

ПРОМЯНАТА НА ТЕАТЪРА ДНЕС: С ТЯЛОТО, ОЧИТЕ, ИМЕТО, ЕНЕРГИЯТА

РОМЕО ПОПИЛИЕВ

Ако нещо непрекъснато търпи промяна, това сякаш е театърът. И същевременно, ако нещо остава едно и също – това пак сякаш е театърът. Дали тогава някой непрекъснато не си играе изобщо с (не)промяната на нещата? Кой? Бог в собствената си игра, просто за себе си? Всичко е театър; той е всеобхватната метафора на света и живота в техните различни измерения. Дори когато изглежда, че театърът не търпи промени, те са налице; и дори когато сякаш той се променя, това не е точно така. Затова трябва да се изплъзнем от метафизичния захват на театъра; от неговото „това е така, защото е иначе“, за да говорим за промените му.

В този смисъл как се движат промените в театъра днес, ако слезем на земята? Най-вероятно повече в ширина, отколкото в дълбочина, ако въведем такива пространствено-физически критерии. При това на повърхността и в ширина промяната изглежда бърза: непрекъснато възникват и изчезват разнообразни току-що текущи театрални форми, тутакси се появява нещо, подобно на предишното, но не същото, за да премине в друго и същевременно донякъде като него.

Защо откриваме толкова динамични промени в света, живота и в театъра около себе си? Може би защото сме прекалено вгледани в тялото си. Тялото е вместилището на индивидуалните душевни нагласи и на общите движения на човешкия чух. То е болно, здраво, гърчещо се, разпростиращо се върху, около и заедно с други тела в телесни общности, увличайки със себе си материалните предмети. Тялото гние, мирише, ухае, но понякога сякаш го няма, защото изглежда толкова замечтано и отнесено извън себе си. Падащо и издигащо се тяло. По-рано е било ясно: то ще умре и ще се роди друго подобно тяло, но душата на предишното тяло – уникална, а не подобна като него – може да остане завинаги. *Вече тялото е душата.*¹ Тялото не се изразява само в индивидуалното си

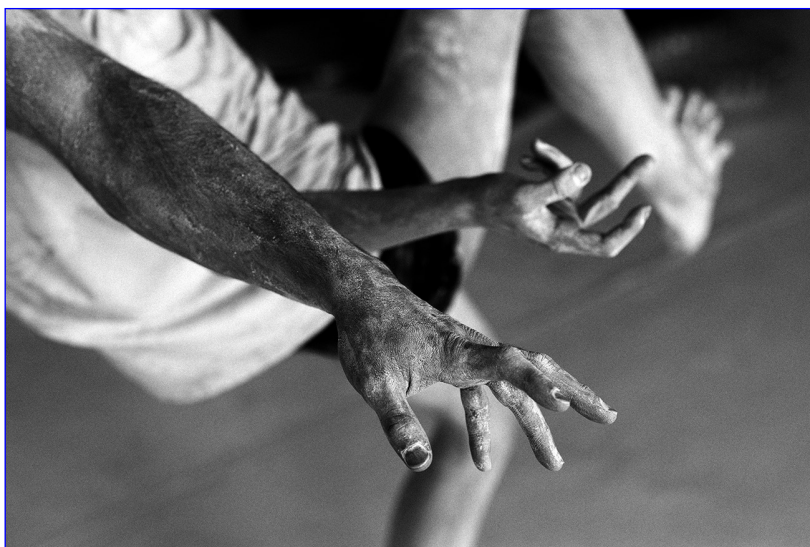
¹ Да отворим истински предизвикателната книга „Corpus“ на Жан-Люк Нанси (С., 2003). Жак Дерида я вижда като откровение и я определя като „За душата“ на нашето време“ (по заглавието на известния труд на Аристотел).

измерение и винаги е свързано с другите тела. Държавата е едно голямо тяло, светът – също. Тялото като най-тленно вече става и най-скъпоценно.

