

МОЖЕМ ЛИ ДА ГОВОРИМ ЗА НОВ ЕТОС В СЪВРЕМЕННИТЕ ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРАКТИКИ ДНЕС

АНГЕЛИНА ГЕОРГИЕВА

Разсъжденията ми по поставения въпрос „Как се променя театърът днес?“ се явяват продължение на изказвани и по различен начин аргументирани тези и наблюдения на автори в този сборник, че съвременната сценична практика все повече директно се занимава с „настоящия момент“ на протичане и възприемане на представлението. Действително, открояването на този процес до голяма степен отбелязва следствие от т. нар. „перформативен обрат“ в изкуството на театъра. Неговите най-устойчиви проявления по отношение на съвременното представление могат да се проследят във все по-разпространяващите се и разоряващи се от 70-те години до днес форми на постдраматичен театър и на сценичния пърформанс, както и в паралелното проникване и в естетиката на драматичния театър на стратегии, идващи от пърформанса. В театралната теория вече е утвърден консенсусът, че съвременният театър последователно напуска естетическия режим на репрезентация на една затворена фикционална реалност, пресъздаваща интерпретация на света на драматическия текст, и дори да го запазва, работи съзнателно и рефлексивно с него, насочвайки вниманието върху протичащите едновременно в реално време процес на представяне, неговата естетическа организация и възприемане. Това, което ме интересува по отношение на поставения въпрос за промените в театъра днес, е един специфичен аспект, произведен на фундаменталните промени, които протичат в театралното представление вследствие или в съзвучие с перформативния обрат. Той се отнася до стратегии за различна степен на нарушаване или изцяло излизане извън традиционната сценична конвенция посредством преодоляване на затворената „рамка“ на сцената, която гарантира нейното отделяне от „живота“ и я обособява като отделно, изолирано фикционално време-пространство. В такива случаи самата театрална ситуация се оголва в реалната ѝ събитийност на колективно преживяване, на открита среща между представление/изпълнители и зрители. Интересът ми към този аспект произлиза от нарастващата актуалност на базисното разбиране за театъра като форма на изкуство и медия, създаваща публична ситуация, т.е. естетически медирано и моделирано

социално събиране „тук и сега“. Затова ще насоча вниманието си към поредица от представления от българската сценична практика от последните години, които повече или по-малко експлицитно *работят* с театралната ситуация както на ниво съдържание (директно я обговарят), така и на ниво естетически стратегии, реализирани през самата ѝ тъкан, т.е. през начина на нейното структуриране, през естетическата форма и през динамиката на взаимодействие, което създават със зрителите отвъд принципа на „четвъртата стена“. Изразът „работят с театралната ситуация“ не е произволен. Той означава, от една страна, че действително театралната ситуация е осъзнато изведена в нейната реална събитийност за изпълнители и зрители и се предлага специфична рефлексия върху нея, специфична визия за нейната функция и смисъл като преживяване, а оттук и се обвързва с оригинално, да употребим до голяма степен низвергнатата днес дума, „послание“ за театъра изобщо. От друга страна, този израз е заимстван от две от представленията, които бих искала да коментирам малко по-късно – „I-Cure“ на Иво Димчев и „НЕОдачници“ на Иван Пантелеев. Колкото и различни да са те, и двете говорят, че извършват специфична „работа“. Без да остава затворен в контекста на конкретните представления, смисълът, който влагат в понятието „работа“, е, че както самото представление, така и неговото възприемане са активен процес, съзнателно насочено усилие, извършвано и от зрителите. Всяка работа произвежда нещо, тя е устремена към даден резултат. Това е мислено за театралната ситуация като заредена с трансформиращ потенциал, ако цитираме заглавието на известната книга на Ерика Фишер-Лихте „Трансформиращата сила на представлението“. Какви идеи за него прокарва българската сценична практика днес?

Въпросът за „работата“ с театралната ситуация на представяне/гледане като „материал“ за естетически организирана *реалност*, която поражда определен вид естетическо преживяване (т.е. преживяване на възприятията и сетивата, през които се предава някакъв смисъл), подчинено на определена перспектива, ми се струва обвързан с въпроса за „етоса“ на театъра. Тук употребявам понятието „етос“ в най-общ смисъл като *поведение* на театъра, което е определено от ценностите и смисъла, придавани на театрална ситуация като публична, и от това как се концептуализира нейният въздействен потенциал върху възприятията и нагласите на зрителите. С това темата „Как се променя театърът днес?“ може да включи в себе си не само рефлексия върху естетически процеси

в театралната практика, но и въпроса дали се променят потребностите от театър днес и смисълът, който му се придава в съвременното общество както от страна на самите артисти, така и от страна на публиката.

