

ТЕАТЪРЪТ, ПРЕСИЧАЩ ГРАНИЦИТЕ:

ТЕАТЪРЪТ В ЕПОХАТА НА ТЕЛЕВИЗИЯТА, КОМПЮТЪРА И ИНТЕРНЕТ

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

Всеки опит да очертаем профила на театъра днес, неизбежно ни изправя пред въпроса за значимите промени, настъпили в цялостната социокултурна ситуация в Европа и света през последните две десетилетия. Нещо повече – новите тенденции и форми в съвременната сценична практика са едни от ярките прояви на тези промени.

Днес живеем (в) своеобразен парадокс. От една страна, светът, който обитаваме, е устремен да преодолее всички граници, в които строго установени очертания съществуват векове наред – границите между континентите и държавите, между националните общности, етносите и културите, между миналото, настоящето и бъдещето, между дисциплините, между живота, изкуството и технологиите, между реалното и виртуалното... От друга – той все повече е хипнотично застинал в настоящето и в една нова, да я наречем, технологична уседналост. Този парадокс гатуира от втората половина на XX век и началото му се свързва с прехода от модерността към постмодерността¹. Ако класи-

ческото време е обърнато към миналото, а модерната епоха е възряна в (загърнато произвеждане на проекти за конструиране на) бъдещето, то последните четири десетилетия са съсредоточени в настоящето. Освен разпространето на материалното благосъстояние до широки слоеве от западното общество и умората от големите каузи и отгадеността на едни или други политически и социални програми, важна причина за това е и масираното навлизане в живота след края на 60-те години на миналия век на масовата комуникация и електронните технологии.

Съществуването на съвременния човек по непознат досега начин миксира нагласата и поведението на неуморния любопитен пътешественик и на спокойния гражданин, затворен сред стените на своя (уютно подгреден) дом или офис. Основната отличителна характеристика на този нов, хибриден тип човешко същество – обитателя на постмодерните времена, е неговата специфична уседналост, осигурена му от електронните технологии. Ежедневно, без оглед на географски разстояния, климатични условия и часови разлики, светът идва при него, докато той седи във фотьойла си. Би могло да се каже, че съвременният човек не напуска стаята си и ко-

¹ Виж също: Peter Brooker. Introduction: Reconstructions. In: Peter Brooker (ed). *Modernism/Postmodernism*. Longman, London and New York, 1993, p. 1–33; Жан-Франсоа Лиотар. Времето днес. В: За името и за превода. (Избрани статии от „The Oxford Literary review“). Отворено общество. София, 1996.

гато пътува до различни страни и места, доколкото ги избира, разглежда, обитава и преживява според предважителната информация за тях, получена от телевизионни предавания и реклами, туристически справочници и интернет сайтове. От края на 60-те до днес, едновременно с пресичането на нови и нови граници, тази технологична уседналост на хората стремително нараства. Факт, който, наред с важните политически, духовни и социални промени в Европа след 80-те години на XX век, дава основание да се обособят два периода в най-новата културна история – периодът на 70-те и 80-те и периодът на последните две десетилетия, в който все по-ясно се различават две фази – до края на 90-те и след това. Видени през призмата на развитието на масовата комуникация и електронните информационни технологии, те могат да бъдат определени като епоха на телевизията и епоха на компютъра, интернет и мобилните телефони.

В известен смисъл културната и, конкретно, театралната ситуация през 70-те и 80-те години на миналия век са резултат от първото голямо електронно медиализиране на обществената среда и човешкия живот чрез масовото разпространение и утвърждаване на телевизията. Появила се в бита на високоразвитите страни през 50-те и 60-те години, тя достига своя широк социален и естетически ефект в следващите две десетилетия. Тясна емблема става бързата смяна на множество разнородни парчета свят, откъсвани от камерата от различни географски, социални, естетически и исторически реално-

сти и изсипвани от телевизионния екран пред погледа на човека, който се наслаждава на своя отгъх². По подобие на това технологично деконструиране на познати и непознати действителности и едновременното получаване на разнопосочна информация чрез бързата смяна на отломки от тях през 70-те и 80-те години се извършват масирани подгривания и деконструкции на твърдите социални, национални, икономически и културни идентичности и на центристките монополизиращи модерни проекти. Двете десетилетия постепенно установяват политиката и практиките на толериране на различието, на равнопоставено и равноценно съжителство на всички идеи, възгледи, вярвания, личности, групи, естетически стилове, култури както в отделните общества, така и в Европа и западния свят като цяло. В новата миксирана социокултурна реалност тези разнородни елементи присъстват като отломки, цитати, асоциации, преработки, препратки.

