

ВЪЗКРЕСИЯ ВИХЪРОВА И ЗАРКО УЗУНОВ: НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ ЩЕ ВЪРНАТ НА ТЕАТЪРА ТЯЛОТО

Възкресия Вихърлова и арх. Зарко Узунув представляват уникален за българския театър творчески тандем между театрален режисьор и сценограф-архитект. Съвместната им работа е едновременно творческа и педагогическа – в създаване на представления и практически демонстрации на методологията им. На въпросите, които им зададох, двамата предпочетоха да отговорят поотделно.

ВЪЗКРЕСИЯ ВИХЪРОВА

Асен Терзиев: Как бихте описали своето лично разбиране за смисъла на понятието театралност?

Възкресия Вихърлова: Не зная дали ще остана на това становище, но за мен понятието театралност не съществува по няколко причини. Става въпрос за много неща и не съм сигурна към кое точно да се обърна, за да отговори на понятието „театралност“ ...

Асен Терзиев: Например, кое според Вас е „чисто театралното“ – може би на границата с другите изкуства? Кое е провокативното за Вас в заниманията Ви с този вид изкуство? Каква е Вашата лична мотивация?

Възкресия Вихърлова: На този въпрос мога да отговоря. Нещото, което формира моята мотивация предпочитам да наричам „трудното“. Аз принадлежа към, нека не ги наричаме генерации, а групи от хора, които обичат трудностите в работата си; които се забавляват с откриването и решаването на проблеми в работата. Това, което поддържа моята мотивация, съвпада с момента, в който съм сигур-



Сцена от „Бит“ по Иван Хаджийски

на, че мога да дефинирам един проблем, след което започвам да търся начини за неговото разрешаване. Според Зарко Узунов хората, занимаващи се с изкуство, и особено с театрално изкуство, се делят на две групи. Едните са „измислячи“, които са надарени от Бога да трупат хрумки, да са изключително спонтанни и т. н. Другите са тези, които умишлено се лишават от всичко това и подхождат системно към работата. И като педагог, и като „правяч“ на театър аз принадлежа към втората група. Това е вследствие на факта, че работя в интердисциплинарен екип. Много ще ми е трудно да подведа екипа си с хрумки и измислячества. По-скоро работим със системно-структурни подходи към определени проблеми, които поставяме или искаме да бъдат поставени.

Асен Терзиев: А с какви гуми бихте описали своя тип представление?

Възкресия Вихърва: В последните години гледам театър с друга селективност. Мисля че исторически онава, което би ме накарало да дефинирам какво е това театрално представление, ще бъде, ако се обърна към момента, в който се заражда танцът „буто“ като философия. Там откривам за себе си механизъм, в който да се осъществи новият вид, другият вид или видът, адекватен за времето представления.

Прочетох нещо, което критици казват за Пина Бауш, описвайки феноменалността на нейното присъствие. Там се казва, че Пина Бауш е човек, който отнема на танцьорите техника и дава техника на нетанцьорите. В нейните представления е трудно да отличиш фаворитът-танцьор от аматьора в областта на танца. Това за

мен е страшно важна постановка. Тя ме провокира и с интерес наблюдавам представления, в които това се случва.

По-нататък се интересувам от представленията, които тотално размиват границите на жанра. Този тип представления не бих нарекла интердисциплинарни, а бих ги нарекла „другият вид“. Те разбиват границите на жанровете в изкуствата, но от това не правят синтез. Те създават друга хибридна форма, която отговаря на рефлексите на времето. Защото във време, когато имаме създаване на кибернетизирана плът, ние вече не знаем какво точно се качва на сцената и кой точно е емоционалният потенциал, за който става дума. В наше време, струва ми се, отново става дума за хибридните форми, които съществуват, кръстосвайки жанровете изкуства. Гледала съм такива представления, а и заедно с моя екип сме опитвали да работим в тази посока. Бих казала, че виждам себе си транслирана през всички тези исторически реперни. Казвам исторически, но те всъщност обхващат периода от 60-те години на XX в. до наши дни. Говоря за най-новата театрална история, която може да каже какво разбирам аз под „представление“ и кои представления бих правила или гледала.