В съвременната българска изпълнителска практика се откриват различни стратегии на излизане от затворената рамка на сценичната ситуация в разнообразие от форми – на сценичния перформанс, при който границата между сцена и зрители се нарушава и се навлиза в директно взаимодействие с тях, като понякога те се превръщат и в участници на сценичното събитие; в театралното представление, което съзнателно посочва рамката, която отделя сцена и зрители; перформативни и партиципативни форми, които излизат извън сценичното пространство и създават индивидуални ситуации с всеки отделен зрител/посетител и т. н. Тук ще следвам субективния си избор на някои примери сред тях, които са се открили в съзнанието ми през последните години с оригиналния си подход в осмислянето на сценичната ситуация или на театралното общуване, т.е. със своя *етос*, постигайки и високо художествено качество.

Артистичната дейност на Иво Димчев трудно може да се впише в утвърдените категории на определени сценични форми. Тя е едновременно свръхтеатрална и силно физическа/телесна, имайки тялото за основно изразно средство. С изключително богатия си изпълнителски инструментариум, в който наравно използва пластика, движение, глас, реч и интензивно присъствие, той прави границите между физическия театър, съвременната хореография, перформанс и инсталация флуидни, като от няколко години навлиза и във формата на музикалния концерт, превръщайки го отново в ярък сценичен перформанс¹. Но с каквото и

¹ Самият Иво Димчев се определя като „съвременен хореограф“. Ето как в едно интервю той аргументира избора си: „Намирам ролята на хореографа за по-привлекателна от тази на режисьора. Режисьорът има нужда от вече създаден език и от нечия лична интерпретация. Хореографът самолично създава езика, който използва, и има по-голям контрол над интерпретацията. Просто смятам, че по-доминантното авторство на хореографа отговаря в по-голяма степен на начина, по който работя и отговарям за творението си по време на самия процес. Сега ще ми се обидят режисьорите. Всъщност няма защо...“ – Иво Димчев: Някои предпочитания. Интервю на Мирослава Тодорова и Ангелина Георгиева за Платформа „Нови драматургии“: <http://www.dramaturgynew.net/2008-12-01-14-32-15/46-ivo-dimchev-interview> (последно посетен 15.09.2018).

да се захване той, то е белязано от определяща черта на *етоса* му като артист – тя може най-общо да се опише като „провокация“, но смисълът ѝ е в непрекъснатото експлоатиране на въпроса на какво и как се придава стойност в изкуството и какво стои зад нея, в какви отношения тя се определя. Той го заяви още с първия си знаков физически перформанс „Лили Хендел“ (2004), където във финалната сцена взима кръв от вената си и я продава в епруветки на своеобразен търг, като публиката трябва да определи цената ѝ. В „Som Faves“ (2009, МТФ „Варненско лято“ 2010) в една от сцените, застанал на колене и държейки високо над себе си в ръце евтина картина, с нарастваща настоятелност заявява „Respect art!“ („Уважавайте изкуството!“). Тя достига до истерична, едва ли не и саркастична ожесточеност, последвана от поредица от сложни физически действия, които изпълнителят извършва с картината (като например си я слага на главата, докато застава в трудна поза). В тези процеси той непрекъснато изменя отношението на зрителя към въпросното платно, манипулира стойността, която да му придава, по парадоксален начин изпитва основанията, поради които е призоваван да „уважава изкуството“.

Етосът на Иво Димчев, заниманията му с въпроса за стойността в изкуството не се осъществяват през анархистичен деструктивен жест, а през



„P Project“ – И. Димчев, 2012

създаването на конфликти в представите и възприятията, през инсценирането на парадокси, чието разрешаване може и да не е възможно, но те задават непрекъсната смяна на перспективата. Именно тази трансформираща сила на перформанса за него е от водещо значение и той залага самия себе си в нея по един телесно-афективен, извън-реден начин, добиващ необяснимо усещане за трагичност и дори саможертвеност не само в случаите, когато се прорязва на сцената и кръв тече по лицето и тялото му, но и в трансцедиращи състояния на тотална метаморфоза. Самият Иво Димчев въплъщава в себе си своето изкуство, като още с „Лили Хендел“ изгради своя персона, която отстоява и до днес през концепта за „перформативното тяло“ – то няма определен пол, нито фиксирана идентичност; те са в непрекъснат процес на трансформация. То не познава и граници в изкуството. Иво Димчев с лекота преминава във възможно най-широките му диапазони и е способен по неочакван начин да пресрещне елитарното и популярното, изкуството и траша и т. н. Това е също определяща характеристика от неговия етос, която по интересен начин се развива днес и в музикалната му кариера. Наскоро, през септември 2018, той се включи в британското комерсиално телевизионно шоу за откриване на таланти в попмузиката „X-Factor“ и представи своя хореография и песен, които в този контекст изглеждаха като произведение на изкуството и провокираха невероятен сблъсък на критерии за оценяване на изпълнението му и за интерпретиране на неговото решение. Зад него стои, разбира се, личният му интерес да се промотира на музикалния пазар, но той си има и своя мисия – най-общо казано, да направи съвременното изкуство по-популярно. Участието в това шоу, излизането извън комфортната позиция, която си е изградил като икона в съвременния лайв арт, в законите на един съвсем друг пазар, определено беше осъзнат риск. Иво Димчев го пое посвоему – идейно, дръзко, безцеремонно, провокирайки вълна от коментари и противоположни реакции. Те по неочакван начин ескалираха във въпроса: доколко затворена е съвременната арт сцена, къде се намират нейните граници, какви са бариерите, които стоят пред широката публика за нея?

