

РЕЦЕНЗИЯ

От проф. д-р Венета Дойчева, НАТФИЗ „Кр. Сарафов“
за дисертация на тема:

„Проектният театър в България след 1989 година“

от Илко Евгениев Ганев

за присъждане на образователната и научна степен „доктор“ по научната
специалност *Театрознание и театрално изкуство*, 8.4.

с научен ръководител проф. д. н. Николай Йорданов

Институт за изследване на изкуствата, БАН

Дисертацията на Илко Ганев проучва проблем от полето на театралната практика, който е сравнително нов феномен в развитието на българския театър. Това е появата на нова идея за създаване на театрален продукт, който се ражда като концепция, организация, финансиране и разпространение в резултат от отделно и независимо творческо намерение на агенти в полето на културата. Както и в заглавието на дисертацията е означено, тази практика се проучва след 1989 година, а в изследването подробно е обосновано обстоятелството, че това е датата на раждането на проектния театър в България. Тези подробности в хронологията задължават изследователя да приложи историзиращ подход и да разположи появата и разгръщането на явлението в контекста на общите процеси от този период. Авторът откроява това като специална своя задача и успява да проследи в каква среда, условия и територия се формира явлението на проектния театър. Още едно основно изследователско изискване е посочено като задължително за дисертацията. Това е нуждата от разполагане на явлението в различни хоризонти – финансиране, мениджиране, творчески специфики, рецепция. И в това отношение И. Ганев успява да съчетае различните изследователски въпроси и да даде своите отговори. Тези елементи нюансират обхвата на дисертацията, макар и някои от посочените тематични погледи да доминират.

Следвайки тези общи принципи на проучването, авторът решава и композиционно своето изложение. Дисертацията е структурирана в Увод, три глави и Заключение, като заедно с библиографията и използваните източници е в обем от 131 страници. Централната част на труда са трите глави, които имат конкретно поставени изследователски задачи.

В Увода се изяснява рамката на разбиране на понятието „проектен театър”. Освен очевидното значение („театъра, финансиран на проектен принцип” – стр. 2), авторът предлага да обогати обхвата на съдържанието на понятието и включва в него различните реализации на театрални продукции, които са „извън регулярната дейност на самите организации” (държавни и общински), а също и всички, създадени извън тези територии, в алтернативни, свободни или нетеатрални места. Онова, на което изследователят настоява е, че те ще бъдат проучвани, заради принципа на финансиране, който в тези случаи е конкретно ясен като донорство и като целево насочване на средствата към отделен театрален проект. Макар и в рамките на дисертацията да се работи с много примери на проектния театър, както в бюджетно субсидирани театри, така и в свободни театрални организми, още тук искам да посоча, че може би превес в определението на това понятие трябва да вземе идеята за конкурентност, състезателност и аргументация на предложенията за финансова подкрепа. Извънредното финансиране, домогването до външен донор в случаите, които се изследват е общ маркер, но неговото извеждане на първи план, омаловажава обстоятелството, което само по себе си многократно (и правилно) се посочва – цитираните организации са с различен статут. Проектното начало се явява точката на докосване между всички, тъй като ги поставя в равен старт в състезанието за финансиране.

Всъщност изложението имплицитно разрешава този въпрос, тъй като подробно проследява историята на появата и установяването на тази нова за България практика. Първа глава „Началото на проектното финансиране за театър в България. Заимстване на модели и практики. Политики до 2020 г.” подробно изследва етапите, през които преминава практиката на проектното финансиране. Авторът прецизира вътрешно-историческото деление, което характеризира процеса на установяване на проектното финансиране. Посочени са три подпериода, обвързани с различни фактори от политико-административен характер, които имат определяща роля в начините, формите и източниците на финансиране. В тези страници добросъвестно е посочена своеобразната радикално нова реалност, която проектното финансиране реализира, като е подчертана разликата между предходната форма на изцяло и единствено финансиране от социалистическата държава и желанието и необходимостта на

