

### I. НЕОБХОДИМИ ОБОБЩЕНИЯ

След като терминът „постдраматичен театър“ на Ханс-Тус Леман го би гражданственост в театралните среди, отново си струва да повдигнем въпроса за същността на драмата, най-малко за да можем да напишем надгробното ѝ слово, ако настипа приемем за неопровержим факт нейната смърт. Но въщност Леман иска да намери изход от едно теоретично объркване, причинено през последните десетилетия от скъсването както с класическата драматургична форма, така и с модела на модерната драма. Чрез триадата *преддраматичен – драматичен – постдраматичен* [театър] той събъда амбицията на всеки теоретик на театралните форми да обхване необозримите масиви от текстове и представления чрез една понятийна матрица, допускаща в себе си и историзирането на явленията. Основният белег на постдраматичния спектакъл е пърформативността, която не се извлича чрез интерпретация на написаната драма, базирана върху категории като действие, конфликт или диалог. Въщото време, през последните 2–3 десетилетия, са се появили достатъчно много текстове за театър, които пък са реакция на подобни промени в представата за театралност. Съвременните текстове за театър често

биват определяни като не-граматични (което съвсем не означава, че е вече не се пишат драматични текстове). „Постдраматичният театър, указвайки литературния рог на драмата, сигнализира за непрекъсваща връзка и обмен между театъра и текста, макар тук да е поставен в центъра театралният дискурс и за текста да става въпрос само като за елемент, за пласт и „материал“ на сценичната постановка, а не като за неин господар“.<sup>1</sup>

Но с прекратяване господството на написаната драма питането за нейната същност (навярно вече не като литературно понятие) продължава да търси своите актуални отговори. Нещо повече, „драматичното“ – като едно разширение на понятието „драма“ – продължава да бъде характеристика и на явления, свързвани с постдраматичния театър, да не говорим, че то отдавна се е настанило в живота, в ежедневния ни език и дори медийният дискурс на постмодерното общество го е пренапрегнал от употреби. Трудността в осмислянето на тези взаимодействия е свързана и с многозначната употреба на понятието „драма“: като родов принцип, но и

<sup>1</sup> Х.-Т. Леман. „Постдраматичният театър. Пролог“, сн. „Номо Ludens“, 2005, бр. 11, с. 68–69.

като жанр, оформил се исторически по-късно от трагедията и комедията, както и като вид човешко преживяване, вид житейска събитийност.

Преди всичко, трябва да си дадем сметка какво е станало със самата театрална практика, в която днес се включват толкова многобройни и разнообразни явления, че винаги изпадаме в затруднение, когато искаме да направим каквито и да било обобщения. Но както модерното осмисляне на понятието „театър“ налагаше да се анализират два различни, но равностойни феномена – драмата и представянето, от които то е съставено, така и постмодерните рефлексии върху театралността изискват да видим нейната двустранна същност – драматизма и перформативността.

Театралната теория, повлияна от формалистите, структуралистите и семиолозите, даде някакъв отговор на въпроса какво свързва например „Хамлет“ на Шекспир, написан в строга композиционна последователност и мерена реч, с „Не-аз“ на Бекет, в която има само фрагменти от слово, паузи и указания за незначителни действия. Този отговор в основни линии се строеше върху знаменитата дефиниция на Роман Ингарден в „Литературното произведение на изкуството“<sup>2</sup>, че спецификата на драмата се състои в едновременното изграждане на свят от два паралелни текста: този, който погрещава на говор на някакви персонажи, и този, който дава указанията на автора за това кой говори

<sup>2</sup> R. Ingarden. „The Literary work of Art“, Northwestern University Press, Evanston, 1973 [1931].

и (евентуално) при какви обстоятелства говори. Така перформативността се видя инкрустирана в самия текст за театър. Самото понятие „театралност“ се разшири и усложни: перформативността не е категория, оставена само за сцената, така както и драматизмът не е запазена територия само на драмата.

