" u Branko Hećimović (urednik) Krležini dani u Osijeku 2001, Zagreb-Osijek, 2002

"Što se to događa u evropskoj drami ili tko je protjerao priču", Kazalište 5-6/2001. Zagreb

Novak, Tanja - "Hrvatska praizvedba Becketova teksta", Vjesnik, 10.01.2007

Ostović, Gordana - "Kazalište kao oružje za život", razgovor s Manfredom Beilharzom, Vijenac, 15.06.2000

Parić, Josip -"Filip Šovagović: Snebivam se!", Slobodna Dalmacija, 21.07.2001

Pažin, Vesna - "Pet teških komada: Paolo Magelli režira 'Zagrebački pentagram'" Slobodna Dalmacija, 19.03.2009

Perković, Vlatko - "Tri drame", Logos, Split, 1997

Prolić Kragić Ana - "Vješta orkestracija", Vijenac, 16.02.2006

"Rečnik književnih termina", Nolit, Beograd, 1986

Ružić, Igor

"Pillowman Saša Broz", Radio 101, 31.01.2009

"Žudnja Borut Šeparović", Radio 101, 02.10.2009

"Želim postati sredovječni pisac. David Harrower, dramski pisac" Vijenac 26.12.2002

Senker, Boris

"Bard u Iliriji", Disput, Zagreb, 2006

"Tri Glavosjeka" (drame: Pobjednica Judit, Gloriana i Dandy), Disput, Zagreb, 2004

"Redateljsko kazalište", CKD, Zagreb, 1977

Srbljanović, Biljana

"Pad" (Beogradska trilogija, Porodične priče), Otkrovenje, Beograd 2000

"Supermarket" (ръкопис)

Šovagović, Anja - "Zašto sam odbila Fedru", Kazalište 9-10/2002, Zagreb

Šovagović, Filip

Cigla u Jasen Boko: "Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih", Znanje, Zagreb

"Ptičice", Kazalište 5-6/2001

Jazz, Adamić/Društvo hrvatskih književnika/HNK "Ivana pl. Zajca", Rijeka, 2004

Štivičić, Tena - "Sarah Kane – početak i kraj", Kazalište 15-16/2003

Tešinski, Sonja

"U pustinji vlastite samoće", Vjesnik, 02.10.2009

"Putovanje u ponore Čovječanstva. Uoči 20. Eurokaza. Festival novog kazališta otvara bečki Burghteater predstavom Babilon Elfriede Jelinek", Vjesnik, 10/11.06.2006

Torjanac, Dubravko - "Marius von Mayenburg", Kazalište 9-10/2002

Vrgoč, Dubravka - "Pogled drugih u hrvatsku ratnu zbilju", Vjesnik, 24.04.2001

Zorčec, Zrinka - "Najveći majstori režije u Zagrebu. Manifestacije. Festival svjetskog kazališta od 18. do 26. rujan. Vjesnik 5, 06.09.2009.

Lidija Zozoli

"Konačno hrvatska praizvedba", Vijenac, Broj 390, 12.02.2009

"Tragikomična satira", Vijenac 21.05.2009

АЗБУЧЕН ПОКАЗАЛЕЦ НА ИМЕНА И ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А

Ансордж, Питър (Ansorge, Peter) – 53
Ануи, Жан (Anouilh, Jean) – 171
Апиа, Адолф (Appia, Adolphe) – 26
Аристотел – 129
„Ах, Нора, Нора!" (Ah, Nora, Nora!) – 122