„Риск“ е една от ключовите думи и за сценични изпълнения на Иво Димчев. Те неизменно са с отворена „рамка“, директно включват зрителя, който е призоваван да се съотнася към поредицата от демонстративни акции, които се развиват пред очите му, като в ядрото на всяка от тях е

някакъв случващ се тук и сега процес на трансформация. Но „P Project“² (2012) е първият му т. нар. „интерактивен пърформанс“, в който той вече въвлича публиката и като изпълнител, преобръщайки принципите на театралната ситуация. Ще се опитам да видя за какво му е нужно това и какво постига, какъв *етос* произвежда подходът му към нея. Тук веднага искам да направя уговорката, че въпросът за етоса не се инсталира, за да служи като вид „етична полиция“, която от гледната точка на предпоставена „правилна“ позиция да оценява начина на работа на артиста, поведението му както в художествен контекст, така и в екосистемата на изкуствата и в публичността (измерения на етоса, върху които няма да се фокусирам повече тук). През него целя да се опитам да огледам различните измерения, които са зададени в театралната ситуация като колективна, естетически организирана реалност, за да видим как се използва и какво още може да означава тя днес отвъд нейните по-традиционни конвенционални (това не означава по-лоши) употреби.

В „P Project“ театралната ситуация отново е впрегната в експеримент с понятията за стойност/цена в изкуството, като твърдите позиции на участващ и гледащ са дестабилизиращи. Всъщност събитието, което Иво Димчев организира, може да се възприеме едновременно като концептуален пърформанс и социален експеримент. На голата бяла сцена, на която има само един синтезатор и от двете страни на рамката по стол и маса с лаптоп, изпълнителят се появява с познатата си *персона* – този път почти гол, на висок ток, наметнат само с червен прозирен шал, с перли около слабините, черна перука и лице, скрито зад бутафорен грим-маска. Така той инсценира себе си като тотална изкуственост, като тяло-фигура и веднага заявява сцената като реалност от втори порядък. Това е от значение спрямо онова, което ще последва. А то е, че той приканва публиката доброволно да съучаства и даде съдържание на стабилната драматургична конструкция на пърформанса – тя се състои от поредица от задачи, които желаещи зрители могат да изпълнят на сцената, като всеки ще бъде заплатен за своя труд.

Естеството на внимателно промислените задачи, които Димчев като автор, домакин и своеобразен церемониалмайстор задава, имат за залог

² „P Project“ е международна копродукция, представяна неколкратно в София – на международния танцов фестивал Sofia Dance Week 2013, както и с няколко самостоятелни представления, организирани от Иво Димчев в кино „Влайкова“ и във вече бившето негово пространство MOZEI.

изпитването на собствените граници на осмелилите се да съучастват зрители. Те трябва да пишат поезия, която Димчев на момента превръща в импровизирана песен, да изпълнят танц, на който той акомпанира, двойка (независимо от комбинацията от полове) да се целува на сцената, да симулира секс, друг желаещ има свободата да изпълни каквото иска, а накрая двама зрители трябва да напишат и прочетат положителен и отрицателен отзив за случилото се. А през цялото време Иво Димчев по никакъв начин не улеснява задачата на своите случайни сътрудници на сцената. Той непрекъснато ги провокира, стои едновременно като статуя, собственик и домакин на сцената, диктатор-режисьор, окуражаващ колаборатор или артист-творец, който излява появяващите се на екран пред него текстове от поетите, придавайки особена драматичност и усещане за крайност на всеки един момент, т.е. облича го в някаква естетическа атмосфера. Но нека се върнем на основния въпрос, който ни занимава – как е употребена театралната ситуация тук, какво се прави с нея, какъв смисъл ѝ се придава? Полето на интерпретации е широко, но като че ли



