

ЗАЩО ВСЕ ОЩЕ ГОВОРЯ ЗА ИЗТОЧНОГЕРМАНСКИЯ ТАНЦ: 34 ГОДИНИ СЛЕД ПАДАНЕТО НА БЕРЛИНСКАТА СЕНА

ЙЕНС РИХАРД ГИРСДОРФ

За последен път посетих България през декември 1989 г., един месец след падането на Берлинската стена. Заедно с още трима солисти от Танцбюне Лайпциг – танцовия ансамбъл на Лайпцигския университет, изпълнихме две кратки хореографии на Шестия фестивал на камерния танц в Горна Оряховица, близо до старопрестолния град Велико Търново. Нашият източногермански модернистичен подход се различаваше от начина, по който се използваше фолклорният материал от другите състави¹. Това не беше изненадващо за нас, като се има предвид, че компанията ни за модерен танц се разви от ансамбъл за народни танци, който се придържаше към хореографските принципи на социалистическия реализъм. И все пак разликата между тези подходи беше показателна за промените, които се случваха във всички социалистически страни. Източна Германия престана да съществува десет месеца по-късно с обединението на двете Германия на 3 октомври 1990 г. В България бе въведена парламентарна демокрация след изборите през юни 1990 г. На връщане у дома с влак едва преминахме през Румъния сред бурните граждански вълнения в страната, а на 25 декември 1989 г. бяха екзекутирани Чаушеску и съпругата му.

Израснах в общество с централизирана структура на властта, която претендираше, че е изградена върху утопията за децентрализирано вземане на решения за действие. Интересът ми към политическия аспект на танца се дължи на загубата и последвалото реструктуриране на родната ми култура след падането на Берлинската стена преди повече от тридесет години, което изискваше да направя радикални превключвания между различни институционални и национални подходи към танца. Оттогава започнах да възприемам способността за

¹ За модернизма в български контекст вж. Georgieva, Angelina. *Modern Dance in Bulgaria in the 1920s*. Margitta Zonewa. Translated by Yoana Stoyanova. In: *Homo Ludens 2000–2021. Selected Theatre Essays*. Homo Ludens Foundation. Sofia, 2021.

вземане на решение за действие като зависеща от стратегически или временни обстоятелства, а не като произлизаща от централизирано или децентрализирано място на властта, спрямо което бихме могли да действаме независимо или да правим свободен избор. Политически-те и културните промени от миналото и от по-ново време насочиха интереса ми към онтологичния и епистемологичния потенциал на „междинността“ – на съществуването между политически системи (от социализма до глобалния капитализъм), между дискурсивни традиции (континенталната философия срещу политиките на идентичността в САЩ), между различните институционални конструкции на танцовата практика и теория (в изследователски и образователни институции, институции за професионално обучение и в представления), както и между дисциплинираното социално тяло и неговия разпад в моменти на инстинктивна и автономна физическа реакция. „Междинността“ ме интересува заради съвместното присъствие на различни позиции, или хетеротопията по Фуко, но най-вече заради невъзможността тя да се обитава. С други думи, интересува ме най-вече временността на стабилната позиция и следователно потенциалът на „междинността“ да дестабилизира действеността – тя да не е нито децентрализирана, нито централизирана. Това поражда следните въпроси: Когато човек работи срещу или вътре в една доминираща система и тази система се срине, може ли наистина да настъпи кратковременна възможност за претокриване на самата действеност? Или сривът само позволява на други деятели да се втурнат и да заемат празното пространство, като по този начин отменят потенциала за моментно състояние на междинност? В какво се превръща действеността, след като сривът е довел до промяна? В такъв случай каква е цената на освобождаването на центъра или развенчаването на мита за присъщите на децентрализацията демократичност и деколонизиране? И каква е ролята на хореографията в отговор на тези въпроси? В досегашната си работа изследвах първите три промени и междинността, за която стана въпрос.