Б

Байлхарц, Манфред (Beilharz, Manfred) – 32, 40, 46, 116
„Барбело или за смъртта" – 168
„Басейн (без вода)" – 151
Батушич, Славко (Batušić, Slavko) – 123
Бауерзима, Игор – 119, 166
Баум, Лиман Франк (Baum, Lyman Frank) – 149
Бауш, Пина (Bausch, Pina) – 35
Бекет, Самюъл (Beckett, Samuel) – 25, 39, 77, 145, 173
Белбел, Сергей – 104, 166
„Белградска трилогия" (Beogradska trilogija) – 112, 113, 168
Бенстън, Сара (Benston, Sarah) – 162
Берцеш, Ласло (Bérczes, László) – 89
„Бившата Мис на малкия град" виж „Кралицата на красотата от Лаийнан
Билингтън, Майкъл (Billington, Michael) – 50, 54, 55, 56, 67, 82, 90, 99, 100
Бланкеншим, Марк (Blankenship, Mark) – 162
„Блудства" (Zozos) – 167, 170
Бобан, Ивица (Boban, Ivica) – 30
Бодинец, Гема (Bodinetz, Gemma) – 161
„Божествен глад" (Božanska glad) – 31
Бойчев, Христо – 111, 139, 167, 168
Боко, Ясен (Boko, Jasen) – 36, 68, 71,76, 79, 84, 89, 108, 114, 128, 134, 145, 148, 150
Бонд, Едуард (Bond, Edward) – 52, 55, 77, 92, 155
Бонди, Люк (Bondy, Luc) – 118, 121, 144
Босе, Ян (Bosse, Jan) – 74
Бошняк, Елвис (Bošnjak, Elvis) – 139
Брадли, Джак (Bradley, Jack) – 51, 62, 63
Брантли, Бен (Brantley, Ben) – 163
„Брат Магаре" (Brat Magarac) – 139
Братя Преснякови – 167
Браун, Йън (Brown, Ian) (режисьор) – 101
Браут, Хелена (Braut, Helena) – 151, 158, 170, 174
Брезовец, Бранко (Brezovec, Branko) – 147
Брентън, Хауърд (Brenton, Howard) – 77
Брехт, Бертолд (Brecht, Bertolt) – 25, 39, 75, 80
Брешан, Иво (Brešan, Ivo) – 174
Британ, Виктория (Brittain, Victoria) – 62, 149
Брук, Питър (Brook, Peter) – 30, 35
Буджински, Мария (Buđinski, Marija) – 107
Булян, Ивица (Buljan, Ivica) – 105, 144

„Бунт в народния театър" (Pobuna u narodnom pozorištu) – 121
Бунюел, Луис (Buñuel, Luis) – 119
„Буре барут" – 91, 92, 166
Буркхард, Барбара (Burckhardt, Barbara) – 102
Бюхнер, Георг (Büchner, Georg) – 33, 119, 146, 150, 171
Беркоф, Стивън (Berkoff, Steven) – 77
Бътъруърт, Джез (Butterworth, Jez) – 50, 57, 61, 65, 71, 86, 87, 151

В

„В очакване на Годо" (En attendant Godot) – 77
„Вавилон" – 27, 148
„Вакханки" – 104
Валзер, Терезия (Walser, Theresie) – 104
Валц, Саша (Waltz, Sasha) – 38, 143
„Вариации за смъртта" (Dødsvariasjonar) – 166
Варликовски, Кшищоф (Warlikowski, Krzysztof) – 67, 68, 92, 94, 104, 119, 143, 154, 157, 158
Василиев, Анатолий (Васильев, Анатолий) – 35
Васинаускайте, Раса (Vasinauskaite, Rasa) – 103, 109
Ведекинд, Франк (Wedekind, Frank) – 150
Вердюкт, Пол (Verduyckt, Paul) – 92
Вецел, Даниел (Wetzel, Daniel) – 143, 146
Вечек, Петър (Večeк, Petar) – 29
„Взривени" (Blasted) – 5, 49, 52, 53, 55, 56, 60, 69, 78, 82, 83, 84, 86, 89, 99, 100, 133, 151, 152, 154, 159, 162, 168
Видич, Иван (Vidić, Ivan) – 147, 148
Видман, Миряна и Клаус (Widmann, Mirjana i Klaus) – 106
Вилкист, Ингмар (Villqist, Ingmar или Jaroslaw Swierszcz) – 72, 74, 92, 116, 117, 118
Винер, Катарине (Viner, Katharine) 149 – 150
Виткевич, Станислав (Witkiewicz, Stanislav Ignacy (Witkacy) – 117
„Войцек" (Woyzeck) – 33, 120, 146, 171
„Всичко за жените" (Sve o ženama) – 139
„Възглавничко" виж „Пухеният"
„Вълшебникът от Оз" (The Wonderful Wizard of Oz) – 149