„I-Cure“ – И. Димчев, 2014

в основата си „проектът“ на „P Project“ е да заложим своеобразна клопка на предварителните очаквания и представи за изкуство, да изпита техните граници, като поставя в парадоксални отношения категориите, през които то обикновено се остойностява, създавайки парадокс между майсторство/аматьорство, роля/автентичност, изкусност/неловкост, успех/провал, социално приемливо/неприемливо и т. н., „качвайки“ всички тях на сцената. Но целта не е да се „обезстойности“ едното, за да се утвърди другото. В тази територия на относителности той „качва“ на сцената буквално и паричната цена като капитал, който се влага в изкуството и обикновено остава невидим за зрителите отвъд билета, който купуват. Тук тя служи като своеобразен регулатор. Стойността на цената, която Иво Димчев като „заплащач“ дава, е определена от степента на риска, който поставената задача представлява за зрителите-изпълнители. Очевидно именно на него той му придава най-висок капитал. Затова и най-висок „хonorар“ получават престрашилите се за, да ги наречем, интимните сцени – те ги правят най-уязвими както пред собствените им граници, така и пред границите на общоприетото, въплътени в зрителската оценка. Но артист като Иво Димчев, така добре обигран в арт пазара днес, съзнава, че високата цена може да послужи и като мотивация на зрителите да се включат в предизвикателството. От позицията на гледащ случващото се аз лично най-много оценявах автентичното присъствие и артистичността, с която едни зрители-участници се справяха с нелеките задачи, които им бяха поставяни, за разлика от наиграността и екхибиционисткия устрем при други. За последната задача – писането на критически отзив, някак (логично?) парите свършват и на моментните критици трябва да бъде заплатено от публиката. Един много добър ход, който насочва вниманието върху факта, че произвеждането на критика е публично занимание и обществена отговорност, която всеки би следвало да носи. И като стана въпрос за критика, така протичащото сценично събитие поставя генералния въпрос, който принципно стои пред всяко произведение – а именно за неговата успешност. Тук той обаче също е релативизиран. Какви биха били критериите, с които тя да се измери, когато не става въпрос за оценяване на качество на изпълнение, което предполага различни степени на виртуозност, умелост, майсторство? Те би следвало да се насочат към начина, по който концепцията и схемата на пърформанса сработват или не. Той е изцяло зависим от приноса,

съчастието и реакцията на публиката, от нейното желание или пък отказ да се включи. Но това също е и рискът, заложен в неговия замисъл³.

Вече повече от пет години „P Project“ успешно се представя на международната сцена по цял свят. То е и от последните представления на Иво Димчев, което експлицитно се занимава с въпроса за стойността в изкуството. В последващите си работи той като че ли повече се обръща към тъканта на общуване артист – публика. През 2014 г. е премиерата на сценичния му пърформанс „I-Cure“⁴, в който се проявява друг вид етос, на който бих искала да обърна внимание, защото ми се струва симптоматичен за някои промени в нагласите на съвременната сценична практика днес.

Иво Димчев определя „I-Cure“ като „лекуващо представление“, самото заглавие в превод означава и „Аз лекувам“. То препраща към една сравнително дълга традиция и устойчива концепция в пърформанс арта, изявена най-силно от негови адепти като Йозеф Бойс и Марина Абрамович, че изкуството и най-вече пърформансът, който заличава границите между изкуство и живот, може да има мощна трансформираща сила, която да лекува света от неговите травми, като призовава усещането за взаимосвързаност, единство и цялостност на всичко съществуващо. Иво Димчев по характерен начин се настанява в нея с „I-Cure“ (но също така и със заниманията си с музика). Той би могъл да се възприеме за твърде буквален, естетически суров, граничещ с кича. Свободно можем да кажем, че заради това и този сценичен пърформанс не е сред най-безспорните, с избухваща креативна енергия работи на артиста.

³ В рецензии за представянето на „P Project“ в София в рамките на танцовия фестивал Sofia Dance Week 2013 то се възприема по-скоро като непостижно своите цели, поради реакциите на публиката, която го възприема предимно като провокация, на която отвърща, превръщайки го във всеобщо забавление, като неговият концептуален смисъл остава по-скоро подминат. Вж. напр. Мариянова, М. PProject на Иво Димчев. Платформа „Нови драматургии“. <http://www.dramaturgynew.net/2008-12-01-13-56-16/171-p-project> (последно посетен 15.09.2018).

⁴ „I-Cure“ – интерактивно представление. Текст, музика, хореография и изпълнение: Иво Димчев. Копродукция на фондация „Хюмартс“ (София), Импулстанц (Виена), Музонтурм (Франкфурт), Театър Ротердам – Шоубург (Ротердам). В София пърформансът се представя неколкократно през 2015 г. в ДНК и в MOZEL.

Но е защитен в себе си. Той отново носи уникалното му присъствие и по поразителен, пак изпълнен с парадокси начин навлиза в природата на отношенията публика – артист – заобикалящ свят.

