

## КАК ДА МИСЛИМ ЗА ТЕАТРАЛНАТА ПРАКТИКА НА 90-ТЕ

*Николай ЙОРДАНОВ*

Вглеждането в 90-те години всъщност означава интерпретация на времето след промените в българското общество. Затова още от самото начало трябва да формулираме въпроса дали тези промени бяха начало и на една нова културна ситуация, поне що се отнася до развитието на театъра? Което от своя страна означава да положим това десетилетие спрямо историята на българския театър. Наистина как да мислим за 90-те години?

Моят отговор на въпроса изглежда така: в края на 80-те в българския театър се формира нова, различна от предходните години културна ситуация; в края на 90-те, въпреки динамиката на извършващите се промени, тази ситуация още не е изчерпана, т.е. краят на това десетилетие не показва симптоми за принципно различни нагласи спрямо края на предходното. Така, поне за мен, се вмести ват 90-те години в историята на българския театър. Подобна интерпретация има своите основания и в социокултурен аспект – процесите, които се развиха в българската култура през това десетилетие са логично продължение на общата нагласа за фундаментални промени, която категорично се манифестира след средата на 80-те; колебливият и противоречив преход към нови обществени ценности все още не може да рамкира края на тази културна ситуация. Театърът в България не може да бъде и не е изключение в този недоведен докрай процес. Естествено възниква аналогията със следосвобожденската действителност – след Освобождението минават около 20 години, в които българската драма и

театър продължават да експлоатират откритията на предхождащата възрожденска епоха и в същото време търсят нови техники, нова изразност.

Разбира се, всяка аналогия с други исторически периоди крие известни рискове и трябва да се прави винаги с известни уговорки. Още повече, че една фундаментална обществена промяна – тази в средата на 40-те години прекратява по особено рязък начин традицията в развитието на българската култура. Така че много от събитията в българския театрален живот през така наречения “социалистически период” имат вече различна логика на развитие; те сами по себе си формират нова традиция – една традиция, която е твърде различна от тази преди войната. След войната българският театър се вписва вече в друг културен модел, в който, освен че се идеологизира театралният език, се прекъсват и естествените връзки с културните процеси на Европа. Подобна изолация може да бъде само временна, защото още при най-малкото “размразяване” от края на 50-те българският театър открива такива неща като “поток на съзнанието”, “екзистенциалния избор”, “Брехтовото отчуждение” и т.н. Но така или иначе в “социалистическия период” театърът (така както и цялата българска култура) е относително затворена система, оградена с два реда “бариери” – границите на идеологизираната естетическа доктрина и границите на националния контекст. В този смисъл можем да формулираме и следващия принципен въпрос - дали след настъпилите обществени промени в края на 80-те театралната практика не показва стремеж да се върне към културния модел преди войната – разбран като принадлежност към европейските ценности и участие в културния диалог между европейските театри? Към така зададения въпрос естествено трябва да прибавим и последващото питане - дали по принцип е възможно простото “завръщане” към един предходен културен модел и дали нещо същностно ново не се бе случило междуременно в европейската култура? Отговорът на този втори принципен въпрос изисква да се върнем отново към първо-

началния - за границите на актуалния период, метонимично заместен в заглавието като "90-те"; затова се оказва толкова важно да осмислим кога и как настъпва радикална промяна в съвременния театрален живот в България.

Глобално погледнато, театралната практика в България от Втората световна война до средата на 80-те години може да бъде разгледана като два периода: първият - до средата на 50-те; вторият е свързан с откритията на българската драма и театър от края на 50-те и 60-те години, предопределящи едно последващо развитие чак до средата на 80-те. Разбира се, тук говорим за глобални нагласи, не е възможно да анализираме нито сложността на процеса, нито различията на индивидуалните творчески почерци. Но така или иначе още в края на 50-те се случват събития, които взривят нормативистичния театрален език на 40-те и 50-те години. Въпреки че едно изследване на последващите години до средата на 80-те, което обхваща близо 30 години, ще разграничи отделни етапи, при един по-глобален поглед те могат да бъдат обобщени. Най-общо казано, българският театър през тези три десетилетия преоткрива условността на театралното време и пространство ("забравени" през 40-те и 50-те). Като цяло театърът през този период е "литературен"; режисьорите се нуждаят от драматургични текстове - "високи" литературни образци, чрез които те искат да манифестират своя субективен изказ. Но веднага трябва да добавим, че в подхода към текста за театър се оценностява субективният режисьорски прочит - това е времето на доминиращата режисьорска концепция спрямо текста. Сценичната постановка може да се разглежда като нов текст, чието производство се случва на ръба на интерпретацията на пиесата и въткането на субективния режисьорски дискурс между знаците на драматургичната основа. Традиционно театрознанието описва този период чрез представата за поколения режисьори, завършили или работили заедно: Леон Даниел, Вили Цанков, Юлия Огнянова, Методи Андонов; следващите - Красимир Спасов, Крикор Азарян, Николай Поляков, по-късно