Г

„Гангста" (Yard Gals) – 99
Гавран, Миро (Gavran, Miro) – 44, 139, 174
Гарсия, Родриго (Garcia, Rodrigo) – 143
Георг II, херцог на Сакс-Майнинген (Georg II) – 25
Глоувър, Сю (Glover, Sue) – 58
Говедич, Наташа (Govedić, Nataša) – 154, 158
Голдблум, Джеф (Goldblum, Jeff) – 165
Гомбрович, Витолд (Gombrowicz, Witold) – 117
Готовац, Мани (Gotovac, Mani) – 105
„Град и разрез" (Die Stadt und der Schnitt) – 120
Грийнхорн, Стивън (Greenhorn, Stephen) – 58
Грегъл, Мая (Gregl, Maja) – 30
Грейг, Дейвид (Greig, David) – 55
Гросо, Ник (Grosso, Nick) – 87
„Гуантанамо" (Guantanamo) – 62, 149
Гьобелс, Хайнер (Goebbels, Heiner) – 35, 46, 144

Д

„Да оправдаеш войната" (Justifying War) – 150
„Да поиграем на жертви" (Изобразжая жертву) – 167
Далдри, Стивън (Daldry, Stephen) – 48, 51, 52, 53, 64, 101, 131
„Две" (Dvije) – 113
де Вос, Лоренс (De Vos, Laurens) – 159
Делбоно, Пипо (Delbono, Pippo) – 143
„Джаз" (Jazz) – 114
Джейкъбс, Лий (Jacobus, Lee A.) – 39
Джеферсън, Марго (Jefferson, Margo) – 163
Дивайн, Джордж (Devine, George) – 49
„Диско свине" (Disco Pigs) – 57, 61, 64, 116
Додин, Лев – 35, 144
Доленчич, Крешо (Dolenčić, Krešo) – 70, 107
Дорст, Танкред (Dorst, Tankred) – 28, 32, 44, 45, 73, 175
Доуи, Клер (Dowie, Claire) – 167, 169
Дракулич, Славенка (Drakulić, Slavenka) – 31
Дромгул, Доминик (Dromgoole, Dominic) – 36, 48, 59, 86, 97, 99, 101, 102, 132, 147
Дуковски, Деян – 72, 91, 166, 167
„Духовете на Иншиър" (The Banshees of Inisheer) – 111
Държич, Марин (Držić, Marin) – 45, 109, 146, 153

Е

Едгар, Дейвид (Edgar, David) – 48, 52, 53, 62, 86, 87
„Едип цар" (Oedipus Rex) – 142
Еко, Умберто (Eco, Umberto) – 129
„Ексхибиционист" (Ekshibicionist) – 114
Елсом, Джон (Elsom, John) – 96
Елтън, Бен (Elton, Ben) – 57, 94, 122, 166

Ж

„Желязо" (Iron) – 148
„Женски оркестър" (L'Orchestre) – 171
„Женски турбофолк оркестър" (Ženski turbofolk band) – 171
„Жесток и нежен" (Cruel and Tender) – 117, 121, 144
Жьоне, Жан (Genet, Jean) – 77

З

„Загребски пентаграм" (Zagrebački Pentagram) – 147
Задек, Петер (Zadek, Peter) – 32, 38, 75, 143
Заец, Томислав (Zajec, Tomislav) – 146
Зеленика, Петър (Zelenka, Petr) – 167, 170
Зозоли, Лидия (Zozoli, Lidija) – 112, 168, 170
Зорчец, Зринка (Zorčec, Zrinka) – 144