Проблемът е, че този отговор, колкото и резултатен да е той за разбирането на предназначението на текста за театър, остава само на повърхностното дискурсивно ниво. В този смисъл всички анализи, построени върху отговора на Ингарден, много повече изясняват въпроса как сцената присъства иманентно в текстовете, които наричаме „драми“, отколкото да анализират доколко преживяванията на Шекспировите герои или Бекетовите фигури се вменстват в разбирането ни за драматизъм. И в какво собствено се състои този драматизъм като екзистенциално преживяване? Възможно ли е изобщо извън културно-историческия контекст то да бъде мислено?

Изследванията в духа на историческия материализъм, като тези на Дьорд Лукач „Към социология на модерната драма“ и на Петер Сонди „Модерната драма“, успяха да изяснят драмата като израз на субективността, която обаче бива пряко зависима от обективната обществена практика и историческо съзнание. „Модерната драма е драмата на бюргерството; модерната драма е бюргерската драма“<sup>3</sup> ще заключи Лукач в

<sup>3</sup> Д. Лукач. „Към социология на модерната драма“, в „Хаос и форми“, НИ, С. 1989, с. 20.

началото на ХХ век, а в средата на същото столетие Сонди ще дефинира раждането на драмата чрез необходимостта на ренесансовия човек „да се изрази и самоопредели“<sup>4</sup>, както и ще посочи нейната криза в края на ХІХ век като следствие от „...силите, които изтласкват хората от сферата на междучовешките взаимоотношения в състояние на изолация“<sup>5</sup>. Нищо не може да се възрази на подобна перспектива към драмата – светът на персонажите по някакъв начин винаги е проекция на социокултурните нагласи и историческите събития. И все пак драмата и драматичното, разглеждани от тази теоретична перспектива, остават много повече историко-философски категории, отколкото категории на човешката екзистенция, при това в много по-голяма степен свързани с литературата, отколкото с театъра.

Двадесети век ни завеща тези базисни стратегии за разбирането на драмата, дообогатени в последните години с множество херменевтични изследвания на понятия, свързващи се с драматичния принцип от времето на Аристотел, като „катарзис“, „трагично и комично“, „състрадание и страх“ и др. Докато за ХІХ век е било много по-важно да формулира самата същност на драматичното преживяване като конкретно случване; можем да кажем: по-скоро феноменологично, отколкото исторично. Безспорно Хегел е този, който обобщава натрупаното след Аристотел теоретично наследство: „... в драматическата

[поезия] субективното чувство същевременно излиза навън и става изява чрез действие...“<sup>6</sup> – тази представа за драмата като субективен изказ, отглас от някакво накърняване и изправяне пред неразрешими морални дилеми, наричаме „класическа“. „Модерното“ в драмата обаче може да бъде обяснено много повече чрез догадките на Киркегор за трагичното: „Нейният живот не се развива като този на гръцката Антигона, той не е обърнат навън, а навътре, сцената не е вън, а вътре, това е сцената на духа...“<sup>7</sup>. Киркегор ни дава представа за протичащата драма като една несполелима с другите душевна болка, „естетическа болка“, както ще я нарече той, разграничавайки „тъгата“ от „болката“. Впрочем не само модерното разбиране за трагичното ще формира нови представи за драмата; в самия край на ХІХ–то столетие, през 1899 г. Анри Бергсон публикува в *Revue de Paris* три свои статии за смеха, в които комичното е видяно във връзка с някаква „ексцентричност“ на чисто „човешкото“: „Всяка закосеност на характера или ума, всяка липса на гъвкавост на тялото ще се стори следователно подозрителна за обществото... Обществото реагира на тази „ексцентричност“... Смехът трябва да е нещо от този род, вид *социален жест*.“<sup>8</sup> Не е трудно да видим приликата с трагичното – гостатъчно е само да сменим гледната точка: гърчовете на скованото тяло са

<sup>6</sup> Г.-В. Ф. Хегел. „Естетика“, С. 1969, т. 2, с. 548.