– Иван Добчев, Маргарита Младенова... Този възглед за поколенията малко или много жертва различието в творческите търсения за сметка на определянето на някаква типологична нагласа при тези режисьори към правенето на театър. Естествено при подобна систематизация трудно могат да бъдат вместени всички имена – например фигури като Любен Гройс, Пантелей Пантелеев и др. Същностният проблем обаче на този възглед, ако остане на равнище “поколения”, ще бъде невъзможността да види на глобално ниво общото в театралния код, към който, съзнателно или не, се приобщават тези поколения. Една такава обобщаваща констатация например е, че независимо от различията в постановъчните стилистики, българските режисьори се нуждаят от текстове за театър – класически или съвременни, които носят голям художествен обем и които да бъдат неочаквано “осветлени” или дори “преобърнати” при интерпретация на сцената. Презумпцията е, че в основата на театралния спектакъл стои литературен текст, носещ интуиции за актуалността – разшифровайки го, режисьорът отправя своите послания към съвременниците си ... От друга страна, самите драматурзи пишат пиеси, които са свързани с общата нагласа за правене на театър. Затова и между българската драма и сценичната практика в България съществува неразривна връзка; през този период те са в активен диалог помежду си. Драматурзи като Иван Радоев, Иван Пейчев, Стефан Цанев, Георги Марков, Валери Петров, Никола Русев, Йордан Радичков, Константин Илиев, Станислав Стратиев и др., независимо от обструкциите на цензурата, са приети веднага от театралната практика. Това е времето, когато съществува творческата връзка между драматурга и режисьора, често те работят заедно в един театър, движат се в общи интелектуални кръгове – представлението е инспирирано от духовните послания на текста, а текстът се довършва в реализацията на представлението. Раждат се творчески тандеми между автор и режисьор: Й. Радичков – М. Андонов; Й. Радичков – Кр. Азарян; Й. Радичков – Ив. Добчев; К. Илиев –

Л. Даниел, Ст. Цанев - Н. Поляков и т.н. Тези творчески тандеми ни подсказват сложната, но ясна и категорична връзка между съвременната драма и сцена.

Тази нагласа за правене на театър (която при един обстоен анализ ще се наложи, както споменахме, да бъде историзирана на отделни етапи) продължава някъде до средата на 80-те. Нека повторим основните ѝ характеристики: след стремежа към имитативност, характерен за 40-те и 50-те години, българският театър открива условността на театралната презентация; субективният и оригинален режисьорски прочит на драматургични текстове се налага като основна ценност; между съвременната драма и съвременната сцена съществува неразривна връзка. Можем също така да обобщим периода чрез дефиницията, че това е времето на развитието и различията в творческия метод. Самото понятие “методология” се налага като върховен критерий за художествено качество – режисьорите се самоидентифицират чрез своя избор и принос към един или друг метод за работа на сцената. В някакъв смисъл репетицията става по-важна от самото представление. Всъщност това е характерно и за цялата европейска практика – разликата е, че българският театър е преди всичко ориентиран по оста “следване-разграничаване” от Метода (представляващ всъщност един псевдоакадемичен вариант на т.нар. “система на Станиславски”). Може би именно поради доминиращата ранномодерна метафора на “системата” в театралния живот не се появява радикален авангардизъм – презумпцията е, че всеки “експеримент” трябва да се приложи на практика и да се превърне в част от някаква “система”. Още повече, че и самата социокulturна действителност не търпи радикалните възгледи и прояви.