Подобно на „P Project“, „I-Cure“ също е обявен за „интерактивен перформанс“, но той вече не вдига публиката от мястото ѝ, не я качва на сцената, а единствено разтваря рамката, отделяща сцена от зрители, като директно ги адресира. Още в началото сценичната ситуация и действие се заявяват като „лечебна сесия“, водена от изпълнителя. Той се появява в ново превъплъщение на *персоната* на Иво Димчев, дегизиран като дива с дълга руса перука, силен грим и оскъдно облекло, състоящо се от странна наметка от червени конци върху полуголото му тяло, която му придава вид на ексцентричен езотерик. С маниера на обиграна модераторка той поздравява зрителите, дошли на „най-лечебното представление за годината“, и кокетно и настоятелно представя неговия основен инструмент – т. нар. „*i-cure* карта“, чийто образ светва на голям телевизионен екран, а всеки в залата държи в ръка заедно с предварително раздаден молив. Тя се състои от четири кръгчета и всеки в публиката е приканен да ги запълни съответно с наименованието на орган в тялото, ситуация в живота, човек и още нещо по желание, които иска по време на перформанса да излекува, да подкрепи, насочвайки към тях „честотите“ и позитивната енергия, която получава от него, с „лечебно намерение“. Центърът на картата се заема от червена точка, която символизира всеки притежател на картата. По неочакван начин солото буквализира разпространената концепция за театралната ситуация като провокираща енергийна връзка между изпълнител и зрители в противичащото настояще на представлението. Но то нито я идеализира, нито я романтизира, нито я предполага като някаква даденост. Изпълнителят поема задачата да я организира, като я засилва, концентрира, анализира и трансформира, а лекуващата карта е буквален инструмент за нейното непрекъснато поддържане, осъзнаване и установяване на подиректен и личен контакт между гледащия и случващото се на сцената. Защото „*i-cure* картата“ е универсална спиритуална технология“, а представлението дава възможност „да упражняваме извличането на позитивни вибрации“ от света около нас. Това игрово въведение, движещо се по ръба на пародийното и саркастичното, оставя впечатлението, че представлението ще се занимава с разпространената днес и все повлиятелна т. нар. „*wellness* индустрия“ на позитивното мислене, физическо-

то и духовното здраве. Тя със сигурност стои като далечна референция. Но реално през поредица от действия, които по драматургия следва да упражняват „целебен ефект“, изпълнителят непрекъснато манипулира възприятията и отношението на зрителите спрямо случващото се на сцената, настройвайки ги първо на честотите на „тук и сега“ на пърформанса. В тези действия по парадоксален, привидно наивен начин той сблъсква баналното (профанното) и достигането до архетипни образи и съдържания. На фона на образ от идиличен плаж с палма на телевизионния екран, свирейки на виолончело и пеейки, той се превъплъщава в подобно на русалка митично създание, което твърди, че е „тук от векове, призвано да разпръсква любов“. На фона на забавен кадър на тичащ гепард изпълнителят претърпява поредната метаморфоза в нещо като вселенска майка, която трябва да нахрани своите деца. Олицетворява се с водопад, който разпръсква своята енергия; пее, призовава целебната мощ на сексуалната енергия, извършвайки на сцената поредна симулация на сексуален акт, говори на различни езици, докато му правят масаж, който действа благоприятно не само на този, който го дава и получава, но и на онези, които го гледат... Добива образа и на отдаващия себе си артист едновременно като някакво свръхсъщество, но и като уязвим човек, който носи своите дилеми и вътрешни противоречия, но и те могат да се трансформират в „позитивни вибрации“. Затова и на зрителя периодично му се напомня да натиска с пръст различните точки на своята „i-cure карта“ и така да „работи“ върху тях. Всичките тези метаморфози, през които изпълнителят преминава, започват да придобиват значение на инсцениране на фигурата на пърформъра/артиста като проекция на някаква свръхсила, която транслира през себе си света, преобразява го, призвана е да трансформира страданието в него в честоти, които носят помирение, любов, положителна връзка с другия и със света. Последната сцена на пърформанса постига особена трансгресия в установената подредба, разтваряйки едно измерение на поразителна, неразрешима трагика, заложена в отношенията творец – свят – зрители. Вече свалил перуката си, облечен в обикновена тениска (с надпис на английски, който означава 6-струнна китара – артистът като инструмент, на който светът и зрителите „свирят“), Димчев сяда пред телевизора, на който с удар от гонг напълно неочаквано се появява снимка на труповете на две застреляни в главата деца, встрани лежи и тяхната мъртва майка, облечена в дрехи, които подсказват, че зловещата сцена е някъде от Близкия изток. Ефектът е шок, дори пър-