Една от основните задачи на книгата ми върху танца в Източна Германия „Тялото на народа“ беше преоценка на значението на материала, извлечен от фолклора, и употребата му за създаване на едно колективно тяло. Идеята за индивидуалния гений, толкова важна за романтизма в Германия и по-късно основополагаща фигура на модернизма, намери своя колективен аналог в концепцията за изначалната и инстинктивна

творческа способност на *Volk*². Народните песни, приказки и легенди бяха утвърдени като самостоятелни художествени продукти и изрично освободени от контрола на разума. Това издигна фолклора до сферата на художественото творчество, но и го постави извън сферата на критичната оценка. Определянето на фолклора като оригинално, естествено и инстинктивно творчество доминира и съвременните ни възприятия за него. В интердисциплинарното си изследване на танца и физическата култура в Германия през XIX век Инге Баксман говори за отвръщане от индивидуалната физикалност и акцентирание върху групови движения³. Тези колективни движения се синхронизирали посредством ритъма, а от началото на XX век ритъмът е на фокус при структуриране на групи чрез танц и движение. Националсоциалистите не са измислили връзката между танца и израза на нацията, но са успели да използват и да манипулират съществуващи идеи и широката мрежа на физическата култура.

Като се има предвид начинът на усвояване и злоупотреба с германската фолклорна традиция по време на нацисткия режим, всяко използване на фолклора след Втората световна война в съветската окупационна зона и впоследствие в Източна Германия изглежда изненадващо⁴. Но художествените процеси в Източна Германия се определят от Съветския съюз, а той вече е промотирал фолклора като най-важния културен израз на съветския народ⁵. Източногерманските власти се фокусират върху него

² Немската дума „Volk“ често се превежда като „народ“, но тя е много по-комплексно понятие, което извиква представата за народност, национална идентификация, връзка със земята и местността.

³ Waxmann, Inge. *Mythos: Gemeinschaft*. München: Fink, 2000, p. 236.

⁴ С асоциирането му със селото и природата, фолклорът лесно се вписва в нацистката идеология за „кръв и земя“ и така става неразделна част от нацистката пропаганда. Лилиан Карина и Марион Кант установяват, че народните танци се включват в танцовото изкуство по времето на нацизма, но отбелязват, че той не е бил в основата на изобретяването на истински немски сценичен танц (вж. Karina, L., M. Kant. *Hitler's Dancers*. Berghahn Books, 2003, p. 87). Все пак народни танци са изпълнявани редовно и масово извън театралните институции и на ежегодния фестивал на реколтата в Бюкеберг, който е имал до един милион участници и е бил най-големият регулярен фестивал в нацистка Германия.

⁵ След Октомврийската революция през 1917 г. Съветският съюз прави собствена преоценка на изкуството, в това число и на танца. Руският формализъм е многократно атакуван, като се започне от прословутото есе на Леон

не само за да го съхранят или заради традиционната му ценност, но и заради потенциала му да произвежда локализирани и национални идентификации на общността. Източна Германия, която се изгражда на базата на разкъсаната от войната германска нация, зависи от творческите сили на народната култура. Ако в началото на социалистическата държава се наблюдава пряко използване на движенческа лексика и танци от източногерманския фолклор, то през следващите години фолклорът се превръща в източник за разработване на нови танци чрез заимстване на вече абстрахирана народна лексика и принципи от транснационалния фолклор. Уверението на Фредрик Джеймисън, че „всяко класово съзнание е утопично, доколкото изразява единство на колектива“, и че „таква колективност всъщност са фигури на един краен конкретен колективен живот на постигнатото утопично или безкласово общество“⁶, отразява изместването на акцента от страна на източногерманското правителство в края на 1980-те от национална към глобална утопия. Тази промяна има за цел да доближи Източна Германия до комунистическата ѝ цел; както се оказва обаче, тя предвещава края на социалистическата държава и загубата на тази утопия. От изключителното използване на фолклора в началото до абстрактното използване на транснационален фолклор в края на социалистическата държава, източногерманските власти се

Троцки „Литература и революция“ от 1924 г., а социалистическият реализъм е одобрен като официален метод за всякаква художествена изразност след първия конгрес на Съюза на съветските писатели през 1934 г. Поставянето на изкуството в идеологическа услуга на Съветския съюз води до все по-голямо внимание към народната традиция в многобройните му републики. Танцовият състав на Игор Моисеев се превръща в образец за всички държавни танцови състави за народни танци в света. Основан през 1937 г., той е най-известен с претворяването на песните и танците на донските казаци, с танца на Червената армия и с хоровия си ансамбъл, наречен по-късно ансамбъл „Александров“, който започва да изпълнява народни песни и танци още през 1928 г. и се прочува през август 1948 г. в Източен Берлин. За анализ на специфичния хореографски стил и функция на трупата вж. Shay, Anthony. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Шей прави и първия преглед на разнообразието от спонсорирани от държавата танцови компании от различни държави. Той с право посочва, че тези трупи обединяват фолклорната и балетната лексика за сцената, а не просто реставрират съществуващи народни танци.