След средата на 80-те, следствие на новите социокulturни нагласи в българското общество за промени, театърът ни преживява една, нека да я наречем, **неоавангардна въана**. Тя се ражда на сцената, а не в драмата. Наистина

може ясно да се забележи как в края на 80-те изборът на текстове за театър също се променя - става въпрос за няколко постановки, които избраха авангардни текстове (един всъщност преживян преди години от европейския театър "авангард") - тук спектакълът на Л. Даниел "В очакване на Годо" на С. Бекет бележи началото на този интерес. Тази постановка може да бъде наречена "емблематична", защото след нея последваха лавина от спектакли върху текстове на Бекет, Йонеско, Пинтер... Един, дори чисто статистически поглед, ще ни покаже, че този кръг от "авангардни" драматургични произведения се свежда най-често до т.нар. "абсурдистка драма". Всъщност този избор на текст за театър, който стана доминиращ през 90-те, промени най-вече "посланията" на спектаклите, а не толкова самия театрален език - образно казано, ново вино се наливаше в стари мехове. В името на теоретичната прецизност този нов интерес към "авангардни" текстове за театър орябва да бъде разграничен от неоавангардните прояви на сцената.

"Авангард" за съществуващата театрална конвенция представляваше проблематизирането на езика на театъра и на границите на театралното изкуство (а не просто отхвърлянето/приемането на една или друга методология на работа, както в предишните две-три десетилетия). В този смисъл можем да говорим за един, може би малко "позакъснял" в сравнение с европейските процеси, неоавангард. Спектаклите, които първи го белязаха бяха: "Алхимия на скръбта" и "Войцек" на Иван Станев, "Дзън" на Възкресия Вихрова, Бойко Богданов, създаде типично неовангардната труппа "Елизавета Бам"; към тях могат да се присъединят и "Някои могат, други - не" и "Ромео и Жулиета" на Стефан Москов, както и първите постановки на все още търсещия своя стил Александър Морфов - най-общото между тях беше сюрреалистичният хумор в духа на "нямото" кино... Като че ли тези български режисьори интуитивно се върнаха към авангардните европейски търсения, които, поради исторически сложилите се обстоятелства, не бяха

преживени от българската култура – към Арто, към тоталната изразност, към сюрреалистичната визия т т.н. Естествено това “връщане” не беше обикновено “завръщане”, а представляваше сложна трансформация на откритията на ранния театрален авангард в Европа от 20-те и 30-те през погледа на неоавангарда от 60-те и 70-те – българската театрална култура трябваше да ги преживее в края на 80-те като теория и практика, просто защото не можа преди това да ги преживее като история. Самото преживяване на “историята” обаче в края на 80-те беше вече постмодерно – затова и авангардният жест можеше да бъде само цитат, осъзнат симулативен акт.

Какво извърши тази неоавангардна вълна от спектакли на млади режисьори в края на 80-те, която несъмнено бе инспирирана от динамично и революционно променящите се обществени нагласи? - Като цяло проблематизира полето на театъра (тъй както всяко “поле” се нуждаеше от проблематизиране); постави мост между българската и европейската театрална култура (това не беше просто “закъснял авангард”, а именно неоавангард, който правеше вече българския театър интересен за чуждо око, подобни неща се случваха по това време в цяла Източна Европа); разграничи развитието на сцената и драмата в българския културен контекст. Промените в театралния език започнаха от игнорирането на “пиесата” като основа за постановката. По правило за “радикални” се приемаха режисьори, които не избираха драматургични произведения, а търсеха по-необичайни за сцената текстове; когато все пак посягаха към превърнали се в “класика” пиеси, те ги вземаха само като суров материал за своите постановки. Тези режисьори наложиха в българската театрална практика колажа от текстове. Казано на езика на семиологията, неоавангардната вълна откри като основни изразни средства и другите знакови системи на представлението, освен словото. Особено значение придоби *движението* на тялото – то напусна сферата на ежедневието, като потърси ритъма, линията, експресивността (ето например едно “несъзнателно” връщане към