© Фотограф Гергана Дамянова

„Танцът Делхи“ – Ив. Вирипаев, реж. Г. Стоев, Народен театър, 2017/18

воначалната реакция е да се запитаме за етичните основания на Димчев да използва подобна снимка. Но той изключително умело обиграва ситуацията. Изпълнителят изпада в нещо като психотичен транс и монолог, в който се кръстосват гласовете на наблюдатели на сцената (предполагаеми мнения на зрителите), неговият собствен (каква е отговорността му на артист пред лицето на насилието в света?), гласовете на умрелите деца, с които „разговаря“ – всички те преминават през него и диалогизират помежду си; той трескаво въплътява всички тези позиции, обговаряйки шока от вида на недопустимото насилие, противоречивите реакции, които провокира, но и търси излаз от него, който да ги трансформира в друг вид сила. В този напрегнат момент парадоксално комично изглежда, когато той взима своята „*i-cure* карта“ и призовава зрителите да извлекат „доброта“ от образа. Наивността и на пръв поглед абсурдността на жеста бързо са преодолени от сериозността на посланието. Пърформансът заявява себе си като практика да се опитваме да се свързваме със света и помежду си по начин, по който може да трансформира болката и насилието в нещо друго – за Иво Димчев в любов, в емпатия, в сила, с която можем да продължим напред. „*I-Cure*“ някак парадоксално става пърформанс за това как можем да се отнасяме към

страданието в света, без да потъваме в него. Фигурата на артиста сякаш с особена сила го концентрира в себе си, той е пресечната точка между света и зрителите; в неговото тяло и съзнание се „предоговарят“ отношенията помежду им. И в това Иво Димчев по неподражаем начин извлича и трагично измерение – всеки жертва по нещо от себе си в тези отношения. Накрая той, вече като самия себе си, без перука, с размазан грим, сяда пред публиката и гледайки я, започва да натиска точките на своята „*i-cure* карта“, назовава една по една за какво стоят и получава и своя заряд от публиката.

Как да се изправяме пред страданието като екзистенциална категория на живеенето, как се отнасяме към него, е тема и на едно театрално представление на българска сцена, което я поставя отново през специфичен подход на организиране на театралната ситуация. Става въпрос за „Танцът Делхи“ от Иван Вирипаев с режисьор Галин Стоев (Народен театър, 2016/2017) – един от може би най-добрите примери за съвременен драматичен театър от последните години, който вписва в своята естетика и стратегии, идващи от изкуството на перформанса. Те се изразяват не толкова в актьорското изпълнение, а в подхода към организиране на възприятията – то отваря рамката на сцената и обединява времето на представлението с реалното време, наостряйки сетивата за момента „тук и сега“. Във философската настройка на „Танцът Делхи“ се откриват допирни точки с тази на „*I-Cure*“. Представлението се състои от седем кратки сцени, които могат да се възприемат като седем съвременни притчи, седем упражнения за изправяне пред болката от страданието, загубата, смъртта, крайността на човешкото съществуване. Всички те са като разиграване на един и същи мотив, обединен от историята за танц, който има поразително въздействие върху всеки, станал негов свидетел. Танцът е епитом на сетивното (съ)преживяване. „Танцът Делхи“ от пиесата се представя като побиращ в себе си цялата болка и трагика на света, но през нейното съпреживяване носи лек и решение за страданието. Посланието му е, че единствено усещането за единение, разтваряне в настоящия момент, в който се отменят всички противоположности и се сливат всички разграничения, болки и терзания, страданието може да се трансформира в сила за неговото преодоляване; единствено интензивното преживяване на живота в неговата цялостност може да доведе до сублимен досег с щастието.

Концепцията за единение и постигане на интензивно преживяване на присъствието тук-и-сега става водеща и в представлението на режисьора Галин Стоев в Народния театър. Той я осъществява по няколко начина. Най-доминиращият е организацията на времето. В сценографското решение на Никола Тороманов един часовник посочва точния реален час във всеки един момент от представлението. Така театралната условност се вписва в реалността, сценичното действие и зрителите са част от един и същ миг, тяхното време е единно. Представлението не крие, че е театър (така, както и пиесата твърди, че нещата трябва да се приемат такива, каквито се явяват). То е една явна игра, сцената непрекъснато се пренарежда според изричаните инструкции в ремарките. От друга страна, то е устремено към „уголемяване“ на присъствието посредством прожектиране на лицата на изпълнителите на голям екран, както и посредством огледалата, обрамчващи едното крило на сцената, които допълнително я удвояват и допълнително разширяват. Фокусът единствено върху немите лица на екрана, заснемани в реално време, върху тяхното изражение, прихванато в определено състояние, подчертават образа на човека, парадоксално подсилват сетивното му възприемане. В представлението на Галин Стоев това се случва по един много деликатен начин, който играе с различни регистри на изображението между нежност, ирония, чувствителност. Така „Танцът Делхи“ разтваря театралната ситуация като „поле на емоционално съпреживяване“; работи с/върху емпатията като ценност⁵.

Друг пример от актуалната сценична практика, който носи силна, категорична позиция по отношение функцията и значението на театралната ситуация като обединяваща играещи и гледащи, е „НЕОдачници“ – сценична версия по пиесата на М. Горки „Дачници“ с режисьор Иван Пантелеев. Тя е заявена предимно на съдържателно ниво и е директно изречена в самото начало на спектакъла, като в характерната за режисьора рационална нагласа изказва нещо, с което и останалите театрални творци, коментирани тук, навярно биха се съгласили. Затова и ще си позволя да цитирам по-голям пасаж, с който всъщност представлението се открива.

