

Въображението като инструмент за създаване на дистанция в съвременния театър:

Как е възможна критическата перспектива?

Виолета Дечева, НБУ

Ранното Просвещение аргументира значимостта на театъра чрез неговото въздействие: за Готшет трауершпилът е „богата на поуки морална поема”, а Лесинг разбира катарзиса като морално очистване. Към средата на 18 век дебатът за понятието катарзис (*κάθαρσις /kátharsis*), около което са изцяло конституирани рецептивните театрални теории, не само приключва с налагането на разбирането му изцяло в нравствено-образователната и сетивно-етичната перспектива. Той се преобразува в естетически. Тоест въздействието върху зрителя, или моралното очистване, се обвързва с правилата за конструиране на инсценираната реалност, с нейните методи на представяне, с една дума – изцяло с естетическата ѝ страна¹. При преобразуването на дебата за театралната рецепция в естетически проблем централно значение получава понятието *идентификация*. Катартичното морално въздействие върху зрителя се обвързва трайно с идентификацията му с драматичната фигура, представена на сцената. Кристофър Балме обръща внимание на Лесинговото разбиране - „страхът е отнесено към самите нас състрадание” -, с което в последна сметка се дефинира задълго в театралната теория това, което иначе Яус нарича в „Естетически опит и литературна херменевтика” - „идентификационен модел по симпатия”, съответстващ и досега на реалистично-психологическата традиция в драмата и театъра². По този начин понятията на Аристотел „страх и състрадание” (*φόβος/ phobos* и *ελεος/eleos*) се свързват задълго с един идентификационен модел в театъра, чиито естетически стратегии, методи на игра и текстови версии исторически многократно се променят през 19 и 20 век, но отново и отново се напасват към него. Това е доминиращият, институционализиращият модел в евро-американския театър и до сега, независимо от съществуващите анти-идентификационни теории и естетически проекти и практики.

Започвам с него, тъй като той възпроизвежда трайно конвенциите на производство и възприятие на театър от една страна и особено защото дълбоките технологични промени през последните две десетилетия създават предимно практики, които не само не го променят, а се напасват към него. Това означава, че въобразяването на светове в процеса на възникване на фикционалната сценична действителност (на основата на драматургичната) е все по-обвързано със способността да се предизвика способността на зрителя да се вчувства, за да изпита вълнение. Разчита се на неговото емпатично въображение. Новите технологии улесняват работата на въображението при функционирането на този познат и изпитан идентификационен модел както при производството на фикционалната реалност, така и при нейното възприемане. Развитието на киното в последните години във всички свои жанрове демонстрира

¹ Това не е просто трансформация на дебата за разбирането на катарзиса през 17 и ранния 18 век, в който например френският класицизъм обвързва своята неоантична нормативна естетика с въздействието на „приятното и полезното” - разбиране, наследено от Хораций и Римската античност.

² Christofer Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft. Erich Schmidt Verlag. Berlin, 2001., S.51

неподозирани възможности в това отношение. В театъра вече рядко може да се види представление по повечето от европейските сцени, в което да не се използват всички технологични възможности на мултимедията при създаването на сценичната реалност.

Доколкото все още сцената предлага в една реалистично-психологическа традиция нови въображаеми светове, ефектът от моралният катарзис, заради който се налага този модел (макар и силно загубил подкрепа в театъра особено през втората половина на 20 век и по-късно от постмодернизма), съвсем не е загубил напълно значението си в епохата на консумацията, хедонизма и развлечението. Ако оставим настрана един огромен сегмент от тази доминираща практика, който е обвързан откровено с развлечението и пазара, съществуват в останалия спектър опити да се работи в сериозно в този идентификационен модел, разчитайки драматургичната/сценичната реалност да функционира към личния опит на зрителя като утопия, като възможност по вероятност, по въобразеност. С други думи, разчита се на способността на зрителя към вчувстване и така респективно на неговото въображение най-вече при създаването на този утопичен хоризонт спрямо собствения му живот, личност и общество³. Казано иначе: в по-сериозните опити моралният залог на катарзиса се очаква да се активира като се трансформира сетивното въздействие в рационално-критическо. Често чуваме авторите (все едно драматурзи или режисьори) на представления да твърдят, че очакват зрителят да се замисли върху поставените въпроси.

Въпросът обаче при утвърждаването на този идентификационен модел в театъра е дали изобщо въображаемите светове на сцената („възможното по вероятност или необходимост” казано с Аристотел) вече могат да функционират като утопичен хоризонт спрямо реалностите, в които съществува зрителя при положение, че първо, в изобретяването на нови въображаеми светове в постиндустриалния свят театърът отдавна не е в състояние да се състезава с медиите и кино-индустрията, които разполагат технологично с несравнимо повече възможности и второ, пазарът изразходва много бързо новосъздадения спектакъл, заменяйки го с предложение за ново представление, с нов фикционален свят. От тази гледна точка през последното десетилетие в театъра много активно се преосмислят анти-идентификационните теории. Пробват се нови естетически практики. Общото в тях е, че не се активира емпатичното въображение (казано по Станиславски „магическото ако”) или „като че ли”, а *способността за представяне се използва като инструмент за разместване и*

