

ПРОЯВЛЕНИЯ НА РЕАЛИТИ ЕСТЕТИКАТА И МУЛТИМЕДИЙНАТА ИЗКАЗНОСТ

МИЛЕНА МИХАЙЛОВА

„Не е достатъчно да разбираме света, необходимо е да го променяме (...) Съвременният свят може да бъде пресъздаден и в театъра, но само ако се схваща като променим”, казва Бертолт Брехт (1955). А през XXI в. унгарският режисьор Арпад Шилинг сякаш доразвива изказването му, заявявайки, че театърът е форум... място, където публиката представлява обществото и участва в дисектиране на проблемите, които директно засягат живота ѝ. Докато Брехт цели да доведе зрителите до размисъл, оставяйки ги в театъра, в света на пиесата/персонажа, то театърът като форум ни изправя лице в лице със социалното ни съществуване, със себе си, разкрива проблемите на обществото, прави ни истински съпричастни и ни провокира да се включим в осмислянето и в решаването им.

Споменавам Брехт и Шилинг в началото на този текст, защото казаното от тях съвсем точно очертава някои от идейните вариации, подходи, търсения на реалити естетиката в театъра/преживяването в реално време. Изправянето пред себе си е основна нейна характеристика. В световен мащаб това е важна театрална, но и социално натоварена тенденция, появила се и в българския театър в началото на XXI в., продължаваща развитието си и днес. Генерална цел: да се постигне промяна, осъзнаване, вглеждане в себе си, защото съвременен театър означава ангажиран театър – политически/социално/лично. Театър, провокиращ мислещия човек във времето „тук и сега”, който не може да остане под доминацията на театралната илюзия (традиционната пиеса/персонажи), не може да остане единствено и само в театралната зала, а изисква автентично живеене, преживяване в реално време за всички присъстващи/участващи. Търсенето на себе си се случва чрез отчуждаване от традиционната маска на репрезентация в актьорската игра, а от зрителите се очаква да заемат активна позиция, сами да доразвиват случващото се и да са своеобразни участници в него.

Като „реалити театър” в настоящия текст се разпознават завърналата се за нов живот документална драматургия; изкуството като средство за разкриване на интимното, личното, универсално човешкото, болезненото споделяне, коментар на реално случили се събития, човешки трагедии, неправди – те се

разгръщат в нов тип драматургия, занимаваща се с проблемите, чувствителността на сегашното време, чийто документален изказ и социална ангажираност провокират личното „аз”, автентичното присъствие на актьора/човека; „реалити” същност имат и буто танцът, акцията, перформансът.

На базата на всичко това в доклада се констатира нов тип присъствие, обцуване между режисьор, актьор, публика в българския театър. Констатира се и нов тип социално/политическо говорене от сцената. А това провокира и раздвижване на т. нар. гражданско общество у нас, което заради дългите години не-свобода на словото и на живота по време на комунистическия режим, и въпреки промените от 1989 г., все още е колебливо и непостоянно в социалната си осъзнатост, целенасоченост и активност. По-скоро е валидна нагласата за „оцеляване поединично”, нежеланието на хората да се занимават със социални/сериозни проблеми в театъра, след като си ги имат толкова много в живота. Ролята на театъра обаче е да задава въпроси, да е социален – значи истински жив.

В този смисъл е важен въпросът „На какво се дължи все по-настойчивото вглеждане в „реалното”/”документалното” от страна на българския театър?”. Тази тенденция е обхванала целия свят, имайки предвид жизненоважната необходимост от осмисляне, тълкуване, противопоставяне на новите социално-политически реалности – тероризъм, военни конфликти, човешка агресия, които представляват ужасяващото лице на новото столетие. Те от своя страна са категоричен повод за разтърсване, обезпокояване и активизиране на страните с активно гражданско общество, на съвременния човек, живеещ в един все по-несигурен и раздиран от конфликти свят. Затова и театралната реалити естетиката се стреми наистина да ангажира зрителя, да го накара да поеме отговорност за присъствието си в настоящето, да помисли и за бъдещето... своето, но и на света...