Особено важен белег на обществената култура през 70-те и 80-те е нейната хедонистичност³. След дисциплината и самодисциплината на личността, контролиращи програмния модерен порив за индивидуална свобода чрез стройната система от пра-

² Виж също: Umberto Eco. *Travels in Hyperreality*. (Trans. W. Weaver), London: Picador, 1987, p. 42–46.

³ Себастиен Шарл. *От модерността към постмодерността: от насладата към тревогата*. В: Жил Липовецки, Себастиен Шарл. *Хипермодерните времена. Превод от френски Л. Денкова*. Изток–Запад. София. 2005, с. 24.

вила и йерархии на силната държава от първата половина на XX век, сега в развитите страни се установява (почти) пълното освобождение на човека. На мястото на принудата и самоконтрола идва една нова неуловима зависимост, осъществявана чрез стратегиите на съблазняването⁴ (постигане на желано социално поведение, културни и потребителски предпочитания чрез специфични дебати, консенсуси, обещания, реклами, печалби, награди и т. н.). Човекът се отдава на дребните удоволствия, на каприза, на насищането на ежедневните си желания, на насладата да притежава всичко, събудило за миг интереса му. С други думи – на насладата да преживява настоящето по възможно най-заговоряващия го начин. От модерните времена и капитализма в новата постмодерна епоха на личната свобода и наслада той запазва състезателността си, стреми се да надмозва и побеждава другите⁵. В този смисъл да преживява настоящето по най-заговоряващия го начин за човека на 70-те и 80-те означава да се забавлява, като деконструира наследените реалности и традиционните структури на смисъла и да играе с отломките от тях, състезавайки се със заобикалящите го в своята неизтощимост и изобретателност да прави това.

Една от най-ярките прояви на състезателния индивидуален хедонизъм на 70-те и 80-те е театърът. В областта на сценичното изкуство

⁴ Пак там, с. 24–25.

⁵ Виж също: Linda Hutcheon. *Telling Stories: Fiction and History*. In: Peter Brooker (ed). *Op. cit.*, p. 230–231.

двете десетилетия са период на активно преформулиране на модерния едноличен режисьорски театър и бурна деконструкция и разпадане на цитати на големите авангардни проекти от типа на лабораторния театър на Гротовски и Брук или психологическия театър на Станиславски, Страсбург и Михаил Чехов. Сега на сцената се качва постмодерният, наслаждаващ се тип режисьор. Неговата наслада се състои в деконструиране, преобръщане, иронизиране на различни обекти (текстове, театрални практики, социални факти, политически и естетически идеи и събития), които извършва според моментната си, „фриволна“ и „безотговорна“⁶, лична нагласа. Този режисьор с лекота пресича границите (така както човекът на 70-те и 80-те сменя телевизионните канали) между времевите, пространствените, географските, културните и историческите реалности; между традиционните представи за театър и необичайни места, начини и форми на неговото случване. Важна част от насладата тук е състезанието. Състезанието по находчивост, изобретателност, умения, познания (осигуряващи материал за деконструкции и цитирания), ако щете – по смелост и безцеремонност. Едни от емблемите на тази хедонистична театрална култура са Робърт Уилсън и Пина Бауш.

В театъра индивидуалният състезателен хедонизъм на 70-те и 80-те задвижва бърз вътрედисциплинарен и вътреевропейски процес на превръщане на театралното наследство в

⁶ Пак там, с. 233.



„Миячът на прозорци“, хореогр. и реж. Пина Бауш, Tanztheater Wuppertal

неизчерпаем „пейзаж“ от парчета различни образи, форми и техники. Той е допълнен с усилен трансфер на заемки от други култури и дисциплини (антропологията, телевизията, пластичните изкуства и т. н.). Така двете десетилетия завещават на 90-те богатството от различни „гледки“ и опитности и въодушевлението от насладата те да бъдат съзercавани и използвани.