Аз съм от семейството на тези хора, които си задават тези въпроси и тези дефиниции. Обикновено казвам, че Всяко Тяло е с еднакви способности (нямам предвид физическото тяло, а тялото, което е човекът, т. е. съвкупността от кости, мускули, нервна система с център мозък – за това става дума, защото все още нямаме точен

отговор на въпроса къде точно се продуцират чувствата, дали това е нервно-физиологичен, химичен или друг някакъв процес?). Тялото притежава уникални възможности с това, което може, а не с техниката, която владее. Разбира се, всяка техника може да бъде от помощ, но Тялото е уникално при решаване на определени задачи. Това отне доста време от педагогическия ми опит, който всъщност е и изследователски по посока на създаване на методологии сега, в наше време, в нов вид или припомняне на стари. Изобщо интересува ме работата на методологично ниво. Така че тук се виждам причислена към хората, които наистина биха отнели техника на едни и биха добавили на други, без това да значи, че ги обучават или правят свършени. В това виждам и разбирането за тялото в движение или чрез движението, което извършва.

Относно третата група представления или тези, които размиват жанровите граници, мисля, че в тях има опит театърът да бъде качен на друго ниво в научната сфера. Дано това не звучи претенциозно. Вместо пример искам да разкажа за нашата последна публична демонстрация, която беше тази пролет в Амстердам. Не се кича с международния си опит, но много често за мен той е възможност да се работи в по-свободни пространства, да се приемат различията и да се работи с тях с цел динамизирането на контакта между хората и идеите. Фестивалът, на който бяхме, се наричаше „Театър на бъдещето“. Той беше с много здрава според мен селекция, която се състоеше от университетски институции. В добрата стара Европа, а и мо-

же би у нас, университетът е място, в което се прави доста голяма изследователска работа и се развива и изследва театралният език, дори с риск да се направят множество грешки. Селекционираниите университети искаха да поставят въпроса за театъра на бъдещето. Какво би било онова нещо, което ще се разпознава като театър, например в следващия век? Ние направихме демонстрация, която беше върху законите на играта – извършване или превръщане на театрално представление в пространство за правила на игра. Между другото такава демонстрация не може да се случи у нас. Публиката ще се изнерви, ще се потисне и ще иска да оцени – говоря дори за публика от професионалисти – ние какви сме, опитът какъв е, да го нарече, да го приеме и т. н. В Амстердам имаме препълнена зала от двеста души, които бяха готови да останат единствено на ниво въпроси – това ли е, това ли би могло да бъде, ами ако е това, то какво е качеството му... и т. н., а не да каже: „Това не съществува, а това може“. Когато демонстрацията приключи, към мен се доближи един младеж, принадлежащ, поне съдейки по-външния му вид, към най-новите генерации от компютърните деца. Облечен бе по най-последна мода, работеше с компютър, без да гледа клавиатурата. Просто се съединяваше с машината по един съвсем друг начин. И той ми каза: „Ето, това е театърът на бъдещето.“ Аз почувствах известна доза облекчение и по-късно постепенно разбрах, че играта дублира компютърни модели.

Асен Терзиев: В какъв смисъл?

Възкресия Вихърлова: Аз не съм специалист, но знам че когато развиваме



Сцена от „Индже“ по Йордан Йовков

изкуствен интелект, ние вкарваме модела на мозъка и оставяме технологиите да развият тази машина. Сега обаче мозъкът има нужда високоразвитите технологии да му бъдат върнати. Той може да ги разбере и да ги превърне в органично поведение. Тези две неща започват да се кръстосват и срещат. Има идеи, които казват, че следващата катастрофа ще настъпи тогава, когато двете нива се изравнят, т. е. моментът, в който мозъкът ни разбере достатъчно за себе си и за новите технологии, ще настъпи и вторият Ноев ковчег.

За мен тази теория е забавна, както всяка една теория. Както завиждаме на онзи австралиеца, създал кибернетизираната плът – тогава, когато невроните предават информация на машина и същевременно се задвижва

органичната ръка и ръката-дубъл, които съществуват посредством един и същи мозък.

Това за мен са все неща, които връщат на театъра Тялото – развитието на технологиите в смисъл на ново дефиниране и разбиране за организъм, за човек, а не в смисъл на визия или мултимедиа.

Асен Терзиев: Кои считате за себе си, че са влиянията (художествени, теоретически, исторически, културологически), изиграли роля за формирането на Вашите Възгледи за театър?