<sup>7</sup> С. Киркегор. „Избрани произведения“, С., 1991, т. 1, с. 223.

<sup>8</sup> А. Бергсон. „Смехът“, СОНМ, С., 1996, с. 18.

<sup>4</sup> П. Сонди. „Теория на модерната драма“, НИ, С., 1990, с. 20.

<sup>5</sup> Пак там, с. 73.

симптомите на едно страдание, причинено от репресията на обществото над всяка „ексцентричност“ на субективността, само че в комедията правото е отгадено на обществото, а човекът бива сведен до „тялото, вземащо връх над душата“<sup>9</sup>. Като че ли Чехов е почувствал най-добре това припокриване на трагичното с комичното в тази историческа епоха, наричайки своите меланхолични текстове за театър „комедии“. Така драмата, представяща се надисторически чрез маските на трагедията и комедията, открива една непозната до този момент територия – драматичното преживяване не може да бъде изговорено, да бъде истински споделено, то само се прокрадва в мълчанието, тишината, паузите на говорене и автоматично извършваните незначителни действия. Недоверието в говоримия език, осъзнаването на неговата проблематичност, стават разделителната линия между „класическото“ и „модерното“. Оттук насетне драмата започва да се мисли в тези два мосу – като възможна или не екстериоризация на конвулсиите на душата/автоматизмите на тялото чрез езика.

Метафизиката на страданието на душата има своя най-висок връх в прозренията на XIX век и това са възгледите за трагичното на Ф. Ницше. Ницше рисува образите на опиянението и екстаза на пеещия и танцуващ трагически хор, свързан с Дионисиевото начало: „Този процес на трагедийния хор е драматическият прафеномен...“<sup>10</sup>. Във Визиите на Ницше има

<sup>9</sup> А. Бергсон. Цит. съч., с. 37.

<sup>10</sup> Ф. Ницше „Раждането на трагедията от духа на музиката“, НИ, С. 1990, с. 103.

много пърформативност; те вече предсказват модерната сцена, а танцуващият сатир би бил чудесна метафора на целия театрален авангард през XX век. Но зад празничната екзалтация се крие един „летаргичен елемент“, в който потъва в забвение „ужасното и абсурдното в битието“. В това модерно връщане към пърформативността, която драмата носи още от своя генезис (*Дръма* означава именно *действие, правене*), драматичното преживяване прозира зад прилива на енергия в танца и екстаза. Тук вече не си представяме драматичното като неизговорен вътрешен монолог, а като възвишен/пародиен жизнен усет извън логоса. (...„*възвишеното* като средство за художествено преодоляване на ужасното и *комичното* като художествено разтоварване от отвръщението, предизвикано от абсурда“<sup>11</sup>).

Ако си позволим историческото високомерие да четем интуициите на предходните векове като резюме на една голяма книга, можем да кажем, че XIX век изгражда представите за самотния живот на душата (на модерната душа, *l'âme moderne*), който се случва, преди да се осмисли в понятията на говоримия език и физиологичния му израз чрез тялото и гласа. Този живот е непроницаем, той си остава една метафизична реалност и може да бъде представен само чрез аналогии с физическото усещане на болката, на страданието, на агонията и с чувството за изоставеност от бога и хората. Ако драматичното е само и единствено човешки феномен, то не-

<sup>11</sup> Пак там, с. 99–100.

говите граници се разполагат между изпитването на животинска болка и загубата на божествения промисъл, който осигурява хармонията в света.

Двадесети век само привнася към това проникновение някои нюанси, настоявайки за различията между човешките индивиди, но и постепенно деконструира представата за „самотния живот на душата“.

## II. ДРАМАТИЧНОТО КАТО СТРАСТ И МЕЛАНХОЛИЯ

„Драматичното“ съществува преди раждането на драмата като художествен принцип и преди тя да се структурира като отделни жанрове; то е болезнено екзистенциално преживяване, което иска да излезе навън и да се превърне в действие. Драмата в своя надисторически смисъл е мислима като страдание на душата, като невъзвратима загуба на смисъла на живота без Бога, без другия, без себе си. Страданието и загубата, мъката и липсата са причина за „болестта“ на душата: те се описват чрез понятията *страст* и *меланхолия*.