В същото време съществуването ни в абсолютно медиализирана реалност и пребиваването ни в безкрайното виртуално пространство – „взаимодействието между хората се е превърнало във взаимодействие между екрани” по думите на Бодрияр – предизвикват чувство за самотност, отчуждение. Също и недоверие в разпространяваната обществена информация, респективно убеденост в манипулативната ѝ същност. Всичко това засилва жаждата за лични, истински усещания в световен мащаб днес. Но и интереса към използването на мултимедийни средства в театъра – една съвременна и все по-жива форма на комуникация.

Основният стремеж е да се увеличава общуването в реално време. Драматургичният текст, актьорската игра/присъствие да звучат документално, истински. Като в пиесите на Яна Борисова („Малка пиеса за детска стая“, 2007 и „Приятнострашно“, 2009), за които режисьорът Галин Стоев казва, че са като подслушани разговори, записани с диктофон. Те произлизат от една универсална, но и лична/интимна човешка реалност, в която хората сами изграждат своята идентичност, всекидневие, теми за разговор, вълнения и чувствителност, без да полагат себе си в конкретна българска ситуация, песимистично мислене и проблеми. Автентичността на текста, съвременната му словесна изказност и сетивност провокират и автентичното, истинското себе-присъствие на актьора. Нов тип актьорска игра за българския театър, която режисьорът извиква за живот със съзнанието за създаване и на нов тип взаимодействие с публиката. На енергийните вълни на текста актьорът разгръща интимния си свят, своето „аз“, което се оттласква от „персонажа“, избягва да се превъплъти в него, извеждайки своя лична енергия и усещане за свят. Достигането до себе си на енергийно ниво прави играта не-театрална и близка до живота. Близка и до седящите в залата зрители, даже бих ги нарекла „свидетели“, които вместо да проследяват разгръщането на определен сюжет, конфликт, като в традиционна пиеса, стават част от едно човешко споделяне, диалогично-монологично себеразкриване, себеанализ на „аз“-а на съвременния човек, породен по време на среща с приятели. И текстът, и актьорите, и режисурата не залагат на една определена истина, а целенасочено оставят свобода за проявление на множество гледни точки, усещания, енергии. Точно както повелява т.нар. енергетичен театър, при който, по думите на Лиотар, „не трябва да се внушава, че това означава онова“.

За начало на проявлението на автентичното живеене на актьора, себе-полагането му на сцената в българския театър от началото на XXI в. можем да определим спектакъла на Галин Стоев „Монолози за вагината“ (премиера 2000 г., Театър 199), предизвикващ интерес вече десет години. Режисьорът е провокиран от документалността на текста на Ева Енслър, занимаващ се с интимния свят, чувствителността на жената, разкриващ ужаса на насилието над жени по света; базиран на интервюта с двеста жени от различни националности, различна възраст, социално положение, религия. Текст-провокация и за цялото ни общество, което в годините, особено преди политическите промени, е свикнало да мълчи по политически, но и по социални въпроси, да приема много от неудобните житейски теми за теми табу. Постдраматичен текст за театър, в който няма персонажи, има живи хора, живи съдби – повод да се превърне в мисия,