⁵ В тези категории и самият Галин Стоев заявява естетическите си и етични цели с този спектакъл. Вж.: Танцът „Делхи“: В полето на емоционалното съпреживяване. Интервю на Сияна Недялкова с режисьора за бюлетина и блога на МТФ „Варненско лято“ 2018, достъпно на varnatheatrefest.viafest.org.



„НЕОдачници“ по М. Горки, реж. Ив. Пантелеев, Народен театър, 2017/18

В самото му начало героят на Владо Кармазов – Шалимов, се обръща едновременно към своята събеседничка Маря (Теодора Духовникова) и към публиката, казвайки: „Театърът е може би последното място, където обществото дискутира и мисли на глас – и най-важното – вършим го заедно. Театърът е момент на колективно съзнание. (...) Изключителното в театъра е Времето. Времето, което отделяме, за да изтръгнем процеси от реалността и да ги дестилираме до състоянието на висока възбуда, да, в известен смисъл и до степен на нетърпимост... и така да ги превърнем в изкуство. Да покажем тези процеси в момента на тяхното случване, в движение, да ги покажем като демонстрация на недовършеното, като Работа – работа върху живота, върху изкуството, върху отделната дума, е привилегия и дълг на всяка сцена“⁶. Тези думи, вписани в сценичното действие, до голяма степен отразяват начин на мислене, продължаващ традицията на епическия театър. „НЕОдачници“ също оголва театралната ситуация като директно общуване между сцена и зрители, но до голяма

⁶ Текстът е дописан към пиесата на Иван Пантелеев. Вж. Програмка към постановката „НЕОдачници“ по Максим Горки. Сценична версия и режисура: Иван Пантелеев. Народен театър „Иван Вазов“, сезон 2017/18.

степен запазва рамката, която ги разграничава. Всъщност естетиката на постановката прави интересно съчетание между съвременен епически и драматичен театър. Фикционалната ситуация в пиесата на Максим Горки е прехвърлена в условна съвременност и разтворена в контекста на конгломерат от други текстове – художествени и документални, които обсъждат проблеми на днешния свят. Така летовниците на Горки са представени като битувачи в една „родина“ – хотел три звезди (според големия неонов надпис, който виси над почти голата сцена), и непрекъснато обговарят своя живот, в който се намесват актуални проблеми като нарастващия детски глад, замирането на аграрното стопанство, обезсилването на гражданските протести, намеква се дори за бежанците и т. н. Всеки от тях се ангажира по собствен начин с действителността, заема „роля“ спрямо нея, следва собствена стратегия за оцеляване и придаване на смисъл на живота си, и именно с това се занимава представлението. Така сцената се превръща в своеобразен подиум на различни житейски позиции. Въпреки че може да се усети като наставническо, не мисля, че като етос то е дидактично, защото не определя нито една от тези позиции за абсолютна или вярна. По-скоро оставя на зрителите „работата“ да се съотнасят с една или друга, да се припознаят или не в някоя от тях, вътрешно да дискутират с тях, а така и със себе си, със собствената си нагласа и начин на съществуване в своята „родина“.

Накрая ми се иска да коментирам последен пример, който по интересен начин се вписва във въпроса за етоса. Без да е преднамерено или търсено, негов автор отново е артист, който живее и работи между България и други европейски страни. Става въпрос за Християн Бакалов и неговата перформативна имерсивна инсталация „Pure“⁷. Неслучайно тя е от най-коментираните в текстовете от настоящия сборник, затова няма обстойно да я описвам. Бих искала само да се спра на въпроса как функционира естетическото преживяване, което тя организира за своите посетители, и отново – какъв смисъл му се придава. „Pure“ напълно излиза от рамката на сценичната ситуация и от конвенциите на представяне/гледане. Имерсивната инсталацията заличава границата между зрител и творба – самата творба стават внимателно насочваните преживявания на зрителя. По същество тя организира естетическо пре-

⁷ „Pure“ се представя от 2017 г. на различни пространства в София, основно в ДНК – пространство за съвременен танц и перформанс, като през 2018 г. става част и от програмата на МТФ „Варненско лято“.