демократичната държава да приложи нов управленски подход. От тук започва преплитането на анализа с интензивно контекстуално обвързване с динамичния политически и икономически живот в десетилетията след 1989 година. На базата на много документи се проследява установяването на нови управленски структури в рамките на Министерството на културата (създаването на Национален център за театър), дискусиите около наложителната реформа на театралната дейност, търсенето на чуждестранни модели, активната рефлексия на външни наблюдатели, изпробването на формули за управление на обществения ресурс в театъра по рентабилен начин. Авторът констатира, че в резултат на многогодишни усилия, практиката се приближава до модел на децентрализация. Проектният принцип на финансиране се оказва възлов пункт в този процес. Той попада във водовъртеж от проби, промени и нови регламенти, които имат дискуссионен характер. Изследователят откроява един проблем, който се очертава още в началото на процеса на обновяване на системата и който не се разрешава, а според автора се хронифицира. Стъпвайки върху мненията на експерти, той очертава разминаването между формалните изисквания за защита и реализация на театрален проект и неефективната обратна връзка. В този дебат се включва и недостатъчното оценяване на качеството в естетически план, изкривяването на употребата на административните механизми и честото изпразване от съдържание на проектната активност. Авторът очертава спецификите на проектното начало във всеки от определените три подпериода. Установява, че в процесите има нещо като ехо от предходните исторически моменти. В началото активните инициатори на проекти са държавните театри, които привличат нови и талантиливи артисти. Резултатите не закъсняват и авторът посочва множество примери на новаторски и ярки в художествен план театрални постижения. Наблюденията го водят към извода, че в един от най-уязвимите пунктове на проектния театър – устойчивост на продукцията – се създават силни творби, които надскачат актуалността във времето и с днешна дата се осмислят като най-представителни явления в българския театър след 1989 година. Тук цитираните имена са много и важни. Очевидно, че енергията на обновлението е отприщена и организационните и финансови инструменти се оказват адекватни.

В по-късните етапи/подпериоди основните проблеми се оказват трудностите на управление на държавно финансираните театри и най-вече обвързването на бюджета с лостове за стимули и приходи на отделните организми. Авторът проследява разнообразните варианти на управленски решения и дори лутания на Министерството на културата да изработи подход, който да балансира между обществените разходи и ползи. Тази линия на проучването е важна, тъй като съзвучно с логиките на държавното субсидиране се отделя и съответен дял за проектно финансиране.

Втората глава „Финансиращите донорски организации. Принципи, условия, въздействие върху средата” прави анализ на появата и спецификата на действие на различните донорски агенти в полето на театъра. Отново хронологичният принцип е основната линия в изследването. Посочени са последователно появяващите се структури, които предлагат финансиране на театрални проекти. Като първи донор се очертава Националният център за театър в Министерството на културата, който започва да работи през 1993 година. Въз основа на отчетната документация на центъра, авторът отбелязва, че от самото начало и през 90-те години на 20 век кандидатите се състезават равнопоставено, независимо от техния статут (държавни, общински, частни). Едновременно с Националния център за театър в България започват да работят две донорски организации, които имат съществена роля за проектното финансиране. Това са Центърът за изкуства „Сорос” и Швейцарската фондация за култура „Про Хелвения”. Подробно са представени характеристиките на дейност на тези две организации, принципите на културна политика, които те следват и бюджетите, с които оперират. Важен извод е наблюдението, че през 90-те години на 20 век финансовото участие на тези донорски организации е забележително по-голямо от държавното финансиране. Макар и постепенно ЦИ „Сорос” и „Про Хелвения” да преориентират своята дейност към други райони на света и участието им във финансирането на проекти да затихва, значението им за театралната дейност в България е значимо.

След 2000 година се явяват нови агенти с огромен потенциал за разширяването на проектното начало. Анализирани са Фондация „Америка за България” (действа от 2008 г.), която е мощен фактор във финансирането на разнообразни

културни и изследователски проекти, в това число и театрални. Благодарение на тази подкрепа са реализирани важни проекти (Американски сезон в Народния театър (2010-2011), подкрепа на проекти на Централния куклен театър, Театрална работилница „Сфумато”, Студио за документален театър „Вокс попули”). Културните служби на редица европейски страни също имат свои програми за подкрепа на български проекти или сътрудничества. Дисертацията проследява различните реализации на подкрепа, които по отношение на театъра се изразяват в театрални гастроли, четения, уъркшоупи, копродукции. Френският културен институт подкрепя алтернативни, танцови проекти и независими трупи. Практически всички подкрепят представяне на свои театрални продукции в български театрални форуми (фестивали).