*Страстта* като еманация на страданието съзираме в словосъчетания като „страстите Христови“, „страстната седмица“ и т. н. Може би най-проникновеното изследване на *страстта* като понятие в европейската християнска традиция принадлежи на Ерих Аурбах, който в годините на Втората световна война пише в Истанбул студията си „Passio als Leidenschaft“<sup>12</sup> („Passio as Passion“ в американското ѝ издание). В нея той про-



А. Дюрер „Страстите на нашия Господ Исус“, Нюрнберг, 1511. Заглавна страница.

следява пътя на понятието от античността – *rathos*, където то наемва едно „пасивно“ състояние, до съвременната концепция за „активното“ значение на *Leidenschaft*, на *passion* (страст). Патосът се свързва със състояние на афект, но акцентът е поставен върху понасянето на някакво действие, което причинява страдание и душевно вълнение. Аурбах посочва думите в старогръцкия език, с които се обозначава противоположният смисъл: *praxis* [действие], *poiesis* [правене], *ergon* [деяние]. Други думи, като *erithymia* [желание] и *mania* [лудост], стоят много по-близо до съвременното разбиране за *страст*. А *rathos* първоначално се е свързвал по-скоро с болестта, с болката, с пона-

<sup>12</sup> „Passio като страст“

сянето на страдание. Но още за Аристотел, констатира Ауербах, *страстта* придобива конотация и на активна ре-акция, *kinesis tes psyches* [движение на душата]. Във философията на стоиците *страстта* вече се свързва с нетърпение, неспокойство, което кореспондира в някаква степен с една от по-късните му употреби в християнското мислене: като греховно, плътско желание. Но, от друга страна, в християнската парадигма безграничната любов на Бога го кара да поеме върху себе си човешко страдание. Християнският мистицизъм обвързва в *страстта* любовта и страданието. Оттук възниква и светската представа, която опоемутизира любовта чрез страданието: „... образите на изгарянето, нараняването, пронизването, на опиянението, пленничеството, мъченичеството..“<sup>13</sup> През XVII век, най-вече френският класицизъм, превръща *страстта* във велико, трагично и героично човешко чувство. По-късно, през XVIII и XIX век, започват да се противопоставят „чувство“ и „страст“, макар границата между тях винаги да остава размыта. Така постепенно се наслагва съвременният смисъл на *страст*, съдържащ амбивалентни значения на болка и желание, на възвишено и греховно.

Студията на Ауербах дава подтик за едно фундаментално последващо изследване на понятията от европейската културна традиция – става въпрос за „Действие и реакция“ на Жан Старобински: „Следвайки етимолозите, „акт“ [act], „действие“ [action] (и тех-

ните хомолози в множество съвременни европейски езици) превращат към латинския глагол *agere*, *ago*, и този глагол би трябвало да бъде отнесен към определен първоначален смисъл: „тикам напред“, „подкарвам стагата“... Антиномът на *agere* в класическия латински е *pati* (понасям, страдам); антиномът на *action* е *passio*... *Reagere* идва много по-късно, едва при схоластиците, отчасти за да дублира „страдам“, *pati*, и да му придобие действителен облик“.<sup>14</sup>

Амбивалентните, понякога напълно противоположни значения, които се преплитат в *страстта*, я превръщат в драматично преживяване. Тя е причинена от някакво действие, което пада върху субекта, понасящ душевно страдание, но неговата ре-акция е толкова силна, че се превръща в едно тотално движение на душата. Важно е да подчертаем граничните състояния на *страстта*, даващи основните мотиви, които често определяме като „драматични“: лудостта, безграничната любов, пламенното желание, обречеността, липсата... Безспорно те не са „собственост“ само на драмата и театъра; това е европейската, християнска представа за протичащ драматичен живот. Просто драмата и театърът основно ги експлоатират. (В българската класическа драматургия има чудесен пример, в който се разкрива *страстта* в множеството ѝ значения – това е „Албена на Й. Йовков. Страстите на персонажите като еротично желание и като преобразяваща, но греховна любов се проектират именно върху алегоричния разказ за мъ-