живяване, което е въплътено (*embodied experience*) – негова територия са тялото и сетивните възприятия на посетителите, като вече от значение тук са подходът към провокиране на усещания, тяхната плътност и заряд. Драматургията на тази перформативна имерсивна инсталация се състои от стимулиране на поредица сетивни преживявания, които пораждат друг вид съотнасяне със заобикалящата реалност, с другия, със самия себе си. Те разтварят вътрешното пространство, отключват сетивната мисъл и въображение. Те, от своя страна, започват да творят вътрешен, личен, индивидуален за всеки разказ за случващото се. Един от най-запомнящите се мигове за мен беше, когато усещах как някой поема тялото и ръцете ми, насочва ги нагоре, сякаш устремени към нещо, и в съчетание с *ambient* музиката, която се чуваше и разтваряше едно друго пространство, преживяването беше като за издигане, въздигане нанякъде, където вече през особените, замъгляващи образа очила, те очаква играеща светлина. Това вече е станало част от моята физическа и сетивна памет като реално преживяно и думата, с която мога да опиша този опит, е наистина *сублимен*. „Pure“ на Християн Бакалов иска да разтвори настоящия миг към други негови измерения, които сякаш винаги са там, но за дóсега до тях са нужни други стимули. Като например процепът, направен в един обикновен обръч с опънати конци, и когато погледът попадне в него, пространството се раздвоява и разтроява и ние се движим в тези множество измерения – реални и имагинерни. Така „Pure“ създава режим на възприятията и сетивното преживяване, който излиза извън ежедневието, извън ординерните отношения със заобикалящия свят, разширява хоризонта на възприятията и разтваря пространство за един алтернативен опит и уникално естетическо преживяване, което твори изотвътре свои разкази за света. Инсталацията може да функционира единствено през преодоляване на обичайните защитни механизми и контрола в поведението ни, през това да се оставиш на допира на другия, на сетивния обмен с него и със средата, да имаш доверие и да се отпуснеш, да повярваш на уверението за *етика* на отношенията в нея. Именно свръхоценностяването и директното *практикуване* на тези качества намирам определящи за етоса на „Pure“.

И когато пак се върнахме на понятието „етос“, не може да не се спомене, че една от съществените промени в българската театрална практика от последните десетилетия, която извежда напред именно „етоса“ на театъра, е безспорно новата вълна от документален театър, представена



© Фотограф Илиян Ружин

„Pure“ – концепция и реализация: Хр. Бакалов, ДНК, 2018

основно от Студио за документален театър „Vox Populi“ с водещ режисьор Неда Соколовска и поредицата документални представления на Театър „Реплика“. За драматургичен материал на своите представления те взимат реални истории на хора, представящи различни, предимно маргинализирани или в неравностойно положение социални групи, за да повдигнат през тях дискусия върху актуални обществени проблеми. Художествените резултати на техните представления варират, с възгледите в някои от тях може да се спори, но факт е, че едни от най-успешните сред тях – като напр. поредицата „Невидими“, „Але, хоп, по опънатата тел“, „Което остава“ с режисьор Неда Соколовска – не само дават глас на истории, които остават нечути в публичното пространство, но и работят за това да се промени перспективата към тях, апелират към съпричастност. Тази вълна в българския театър може да се съотнесе към наблюдаваната от социолога Паскал Гилен и драматурга Ги Кулс промяна на парадигмата в европейска сценична практика през първото десетилетие на 21. век, която се изразява в ново и нарастващо етично съзнание на артистичната общност за начина, по който може да се занимава с по-големи социални предизвикателства на съвременieto и да навлиза в

креативен диалог с обществото, който може да провокира нови етични избори на неговите членове⁸.

И тук бих искала да се захвана за понятието „етичен обрат“. Не бих могла да твърдя, че коментираните тук представления носят такъв в българската изпълнителска практика. Но това, което ги обединява, е едно дълбоко хуманно послание. По същество то не е чуждо на театъра. Изкуствата и в частност сценичните изкуства винаги са се обвързвали с хуманните ценности, които крепят човечеството. Обсъдените тук примери по-скоро продължават по съвременен начин съществуващи традиции, като на фона на доминиращата театрална практика днес те достигат до по-нови и оригинални принципи на смисъла, който се придава на преживяването в театралната ситуация. Определящи за тях се оказват отварянето на рамката на сцената, проникването на театралната условност в реалността, конституирането на единно време-пространство между сцена и публика. Ако се върнем конкретно да въпроса за техния етос, струва ми се, че той произлиза от нагласите на един нов, „втори“ хуманизъм днес, за който говори френският философ Люк Фери: „На мястото на първия хуманизъм, този на Просвещението и правата на човека, идва втори, значително разширен хуманизъм: нов хуманизъм на братството и симпатията, който вече не жертва човека в името на нацията, революцията, че и прогреса (идеали, поставяни извън и над човечеството), но намира в самата непосредственост на нашето съществуване и на чувствата ни към другите източник на една позитивна утопия“⁹. Във време, в което дигиталните технологии доминират начина, по който хората общуват помежду си и със света и ги правят повече от всякога едновременно свързани и изолирани, а обществата стават все повече ценностно разединени, актуализирането на подобна недогматична и универсалистка „позитивна утопия“ изглежда повече от закономерно.

⁸ Вж. Cools, G. and P. Gielen (Eds.). *The Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts*. Valiz, Amsterdam, 2014.

⁹ Фери, Л. *Красивата история на философията*. С., 2018, 296.