И

Ибсен, Хенрик (Ibsen, Henrik) – 25, 39, 67, 75, 116, 119, 120, 122, 150
Иванек, Желко (Ivanek, Željko) – 164
Иванкович, Хървое (Ivanković, Hrvoje) – 70, 94, 127, 153, 155, 156, 157
„Изток" (East) – 77
Ирмер, Томас (Irmer, Thomas) – 33, 72, 73, 75, 109

Й

Йелинек, Елфриде (Jelinek, Elfriede) – 102, 122, 148, 174
Йованович, Душан (Jovanovič, Dušan) – 114, 117
„Йона и Ото" (Jonah i Otto) – 167
Йонеско, Йожен (Ionesco, Eugène) – 25, 39, 77, 145

К

Каеги, Щефан (Kaegi, Stefan) – 143
„Казвам се Ракел Кори" (My Name is Rachel Corrie) – 149
„Как да убиеш президент" (Kako ubiti predsjednika) – 139
„Какво се случи, след като Нора изостави мъжа си" (Was Geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder stutzen der Gesellschaften) – 122
Кале, Улрике (Kahle, Ulrike) – 38, 44, 65, 76
Камбъл, Лорн (Cambell, Lorne) – 34
Камю, Албер (Camus, Albert) – 77
Каракаш, Дамир (Karakaš, Damir) – 147
„Карамазови" – 115
„Картините на Мария" (Slike Marijine) – 139
Касиерс, Ги (Cassiers, Guy) – 143
Касторф, Франк (Castorf, Frank) – 38
Кащелан, Лада (Kaštelan, Lada) – 139
Кейн, Сара (Kane, Sarah) – 8, 10, 12, 13, 31, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 79, 80, 83, 85, 86, 92, 93, 96, 99, 100, 101, 104, 119, 126, 127, 128, 132, 133, 143, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 168
Кейн, Саймън (Kane, Simon) – 54, 162
Кенион, Мел (Kenyon, Mel) – 160
Кент, Стивън (Kent, Steven) – 29
Кид, Томас (Kyd, Thomas) – 76
Кирай, Нина (Király, Nina) – 38, 45, 74, 104
Китлински, Томаш (Kitlinski, Tomasz) – 37
Климачек, Вилям (Klimaček, Viliam) – 102, 117
Ковач, Марио (Kovač, Mario) – 152, 153, 154, 170
Ковачевич, Марко (Kovačević, Marko) – 89, 113
Кокотович, Нада (Kokotović, Nada) – 105, 106
„Кокошката" (Курица) – 167
Колевска-Куртева, Наташа – 89
Колтес, Бернар-Мари (Koltès, Bernard-Marie) – 77
Коляда, Николай – 72, 74, 93, 117, 167
„Копнеж" (Crave) – 60, 65, 89, 92, 99, 100, 152, 153, 156, 158, 161, 167
Корсети, Джорджо Барберио (Corsetti, Georgio Barberio) – 35
Коршуновас, Оскарас (Koršunovas, Oskaras) – 38, 92, 142
„Косът" (Blackbird) – 167
„Кралицата на красотата от Лаийнан" (The Beauty Queen of Leenane) – 86, 111, 164, 166, 169
Крейг, Едуард Гордън (Craig, Edward Gordon) – 12, 26, 126
„Криминале" (Pulp Fiction) – 175
Кримп, Мартин (Crimp, Martin) – 57, 65, 117, 120, 121, 144, 150, 161
Кроули, Джон (Crowley, John) – 164
Крудуп, Били (Crudup, Billy) – 164
„Кръв" (Blood) – 94
Кръстулович, Нора (Krstulović, Nora) – 174
Крьоц, Франк Ксавиер (Kroetz, Franz Xaver) – 37, 167

Куадри, Франко (Quadri, Franco) – 32
Купусович, Сюлейман (Kupusović, Sulejman) – 171
Кустов, Майкъл (Kustow, Michael) – 133, 134
„Куцльото от забутания остров" виж „Сакатият от Инишмаан"
Кушан, Иван (Kušan, Ivan) – 174
„Кървава неделя" (Bloody Sunday) – 149