Възкресия Вихърва: Тук искам да кажа, че в работата си съм била провокирана от една група хора, които живеят в България и създадоха една организация, за която се чу твърде малко. Организацията се наричаше „Магическият триъгълник“ и в нея влизаха

доц. Благовест Вълков, Зарко Узунов и Стоян Димитров – група архитекти, които разбираха и описваха професията и образованието на архитекта много отделно от неговото практическо приложение в строителството. Занимаваха се с формата и проблемите на формирането. Харесвайки техния начин на мислене и опитвайки се да бъдат част от тази компания, аз трябваше да преразгледам моето натрупано знание за театъра. Така че моите двигатели се коренят някъде там, тогава бяха и моите първи опити в театъра.

Асен Терзиев: Разкажете за тях малко повече. Откъде започнахте?

Възкресия Вихърлова: Когато имах желание да работя със Зарко Узунов като сценограф, аз все още знаех простата схема. Имаме един текст, трябва да седнем, да го прочетем, да го анализираме, аз да му разкажа сънищата си, виденията си и т. н., и той да отговори, да ги превърне в рисунки и други неща. Тогава Зарко Узунов отказа първо да прочете текста, после да изслуша съмнителните ми идеи за анализ и мечтите ми как да изглежда представлението. Така изведнъж се оказахме в чисто бяло поле. Какво тогава би могло да бъде повод за разговор. Оттук се започна: от нежеланието да превърнеш текста в повод за общуване. Това не значи, че текстът се маха, а значи, че в друг момент човек се връща към него и се съотнася с него по различен начин. След това дойдоха типологичните схеми, топологичното отношение към текста, нарязването на текста, неговото транслиране, монтиране и т. н.

Следващ етап касае възможните ограничения, които се поставят. От ограничения в пространството – първи-

ят ми опит във ВИТИЗ беше всичко да се развие на едно легло – до ограничението на телата с твърди, меки връзки... По-късно тези ограничения се нарекоха „уреди“ и бяха демонстрирани директно в представление – „Дзън“ по текст на Евзени Харитонов. По-късно дойде и етап, в който тези ограничения се скриват и остават само в тренинговия период.

Сега имаме програма, която се нарича „Фоноптикаформа“. В нея актьорът борава с езиците на различните изкуства, но не като изчакващ или подпомаган от визия, или каквото и да е там, а се опитва с живото си присъствие да създава връзките. Ще обясня какво означава това чрез една наша идея. Тази идея беше за реално възпроизведжване на начина, по който са снимали сюрреалистите своите филми. Това означава да върнем усилието в Тялото, такова, каквото някакъв друг факт го е създал. В „Лудата на дома“ имаше съотнасяне на актьори към филми на сюрреалистите. Обявяването на събитието „смърт“ във филм на сюрреалисти и обявяването на събитието „смърт“ в текста на Жан Кокто. Двете неща се изравняваха по събитийност и се превръщаха в една театрална форма.

Асен Терзиев: Кои са случаите, в които сте се чувствали недоволни от постигнатото? Какъв е собственият Ви критерий за самооценка?

Възкресия Вихърлова: Ако сметнем, че това което постигам, са представления...

Асен Терзиев: В такъв случай бързам да задам и следващия въпрос. Представлението ли е крайната цел в театралния процес?

Възкресия Вихърлова: В театъра има установена конвенция, по силата на която на мен ми плащат, за да направя представление с някаква цел. За мен представлението е най-кошмарното нещо. Не мога да гледам своите представления и мисля, че не съм единствената. И проблемът съвсем не е, защото се изнервям, а е поради моето несъгласие с крайния продукт. Нашите продукти са крехки и по линия на това, че боравят със собственото си ставане. Те не са готови веднъж завинаги, та да породят единствено проблема за тяхното интерпретиране. Няма такава постигната форма, при която постигнатият резултат при всяко показване да е само градус по-надолу или обратно.

Асен Терзиев: И все пак, как настъпва моментът, в който решавате, че не можете повече да продължите? От какво зависи критерият за завършеност?