³ Неслучайно най-добре това разбиране се демонстрира от драматурзите в съвременния театър. Твърдението на каталунец Хуан Майорга, един от онези съвременни драматурзи, чиито пиеси са съчетание на талантливо въображение и дълбок критичен поглед го потвърждава красноречиво: „Театърът е най-старото, но и най-зареденото с бъдеще изкуство. От гърците насам в театралното представление няколко актьори свикват града (полиса, обществото), за да изложат пред него различните възможности, които предоставя битието. Не се сещам за друга артистична програма, която да е по-семпла и в същото време по-амбициозна. Моето убеждение, че театърът трябва да се обновява постоянно, за да постига отново и отново постигнатото преди векове от гърците: представя разноликият живот, за да може полисът да прецени между какво да избира. Действителният живот и евентуалните животи. Оттам и двойственият характер, на който е способен театърът – да е колкото критика, толкова и утопия. Ако успее да изпълни тази задача, той обогатява града и гражданите.”

преобразуване на познатите реалности във въображаеми за зрителя, за да бъдат поставени ефективно в критическа дистанция. От своя страна това означава промяна в актуалната конвенция на играене-и-гледане при функционирането на емпатичния идентификационен театрален модел.

Някои от анти-идентификационните стратегии в театъра ще ме интересуват тук. Въздействието, което те целят, се мотивира от желанието театърът да се развива като активна част от социалния свят, използвайки естетически стратегии от различни изкуства и области, разграничавайки се от доминиращата практика на емпатичния идентификационен модел, който особено успешно работи в киното, телевизионните сериали и медийните продукти. Разбира се нито този старият и институционално изпитания и доминиращ в евро-американската традиция модел, нито анти-идентификационния театрален модел са така хомогенни.

В анти-идентификационните стратегии в театъра през последните години също има огромно разнообразие и опит в различните национални традиции. Някои от тях се опират на опита на политическия театър и експериментите от 60-те и 70-те години, други - на експериментите на театралната антропология, трети използват опита на визуалните изкуства от 60-те и 70-те или традицията на танца и тялото. Тук те ме интересуват от гледна точка на работата при някои от тях с въображението като инструмент за провокация към опита на зрителя и възможност за отключването по този начин на една рефлексивна, критическа перспектива към него. Казвам „някои от тях”, защото не всички театрални практики, използващи анти-идентификационните стратегии целят подобен тип рефлексивност. Доколкото ме интересува как е възможна критическата перспектива в съвременния театър ще се опитам да покажа *как* въображението може да функционира като инструмент за провокация към опита на зрителя, използвайки вече познати (включително и вече фикционални) реалности и така да активира една критическа перспектива към тях, поставяйки ги в дистанция към него. В тази работа емпатичното въображение съвсем не е изключено - то е само една възможност, на която се разчита при възприятието. Ще анализирам естетическите стратегии на трима режисьори в три техни спектакъла от последното десетилетие, които имат съвсем различен опит и идват от различни традиции, за да покажа какви са възможните начини, техниките и средствата за създаване на дистанция⁴ към показваните сценични реалности и проблеми.

И тримата са свързани с анти-идентификационния модел на инсцениране, който както вече казах исторически се оформя от политическите театрални теории и културно-критическата естетика, но идват от съвсем различни традиции: Ромео Кастелучи, има

⁴ Тук не разбирам дистанцията в класическия брехтиански смисъл като ефект на отчуждение, за да се покаже историческия генезис на явление или факт. При по-късните му интерпретации, в пърформанса или постмодерния танц например, се изолират идеологическите ефекти в името на естетическите. Тоест в свободната зона на зрителя му е оставена една изцяло естетическа свобода и избор (вж. Р.Шехнер или танца на Пина Бауш). Тук дистанцията ме интересува в по-широкия социално-антропологически смисъл –като на отваряне на свободно социално пространство за зрителя, в което е възможна рефлексията и саморефлексията

опит в областта на визуалните изкуства и най-общо казано в традицията на пърформанса; Франк Касторф, идва от брехтианската традиция и опита си с комунистическата утопия в източногерманския театър, в ГДР, и е истинска легенда на посткомунистическия театър в Германия заради налагането на собствената си сценична естетика на деконструкцията в съвременния театър изобщо и заради създаването на Берлинския Фолксбюне, чийто интендант е вече 20 години, като място за политически и критически експерименти. А швейцарецът Кристоф Маргалер е музикант и познавайки добре музикалната традиция създаде свой театрален стил, в основата на който е музиката.

Визуални изкуства, пърформанс и театър

Относно концепцията на лицето на божия син (Sur le concept du visage du fils de Dieu) на Ромео Кастелучи, гледах в Авињон през 2011 г. Ще се опитам да демонстрирам как в един класически структурен модел на конструиране на сценичната реалност (като действие, или фабула/mythos) се използват познати визуални модели на мислене на света от традицията на визуалните изкуства и актуален опит от всекидневния свят, за да се покажат архетипни човешки отношения.