Можем да се върнем малко назад, припомним си Антонен Арто: същинския идеолог и предтеча на телесния театър; не на театъра на движението и танца, което е нещо съвсем различно. Той предлага да се пише и представя театърът не само и толкова чрез тялото, а по-скоро *вътре* в самото тяло. То е сцената без определена сцена и пространство; измъчено, смачкано, изпружено, разкривено, но не така благородно изпънато в страданието си като Лаокоон, а мълвящо и изкрещяващо пълзящи, гърчещи се и удрящи се смисли, които не могат и не искат да осмислят света чрез плавните, последователни и затова разбираеми движения на класическата душа. Арто е самият плашещ и привличащ смисъл на тялото; самият живот към смъртта, където то няма да остане подобно на душата, а ще изчезне в истината си. Истината не остава, а изчезва. И затова все се налага да я намираме. Истината се появява и изчезва, защото е твърде жестока и ненаситна. Арто е издирването на самото родно на тялото-душа, защото то диша и души като току-що новородено, но и вече умиращо. И той открива това тяло не само около себе си, но и далече на Изток. Именно облегнато на Изтока, запънало стъпалата си на ръба на Пасифика, западното тяло не може да западне и да падне, да се открие някъде в Атлантика и да потъне като онзи безуспешно търсен до ден днешен континент. Така дълбокото родно на човека не може да се изрови от хумуса на родната почва, населена с толкова много гниещи парчетии от разпаднати родни тела. Родното може да се обхване, да се види само отдалече. Но ближният е далечният (Ницше). Това сгърчено и невзрачно телце на театъра на Арто, а всъщност повече на неговите представи за театър от 20-те години на 20. век, ще бъде ексхумирано в края на 50-те. Възстановено и облагородено в „бедния театър“ на Гротовски, то ще стане предмет и тяло; откриващо и откриваемо и за други антропологични опити през миналия век. Тъкмо променящата се граничност определя тялото и чрез нея то диша. Това е неговата жестока участ: да се разширява, за да се стесни, но само колкото – ако може – още повече да нарасне. Дишането става още по-важно отколкото в операта. Жестокостта води до нарастване и подуване на тялото; до едно самобичуване, за да може в своята вече привикналост то да отстъпи в себе си; да се отлее в твърдост. И отново да се подуе с разните си лимфни възли.

Така или иначе, родният театър по принцип не понася нито аскезата – дълбокото си прибиране навътре, нито избуяването си навън. Ексцесът на тялото – навътре или навън – е някак чужд на българската свенливост. Ще вземат да го забележат това тяло! – независимо дали се е вгълбило, или избуяло. Винаги наоколо дебнат снишени гноми, които изведнъж ще го наобиколят, ще го повалят долу и ще му отрежат главата. (Както си спомняме, проблемът за тази свенливост е въведен още от Пенчо Славейков. Всъщност, ако погледнем към българския актьор, той като че ли най-вече обича да крещи и напрегнал накрай възможностите си, да демонстрира сила. Но тъй като твърде често и почти всички правят това, то няма как да се забележи. Истинският ексцес трябва да се изрази по друг, по-особен начин.)

Тялото яде, пие, играе. Диша, живее. Работи – следователно пише и стихове: тъй, както умее. То е роб; работещо за-нещо-друго. Но кое е това *друго*? Разбира се, другото следва да е господарят. Кой е той – особено след като тялото вече е душата? Излиза, че тялото работи за себе си? Това обаче би представлявало едно твърде мижаво и ограничено, както казваха навремето – дребнобуржоазно тяло. Или то просто работи за