Л

Лагарс, Жан Люк (Lagarce, Jean-Luc) – 72, 74
Латея, Антонио (Latella, Antonio) – 39
Лауер, Ян (Lauers, Jan) – 144
Леман, Ханс-Тис (Lehmann, Hans-Thies) – 29, 34
Ленерц, Кнут (Lennartz, Knut) – 94
„Леонс и Лена" (Leonce und Lena) – 33
„Лечението" (The Treatment) – 57, 161
Линзер, Мартин (Linzer, Martin) – 88, 92
Липкивска, Анна (Lypkivska, Anna) – 37
Локхед, Лиз (Lochhead, Liz) – 58
Лорка, Федерико Гарсия (Lorca, Frederico García) – 39
Лукич, Дарко (Lukić, Darko) – 38, 39, 94
„Лулу" (Lulu) – 60, 119
Лупа, Кристиан (Lupa, Krystian) – 104, 143
Льопаж, Робер (Lepage, Robert) – 31, 38, 143
„Любовите на Алма Малер" (Ljubavi Alme Mahler) – 30
„Любовта на Федра" (Phedra's Love) – 50, 60, 66, 69, 70, 75, 100, 122

М

„Магазинче за ужаси" (Little Shop of Horror) – 164
Маджели, Паоло (Magelli, Paolo) – 105, 106, 107, 119, 122, 147
Майенбург, Мариус фон (Mayenburg, Marius von) – 64, 72, 74, 76, 76, 92, 93, 94, 102, 104, 115, 119, 122, 128, 135, 166, 168
„Майстор Солнес" (Bygmester Solness) – 120
„Майстора и Маргарита" (Мастер и Маргарита) – 142
Майчерек, Войчех (Majcherek, Wojciech) – 93, 116, 117, 118, 121
Макдона, Мартин (McDonagh, Martin) – 8, 71, 86, 93, 111, 113, 141, 151, 163, 164, 166, 168
Макдоналд, Деймс (Macdonald, James) – 56, 161
Макинли, Джес (McKinley, Jesse) – 82, 101, 162
Макфърсън, Конър (McPherson, Conor) – 57, 92
„МамаТаткоКучетоиАз" виж „Семейни истории"
Мамич Панджа, Лиляна (Mamić Pandža, Ljiljana) – 171
Манфриди, Джузепе (Manfridi, Giuseppe) – 170
Марбер, Патрик (Marber, Patrick) – 93, 166
Маркович, Милена (Marković, Milena) – 92, 145
Марталер, Кристоф (Marthaler, Christoph) – 30, 35, 38, 144
Марцинкевичуте, Рамуне (Marcinkeviciute, Ramune) – 37
„Машината Хамлет" (Hamletmaschine) – 33, 35, 173
Медвешек, Рене (Medvešek, Rene) – 139
„Месец на село" (Месяц в деревне) – 122

Микуличин, Ивана (Mikuličin, Ivana) – 31, 70, 128
Милер, Едуард (Miler, Eduard) – 70
Миливоевич, Никита (Milivojević, Nikita) – 30
„Милосърдният самарянин" (Milosrdni Samarijanac) – 139
Милър, Артър (Miller, Arthur) – 29
Митрович, Нина (Mitrović, Nina) – 147, 148, 174
„Мнемопарк" (Mnemopark) – 145
Мнушкин, Ариан (Mnouchkine, Ariane) – 35
„Моджо" (Mojo) – 50, 52, 61, 65, 87, 97, 151
Молиер, Жан Батист Поклен (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) – 153
„Момичетата от Есекс" (Essex Girls) – 92, 99
Mother Clap's Molly House – 58, 87, 93
Мрожек, Славомир (Mrožek, Slavomir) – 37, 117
Музаферия, Гордана (Muzaferija, Gordana) – 121
Мунин, Боян (Munjin, Bojan) – 153, 156, 158
„Мурлин Мурло" – 167
Мустафич, Дино (Mustafić, Dino) – 38, 118
Мърдуляш, Игор (Mrduljaš, Igor) – 144, 170
Мърно, Рона (Munro, Rona) – 58
Мюлер, Хайнер (Müller, Heiner) – 33, 35, 44, 73, 174