Нов източник на значимо финансиране на театрални проекти е Столичната програма „Култура”, която започва да функционира от 2007 г. В нейните приоритети е поставено внимание към първите професионални изяви и дебюти в сценичните изкуства. Изследването коментира и донорските инициативи в аналогични общински политики в Пловдив, Варна, Бургас и др. Отбелязва се, че макар и в посока на децентрализацията тази перспектива на донорство е все още слабо развита на територията на страната.

Национален фонд „Култура” започва да работи от 2000 г. Той подпомага театрални проекти чрез своите програми „Дебюти” и „Мобилност”. Отбелязаното е непредвиденото засилване на донорските възможности на НФ „Култура” след март 2020 година, когато в отговор на принудителното спиране на театралната дейност поради световната пандемия от Ковид 19, бюджетът за подкрепа на артисти от независимия сектор получи огромни държавни субсидии. Изследването подчертава, че в прилагането на тази политика се забелязва възраждане на един устойчив проблем – слабо или никакво отчитане на естетическата страна на проектите и на резултатите.

В последната глава се анализират „Устойчивите примери. Театрални спектакли, режисьори, творци и трупи”. Тук отново дисертацията обвързва общите тенденции в българския театър с най-значими проявления на творчески постижения, родени в резултат на проектното начало. Откритоена е практиката на Театрална работилница „Сфумато”, която е пример за лабораторен театър и

първата театрална организация в България, която заявява своя независима естетическа линия. Устойчива тенденция е подкрепата за отделни проекти, които театърът получава както от Националния център за театър, така и от различни донори. Театралният департамент към Нов български университет и театърът към департамента, подобно на „Сфумато” активно търси и получава подкрепа за театрални проекти още от началото на 90-те години на 20 век. Като организации от частния сектор, които работят на проектен принцип са посочени и други примери от 90-те (първият частен театър „Диалог” -1989г.)

Със значим принос за театралния живот и със забележително устойчиво присъствие са открити театър „Ла страда” и театър „Кредо”. Те имат впечатляваща биография, международно признание и забележително дълъг живот на някои от своите продукции. Към представителните независими компании, които работят на проектен принцип са посочени множество имена на авторитетни артисти и постановки, преобладаващо от десетилетието на 90-те години и началото на новия век. Открити са и устойчивите компании Фондация ДЕН ГРИ, Легал Арт център (специален акцент е участието в Пловдив Европейска столица на културата 2019), Дерида денс център (пример от полето на танцовия театър), Организация „36 маймуни”, Паник бутон театър, Сдружение „По действителен случай”, Брейн Стор Проджект, компания „Метеор”, Студио за документален театър „Вокс попули”, Театър Реплика и др.

Анализът не подминава и изключителната пандемична 2020 година, която поставя на огромно изпитание както способността на донорските агенти да предложат подкрепа, така и капацитетът на театралните организации да иницират креативни проекти. Краткото заключение излага сбито основните изводи, свързани с възможностите на проектния театър да бъде принципно по-свободен и алтернативен в своята поетика.

В този пункт са и моите препоръки към дисертацията. В бъдеща публикация на изследването би могло да се разшири анализирането на отношенията между класическия и проектния тип театър през коментар на специфичните теми, образност, откривателство и естетически специфики.

Авторефератът и всички необходими документи са предоставени коректно.

Илко Ганев има публикации по темата в авторитетни специализирани издания. Безспорно изследването е самостоятелен авторски труд в неизследвана територия.

Благодарение на всички представени материали гласувам с ДА за присъждането на образователната и научна степен „доктор” на Илко Ганев.

Проф. д-р Венета Дойчева

София

20.05.2022