© Фотограф Яна Лозева

самата работа, която пък работи за него. Но това е твърде инстинктивно и по този начин тялото остава един пропаднал, лекомислено направен и после захвърлен механизъм – от някой, някога. Пленено в джунглата на природата, превърнато в роб и изведнъж изоставено от господаря си. И все пак вижда се, че то не работи ей така, само за себе си, а и за нещо-друго. Това обединяващо тялото и телата свое-друго би могло да бъде *удоволствието*. Тялото получава чрез различни точки и сетива най-разнообразни удоволствия и наслади. Обонянието не настоява толкова за себе си, след като гладът се засити, и днес съществуват повече възможности това да става лесно, а сексуалният нагон има недостатъка сравнително бързо да спада. Но зрението и слухът, очите и ушите са неуморими – устата и езикът в случая са само органите, които отзвучават навлизащите отвън образи и звуци. *Очите са винаги жадни*. „Очи пълни, ръце празни“, казва народната поговорка. Но по-скоро очите никога не могат да се изпълнят – освен със замъгляващите ги сълзи, – докато колко пълни могат да бъдат две ръце. Едва когато сънят налегне здраво клепачите, очите се затварят и техният най-верен другар, най-близкият, свой друг – ушите, кротко ги последват. Тялото утихва за известно време. Но твърде непокорни, тези сетива продължават да гледат и слушат в съня си, като предизвикват измъченото от работа, или все едно, от безделие тяло да продължава да подскача, да трепери и да се гърчи в различните си членове и органи. Очите тъмнеят, главата се люшка, а устата се криви и проклина цяла вселена. Тъмнеят очите, но пак виждат. Дори когато тялото на човека сдаде последните си потрепервания и дъхът му – най-сетне свободен – отлети нанякъде, очите продължават да гледат, макар и по права линия. Налага се да ги затворят, защото все още живите се досещат *накъде* гледат очите на вече неживия.

Ако тялото работи за самото себе си – което, разбира се, е едно наистина пропаднало състояние, но нали човек е паднал все отнякъде: от градината на Едем, от Марс или просто от дървото като вече негодна маймуна с твърде изтръпнали крайници – то наистина е за *удоволствието* и вероятно най-вече за *удоволствието* и *насладата*, която очите и ушите получават. Това, което те получават, може да бъде събрано в думата *зрелище*.

В историята на тялото на човека са съществували достатъчно зрелища и въпреки понякога хората да са смятали, че работят за безсмъртните си души, те винаги са се отдавали на неуморното гледане и слушане. Поначало най-често причината за поощряването на тези дейности на

очите и ушите е чисто предохранителна: нали се налага хората да се предпазват от враговете и да следят приятелите си, да гледат работещите си ръце и да се ориентират в тялото на пространството. Но когато се отстранят от тези задължителни и утилитарни занимания – в случая не става дума за тях, – те могат да изпаднат от поначало своята падналост отнякъде в насладата на някакво зрелище без практическа цел. През 20. век обемът на тези зрелища нараства все повече и повече, не на последно място, поради увеличаването на часовете, в които тялото, напуснало утилитарното си пространство – да го кажем направо, напуснало утилитарното си тяло, – може да погледа и послуша, както се казва, „нещо за душата“ – макар тя да е самото то. Театър, кабаре, музикхол, кино, опера, концерт, изложба, цирк, радио, телевизия, интернет, игри на късмета и пр. Всевъзможните реклами, разбира се. През годините този всекидневен обем от средства за получаване на зрелища все повече се разширява, сякаш издувайки самото тяло, което ги следи; дори в буквалния смисъл, защото неговото физическо движение все повече се редуцира някъде навътре и обратната му сила в своята липса разширява тялото навън. Тялото вече е поставено в наркотична зависимост от зрелището, изпитвайки необходимостта да увеличава дозите му.