⁶ Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981, p. 291.

опитват да реструктурират обществото чрез хореография. И все пак присъщият характер на фолклора в основата си не съответства на марксистко-лениниската идеология на Източна Германия, тъй като той подчертава регионалното или националното и разграничава хората на ясно определени по пол индивиди. Марксизмът-ленинизмът, от друга страна, си представя универсални социални структури и равни субекти в едно безкласово общество. През цялото си съществуване Източна Германия се бори с това противоречие и в крайна сметка то се превръща в още един фактор за разпадането на социалистическата държава.

Нека след тази кратка историческа оценка да премина към концепцията на Ранди Мартин за мобилизацията на мултикултурните тела, която той развива през 1990-те години отчасти в отговор на загубата на комунистическата утопия с падането на социалистическия блок. В своята основополагаща книга „Критически движения“ Ранди Мартин ни предоставя определение за това, което преди 25 години той нарича „мултикултурни тела“, а днес вероятно бихме нарекли „разнообразни тела“. Той разглежда тези тела като „съставни, породени от непосредствени и опосредствани асоциации, а не като обединяване на фиксирани идентичности в стабилни групи. Въпреки че това, което тези тела „произвеждат“, подлежи на присвояване и превръщането им в стока, специфичните форми на взаимна зависимост на телата генерират социален излишък, който оставя отпечатък в конфигуриранията на пространството и времето, в които живеем. Тези различия имат значение или създават политика за доразвиване на обществото и за противопоставяне срещу подчиняването на социалния живот на господството и експлоатацията“⁷.

Мартин предупреждава за прочита на социалните движения, отделящ целта от действието, което я постига, или, както той се изразява, за „концепция за политика, която разделя действеността и историята – два момента от всяка политическа дейност, които на практика са неразривно свързани“⁸. Той обяснява, че подобно разделение би извадило движението от сферата на идеите. „Ако например чрез обявяването на краха на социализма най-всеобхватните досегашни усилия за противодействие на капитализма се разглеждат като провалени, тогава тази недвусмис-

⁷ Martin, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham & London: Duke University Press Books, 1998, p. 212.

⁸ Пак там, с. 11.

леност на миналото превръща настоящите усилия в нещо категорично отрицателно, в бял лист без средства да се пише върху него“. За да се преодолее тази стагнация, Мартин предлага преосмисляне на активизма и теорията, като си представя „политика изотвътре на една мобилизация, вместо да разглеждаме властта като външна сила, която се стреми да движи хората... Тази ориентация измества ключовия теоретичен и политически въпрос от това как се мобилизират хората към това как да се **разпознае** какво би могло да произведе всеки конкретен случай на мобилизация“⁹. В същото време той предупреждава да се разпознават само съпротивителните движения, защото те „приемат перспективата на това, което блокира нападателното движение, то вече в голяма степен отстъпва на силите на социалния контрол. Контролът, а не промяната се превръща в основен проблем на обществото“¹⁰. Това предвещава необходимата критика на популярните представи за политика, обвързани изключително със съпротивителните движения, които оказват влияние върху широко разпространени дискурси в танца и изкуството.

Мартин допуска, че „танцът може да допринесе за по-широка политическа дискусия...[защото] както хореографията, така и танцуването остават практики, които представят своеобразно обединяване на структура и действеност“¹¹. Тук Мартин има предвид да се разглеждат и хореографската структура, и колективната или индивидуалната действеност на танцьорите. И за Мартин „критическите изследвания на танца могат да разработят подход за анализ и оценка на взаимопроникването на структура и действеност, който да направи видима радикалната флуидност на тези два аналитични термина, без да се губи от поглед усвояването на излишъка, който налага критика на господството“¹². Както Марк Франко посочва в специалния брой на *Dance Research Journal*, посветен на приноса на Ранди Мартин върху нашето поле, подобно разбиране на танца и хореографията в трудовете на Мартин той вижда като мислене „за движението извън социалната систематичност и до известна степен дори извън естетиката. На мястото на естетическото трудовете на Мартин в крайна сметка постановяват кинестемата, роднина на епистемата на Фуко. Т.е. самият танц, в разбиранията на Мартин, представлява работна

⁹ Пак там, с. 12.

¹⁰ Пак там, с. 13.

¹¹ Пак там, с. 213.

¹² Пак там, с. 216.

теория на практика, в която движението и социалното се преплитат или примесват, като тази практика съществува в сфера на анализ, лишен от собствени условия¹³. По този начин и двамата изследователи подчертават възможността за постигане на познание и на социална промяна посредством танца и неговото теоретизиране.