социален апел не само от страна на драматурга, режисьора, но и на самите актриси, оживяващи го на сцената (Цветана Манева, Снежина Петрова, Вяра Коларова). Дори и придобили художествена форма, монолозите звучат като остра публицистика, ужасяваща статистика, на места и поетично, с чувство за хумор, но документалността в тях надделява и неминуемо ангажира с актуалността и болезненото си съдържание. Актьорското присъствие е съчетание между игра-не-игра, своеобразна игра/представяне, пък било то и в стремежа си да внушава усещането за не-игра. Автентичното живеене на актрисите на сцената, личното им ангажиране с текста, припознаването им във всеки един женски монолог, защото, ясно е, насилието над жени би могло да се случи навсякъде по света, трансформират т.нар. спектакъл в споделяне, във вглеждане в себе си, в истинско преживяване в реално време и за изпълнителите, и за публиката, всички те – съ-участници в една истинска реалност. В случая с подобен жив текст/спектакъл е важно зрителят да бъде също жив, активен, да има лична позиция за видяното/чутото/преживяното, а не да стои пасивен в тъмната зала. След десет години присъствие на социално ангажиран спектакъл като „Монолози за вагината“ в българската театрална действителност може да се каже, че зрителите вече комуникират с него много по-свободно и осъзнават своята социална и лична роля в обществото. Важен резултат от това е и продължаващият интерес към текстовете на Ева Енслър у нас – в настоящия момент българските театри и публиката са насочили вниманието си и към пиесата й „Аз съм емоционално създание“ (реж. Марий Росен, НТ „Ив. Вазов“).

Спектаклите на Галин Стоев „Археология на сънуването“ (по разказа „Сънища“, 2002) и „Кислород“ (2003) от Иван Вирипаев също са свързани с реалити естетиката/преживяването в реално време. „Сънища“ се отличава с „почти документална природа на емоциите“ (Г. Стоев), усещането за документалност става част от актьорското присъствие, също и от усещанията на зрителите (това важи и за спектакъла „Кислород“). Режисьорът не се стреми да обяснява текста, нито да извежда конкретни значения в него, залагайки на психологическа правдивост и логическа последователност в действието. Липсва цялостен сюжет, редят се монологични фрагменти, които въздействат не буквално, а по-скоро асоциативно, енергийно, подсъзнателно, като сън, като преживяване само „тук и сега“... на пръв поглед се „чете“ темата за наркоманията, но всъщност тя праща към едно тотално неудовлетворение от света. Актъорите и тук преживяват енергията на текста, превръщат я и в своя лична енергия, която достига и до зрителите под формата на автентично живеене, изповед.

Спектакълът на Десислава Шпатова „Психоза 4:48” от Сара Кейн (2005) е по-редният опит за енергетичен реалити-театър на българска сцена. Както при Галин Стоев, така и при Шпатова тази специфична естетика е провокирана и първоначално заложена в самата драматургия. Постдраматургия (по понятието на Ханс-Т. Леман) – в смисъла ѝ на „смърт” на персонажа и проявление на аз-а на актьора/човека. Също и „театър в лицето”, както са наречени през 90-те на ХХ в. пиесите на „новата сърдита вълна” в британската драматургия, припозната и от немския драматург Мариус фон Майенбург, известен у нас със спектакли по пиесите му „Огнено лице” и „Грозният”. Всички тези текстове се обединяват чрез характерното за жанра директно показване/„избухване” на болката, рязък, остър език, груби/крайни изказвания на персонажите, екстремност на преживяванията; екстремност и дълбока емоционалност, които провокират „аз”-а, автентичността на актьорите на сцената. Както се случва и със Снежина Петрова, и с Иво Димчев в спектакъла „Психоза 4:48” – не-театрално, живо присъствие, общуване със себе си и с публиката, с енергиите на текста чрез издълбаване на път от съзнанието към подсъзнанието на актьора/човека. Не търсене и показване на сценични знаци/смисли за пред зрителите, а тотално себе-разголване, екстатично живеене.



„Психоза 4 : 48” от Сара Кейн, реж. Десислава Шпатова, продукция на Международния театрален фестивал „Варненско лято”, 2005 (Иво Димчев и Снежина Петрова).