Човекът се ражда в света гол и самотен; така също и умира. Но веднъж роден, неговият поглед ражда света. Това е един собствен, роден (по-добре е тук да се имат предвид и двете ударения на гласните) поглед и никой не може да му го вземе. Светът изпълва тялото на човека чрез погледа му. Приобщава го към себе си, отблъсква го. Грапавините на голямото световно тяло нараняват нежните външни и вътрешни части на това индивидуално тяло със своите винаги учудени очи. Едно твърде крехко тяло с прекалено големи очи. Ненаправно съществува тази стара метафора за света като за сцена и за човека като за актьор. Но по-скоро като за незабележим актьор от миманса: докато го забележиш, и вече е слязъл от сцената. Изобщо актьорът като че ли не е излязъл на сцената, за да играе, а да гледа. Какво? Как другите го гледат.

Всъщност очите на тялото гледат навътре в него, тъй като извън тялото няма нищо. То е вселената, така че всеки поглед в крайна сметка по айнщайновски ще се закриви навътре. Колкото повече желанието на очите нараства, а то няма и как да спре, толкова повече пространството на тялото ще трябва да нараства, за да открива в себе си нови площадки и



© Фотограф Яна Лозева

„FLAPS3“ – хор. Ж. Желязков, Derida Company, 2017

сцени за игра и зрелища. Дали в един момент вселената на тялото няма да се пръсне? Или, раздалечавайки се в себе си, постепенно да изстине и да се превърне на прах?

Именно тази непреодолима склонност, дори отчаяна привързаност и страст към гледането, която неизбежно е вложена в тялото на човека някога отнякъде, създава онези образи, които наричаме свои и други, родни и чужди. Тялото на човека, чрез неговите най-важни отвори като очите и ушите, е именно съсъдът на своето и другото, на родното и чуждото. То ги поражда, то ги убива – до момента, когато самото тяло престане да се интересува от всичко това. От тялото като най-своето родно място, отиваме към тялото като гроб. Именно тази почти едновременност днес на раждането и смъртта на различните образи на родното и чуждото – защото самата зрелищност, произтичаща и отправяна от света на тялото към отделните му части, и жадно искана от самите тях – катастрофично набъбва, поради което на появата на родното и чуждото вече не се обръща внимание. Родени, те са погребани. От друга страна, понякога като че ли от техния рожден гроб неочаквано изпушва синкавият дим на някакви допотопни призраци, вампири, върколаци и тенци.

Тялото като нарастващо, разпълзващо се навсякъде пространство за зрелища, неистово желани и предизвиквани от неговите очи, оставя малко място за въображението на знака и на литературата. Само когато получим моментно пресищане от аудио-визуалните образи, ние се връщаме тихо към литературата. Непрекъснато ни успокояват, че страстта към четенето на книги се завръщала и обикновено тези по-скоро заклинания се правят в хода на някакви поредни кампании за повече четене. Докато по-рано зрелищата са представлявали почивка не само от четенето на книги, но най-вече от вглеждането навътре в душата и нейното въображение, днес е тъкмо обратното.

Според Умберто Еко една от характеристиките на цивилизацията, в която живеем, е повсеместното превръщане на живота в *карнавал*.² По-рано карнавалът е представлявал кратка пауза в оброченото от грижи ежедневие. Днес обаче ежедневно пребиваваме в пространството на карнавала, който, можем да кажем, е самото разпростиране на тялото под управлението на неговия основен орган – очите; господар и роб едновременно. Карнавал е не само политиката, пазаруването, трескавият туризъм, но и самата работа, по време на която голяма част от времето минава в интернет и Фейсбук или на някакви други зачудващи места от виртуалната реалност. Самите атентати, религиозно мотивирани, напомнят карнавала. Очевидно не става дума за душата и търсенето на нейната вечност, а за претенциите на тялото да се разпростира, и след като то не може да задоволи това си желание поради положените му отвън рамки, ограничения и правила, се пръсва с една радостна, дори любовна омраза, и частите му полепват по останалите тела, като стават общо с тях. Дори в трошенето на християнски и будистки символи, както и в екзекуциите на „неверници“ се съдържа нещо карнавално и някак недостоверно. Преди няколко години в Пазарджик се състоя любопитно шествие на мюсюлмани саламити: всъщност роми, вкарани в „правата вяра“, след като доскоро са били евангелисти. Изобщо това бързо преминаване от вяра във вяра, от убеждение в убеждение, от „ляво“ в „дясно“, от едно работно място на друго, е напълно карнавално. Как родното – като нещо свое, наше, устойчиво; нещо тук, сега и утре – може да получи необходимото си траене във времето? Нямаме време да се при-родим.