<sup>13</sup> <http://muse.jhu.edu/login?uuri=/journals/criticism/v.043/43.3elsky.html>

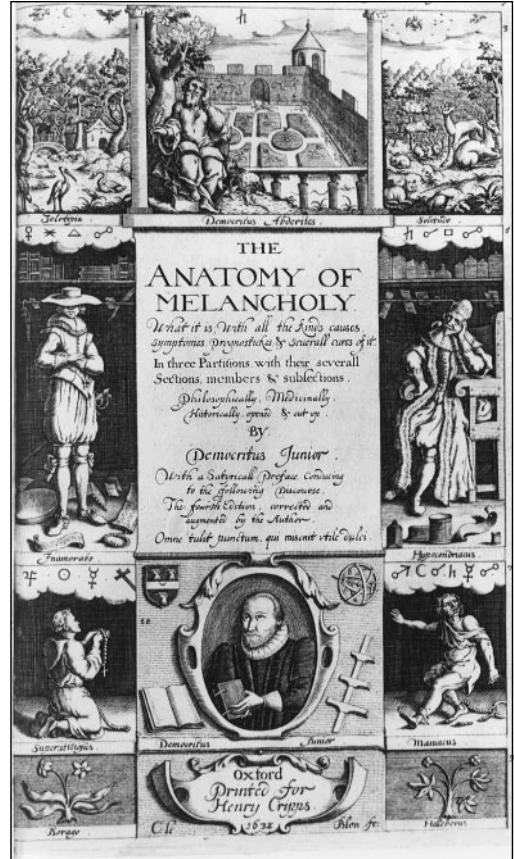
<sup>14</sup> Жан Старобински. „Действие и реакция“, СОНМ, С., 2005, с. 13–14.

ките Христови, следвайки дните на страстната седмица.)

Ако *страстта* е страдание на душата, но свързано с принципа на удоволствие, то за *меланхолията* се крие влечението към смъртта. Дори когато душата се раздира от мъка, *страстта* е реакция, която е насочена навън, към света, към обекта на желанието, докато *меланхолията* е затваряне в себе си, потъване в постоянна скръб и узнетеност. Обектът на желанието е безвъзвратно загубен и меланхолният живот сякаш се състои от безкрайно повторение на някакъв печален спомен. Липсват амбиции, липсва желание за промяна, липсва жизнена енергия. Всъщност *меланхолията* е състояние на постепенно разпадане на Аза, което днес наричаме „депресия“, макар това понятие да „обхваща по-тясно пространство от меланхолията през древността и ренесансова Европа“<sup>15</sup>, както твърди Марек Биенчик, един от най-ерудитаните и най-емоционални изследователи на меланхолното чувство, спохождащо през епохите европейския човек. *Меланхолията*, подобно на *страстта*, също е била обект на постоянни обяснения – в изследването си М. Биенчик се движи сред книги и текстове върху *меланхолията*, между които са тези на Аристотел, Крикегор, Фройд, Панофски, Старобински, Зонтаг, Кръстева...

Утилитарно *меланхолията* е била свързана със загубата на близък, но в същото време е било очевидно, че за разлика от траура тя надхвърля и сякаш загубва първопричината за страданието. А за разлика от терзанията

<sup>15</sup> Марек Биенчик. „Меланхолия“, СОНМ, С., 2002, с. 16.



Р. Бъртън „Анатомия на меланхолията“, Оксфорд, 1632 [1621]. Заглавна страница.