Може да се каже, че своеобразна екстатична емоционалност, дори и хиперреалистичност се наблюдава, но по различен начин, и в актьорската игра в спектаклите на Явор Гърдев („Бастард”, 2002 и „Калигула”, 2009). Полагането на представлението в нетеатрална, автентична среда – винарска изба, напomniaща средновековен замък, обличането на зрителите в черни мантии и превръщането им във воайори, проследяващи действието от движеща се платформа, или пък – качването на публиката на сцената, разполагането ѝ в „реалността” на актьорите/спектакъла, също са своеобразен реалити акт. Идеята за „воайорството” като стремеж за автентичност Явор Гърдев и сценографът Никола Тороманов постигат и чрез затваряне на живото актьорско/човешко тяло в „стъклена” среда, като в спектакъла „Пухеният” от М. Макдона (2004) – там публиката се превръща в таен наблюдател, създава се усещането, че гледаме „истински живот”, а актьорската игра става всъщност не-игра, максимално истинска, автентична.

Разновидност на реалити естетиката е и танцовият стил буто. Първият български буто спектакъл е „Заспало куче” (сезон 2001/2002, хореография и режисура – Масаки Ивана, НТ „Ив. Вазов”). Чрез буто танца се достига до изначалната човешка идентичност, човек открива истинската си природа, навлиза дълбоко в аз-а, но отива и „отвъд” него, извън себе си, в други реалности, светове, животи, усещания. Получава се единение на тяло и душа, тотално преживяване в реално време, неповторимо случване/живеене само „тук и сега” – както от страна на актьора, така и на публиката. Подобно преживяване – физическа екстатичност, дълбаене в телесното – няма как да бъде обяснено, разказано, то може единствено да бъде почувствано... и то не с очите, а с вътрешното „аз” на всяка отделна душа. В този смисъл буто танцът може да бъде наречен „физически перформанс”, перформанс, защото чрез него изпълнител и зрители постигат взаимност, като всеки от тях „разказва”, „преживява” себе си.

Перформансите/акциите на Венелин Шурелов, осъществявани в неконвенционални пространства – превръщането им в част от градската реалност/улично изкуство и т.н., също залагат на интеракцията, диалога с публиката. Тя става основен участник, интерпретатор и своеобразен актьор в предложена ѝ от твореца-автор идея, провокация за мислене и лична ангажираност. Театралните търсения на Шурелов може изцяло да бъдат разпознати в идеята за реалити естетика в изкуството. Реалити, организирано за зрителя, за пожелалия да стане участник или свидетел на нещо ново, неочаквано и най-вече истинско. Този тип общуване изтръгва традиционно пасивната театрална публика от театъра, изпраща я на

улицата и я кара да бъде себе си, а не да се крие от проблемите и от света в тъмната театрална зала. Става дума за нов тип зрител, който Шурелов умело възпитава и вдъхновява с изкуството на един свободомислещ и избягващ конвенционалното творец. В това изкуство ги няма познатите от традиционния театър персонажи, тук всеки зрител може да играе колкото си иска роли, той е и персонажът, и актьорът, и себе си в едно и също реално време. Чрез своите работи Шурелов цели да предизвика абсолютно автентични реакции. Ключови форми на поведение са непринуденост, непредубеденост, нережисирано действие/реакции. Случайни минувачи на улицата взаимодействат с Фантомат – машина за фантазии (2008), или с Машината за рисунки (2006), задействаща се от самия Шурелов, който е вграден в нея. Спонтанността, въображението им поражда безброй нови реалности/преживявания. Техен автор може да стане всеки от нас, ако почувства духовна необходимост, интерес, а може би и само любопитство, пускайки монета в една одухотворена машина за изображения... абсолютно различна от машините за продажба на топли напитки например. За Шурелов Фантомат и Машината за рисунки са своеобразни актьори, идейно одухотворни



„Пухеният“ от Мартин МакДона, реж. Явор Гърдев, ДТ – Варна.
Спектакълът е в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ 2004 и 2005.