² Еко, Умберто. Връща ли се часовникът назад? Горещи войни и медиен популизъм. С., 2010, с. 101.

Така каквото и множество от театрални гледки да се разгръща пред нас, то никога вече няма да е достатъчно. И виновни са очите, които, за разлика от останалите органи, са винаги жадни и не се насищат, и поемайки все повече зрелища, искат още. Но как мозъкът може да обработи тази непрекъсната поредица от гледки и да ги сортира в своята памет? Просто няма време да се наименоуват театралните форми и явления в буквалния смисъл. От друга страна, това е добре, че на представлението не може да се даде собствено име. Както отбелязва Жак Дерида³, тъкмо собственото име е начин за премахване на собственото и за полагането му в някаква верига от сходства и каталог от назовани неща. Днес представлението, като единствено по рода си, не може да бъде наречено и наименоувано, и тъкмо по този начин се спасява, оставайки единствено по род (жанр) и вид. Но дали по този начин и самата представа за промяна на театъра непрекъснато не умира? Тя постоянно умира, но всъщност без смърт, и живее чрез нея. Тъкмо това кратко настояще на театралните форми и нагледи, предхождано от своите нервни – прибързани и някак винаги откраднати – проекти за бъдеще, е захванато в непрекъснатия поток на живота-смърт до друго следващо настояще. Доколко следващото може да бъде наречено също или друго?

Това развихрено в оглеждането си и в нагледите си тяло трябва да притежава голяма *енергия*. Именно това е едно от най-често използваните понятия, с които се описва театърът днес – пораждащо и оправдаващо както смисъла, така и формите му на съществуване. Енергията е термин от физиката и при това тя има различни измерения. Формулата на кинетичната енергия е $E = mv^2$. Движението в театъра е наистина важно и то може да се отнесе до всичките му компоненти. И все пак тази формула не може да бъде еднакво валидна за всеки спектакъл и всеки вид театър. Масата на спектакъла (m) – вероятно количеството актьори, декор, светлина, музика и др., не е достатъчна мярка. Скоростта (v) в тази формула е още по-важна, тъй като се вдига на втора степен. Но в театъра бавната скорост често може да означава по-бързо качество. Така че един „бавен“ спектакъл с двама-трима актьори или един „бърз“ в движението на компонентите си спектакъл с по-голям актьорски състав не могат да бъдат енергетично формулирани във физическия смисъл. Тогава по-добре да се обърнем към т. нар. *потенциална енергия*: всяко нещо в природата всъщност я притежава и може да я развие, ако бъде поместено в нужна-

³ Дерида, Жак. За граматологията. С., 2001, с. 171.

та среда за взаимодействие. Театралната среда може да бъде изразена чрез публиката или по-скоро чрез различните публики. Всяка публика различитата кинетичната страна на всеки спектакъл по свой начин. Масата и скоростта за всяка от тях са различни и относителни – вероятно това се отнася и за всяка единица, съставляваща публиката. Сполучливото разположение и взаимодействие на самите правещи театъра също е важно за случването на енергията на спектакъла.

Едва ли обаче някога ще стигнем до научната обосновка на театралната енергия; до нещо обективно и навсякъде приложимо. Но все така ще продължаваме да говорим за нейното имане или нямаване, защото, така или иначе, не можем да се отървем от тялото си, което все повече ще напирва в желанието си да произвежда, а още повече, да консумира образи.