на *страстта*, чиято най-точна метафора е „изгарянето отвътре“, меланхолното чувство е една метафизична безутешност, мислима чрез метафориката на линеенето, вехненето, изтичането на жизнените сокове. Рационалните обяснения на тази метафизика на душата са били или чисто физиологични – векове наред са вярвали в черната жлъчка, чието повишено количество в тялото причинява меланхолното настроение, или изцяло психиатрични – състояние на душевно разстройство. През 1621 г. Робърт Бъртън пише своята „Анатомия на меланхолията“ – последвалите ѝ преиздания и реинтерпретации про-

дължават да оформят представата за органичната връзка между дисфункциите на тялото и разстройството на душата; а през 1917 г. в „Скръб и меланхолия“ Зигмунд Фройд обяснява *меланхолията* като депресивен изход от загубата на обекта на желание, с който Азът се идентифицира. Всъщност текстовете и на Бъртън, и на Фройд се явяват във времена на дълбоки кризи след преживяна модерност – на новото ренесансово време или на индивидуалистичния модернизъм от ницшеански тип – и са пронизани както с проникновението на своите епохи след краха на една или друга утопия за човека, така и с историко-медицинските хоризонти за болестите на тялото и душата.

Интерес за разбиране на „драматичното“ представлява именно историята на медицинските, което също означава и философски, представи за връзката между тялото и душата, за възможните „трансмисии“ между тях. От античността до модерната епоха **кръвта** е тази циркулираща в тялото субстанция, чието непозволено проливане (убийство) или смесване (кръвосмесителство) е само по себе си драматично; модернизъмът разкрива **нервите** като проблемна връзка в човешката психофизика и след средата на XIX век драматичното се проявява във формата на различен вид неврози и психози. Старогръцката грама е немислима без **кръвта**, същото се отнася за ренесансовата и романтичeskата; от „Госпожица Юлия“ на Стриндберг (1888) до „Психоза 4:48“ на Сара Кейн (1999) текстовете за театър се интересуват от маниакално-депресивната личност, която

„носи“ драматизма в собственото си (под)съзнание.

Историята на представите за „драматично“ показва едно постепенно придвижване от изоставянето/наказанието от бога, през накърняването (буквално) на организма, до напрежението между съзнание и подсъзнание, шизофренното раздвоение на личността, разпадането на паметта и т. н. *Страстта* и *меланхолията* са екстравертната и интровертната проекция на драматичното в субекта, който се явява „съсъг“ на протичащата грама. „Драматичното“ е болката, която се изпитва преди *страстта* и *меланхолията* да бъдат локализирани и метафоризирани чрез телесните органи: сърцето (трагедията), стомаха (комедията), мозъка (грамата). Възможните изрази на тази душевна болка са стенанието и гневът, сълзите и смехът, конвулсиите на тялото и мълчанието, истеричното говорене и шизофренията.

Разбирането за драматичното като екзистенциален феномен се полага някъде между теологията и медицината: един божествен поглед, който е изгубен; и една неоправима травма на организма (на душата-в-тялото), която е преживяна.

### III. ТРАВМАТИЧЕН И ПОСТТРАВМАТИЧЕН ТЕАТЪР

Самият факт, че театърът експлоатира проблемите на човешката екзистенция, травмите на човешкия организъм, за да ги **показва** на други хора, вече означава, че тук не може да става дума за никаква интимност. Жестът на показването, като един



архижест за театралната презентация, предполага, че самотният живот на душата е нарушен и че той е само една симулация.

От това обстоятелство логически следват три пътя за развитие на театралната практика (както за текстовете за театър, така и за сцената): 1. да продължават да продуцират симулацията на вътрешен душевен живот (театърът на илюзията); 2. да се насочат към материалната/физиологична изразност и събитийност (пърформансът); 3. да екстраполират проблемите на общността, на полуса, върху душевния живот на някакви персонажи (социално ангажираната драма, политическият театър). По силата на продължила повече от век трагедията 2. и 3. обикновено се третират като *avant-garde* спрямо 1., макар че на границата между XX и XXI век вече не съществуват чисти положения, а по-скоро техни хибриди.