„същества“. А в най-новия му мултимедиен пърформанс-лекция „Човекът от машината“/„Man ex Machine“ (2011) един киборг – микс от живи и изкуствени елементи (живо човешко присъствие и предварително записан материал – документални/кинокадри, анимация) – разгръща идеята за хибридна между технологичното и органичното, за възможностите на изкуственото тяло, за съчетаването на тялото с нечовешкото, за да се постигне човешкото/живото. Живо, даже документално е присъствието и на самия Шурелов, който представя свой авторски теоретичен текст (с философски елементи от Лиотар, Фукуяма и др.) чрез киборга в представлението, а и част от тялото му (краката) е внедрено в тялото на протагониста. Театралната „лекция“ се превръща в манифест, лична позиция за света, в който всички ние живеем. В спектакъла актьорското тяло е наречено „кибер тяло“, то може да има различни природи, да надхвърля, да не се ограничава с биологичната си същност. Във всички случаи то продължава да е „живо“, да внушава живот. Човекът и машината не са противоположности, а едно цяло, едното е продължение на другото и обратното. „Медията е съобщението“, както гласи емблематичната формула на Маршал Маклуън.

Тази формула важи с пълна сила и за използването на мултимедийни средства в театъра като цяло. Когато се използват пълноценно, те се превръщат в концептуално продължение на живия живот на сцената, дообогатяват сценичния смисъл, създавайки допълнително знание/реалност. В българската театрална действителност добрите примери за използване на мултимедия се занимават именно с това – мултимедийният образ разширява сценичния разказ и е допълнителна гледна точка/коментар към случващото се на сцената. Дори самите актьори се превръщат в автори на мултимедийното – камерата е в актьора, управлява се от него в реално време, т.е. мултимедийното също създава усещането за протичащ в момента живот. Камерата се използва и като инструмент за навлизане в лични преживявания, симултанно представяне на две и повече сценични пространства и т.н., а целта е – улавяне на автентичността, спонтанността, живостта на момента. Най-често срещан мултимедиен подход е този с предварително записан материал, който има разнородни постановъчни функции – сценографска, илюстративна, разказвателна и т.н. Дори ТР „Сфумато“ се насочи към използването на мултимедия/видеофилм, но и на писма/документална литература – „Станция Астапово“, реж. Иван Добчев (2006) и др. А в последните години, заради все по-сериозното навлизане на реалити естетиката в българския театър, зачестиха и случаите, в които мултимедийните средства се използват в реално време. По-долу ще проследя някои от успешните примери в тази посока.

В спектакъла „Марат/Сад“ по Петер Вайс, реж. Явор Гърдев (2003) няколко камери следят действията на актьорите на сцената и в извънсценични пространства в реално време, а основната камера се задвижва от Сад (Михаил Мутафов). Организираната от него симулирана революция, карикатурно разбунтувалите се човеци, участващи в хаотичен цветен карнавал/забавление, се следи и моделира като в реалити шоу от множество кадри в близък/крупен план. Чрез монтаж на заснемани в момента изображения се подчертават идейните акценти на спектакъла. Импровизираните революционни действия на сцената, съчетани с екстатична актьорска игра, директна изказност, но и преекспонирани, зрелищни реакции и костюми на актьорите/персонажите, добиват политическо/драматично измерение на екрана. Екран, на който сякаш се създава и поредната социална илюзия, манипулация. Възможна ли е революцията днес? „Това, което правим, е мираж на това, което искаме да правим“, заявява Сад (М. Мутафов). Гротескно-карикатурният образ на революцията съдържа в себе си много ирония. Ирония, коментар, изведени чрез целенасочено заснемане, респективно песимистично документиране на същността на съвременния свят.

В спектакъла „Топлината през ноември“ от Яна Добрева, реж. Възкресия Вихърлова/сценограф арх. Зарко Узунов (2004), също се използва камера, снимаща в реално време. Актьорската игра се случва на две места едновременно, а публиката я следи „на живо“ чрез голям екран. Крупният план на лицата на актьорите/видео присъствието им и миксирането им с жива актьорска игра дават възможност за извеждане на различни гледни точки към протичащите събития. Придават на цялото универсален, силно екзистенциален смисъл. Създават усещането за въздействащ документално-театрален свят.