90-те години на миналия век и времето, в което живеем днес, са трайно определени от компютъра, мобилните телефони и интернет. Ако епохата на телевизията установява толерантността и интереса към различните ценности, естетически стилове и култури, запазвайки в същото време до голяма степен тяхната само-

стойност и изолираност, то 90-те са обзети от нагласата за „една несвършваща съвместимост на всички култури“, художествени практики и начини на живот, формирана от „решаващата способност на всички компютри по света да се разчитат помежду си“⁷ (по сполучливия израз на Ихаб Хасан). Вследствие на големите политически и икономически промени след края на 80-те и, не на последно място, поради бързото развитие на комуникациите и информационните технологии, създадо коренно нова представа за света и възможностите за реализация, последното десетилетие на миналия век става време на непознато по размерите си придвижване на хора от различни националности към високо развитите европейски страни, Канада и САЩ. В логиката на компютърния плурализъм в социален план това води до небивало смесване на разнородни и взаимоиключващи се култури, като в процеса на съ-жителство и интегриране „те остават и искат да останат една за друга чужденци“ (Юрген Хабермас⁸).

Времето на компютъра внася важен нов момент в насладата на съвременния човек да пътешества, да пресича границите, да съзercава и натрупва „гледки“. От началото на 90-те бихме могли да говорим за един следващ вид консумиране, т. е. набавяне и използване на културни идеи, факти и продукти. Той е определян като постпостконсумация, свръхконсумация или хиперконсумация. При всички слу-

⁷ I. Hassan. Rumours of change. The University of Alabama Press, 1999, p. 68.

⁸ Юрген Хабермас. Философия на езика и социална теория. София. 1999, с. 5.

чаи се има предвид, че това е консумация, която заема все по-големи части от социалния и личния живот на човека. Сигнал пред монитора, той открива, разглежда и събира множество разнообразни парчета информация, знания, забавления, опит. Удоволствието от тяхното набавяне и преживяване обаче е все повече интровертно, все повече удоволствие за себе си, а не капитал за съперничество с другите. Състезателният хедонизъм на 70-те и 80-те сега отстъпва място на стремежа за наслада от постигането на индивидуални желания и цели според индивидуални критерии. Съществен елемент на тази наслада е вярата, че всички откривани данни могат да бъдат безпроблемно съвместявани (на принципа „copy/paste“) и възприемани заедно, независимо от специфичния им характер и случайността на техния подбор. Заедно с удоволствието от чувството за всеобхватност в един безкрайно разширяващ се (загубващ границите си) свят, който тази вяра създава, тя обаче поражда и усещането за безпокойство⁹ от непознатостта и застрашителността на прииждащата нова и нова информация и от ограничеността и нетрайността на човешкото тяло да я поеме. Насладата от пътешествието през границите и от миксирането на отломки от различни действителности през 90-те вече е напрегната от страха и невротичността – страха от другите и от собственото бързо стареещо тяло.

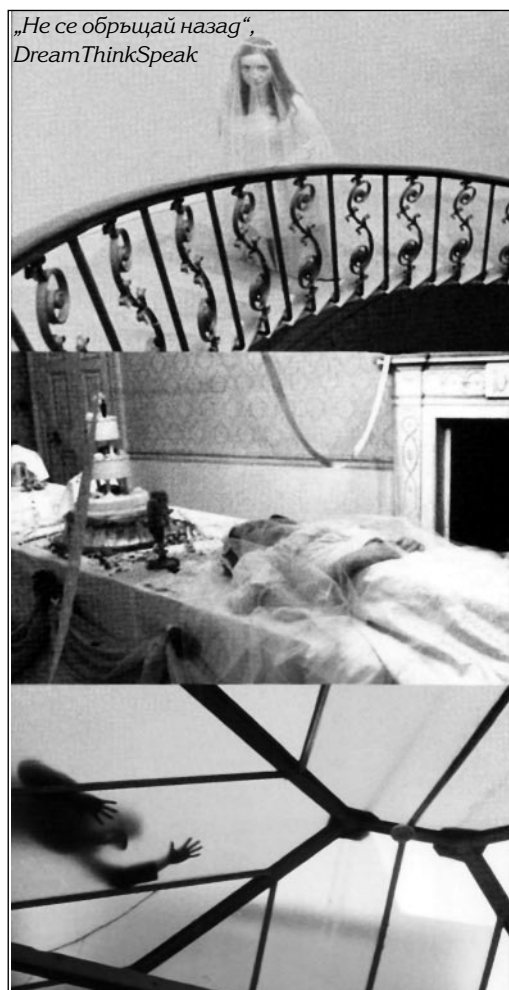
Основният резултат в сферата на театъра от идеологията на хипермо-