И все пак важно е да осъзнаем, че както поставеният акцент върху пърформативността, така и подчерганият интерес към социалното постепенно се отказват от симулирането на душевна травма, за да открият своите нови територии извън душата-в-тялото. Кои са те? – пространството: физическо и социално. Разбира се, от самото си раждане като обществени практики драмата и представлението са „съзнавали“ както социалната, така и пърформативната си същност. Но именно когато те се превръщат в идеологическа или пърформативна акция, тъкмо тогава интересът към травмата на субекта се трансформира в интерес към

социалната „язва“ или към начините на презентацията. Историята и Актуалността се виждат изпълнени с драматизъм, а екзистенциално-драматичното започва да се разтваря в идеиния диспут и документалната фактологичност, в експериментите с театралния език и поредната нова форма на изказност. Интуициите на ранния модернизъм за трепетите на душата се разпръскват в различни посоки в авангардните и неоавангардни вълни, за да открият за драмата и сцената надличностни категории като **обществото, езика, играта...** Днес вече е невъзможно да продължаваме да мислим за драмата само през перспективата на *травмата* на субекта, достатъчно е само да споменем такива определения като „брехтов театър“, „театър на импровизацията“, „ритуален театър“... (В историята на българската драматургия например Й. Радичков е този, който скъсва с модела на *травматичния театър*, като се обръща към играта, ритуала, фантастичното.)

Но развитието на модернизма не само разколебва представата за самотния живот на душата, виждайки го като проекция на социални конфликти, на нагони и архетипи, на ритуали и езикови конвенции. Същинската промяна във възгледите за драматичното настъпва, след като сцената престава просто да изговаря и онагледява текста, а се превръща в място за нова и уникална изразност. Драматичното преживяване не може да бъде повече дисциплинирано от правилата на написаната драма; то започва да се проявява в експресивността на телата и гласовете, в

напрегатите моменти на движението, в самата съ-битийност на участващите в театралната акция и т. н. Освен всичко друго, „драматичното“ става само една (а не единствената) от категориите, с които работи модерният театър.

В самия край на модерната епоха двама от най-големите философи на настъпващия постмодернизъм – Ж. Дерида и Ж.-Ф. Лиотар – ще дефинират новите представи на последващите десетилетия. В книгата си „Гласът и феноменът“ (1967) Дерида деконструира фигурата „самотен живот на душата“: „... няма нито един сигурен критерий за разграничаването на вътрешната езикова дейност от външната езикова дейност...“<sup>16</sup> А в студията си „Зъбът, дланта“ (1973) Лиотар, написвайки некролога на модерния театър чрез критика на Арто и на Брехт, предсказва принципите на един нов театър, „енергетичен“, както го нарича той: „...не може да има енергетичен театър, когато чрез свит юмрук се прави илюзия за болен зъб... Не трябва да се внушава, че това означава онова; не трябва също и да се изговаря, както го желаше Брехт. Трябва да се постигне най-висок интензитет (чрез излишък или недостиг) на това, което е тук, без преднамереност. Ето моя въпрос: Възможно ли е това, как?“<sup>17</sup>

Новата промяна на представите за „драматично“ се състои в усложняването им (постмодернизмът е именно едно безкрайно усложняване на модер-

<sup>16</sup> Ж. Дерида, „Гласът и феноменът“, ЛИК, С., 1996, с. 77.

<sup>17</sup> Ж.-Ф. Лиотар, „Зъбът, дланта“, сп. „Номо Ludens“, 2002, бр. 4–5, с. 163.

низма): няма ясна граница между **Вътре** и **Вън** (самотен живот на душата – изразяването му пред света), което също означава, че се размива и една сигурна до този момент опозиция между **означаващо** и **означаемо** (сцената просто да по/казва симптомите на протичащата драма). *Травмата* не се мисли вече като предхождащо във времето събитие преди нейния израз, преди нейната екстериоризация в света. Болката в душата и ре-акцията на организма са паралелни афекти в една либидна икономия, а човешкото тяло е и част от кръговрата на движения в социалното и физическо пространство. „Един енергетичен театър ще произведе действително непрекъснати events...“<sup>18</sup> – твърди Лиотар и това всъщност е мечта за чистата перформативност на театъра. В тази философска визия (конкретизирана по-късно в поредица театрални практики) „драматичното“ загубва не само своята локализация, но и своята персонификация, то е разпръснато навсякъде, множествено, метаморфозирало в хилудии усещания, движения, думи, жестове, явления...