И постановката на Десислава Шпатова „Слугините“ по пиесата на Жан Жьоне (2002/2003) се отличава със стойностно взаимодействие между живо актьорско присъствие и мултимедия (на запис, но и чрез прожектиране в реално време на случващи се в спектакъла действия). Технологичното е концептуално продължение, смислово дообогатяване на режисьорската интерпретация на пиесата. Средство за разгръщане на идеи, асоциации, коментари на основния разказ/персонажи, възможност за създаване на акценти, нюанси, дълбочина спрямо тях.

Понякога и самата драматургия, в синхрон с режисьорските идеи, предполага/изисква използването на мултимедия, камера в реално време на сцената, какъвто е случаят с пиесите „Бяс“ от Боян Папазов (реж. Пламен Марков – 2008)

и „Норвегия.днес“ от Игор Бауерзима (реж. Николай Ламбрев-Михайловски – 2008). В спектакъла „Бяс“ има няколко „сценични пространства“ – живото присъствие на актьорите на сцената – реално присъстващата Йорданка Стефанова (Божия), но и нейният образ, сниман с камера в реално време и показван в едър план на голям екран в черно-бяло, също и екран/видеозапис, разкриващ спомените от едно детство; самата сценография (Мира Каланова) е „жива“, части от нея се извеждат на сцената чрез предварително записани автентични кадри – улица, на която се продължава действието от пиесата, море – и така целенасочено допълва авторово-режисьорския замисъл. Екран и камера има и в пиесата/постановката „Норвегия.днес“. Виждаме близки планове на лицата на актьорите на екрана, смислово въздействащи, почти документално удостоверяващи, емоционално наелектризиращи пъзела на живота на актьорите/персонажите в спектакъла. Болезнено истински живот, който на сцената достига художествено-истинно измерение. Дълбаене в душевността на актьорите/персонажите, които репетират и записват предсмъртните си думи с камера, водена от тях самите „на живо“ и създаваща усещането за автентично живеене.

Мултимедията става жива, придобива документална стойност и в спектаклите „Nordost – приказка за разрушението“ от Торстен Бухщайнер (2010) и „Карнавал.com“ от Жорди Галсеран (2011), реж. Василена Радева. Болезненият разказ за терористичната атака в московския „Театър на Дубровка“ през 2002 г. в спектакъла е съчетан с автентични кадри от скритите камери в театъра. Истинността им превръща мултимедията в „жив свидетел“, документ, напомняне за една голяма трагедия. В „Карнавал.com“ пък снимаща в реално време уебкамера проследява събитията, емоциите, тревогите в полицейско управление по случай на отвлечане на дете на голям екран в горната част на сцената. Именно там, сред близките планове на напрегнатите лица, забързаността, нервността на движенията на телата, болезнените мимики, емоционалността на една страдаща майка, мултимедията придобива остра реалистичност. Истинност, която увеличава степента на автентичност и на самата актьорска игра; извежда я извън „театралността“, дори извън „кино-естетиката“, сякаш криминалното събитие, разследването, болката наистина се случват „тук и сега“.

Камери, снимащи в реално време, има и в най-новия спектакъл на Младен Алексиев „Под контрол“ от Фредерик Зонга – 2011 г. (подобен беше подходът и в спектакъла му от 2008 г. „Радост за моето сърце“ от Керил Чърчил). Необходимостта от присъствието им в спектакъла е смислово свързана със съдържанието на пиесата – персонажите са под постоянно наблюдение, всеки един момент от съществуването им е предварително замислен, репетирани

сниман, манипулативно превърнат в изкуствена реалност, в която хората живеят като в телевизионен сериал. Мултимедийното е продължение на живото човешко присъствие на сцената и обратното. Големият екран, спуснат от горната част и стигащ до средата на театралното пространство, показва актьорските лица в едър план, там е „истинският“ живот, но в същото време образността/технологията наистина предизвиква истински усещания. Приближава максимално, почти интимно актьорите/персонажите до публиката и въздейства чрез засилване на експресивността на емоциите, душевните им състояния. А отдолу е самото сценично пространство, изглеждащо илюзорно/театрално.