Възкресия Вихърлова: Това обикновено или е времето, което ни притиска за обявяване на премиерата, или е невъзможността ни да направим по-нататъшна интерпретация за решаването на проблеми. В нашия екип обикновено Зарко Узунюв, като външен спрямо театъра човек (той предпочитам да се нарича „минувач“ в театъра), задава някакъв проблем, чрез който ние се опитваме да прободем нашите опити. Много често се оказва, че успяваме само да регистрираме един проблем, но така и не съумяваме да го прекараме през опитите си. Например дълго време проблемът за позата в театъра ни мъчеше страшно. С актрисата Ася Иванова, с която работихме върху „Алпийско сияние“, превърнахме половина

та текст на Петер Турини в дванадесет пози, в които желаехме да съберем смисъла на автора, без да го рушим. Ася често си спомня за това как сме работили пет гена и тъкмо когато сме стигнали до някакво решение, се появява Зарко, поглежда и задава няколко въпроса, с които тотално отнема почвата под краката ни. Тези въпроси буквално катапултираха истините, които до този момент бяхме постигнали. И така дойде премиерната дата и ние показахме постигнатото ниво.

Асен Терзиев: От какво беше провокиран интересът Ви към българските архетипни образи и представи? Визирам представленията от програма „Бит“.

Възкресия Вихърлова: Човешкият ми интерес бе свързан с неравногелния такт. В хармоничното си съществуване ние имаме равногелни тактове на дишане, контракция на мускулите, на говорене, на жестикуляция. Когато нашето тяло се доближи до състояние на афект, ние навлизаме в нарушени темпоритмични схеми и много често в това, което се нарича неравногелен такт. По този начин изпитвах любопитство към нацията, която е вкарала това нещо в културата си векове наред.

Асен Терзиев: Театралната конвенция винаги скрива режисьора. Как бихте нарекли начина, по който Вие присъствате в своите представления?

Възкресия Вихърлова: Отново ще използвам исторически репери. Аз съм от типа „режисьор-огледало“, както казва Товстоногов. Аз съм от хората, които използват начина на репетиране на Михаил Чехов, когато вербалната комуникация се прекратява. И може би да добавя и позицията на Кан-

тор – присъствието ми по време на представление е в това да сигнализирам когато чувствам, че нещо ритмически не е добре. Това мога да кажа за себе си, като се опра на друг опит.

Зарко Узунув

Асен Терзиев: Как бихте описали своето лично разбиране за понятието театралност? В какво според вас се състои чистата специфика на театралното изкуство? Какъв е собственият ви критерий за отграничаването на театъра от другите изкуства?

Зарко Узунув: Това са отношения и образи. Отношения към света или между хора. Носители на тези отношения са хора – актьори, които ги пренасят във времето. Но това могат да бъдат и други материални носители – „тела“. Има световни съвременни образци – в интериорни решения се появяват елементи, които са имитации на действителните, например изкуствени палми, нарисуван мрамор. Това е изграждане на една илюзорна, фалшива реалност като отношение към нея. В случая това е постмодерно театрализирано отношение на шега, ирония и пр. Тези театрализирани (или тематични) среди имат временен характер. Те носят белезите на такава театралност. Театралността винаги е „особеност“ и съдържа начин на отношение към действителността, на отнемстване, на деформация, на драматизъм в образи. Тази „особеност“ може да стигне и до критични, екстремни стойности, като например лудостта. В конкретни исторически периоди Древният Изток е почитал лудостта.

Както мъдростта. Може би това е чистата специфика на театъра. Форма на активно отношение към действителността между имитацията и лудостта.

Колкото до собствения критерий за отграничаване на театралното от другите видове изкуства, такъв критерий е Времето. Шом се случва и във времето, значи е театър или по-скоро това е пърформанс („Дзън“, 1989 г.). За съжаление това не е толкова споделено в театралните среди, колкото между художниците в някои прояви на гранични форми на визуално изкуство. Считам, че вътрешните ограничавания на театъра още предстоят, както и раезслояването на зрителите с различни предпочитания за театър, а не само на конвенционалните форми. Интересуват ме и външните граници на театъра – например със спорта, тренинговите занимания, физическия театър, танцовия театър; границата между театъра и науката – например медицината и, естествено, с архитектурата. Или това са исторически утвърдените граници, които трябва да се учат. В „протеста“ срещу това – „утвърденото“, могат да се появят нови форми на отграничаване – външни и вътрешни, от други изкуства или други сфери на човешкото познание.

Асен Терзиев: Кое е онова нещо в театралното изкуство, с което то продължава да ви бъде интересно и провокативно?

Зарко Узунув: Това е Времето, като специфика на жанра и едновременно с това като философска категория, което значи и пространство, или по-точно време-пространство. Като архитект ме занимава идеята за непре-

къснатостта на време-пространството. Може би образите или възможността да се пренасят във времето образности на по-висока степен на абстракция, както образите в архитектурата, музиката, танца. Може би това са нещата, които ме вълнуват и провокират все още. И, разбира се, това, че театърът е изкуство на живо – то изпълнение със своята временност, крайност. Заради това, че оставя следа само във времето.