дерния плурализъм на 90-те, основан на вярата в способността на всички факти, ценности и култури „да се разчитат помежду си“, е формирането на хибридна сценична естетика (hybridity). Това трайно наложило се в театрознанието през последните десет години определение за съвременния театър се опитва да обхване целия широк спектър от трансформации и посоки в него. Най-характерната от тях е интензивното и неизтощимо рециклиране и смесване на теми, образи, изразни средства и техники от вече състоялите се жанрове в дългата история на сценичното изкуство в Европа, както и от непрекъснато разширяващия се арсенал от други театрални традиции и съвременни практики. Ако 70-те и 80-те години натрупват фонда от цитати, заемки и преобръщания на театралното наследство, в една или друга степен запазвайки връзката им с първоизточника (емблематичен пример тук е „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“ на Том Стопард или „Хамлетмашина“ на Хайнер Мюлер)¹⁰, то 90-те се отдават на интензивно миксиране на този фонд, включвайки в интерактивната игра и новите технологии. Това води до създаването на хибриден театрален език и до появата на нови, хибридни жанрове като театър спрямо мястото (разновидност в 90-те на театъра на средата), визуална драматургия, театрална инсталация, мултимедийен спектакъл, визуален перформанс, киберперформанс и т. н. Проце-

⁹ Виж също: Себастиен Шарл. Цит. съч.

¹⁰ „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“ на Том Стопард е написана през 1967 г., а „Хамлетмашина“ на Хайнер Мюлер – през 1977 г.

сът засяга, повече или по-малко, и традиционните жанрове и театрални форми – представленията на репертоарните театри, на трупите с конвенционален афиш и стил, масовия популярен сектор. Определящата разлика със 70-те и 80-те е, че сега връзката на цитатите и заемките с първоизточника им (и съответно с неговия исторически, географски, философски, етически и художествен контекст) е прекъсната. Използваната тема, изказ, образ, форма в театъра на 90-те най-често съществуват вече самостоятелно, неутрално, така да



се каже, необременени от спомени и значения, като едновременно с това са включени в един колаж от подобни елементи, изграден на принципа на пълното зачитане и приемане по правило на другостта и различието.

Хибридната естетика, изграждана на неутрален принцип, създава някои от най-ярките прояви на съвременния театър като спектаклите на V-TOL Dance Company, на Джонатан Кент или на Робер Льопаж. Тя отприщва обаче и безкритичното показване на насилие, деструктиращи житейски нагласи и избори, дискриминация и агресия. Би могло да се каже, че хибридната театрална естетика е пряка проява на напрегнатия от безпокойства хипермодерен хедонизъм, балансиращ между насладата и страха от бързата промяна и безграничната информация.

През 90-те е финализирана и една от най-значимите промени в театъра, започнала още през 70-те, с началото на концептуалния постмодернизъм. Като естествена последица от вярата в равноценността, равнопоставеността и способността на всички елементи в една или друга общност да се разчитат помежду си театралната трупа изоставя своята центрираност около режисьора. Тя се превръща все повече в екип от забавляващи се със собствените си находки, преобръщания и (само)иронии личности. Установява се перманентното и интензивно пресичане на границите вътре в самото театрално тяло, между театралните специализации (професии). Няма да е пресилено, ако кажем, че 90-те са времето на театъра на работните екипи и съответ-

но на физическия театър, груповия театър, съвременния танц, визуалните перформанси, мултимедийните продукции, театъра на средата и интернационалните продукции.