Н

„Нагон" (Der Drang) – 167
Надж, Йозеф (Nagy, József) – 39, 142, 143
„Наше момче" (*Pabbastrákur*) – 167
„Не мож` избяга от неделята" (Nemreš pobjeć od nedjelje) – 113
Нидермайер, Корнелия (Niedermeier, Cornelia) – 102
Никчевич, Саня (Nikčević, Sanja) – 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 138, 139, 140, 147, 168, 173
Нилсън, Антъни (Neilson, Anthony) – 87, 98
Новак, Таня (Novak, Tanja) – 173
„Ножове в кокошките" (Knives in Hens) – 64, 166, 169
„Норвегия.Днес" (Norway.Today) – 119, 166
Норен, Ларс (Norén, Lars) – 64, 72, 91, 92, 94, 115
Нортън-Тейлър, Ричард (Norton-Taylor, Richard) – 149
„Носи ни реката" (Nosi nas rijeka) – 139
„Нощта на Хелвер" (Noc Helvera) – 118, 121
„Нощта пее своите песни" (Natta syng sine songar) – 166
Нун, Тревър (Nunn, Trevor) – 48
Някрошюс, Еймунтас (Nekrošius, Eimuntas) – 35, 38

О

„Обърни се с гняв назад" (Look Back in Anger) – 50
„Огнено лице" (Feuergesicht) – 74, 128, 130, 135, 142, 168
О'Нийл, Юджийн (O'Neill, Eugene) – 45
Олекшак, Роман (Olekšak, Roman) – 102
„Омагьосан ден" (Groundhog Day) – 113
„Опити върху нейния живот" (Attempts on her Life) – 65
Орешкович, Желимир (Orešković, Želimir) – 125
Осборн, Джон (Osborne, John) – 50
„Освобождението на Скопие" (Oslobođenje Skopja) – 115

Осипов, Иван – 148
Остермайер, Томас (Ostermeier, Thomas) – 12, 32, 35, 38, 39, 64, 65, 68, 73, 74, 84, 89, 94, 102, 119, 125, 126, 127, 143, 150, 157, 158, 159, 166
„Офисът" (Office) – 58

П

Павличич, Павао (Pavličić, Pavao) – 129
Пажин, Весна (Pažin, Vesna) – 147
„Пазаруване и секс" (Shopping and F***) – 50, 60, 64, 65, 69, 71, 76, 78, 79, 87, 89, 91, 92, 98, 126, 130, 133, 134, 151, 161, 166
„Паразити" (Parasiten) – 94, 122, 166
Парич, Йосип (Parić, Josip) – 107, 108
Перкович, Влатко (Perković, Vlatko) – 29, 31
„Пианистката" (Die Klavierspielerin) – 174
Пиколи, Мишел (Piccoli, Michel) – 35, 46
Пинтър, Харолд (Pinter, Harold) – 47, 52, 142, 155, 161
Пиранделo, Луиджи (Pirandello, Luigi) – 25, 27, 39, 75
Плател, Ален (Platel, Alain) – 35, 46
„По-близо" (Closer) -116, 166, 169
Погоревц, Петра (Pogorevc, Petra) – 55, 56, 58, 96, 111
Покорни, Иржи (Pokorny, Jiři) – 36, 102, 117
„Полароиди" (Some Explicit Polaroids) – 94, 98, 122, 166
„Полковникът птица" – 139, 167
„Полонез на Огински" (Полонез Огинского) – 167
Порубяк, Мартин (Porubjak, Martin) – 120
„Последното звено" (Posljednja karika) – 139
„Почивай в мир" (Počivao u miru) – 102, 117
„Пощенска приказка" (Pohádka pošťácká) – 148
„Преди сън" (Prije sna) – 139
„Пречистена" (Cleansed) – 12, 13, 60, 67, 68, 75, 78, 79, 80, 83, 92, 94, 99, 100, 104, 126, 132, 143
„Призован да отговаря" (Called to Account) – 150
Причард, Ребека (Prichard, Rebecca) – 87, 92, 96, 97, 99, 100
Пролич Крагич, Ана (Prolić Kragić, Ana) – 153, 155
„Пропадане" (Failing) – 125
„Психоза 4.48" (4.48 Psychosis) – 54, 68, 70, 92, 101, 104
„Психопати" (Psychopathen) – 74
„Птички" (Ptičice) – 105, 107, 114
„Пуканки" (Popcorn) – 57, 94, 116, 122, 166
„Пустият град" (Празен град) – 167
„Пухеният" (The Pillowman) – 112, 163, 164, 168