И дори след финансовата криза от 2008 г. Мартин утвърждава тази позиция, като реорганизира концепцията за деривата, което му позволява да разшири понятията за движение, мобилност и колективност, но също и за институционализация, ефимерност и утопия¹⁴. Мартин реорганизира концепцията за деривата – финансов инструмент, който осигурява застраховка срещу риск или хеджиране¹⁵ срещу бъдещи финансови спекулации или промени на пазара, като обединява различни финансови единици, като например лихвени проценти, активи или валути, и може да се търгува независимо от тяхната действителна стойност. Мартин вижда подобно обединяване на привидно различни единици и в други области извън икономиката – например в начина, по който така наречената „идентичност“ обединява в себе си измерения от лично, културно и политическо естество, при което аспекти на тази идентичност могат да бъдат ценени и да циркулират извън действителния индивид¹⁶. Мартин обяснява деривата и чрез кратко обсъждане на историята на класическия, модерния, постмодерния и съвременния танц, отбелязвайки, че определени видове танц – като постмодерния танц, хип-хопа и стилове, произхождащи от скейтборд културата – също практикуват логиката на деривата в своята децентрирана, постколониална социална кинестетична и латерална мобилност. „Източниците на телесни практики от ежедневието или от живота на роби и коренни населения се откъсват от първоначалните им условия и среда, за да се придаде ново значение на онези, които по традиция биха били причислени към рискови групи от населението, и да

¹³ Franko, Mark. *Dance and the Political: States of Exception*. – *Dance Research Journal* 38, 1/2 (Summer-Winter 2006), 3–18.

¹⁴ Вж. Siegmund, Gerald, Stefan Hölscher, eds. *Dance, Politics & Co-Immunity*. Zürich: Diaphanes, 2013.

¹⁵ Хеджирането (от английски език: hedge) в търговията, финансите и правото означава действие за ограничаване, избягване на риска от загуби при извършване на търговски и финансови операции. – Б. пр.

¹⁶ Martin, Randy. *Op. cit.*, p. 211.

се изработят телесни икономии, където рискът се приема за ценност. На всеки рисков ход веднага бива придадена стойност от творческия колектив, не е необходимо да се чака окончателен резултат – точно както дериватът придава цена на стока или услуга, които все още не са налични или дължими.¹⁷ Усвояването на значението на такъв вреден финансов инструмент като деривата в контекста на танца и неговото превръщане в конструктивна сила – в т.нар. „генеративна деривативност“¹⁸ – позволява на Мартин мощно да демистифицира „капана на ефимерността и връзката с мястото“, който преследва изследванията на танца от векове. „В крайна сметка представленията произлизат от различни времена – на репетиции, на тренинг, на турнета; те събират движения от безброй места, преживявания, източници и ги пренастроят и рекомпозират за даден показ. Погледнат от това разширено поле, танцът вече е навсякъде.“¹⁹

И както заявява Франко, според Мартин танцът може дори да се докосне до утопията²⁰, защото може творчески да мобилизира и да свърже елементи от изключително различни преживявания, локалности, време на – дори ако те са имали негативно въздействие върху телата ни. „Оценявайки начините, по които сме свързани, без да сме едно цяло, това, че споделяме определена чувствителност, като се движим заедно, без да е необходимо да задаваме модели или да подражаваме на някого, разкрива представа за суверенността като само-създаване, което може да служи като моментна реализация на бъдещето в настоящето“²¹. Така упоритите и непоколебими изследвания на Мартин на отношенията на взаимна зависимост между хореографското и социалното задават един постоянно развиващ се и утвърждаващ се модел за социална мобилизация. Това, което Мартин предлага, не е система, определена от категории, а от отношения, или това, което нарекох „междинност“, и затова

¹⁷ Пак там, с. 222.

¹⁸ Martin, Randy. A Precarious Dance, a Derivative Sociality. – TDR. The Drama Review 56 (4), 2012, p. 72.

¹⁹ Пак там, p. 77.

²⁰ „Представлението, пише той, е утопично именно с внушението си за един напълно различен свят, който проблясва през този.“ Вж. Martin, Randy. Critical Moves, p. 106.

²¹ Martin, Randy. A Precarious Dance, a Derivative Sociality, p. 78.

танцът и хореографията с тяхното **структуриране** и **теоретизиране** на въплътяването са толкова важни.