Асен Терзиев: С какви думи бихте описали своя тип представление, представлението което правите?

Зарко Узунџ: Думата е начин, исторически определен. Например: физически театър или театър на свръхмаринетката; или конкретен за представлението начин. Като архитект това ми е присъщо – подгребата на

части в цялото. На „подгържаната“ подгребеност на степен на някаква образност във време-пространството.

Асен Терзиев: Кои са влиянията (художествени, теоретически, методологически, културологически), които смятате, че са изиграли роля във формирането на вашите възгледи за театър?

Зарко Узунџ: Художникът нанася удари, мазки с четка и бои върху платно. Архитектът подгребва пространства като ги прегребва. И двамата оставят материални, физически следи на „жеста на мисълта“. „Жестовите“ на начина. Материалният носител на идеите в театъра е човешкото тяло, неговото живо присъствие, неговото движение и така проявата на времето и неговата среда. Човешкото тяло има свои присъщи качества, които



Сцена от „Индже“ по Йордан Йџков

се описват още и като унаследени. То тича, хвърля, скача, чувства, мисли. И Всичко това едновременно и непрекъснато. Често актьорът просто демонстрира присъщите си качества. Те са самобитната форма на проява на петте процента талант. Волята или онези деветдесет и пет процента труд от популярната максима, т. е. Волята за придобиване, поддържане на начина и средствата за тези следи на „жеста на мисълта“ е онова нещо, което ме интересува. Оттам е естествено да се чувства влияние и от системните форми. Системите, структурите – исторически или тези на днешния ден. Предпочитам да ги наричам исторически реperi – нещо, което те определя къде си, доколко в миналото и доколко си съвременен. Някои от тези реperi са съзнателно използвани и са резултат от проучвания за тренинг или конкретни представления. Други са ми били посочвани, най-често в опитите ми с Възкресия Вихърлова, в чужбина, в разговори или публикации с чужди критици. С други думи това са, например исторически – идеите на Bauhaus, театърът на Оскар Шлемер. Това е един силен период на циклично отричане на границите между изкуствата – синтезът на архитектурата с други изкуства, идеите за актьора свръхмаркетинка. Това са тренинговите системи на Жак Льокок или тези на Муше Фелденкрайс в областта на физическия театър. Културологически бих поместил опитите си в зоната на късния модернизъм – формата като система със своя структура. Или бих ги определил още като контекстуални, доколкото все още ме занимават структурите вече само в системата

на образованието. Или идеята за това как формата разчита на свързаността си със средата при определянето си. Или изграждаща се заради средата (като я „разчита“) – в съгласие или противопоставяйки ѝ се. Това са форми на постструктурализъм и естествено проявите му в театъра – представления или тренинговата система „stickman“, например (стартира в Университета в Урбино, Италия, 1989 г.).

Асен Терзиев: Какъв е индивидуалният Ви начин на присъствие в представленията, които правите?

Зарко Узунев: Начинът съдържа в себе си временна, или за по-дълъг период от време, представа, която идва от представление или разбиране за системна форма на театър, за неговата конкретна структура. Присъствието си в екип мога да определя като скрито и видимо. Предпочитам участието си в изграждането на връзките между елементите на представлението. И по-точно на връзките в онази част, в която телата на актьорите се отнасят към „телата“ на предметите, изграждащи средата на едно представление – невидимите, условни правила за игра и условията за тяхното преодоляване. Преодоляването им по начин, причинен от средата (от причина), като поведение във времето. Този начин бих определил като „архитектура на контакта“ между тялото с телата в пространството. Или как средата като външна причина за поведение става и импулс за поведение. Разбира се, понякога ми се случва присъствието ми да бъде оценявано като „много хубава сценография“. Естествено такава разделение е популярно и вероятно тази

оценка касае само материалните тела в пространството или средата на едно представление, а не разбирането (представата) за него. Преппочитам да се описвам като „при-“ и „със“ – присъствие – в цялото представление. Във видимите прояви, но на правилата на играта. Пространството като правила на играта в неговата заедност и непрекъснатост на ставането.

Асен Терзиев: Кои са базисните неща, на които се стремите да научите студентите от НБУ?