Документалният спектакъл на Младен Алексиев „Отвличане“ (2009) обаче се отказва от използването на мултимедия, отказва се и от думите. Той представя акция по интервю на журналиста Кристиан Брюзер с Халед ел-Масри, отвлечен от ЦРУ по погрешка и изтезаван в таен американски затвор в Кабул. Фактологическата страна на този случай – а и въобще на случаите на политическо своеволие, нечовешко отношение, агресия, незаконно отвличане на невинни хора (често от арабски произход), заподозрени в участие в терористични атентати – не е буквално представена чрез традиционна разказност и превъплъщаване в персонажи, а чрез средствата на физическия театър/физическото присъствие на актьорите – напрегнати до крайност тела, кълтящи стъпки в надрапчива тишина, демонстриране на актове на насилие, физическо усещане за не-свобода, отвличане и т.н., които не оставят зрителите пасивни, а ги карат да мислят всеки един миг. Те са сред изострената смълчаност на човешки тела, която сама по себе си е вече социален акт, документално вглеждане, коментар относно същността на външната политика на съвременните развити и претендиращи за демократичност държави.

Основна цел/вдъхновение на Сдружение „По действителен случай“ също е документалното/автентичното живеене и превръщането му в подход за създаване на авторски мултижанрови театрални проекти – вглеждането на артистите в „себе си“ се характеризира с колаборативна творческа работа, писане на текстове на базата на истински истории, чувства, лично споделяне, теми, възлнуващи съавторите; жива, непринудена актьорска игра-не-игра, като в перформанса „Ноктюрно – от прахта до сиянието“ (2010) и др.

От своя страна мултимедийният спектакъл на Веселин Димов „Фрида“ от Саня Домазет (2011) се стреми да превърне образността в неразделна част от живота на сцената. Мултимедията функционира като нов тип сценография, цялото сценично пространство е обгърнато от нея. Тя оживява, разгръща и

вътрешния живот на художничката Фрида Кало, душевността ѝ, пресъздава и усещането за цветния ѝ картинен свят. В „Блус под земята“ от Петер Хандке (2008) режисьорът отново реализира истинско взаимодействие между живо и мултимедийно, като мултимедийното е част от идейната цялост на спектакъла. Холограмите на хора в реален размер „играят“ пътници в метрото – качват се, сядат, слизат, всеки е със специфично ежедневен поведенение. С тях се вози и един жив актьор/персонаж, който се отделя от изображението си и като вътрешен глас говори в реално време на изглеждащите абсолютно истински, само на пръв поглед и видени откъм зрителната зала, човешки холограми. Те обаче са мълчалива илюстрация на типажи от съвременното общество, сенки на човеци, към които е отправен социалният болезнено-гневен монолог, коментар на един мислещ, жив човек.

От казаното дотук може да се заключи, че докато българският театър през 80-90-те г. на XX в. се характеризираше с наваксване на пропуснатите открития на европейския театрален авангард, то реалити естетиката и мултимедийната изказност през първото десетилетие на XXI в. у нас, в синхрон със световния театър, провокираха траен интерес към нов тип драматургия, нов тип режисура, нов тип актьорско присъствие, нов тип зрители. Резултат: спектакли на творци със съвременен мислене и активна социална ангажираност, които се стремят да изградят свое собствено, уникално лице/стил и чрез взаимодействието си с тези актуални театрални тенденции.