Започнах книгата си „Тялото на народа: източногерманският танц след 1945“ с описание на работата ми с архива на Музея на спорта в Лайпциг, където проучвах масовите танцови мероприятия по времето на социализма. Въпреки че след 1990 г., когато Източна Германия стана част от обединена Германия, музеят се бореше за оцеляване, той най-накрая бе влязъл в ремонт. Затова архивистът ме настани на една клатеща се маса в проветрив коридор и стовари пред мен купчина папки. Седях заобиколен от официални доклади и неофициални кореспонденции, свързани с отминалата епоха на Германската демократична република, докато един строителен работник непрекъснато влизаше и излизаше през една врата с количка, с която изхвърляше стари тухли. Всеки път, когато вратата се отваряше, аз простирах ръце върху крехките термофакс и индигови копия, за да не се разхвърчат, защитавайки физически мрачни останки от моята родна, вече несъществуваща страна. Чувствах, че ги спасявам не само от януарския вятър. Бранех тези документи от времето, от залязващата институция, съхраняваща този архив, от общественото пренебрежение, от заличаване и носталгия, както и от собственото ми противоречиво отношение към тях като учен и като човек. Колкото повече лежах върху тези парчета хартия, неволно притискайки тялото си към тяхната мека, избледняваща повърхност, толкова повече изпитвах съмнение, че трябва да се занимавам с тези банални реликви от страната, в която съм израснал.

Припомних си тази физическа реакция спрямо институционални, национални и професионални спомени, защото това беше първият път, когато съзнателно се опитах да разплета всички пластове на запаметяването и да разбере хореографското им структуриране. Това разплитане никога не е било просто изследване на далечното или избледняло минало. По-скоро потискането на паметта, изтриването, пренебрегването, обезценяването на това минало е също толкова част от помненето, колкото и откриването, припомнянето, архивирането и реконструирането на представления. Тези противоречия правят работата върху историзирането възможна и ценна; да се премине отвъд съхранението към едно бъдещо въображение и представяне. Те създават също така пространство за разговори и хореографии, носещи коренно различни спомени, които сякаш се конкурират помежду си, или това, което Майкъл Ротберг на-

рича „многопосочна памет“, а Лайла Зами *PerforMemory*. Важно е да се откриват връзки и празнини между различните спомени, да се премине отвъд тяхното сравняване към въображението. Защото въображенията, на които им е придадена физическа форма, са единственият начин, по който новите поколения могат да свържат своите преживявания, радости, борби и травми с истории, които не са преживели лично, и да създадат това, което Мариане Хирш нарича „постпамет“²². Поколенията, които са отдалечени от дадени исторически периоди, като Студената война и социализма, могат да свържат съвременните си борби за права на коренните населения или малцинствата, антирасизма и деколонизацията с по-далечни исторически моменти. Новите поколения и ние самите ще провокираме „предоговаряне между общността и индивидуалния опит, миналото и настоящето, и [...] ще поддържаме значимостта на историята в светлината на неотложни съвременни развия“²³. Споменът ми за моето тяло върху документите в архива, сблъсъкът с физическата същност на моята страна в глобален контекст, и пишейки сега за всичко това в един нов труд, е част от тези преговори.

*Превод от английски:
Ангелина Георгиева*

²² Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.

²³ Oksman, Tahneer. *Postmemory and the „Fragments of a History We Cannot Take In“*. – *WSQ: Women’s Studies Quarterly*, Volume 48, Numbers 1 & 2, Spring/Summer 2020, p. 134.

Д-р Йенс Рихард Гирсдорф, Университет Конкордия, Монреал, Канада

Йенс Рихард Гирсдорф е изследовател и преподавател в областта на танца. Понастоящем е ръководител на Катедрата по съвременен танц в Университета Конкордия. Получава магистърска степен по театрознание, танц и музикален театър от Лайпцигския университет, Германия, и докторска степен по история и теория на танца от Калифорнийския университет, Ривърсайд, САЩ. Преподавал е в Университета в Съри, Великобритания, в колежа „Маримаунт Манхатън“, в Калифорнийския университет, Ривърсайд, и двата в САЩ. Има международни публикации: монографията му „Тялото на народа“ (*The Body of the People*, 2013) е първото изследване на танца в Източна Германия. Съставител е на сборника „Хореографии на войните на 21. век“ (*Choreographies of 21st Century Wars*, 2016), в съавторство с Гей Морис, и на третото издание на *Routledge Dance Studies Reader* (2019) съвместно с Ютиан Уонг.

e-mail: jens.giersdorf@concordia.ca