20-те години). Може да се каже, че с тези промени в българския театър беше снета от пиедестал категорията “психология”. Нещо повече, театърът, както никога досега, излезе от институционализираното пространство на “високото” изкуство и се вряза в протичащия живот. Спектаклите се съпровождаха от манифести, програми, публични скандали. Всеки спектакъл беше свръхпроект (естетически и обществен), който трябваше да уподоби “гестус” в публичното пространство. (Нео)авангардният театър изискваше отдадени изцяло на своята мисия актьори – около радикално настроените режисьори гравитираха групи актьори, които свързаха своята професия-съдба с един или друг свръх-проект. Това от своя страна много напомняше на театъра “на групата” или на театъра-лаборатория, характерни за 60-те и 70-те години в европейската практика. Протообразът на театъра-лаборатория трудно се различаваше от правенето на театър в “група” - една съзнателно затворила се и концентрирана в себе си артистича комуна. В този смисъл групите на Ив. Станев, на В. Вихърлова, на Б. Богданов, на Ст. Москов имаха своя аналог и в предшестваща ги практика на българския театър; различаваше ги обаче именно опитът им да се предефинира във всеки един смисъл правенето на театър. И ако в предходните десетилетия взривяването на втвърдения “метод” ставаше в периферията (както казва Бродски в един стих: “Если случилось родиться в империи, то лучше жить в провинции, у моря”), то неоавангардът в края на 80-те по правило се случваше в центъра<sup>1</sup>. Можем образно да оприличим това пожелаване на “центъра” като излизане на авансцената за извършване на един върховен гестус...

Но неоавангардът в края на 80-те има различни лица. Твърде различен в своите търсения беше Димитър Гочев, който със спектакъла “Филоктет” откри естетиката на Хайнер Мюлер за българската театралната практика. По прин-

<sup>1</sup> “Алхимия на скръбта” на Ив. Станев бе създаден в Ловеч, но преживян като социокултурен феномен в София през 1988 г.



цип театралният авангард на страните, които днес обобщаваме като "Източна Европа" оставаше малко познат за българския театър – може би единственото изключение в това отношение бяха някакви откъслечни представи за театралната естетика на полските режисьори Шайна и Гротовски. Д. Гочев продължи своето интересно развитие на театрален режисьор през 90-те в културния контекст на немския театър, но неговият европейски "пробив" се оказа своеобразен излаз и за други български авангардни режисьори - имам предвид постановките на Иван Станев и на Стефан Москов в Германия през 90-те.

Осмислянето на подстъпите към 90-те не може да подмине и още един неоавангарден феномен, появил се също в края на 80-те.. Става въпрос за "театралната работилница" (буквализиран превод на Workshop) "Сфумато". Всъщност "Сфумато" ще се окаже не само най-устойчиво развиващата се неоавангардна театрална формация през 90-те, но представлява и особен интерес като явление, което свързва най-добрите открития на театъра от 70-те и 80-те с неовангардните нагласи. Всъщност причината да посоча "Сфумато" като различно лице на театралния неоавангардизъм в България е тъкмо органичната му връзка с театъра на 70-те и началото на 80-те; и двамата режисьори - Иван Добчев и Маргарита Младенова имаха ярка творческа биография преди създаването на "работилница"-та. Преди всичко "Сфумато" не се раздели изцяло с категорията "психология". Разбира се, тази категория вече беше изследвана в радикално нов ракурс - чрез интереса към колективното безсъзнателно, към архетиповете в духа на Юнг. После – "Сфумато" не изостави "високите" литературни образци като основа за правене на театър – през 90-те години последователно се появиха "Програмата Чехов", "Програмата Йовков", "Програмата Радичков"... Друг е въпросът, че "литературните" текстове бяха трансмисии към архетипни образи, ситуации и жестове, които най-вече интересуваха двамата режисьори. Но в случая ясно трябва да посочим това различие в неоавангардните нагласи на "Сфума-

то” - въпреки метафоричния избор на тяхната първа премиера - Чеховата “Чайка” (своеобразен цитат на една от първите премиери на Московския художествен театър), неоавангардизмът на “театрална-та работилница” нямаше пряка връзка нито с ранномодерните нагласи, нито с постмодерните възгледи за театралното представление. “Сфумато” категорично избра неоавангардния европейски модел от 60-те и 70-те години - театърът-лаборатория, “бедният” театър, театърът-ритуал ...

Мисля, че именно тези различни лица на неоавангардизма белязаха началото на нов период в българския театър и предопределиха това, което наричаме “театрална практика на 90-те”. Само в подобен исторически ракурс могат да бъдат разбрани процесите, които съставляват “театралната практика на 90-те”, защото краят на това десетилетие, от чийто хоризонт извършваме това оглеждане, е свързан с тази нова културна ситуация, която се ражда именно във втората половина на 80-те.