Самата театралност се разтваря в живота на постмодерното общество, в медийната действителност, в симулативните социални практики. Ако преди това театралността е била само метафора за житейски явления, пренасяйки представи за драматизъм и сценични ефекти, при постмодернизма театралността става същностна характеристика на живота. Тя излиза извън театъра, кристализира във всевъзможни прояви и

<sup>18</sup> Пак там, с. 162.

форми, а от живота пак се връща на сцената и в текстовете за театър, изненадвайки всички с постоянно променящите ѝ се и разширяващи се граници. В неспирното пресичане на установени в миналото граници и склонност към миксиране драматичното преживяване силно се фрагментира и геисторизира: виждаме само парчета от душевни трепети, парчета страст, парчета меланхолия от различни епохи... В подобна ситуация лесно можем да се изкушим да мислим за постмодерния театър като за въображаем музей на драматичните преживявания, но аналогията с музейната сбирка, разбира се, че не е вярна; това е едно различно състояние на драмата и сцената, което с понятията на Леман бихме нарекли „постдраматичен театър“. Мисля, че ако добавим и характеристиката *посттравматичен театър*, ще добием представа както за промените, останали като белег от протеклата история на модернизма, така и за общата хедонистична нагласа на постмодернизма.

Днес, след постмодерната еуфория от пресичането на границите, настъпва нова тревожност: „... нарастването на страхове и тревоги от всякакъв вид“<sup>19</sup>, както ще определи Ж. Липовецки състоянието на обществото, в което вече живее хипермодерният Запад, а в „Нашето постчовешко бъдеще“<sup>20</sup> Ф. Фукуяма ще очертае заплахите за човешката природа с разви-

тието на биотехнологиите и генното инженерство. Тази нова тревожност, свързана с напрегнато очакване не на някакво фатално събитие, а на едно само по себе си застрашително бъдеще, бихме могли да различим от познатата ни тревожност, вследствие на преживяната травма. Хипермодерният страх като че ли предизвиква отново драматизмът да доминира над пърформативността; статиката на тревожното очакване взема връх над динамиката на пърформативния акт. Съвременният театър, поне този, който може да се види днес по алтернативните сцени и в иновативните театрални практики в големите западни метрополиси, се връща отново към разбирането за човешкия страх (този път като страх за самия Човек) като основен източник на драматизма. Дали зад зачестилите напоследък пародии на жанрове и дискурси от миналото, зад все по-налагащата се реалитиестетика в текстовете за сцената и практиките на сцената не се крие страхът от бъдещето? Но страхът, за който още Аристотел говори във връзка с трагедията, а Х.-Г. Гадамер настоява да наричаме „ужас“ („...phobos означава плашещата очевидност на тревогата, която обхваща някого при гледката на идващата гибел...“<sup>21</sup>), днес вече не идва от конфликта между Човека и Съдбата, а от сблъсък между Човека и собствената му (не)мощ, от възможностите за интелектуална деконструкция и технологична реконструкция на „човешкото“.

Истинската грама днес е в преминаването на границите на човешкото. Кое то ни застава да се върнем към вечния философски въпрос: а какво е „човешко“?

<sup>19</sup> Ж. Липовецки, С. Шарл. „Хипермодерните Времена“, „Изток-Запад“, С., 2005, с. 125.

<sup>20</sup> Ф. Фукуяма. „Нашето постчовешко бъдеще“, „Обсидиан“, С., 2002.

<sup>21</sup> Х. – Г. Гадамер. „Истина и метод“, „Еа“, Плевен, 1997, с. 186.