Общото в отношението към различните култури през коментираните три последни десетилетия на XX век е, че то се базира върху въздействието. Интересът, страстта към оглеждането на експонатите в музея на културите, архивирал досегашния опит на човечеството (ако следваме Лиотар)¹¹, могат да бъдат събудени единствено от моментното въздействие, което те оказват върху възприемачия ги. При възприемането на разнородните елементи на театралния изказ например решаващ е ефектът на изненадата, запознаването, екзотичната неочакваност. Зрителят е воден от своята страст на турист да натрупва в себе си нови и нови гледки и усещания. Задоволяването на тази страст е основната цел на наслаждаващия се човек от времето на индивидуалния хедонизъм.

През последните няколко години след началото на XXI век, наред с невъзможността да си представим живота без удобствата, осигурени от съвременните технологии, все по-силно става усъмняването в нагласата социалните практики и изкуството да бъдат приравнени към техните принципи. Особено силно е това усъмняване в идеята за безграничната съвместимост на различните култури. Може би защото тук се появиха много отрезвяващи примери. Безпокойството и загрижеността, стаени

¹¹ Жан-Франсоа Лиотар. Постмодерни поуки. София. 1993.

„И нищо друго освен истината“,
V-Tol Dance Company



през 90-те в удоволствието от неангажиращата среща (по подобие на сърфирането в интернет) с другото и различното, днес намират все по-осезаема проява. Тя е насочена в две основни, успоредно съществуващи и пресичащи се, посоки. Едната от тях е нарастващият стремеж към тълкуване и превеждане на различните ценности и културни кодове. Сега принципът на въздействието в отношението към другите култури все по-настойчиво е изместван от философията и процедурите на взаимодействие, от опитите за общуване, за диалог и формиране на нови консенсуси в контекста на глобалния медиализиран свят. Другата посока е все по-голямото задълбочаване на интровертната консумация на (облагите и заплахите на) безграничния свят. Безпокойството от другите и от невъзможността да обхване и възприеме заливащата го отвсякъде многообраз-

на информация днешният човек все повече преодолява чрез задълбочаване в насладата за самия себе си, без да търси нито одобрение и признание, нито разбиране от обкръжението. Това затваряне в кръга на личните усещания, съсредоточаването върху момента на преживяването на личното усещане води до търсенето на един нов психологизиран лукс на ежедневието и като цяло на настоящето. Акцентът вече не е върху възприеманата гледка, история, продукт, артефакт. Сега от определящо значение е самата ситуация и изпитване на усещането, т. е. реалното време на преживяването.

Описаната нагласа за възприемане на света на човека от началото на новото хилядолетие съчетава по неочакван начин отвореността към обкръжаващото и пълната потопеност в себе си, интровертната наслада или безпокойство от моментите на преживяване на това обкръжаващо, лишени от всякаква патетичност и трансцендентност. В областта на сценичната практика тя води до създаването и широкото разрастване на нишата на театъра, случващ се като преживяване в реално време както за изпълнителите, така и за публиката. В двата края на голямото ветрило от разнообразни форми на този театър стоят спектаклите, направени в духа на пълния житейски автентизъм от типа на „Чайка“ на Арнаг Шилинг

или „Соня“ на Алвис Херманис и онези гранични форми, които естествено включват в себе си обкръжаващата среда и атмосфера като клубното театрално събитие, хибридните перформанси на центровете (къщите) за изкуства или театъра спрямо мястото. Луксът на преживяването в реално време все повече се настанява и в традиционните театрални институции – националните и големите стационарни театри. Тук той, в преобладаващия случай, е от по-различно естество. Бихме могли да го определим като паратеатрален. Разнообразната и често (в големите европейски градове) мултинационална публика, която посещава тези театри, търси в тях най-вече преживяването на ритуала на гледането на театър¹². Той включва както традиционното, утвърдено през Просвещението, внимателно и съсредоточено проследяване на представлението и възприемане на неговото послание, така и удоволствието от чашата питие в антракта, разглеждането на портрети на драматурзи и актьори – легенди по стени на фойетата, вечерята след спектакъла...

Ето и най-актуалната граница, която днес театърът перманентно и с все по-голяма лекота пресича – границата между безкрайността на виртуалния живот в света на хипертехнологииите и мига на автентичното присъствие и реалните емоции.

¹² Виж също: Т. С. Davis and Т. Postlewait (eds). *Theatricality. Theatre and Performance Theory*. Cambridge University Press. 2003.