Всъщност самата театрална практика на 90-те години показва колко различни са режисьорите, които свързвам с неоавангардните нагласи от края на 80-те. Затова е много важно да подчертаем, че в случая става въпрос за една наистина постмодерна мозайка от различни естетически възгледи за театъра и сценични практики. Но всички те представляваха радикални опити за промяна на съществуващия сценичен език. И още нещо, изключително важно – чрез тях се появи в социокултурното пространство категорията **алтернативен театър**. Тя е същността на промяната, която настъпи в българския театрален живот. Тъкмо затова определям тази вълна като “(нео)авангардна” (за разлика от новаторските търсения в предходните години), защото тя включваше и алтернативното поведение – *различния тип* театрална формация, *неконвенционалното* сценично пространство, *новата* художествена изразност. Осмислянето на този стремеж към алтернативно поведение може да даде представа за параболата на театралния живот през 90-те.

В началото на това десетилетие можеха да бъдат ясно различени алтернативните формации, с които бяха свързани промените в театралния език - образователният театър на В. Вихърлова; "Ла Страда" - първият частен театър, възникнал около групата на Ст. Москов; "Сфумато" - театърт-лаборатория на М. Младенова и Ив. Добчев; независимата група "Елизавета Бам" на Б. Богданов. Всъщност този стремеж към алтернативно поведение определи и първоначалния смисъл на изхабеното от безкрайни употреби през йзминалите години понятие **театрална реформа**. Театралната практика през 90-те беше доминирана от конотациите на това понятие - в тяхната интерференция обаче постепенно се размиха границите между *конвенционално* и *алтернативно*; между *традиционно* и *авангардно*. Може би това е нормалното състояние въобще на театъра пред прага на XXI век, но в българския театър преходът от неоавангард към постмодернизъм, освен че беше изживян с неочаквана бързина, бе съпроводен и от противоречията на разпадащата се тоталитарна театрална система, без тя да бъде заменена от нов пазарноориентиран модел. Затова в края на 90-те този ясен избор на авангардно-алтернативно поведение от началото на десетилетието изглежда твърде противоречив - "Сфумато" се превърна в държавен театър; Ал. Морфов, Ст. Москов, Б. Богданов се също потърсиха реализация в държавни театри; Д. Гочев и Ив. Станев се вписаха в контекста на германския театър ... Може би единствено В. Вихърлова и нейните ученици все още успяват да отстояват избора си за алтернативен театър в България, но доколко те не разчитат на ресурси, които подкрепят културни приоритети, валидни извън България?.. Новите поколения режисьори и актьори, дебютирали на сцената през тези години, бяха изправени пред аналогично предизвикателство - как да отстояват своя възглед за правене на театър сред един не толкова реформиращ се, колкото разпадащ се театрален модел. Но независимо от противоречията на прехода, в естетически план българският театър като цяло успя да се "европеизира", т.е. едновременно да преживее модерността на европейския театър на XX в. и

в същото време да се впише в един вече постмодерен европейски социокултурен контекст.

Кои бяха в естетически план събитията на 90-те? - Мисля, че тук трябва да посочим развитието именно на неоавангардните нагласи за правене на театър. Бих се опитал да ги обобщя по следния начин:

Два театъра-лаборатории оставиха своя отпечатък върху театралната практика през 90-те години - "Сфумато" и образователният театър на В. Вихърлова. Общото между тях всъщност е твърде малко - може би в най-общия интерес към театралната антропология. А различията са съществени. Най-общо казано: "Сфумато" свързва антропологическия интерес към материала за правене на театър с изследването на "психологията" в смисъла на Юнг; усилията на В. Вихърлова, кристализирали най-вече в дългогодишната образователна програма "Бит", свързва антропологическия с "движенчески" театър. В края на 90-те приносят и на двете "лаборатории" върху цялата театрална практика е очевиден - след "Сфумато" вече не може да се мисли за "архетип" без позоваване върху техния опит; след В. Вихърлова не може да се гледа на "движението" без проблематизиране на неговата техника.