Зарко Узунюв: Освен в НБУ с образование се занимавам и в архитектурния отдел на Политехниката. Базисните неща обикновено са всеобщии идеи – идеи, които биват цялостно или частично споделени в един екип. Такава идея за мен е идеята за непрекъснатостта. Непрекъснатост на тялото (или „тяло“) и средата. Поведението му във време-пространството като видима проява на това отношение. Поведението на телата като архитектура на контакта им със средата, възстановената непрекъснатост тяло-среда. В цикъла от курсове за сценографи и актьори „Тела и време“ е определена и друга базисна идея. Това е интердисциплинарността или възстановяването на непрекъснатостта в дисциплините в зоната на човешкото познание. Това е един нов цикъл, както този по времето на Вауhaus, занимаващ се с идеята за границите между жанровете и изкуствата и идеята за интердисциплина. Как и кои средства от една дисциплина са среда (условия) за формиране в друга? Или за „етнически-те“ – определящите, невидимите граници между дисциплините, изкуствата в зоните на човешкото познание. То-

ва е едно развитие на идеята за синтез между изкуствата или между изкуствата и науките. Например това, че вместо да се моделира форма, да се моделира средата и в контакта на тялото със средата се пораждаат формите. Друг базис е идеята за това, че структури се учат само докато си студент и „никога след това“. Това за мен е свързано с идеята за непрекъснатостта на волята за подредба и едновременно с това рушителството на импулса. Волята изгражда и едновременно с това импулсът руши. Преднамереността на волята съжителства с поетиката на импулса. Иначе казано, за един автор е унизително да бъде строго подреген, за разлика от военните например. Носител на тези идеи е цикълът курсове „Тела и време“ в интердисциплината „Технология на формирането“.

Асен Терзиев: Как бихте нарекли своите занимания с театър – художествена или изследователска работа? Защо?

Зарко Узунюв: Бих ги определил най-общо като правене на архитектура. Архитектура на контакта между неща, архитектура в границите или на границите, в зоната-пространство, „гранична бразда“ между нещата. За мен е важно да съществува предварителна договореност между участниците в един екип за формата, както и за формата на взаимодействието ни. Продукция – представление като продукт или изследователска работа – предварителен за представление или продължаващ тренинг. Намирам се на закъснял (или „закъсал“) модернизъм, когато една продукция се проточи във времето повече от месец. Една продукция стру-

Ва скъпо – това е място, наем, декори и ако има елементи на изследователска работа, то те би следвало да са изнесени далеч преди продуцирането на един спектакъл. Освен като (според вашата дефиниция) художествена работа, бих определил тренинговете си за занимания, свързани със студентите, като изследователски. Тренингът преди конкретни представления, или в рамките на SAPAS (Summer Academy of Performing Arts Sofia – Лятна академия за изпълнителски изкуства, София); СТИК-МЕН; или цикълът от курсове „Тела и време“ в НБУ. Разбира се, театралната форма на представяне на идеи това е представлението. Театрална (а не театрализирана) в смисъл на същностна работа; а не на дизайнерско оформяне на едно представление. Особен интерес за мен представлява и работата ми в представлението „Бит“. Провокира ме със създаването на условия за продължаващо представление, то е нещо като хибрид между представление и продължаващ тренинг.

Асен Терзиев: Чувствали ли сте се някога недоволен от постигнатото? Какви са вашите критерии за самооценка?

Зарко Узунюв: Недоволен винаги, когато резултатът е просто структура или проста структура. Вместо нещо просто. Това е свързано с представата ми за работа с формата като „пореждане-разтуряне“. Например съществува един ефект в източните бойни изкуства, който се нарича „ефект на пианата сабя“. Тогава когато единият от участниците в боя започва да имитира пиан и по този начин става непрегсказуем за партньора си. Ето това е един прекрасен пример за свободна деформация на структурата на боя като представление-пърформанс.

Сещам се също така за ценностната система на древните гърци, които са различавали три вида простота – на глупака, на детето и на мъдреца. Неудовлетворението ми е свързано винаги със съотнасянето на резултата от усилията ми към тази ценностна система, както и с надеждата да съм прекрачил и последната от двете граници – тази между детето и мъдреца. Нещо, което разбираш винаги, когато си отвъд. Или никога – докато се учиш да бъдеш луд. „Лудият – глупак“.

Разговаря Асен Терзиев