Р

„Разговор с терористи" (Talking to Terrorists) – 149
Райки, Игор – 147
Райкович, Наташа (Rajković, Nataša) – 173
Ребелато, Дан (Rebellato, Dan) – 84
Рединг, Анна (Reading, Anna) – 125
Реза, Ясмин (Reza, Jasmine) – 39
Рейвънхил, Марк (Ravenhill, Mark) – 51, 57, 58, 60, 64, 65, 71, 72, 73, 74, 78, 79, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 98, 104, 106, 120, 122, 127, 133, 134, 135, 136, 150, 151, 160, 166
„Рекет" (Ucjena) – 29
Рембовска, Александра (Rembowska, Aleksandra) – 69, 81, 82, 104
Рикман, Алан (Rickman, Alan) – 149

Риксън, Иън (Rickson, Ian) – 48, 52, 65
„Римляни в Британия" (The Romans in Britain) – 77
Ринг, Ларс (Ring, Lars) – 92
Робъртс, Филип (Roberts, Philip) – 52
Рожевич, Тадеуш (Różewicz, Tadeusz) – 37, 117
„Rocky Horror Show" – 164
Ронкони, Лука (Ronconi, Luca) – 35
Роуз, Питър (Rose, Peter) – 133
Ружич, Игор (Ružić, Igor) – 64, 151, 153, 156, 168
Рутър, Бари (Rutter, Barrie) – 48

С

„Сакатият Били" виж „Сакатият от Инишмаан"
„Сакатият от Инишмаан" (The Cripple of Inishmaan) – 93, 111, 165, 167, 169
„Самотният Запад" (Lonesome West) – 111
Сандърс, Греъм (Saunders, Graham) – 159, 160
Свержец, Ярослав (Swierszcz, Jarosław) виж Ингмар Вилкист
Селем, Петър (Selem, Petar) – 34
„Семейни истории" (Porodične priče) – 112
Сенека, Гай Луций – 76
Сенкер, Борис (Senker, Boris) – 26, 95, 123, 174, 177
Сигурйонсън, Хавар (Sigurjónsson, Hávar) – 167
Сиропулу, Дина (Ziropoulou, Dina) – 92
Сиърз, Алекс (Sierz, Aleks) – 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 62, 63, 78, 79, 83, 85, 86, 87, 95, 98, 99, 101, 110, 125, 131, 135
„Скакалци" (Skakavci) – 151, 167
Скелтън, Артър (Skelton, Arthur) – 90
„След дъжда" (Poslije kiše) – 166
Слово, Джилиан (Slovo, Gillian) – 149
Слоупова, Итка (Sloupova, Jitká) – 69
„Случаи на обикновена лудост" (Příběhy obyčejného šílenství) – 167
„Смърт и танци" (Death and Dancing) – 167, 169, 170
„Смъртописът на Камов" (Kamov smrtopis) – 147
„Смъртописът на Камов. Мулен Руж" (Kamov smrtopis. Moulin Rouge) – 147
„Смъртта на Дантон" (Dantons Tod) – 33, 119
„Смъртта на търговския пътник" (The Death of a Salesman) – 29
„Snatch" – 133
Соанс, Робин (Soans, Robin) – 149
Солар, Миливой (Solar, Milivoj) – 129
Софокъл – 117
„Спасени" (Saved) – 77
Сръблянович, Биляна (Srbljanović, Biljana) – 72, 92, 112, 113, 143
„Стават такива неща!" (Stuff Happens) – 62
Станиславски, Константин Сергеевич – 26
Стафърд-Клак, Макс (Stafford-Clark, Max) – 12, 126
Стефанова, Калина – 14, 19, 37, 44
Стоянович, Горчин (Stojanović, Gorčin) – 32
„Страната на Оз" (The Marvelous Land of Oz) – 149
Стрелер, Джорджо (Strehler, Giorgio) – 35
Стрелец, Само (Strelec, Samo) – 146, 171