Постановките на Ст. Москов и Ал. Морфов показват другото развитие на театралния неоавангард от края на 80-те. Те, макар също твърде различни по-между си, наложиха постмодерния образ на театралния спектакъл, изграден като колаж от цитати, с иронично-пародийно отношение към "високите" образци, изпълнен с импровизационна стихия. Докато Ал. Морфов все повече показва интерес към синтетизма на "оперния" спектакъл, където театралността е еkleктика от всичко, което се разпознава като "театър", то в постановките на Ст. Москов "театърът" се настанява в самия сценичен език, който в своето случване постоянно бива изправен и пред своята деконструкция. Но въпреки различията, присъствието на тези двама режисьори, подведено под общ знаменател, налага една различна и непозната до този момент за българския театър постмодерна практика.

Една отделна творческа личност - режисьорът Стоян Камбарев, който силно се вписва в театралния живот още през 80-те - в средата на 90-те години постига своето голямо творческо откровение и реализира едни от върховите спектакли за българския театър през това десетилетие: "Черна дупка" - Г. Стефановски, "Майката" - М. Горки и "Три сестри" - А. П. Чехов. Трудно би могла да бъде определена неповторимата индивидуалност на Ст. Камбарев - един творчески живот изпълнен с търсения в различни посоки - но може да се каже, че в своите спектакли той показва универсалните възможности на т.нар. "психологически театър", минал през откритията на Станиславски, Гротовски, А. Василев и други. Ст. Камбарев не принадлежеше към неоавангардната вълна от края на 80-те; неговите последни спектакли от втората половина на 90-те обаче бяха израз на едно огромно духовно натрупване през изминалите години - чрез тях българският театър откри *метафизиката* в психологическия живот на персонажа.

Но общата картина на театралния живот след средата на това десетилетие се обогатява не само от различията в развитието на режисьорите, наложили се или заявили себе си още през 80-те. Последователно се появиха и нови режисьори, запомнящи се със своеобразието на своя почерк още с първите си постановки - Галин Стоев с "Госпожица Юлия" - А. Стриндберг и "Илюзията" - П. Корней; Иван Пантелеев с "Чехов-ревию"; Явор Гърдев с "Таня, Таня" - О. Мухина; Лилия Абаджиева с "Женитба" - Гогол и "Хамлет" - Шекспир... тук несъмнено трябва да бъдат посочени и авторските спектакли на Мариус Куркински. При всички тях понятия като "авангард", "алтернативен театър", "постмодерна образност" стават правило, а не са белези за различие. Те не променят същността на процеса, който се развива след края на 80-те, но донасят един нов рефлекс за сценичната практика в България. Този нов рефлекс, най-общо казано, е свързан с деконструкцията на понятието "национален театър" - и това не е някакъв вариант на модернистичния "космополитизъм", а постмодерното полага-

не между *локалното* правене на театър и *наднационалното* му разпространение сред публика. В този смисъл измерението на техните спектакли вече не може да бъде съотнасяно само към една или друга “национална” практика - те са част от мозайката на европейския театър.

По този начин 90-те години се оказват уникални за съвременната история на българския театър, защото през това десетилетие съжителстват толкова различни “поколения” режисьори - тези, с които е свързана промяната в края на 50-те и през 60-те години (Л. Даниел и Ю. Огнянова продължиха да правят спектакли-събития); тези, които бележат развитието на 70-те години (Кр. Спасов, Кр. Азарян, Н. Поляков са в своята творческа зрелост); тези, които започнаха промените в българския театър в края на 80-те, които определихме като “неоавангардна вълна” и най-сетне тези от средата на 90-те, които ясно демонстрират постмодерния рефлекс в мисленето за театъра. Така в самия край на 90-те се срещнаха различни театрални изкази, чието формиране деляха близо четири десетилетия. Разбира се, в този въобразаем музей (ако използваме метафората на Малро) не може да има “чисти” положения - диалогът, заимстването и цитирането са неизбежни при тази съ-в-местност.

Но, глобално погледнато, театърът, който се прави в България в края 90-те години остава “режисьорски” - той обаче установява едно постмодерно отношение към текста и сценичните изразни средства, в него съжителстват различни театрални езици, постепенно се налагат европейски критерии за художествено качество. Ключовите понятия през това десетилетие по отношение на театралната практика бяха: *реформа, алтернативен театър, театрален пазар, постмодерна ситуация, европейски контекст...* Театралната терминология се обогати с основни концепти като: *колаж, цитат, симулация, physical theatre, танцов театър, техники на движението, мултимедиен спектакъл...*

Преживяхме десетилетие, което наистина беше “гранично” във всеки един смисъл на тази дума.