Стриндберг, Аугуст (Strindberg, August) – 116
Стулбарг, Майкъл (Stuhlbarg, Michael) – 164
„Супермаркет" (Supermarket) – 113
Сфрамели, Франческо (Sframeli, Francesco) – 144
„Сън в лятна нощ" (A Midsummer Night's Dream) – 142
Сършен, Матко (Sršen, Matko) – 168

Т

Танги, Франсоа (Tanguy, François) – 143
„Танцувалник" (Tanciareni) – 120
Тарантино, Куентин (Tarantino, Quentin) – 175
Тешински, Соня (Tešinski, Sonja) – 148, 154
Тинкър, Джак (Tinker, Jack) – 13, 49, 60, 78, 132
„Тит Андроник" (Titus Andronicus) – 76
Торянац, Дубравко (Torjanac, Dubravko) – 73
Травен, О. Джей виж Душан Йованович
„Трамвай желание" (A Streetcar Named Desire) – 29
„Трахинянките" (Trachiniai) – 117
„Трейнспотинг" (Trainspotting) – 57, 61, 78, 85, 93, 101
„Трилогия на дракона" (La trilogie des dragon) – 31
Тръслър, Саймън (Trussler, Simon) – 84
„Турбофолк" (Turbo folk) – 171
Тургенев, Иван Сергеевич – 122
„Тухла" (Cigla) – 105, 114

У

Уайброу, Греъм (Whybrow, Graham) – 48, 51, 62, 63
Уайлдър, Торнтън (Wilder, Thornton) – 139
„Ужас в горското" (Horor v horharni) – 120
Уилсън, Робърт (Wilson, Robert) – 30, 33, 35
Уилямс, Тенеси (Williams, Tennessee) – 29, 120, 150
Уличанска, Зузана (Uličianska, Zuzana) – 120
Уолш, Енда (Walsh, Enda) – 57, 61, 64, 71
„Урокът" (La Lecon) – 77
„Утро" (Jutro) – 70, 152, 154, 166

Ф

„Фарс" (Farsa od gvere) – 168
„Фауст е мъртъв" (Faust is Dead) – 78
Фелдек, Любомир (Feldek, Lubomir) – 120
„Фестивали" (Festivali) – 105, 107, 108
Фосе, Йон (Fosse, Jon) – 64, 67, 72, 74, 115, 166
Фрей, Дамир Златар (Frey, Damir Zlatar) – 30, 70, 127, 128
Фрейзър, Джеймс (Frazer, James George) – 27
Фрайер, Ахим (Freyer, Achim) – 38
Фъргюсън, Франсис (Fergusson, Francis) – 25, 72, 131
Фърлич, Оливер (Frljić, Oliver) – 171

Х

Хавел, Вацлав (Havel, Vaclav) – 44
„Хамлет" (Hamlet) – 33, 38, 41, 104, 148
„Hamper" (Hamper) – 139
Хандке, Петер (Handke, Peter) – 128
„Хари Потър" (Harry Potter) – 175

Саня Никчевич

„Нова европейска драма"
***или* голямата измама**

Как в края на 20-ти век нуждата от писатели
бе използвана за налагането на британската вълна
на насилие в европейския театър

Хърватска, първо издание

Преводач: Александра Ливен
Редактор: Димитър Чернев
Рецензент: Калина Стефанова
Коректор: Галина Гиндянова
Художник: Роман Кисьов

Формат: 16/60/90
Печатни коли: 12,25

ISBN 978-954-337-090-0

Издателство „Авангард принт"
Печат: „Авангард принт" ЕООД – Русе