Представленията му са провокация към конвенциите на възприемане на образите, думите и телата, към представите за театър, за междуличностните отношения в съвременния свят. „Относно концепцията на лицето на божия син” не е изключение. Това е едночасов спектакъл, възникнал от идеята за погледа на Божия син, за неговото изобразяване, който често е занимавал художниците. В центъра на спектакъла е архетипната структура на отношенията между сина и бащата. Построен е в три части, като квазитриптих или драматично действие „с начало, среда и край”, в който времетраенето е изчислено до секунда. Не е оставено място за никаква импровизация.

Завършилият визуални изкуства в Болоня 52 годишен италианец работи с архетипни структури на човешките отношения, използвайки аристотелевото понятие за трагедията чрез новите визуални фабули/mythos, предложени от образния свят на Модерността. В „Относно концепцията...” изборът на Кастелучи е „Благославящият Христос” (Salvator Mundi) на Антонело да Масина. Картината е опъната като постер в дъното на сцената. Под неговия поглед започва първата, най-дълга част на спектакъла. Тя представлява началото на деня на отиващия на работа син, докато старият му баща седи пред телевизора. На три пъти синът търпеливо се опитва да почисти тялото на баща си от екскрементите, стичащи се извън памперса му, които в крайна сметка заливат неумолимо бялото в модерния интериор на стаята.

Удължаването на живота в модерността, темата за старостта и смъртта в съвременните общества е поставена в дистанция към зрителя чрез едно просто и неочаквано преобръщане на традиционната зависимост на сина от бащата. Показва се как благостта на синовната любов катастрофира пред непреодолимата погнуса от разпадащата се плът – на третия път синът кресва в пристъп на гняв на баща си. Потресаващото документалното действие не предизвиква идентификация, нито просто отчуждение.

Протичащо в реално време, материали и миризми – и буквално, и брутално то изправя де факто всеки гледащ пред собствения му опит без да му остава много възможности за реакция. Всъщност само две – или да излезе, или да остане до края. Избралите втората виждат с краха на синовната нежност невъзможността да избегнат въпроса за собствения избор в такава ситуация. В тази инак проста житейска ситуация е вписан на визуално ниво един вътрешен монтаж между картината да Масина и акцията през 60-те на италианският визуален артист Пиеро Манцони, която се казва „екскрементите на художника”, в която той ги продава в кошничка. В митологията златото и екскрементите неслучайно са свързани. С други думи на едно непосредствено равнище драматургията на ситуацията не нуждае от никакво разбиране. Но визуалната ѝ организация провокира към разбирането на светостта, на свещеното и неговите образи в естетиките от епохата на Ренесанса през времето на попартата до днес.

Следващата част се смята за най-скандалната, защото девет момчета, на около 10 годишна възраст излизат на сцената, едно след друго изсипват бомбички от раничките си и започват да замерват с тях „Благославящият Христос” докато нарастващият шум от канонадата по стената стане наистина нетърпим. Изведнъж, в пълната тишина, която настъпва после, сцената напускат бащата и сина. Тя остава тиха, празна и тъмна. Ето тази „черна дупка” е третата част в триптиха. Усещането, осъзнаването на празнотата и отсъствието е всъщност кулминацията на представлението. В мрака и тишината на сцената платното с лика на Божия син подгизва в кафяво и пада разкъсано отзад, а върху голата стена се появява надписа „You are (not) my Shepherd Ти си/не си моят пастир” и върху него, на финала режисьорът прожектира отново „Благославящия Христос” на да Масина. 6

Зад гърба ми на партера противниците и защитниците на току що завършилото представление най-буквално се сбиха, всеки привличайки свое подкрепление сред публиката, докато един от тях крещеше, че в театъра вече положението е нетърпимо и се допуска „да ни серат по главите”. Сбиването в залата може да се види като резултат именно от провалилата се конвенцията на представяне в познатия идентификационен театрален модел. От където е минал спектакълът – от първото представяне в „Театър на света” в Есен до Москва месец преди Авиньон – е предизвикал доста бурни реакции. В Русия например, съдейки по отзивите, те варират от пълен ступор до страстни дискусии за вярата и начина на обсъждането на този въпрос в изкуството. Спектакълът там се е играл без децата във втората част заради отказ и реакцията на църквата да бъдат допуснати деца за участие. При подобна работа на режисьорското въображение в конструирането на една сценична реалност, предизвикваща недвусмислено и шокиращо дистанция и провокиращо дебат върху смъртта в постиндустриалните общества, въпросът не е дали това е театър и защо допускаме да „ни серат по главите”. Въпросът е, че театърът все е в състояние да изправя човека отново пред въпросите за вярата, за светостта на отношенията между бащата и сина благодарение на радикалния начин по който преобръща перспективата към преосмислянето на конструираният от изображения съвременен свят.

Сценичната естетика на деконструкцията

Провокацията към зрителския опит чрез преобръщането на утопичните хоризонти на обществото Франк Касторф ⁷ отправя чрез деконструкция на класически текстове за театър. Той използва новите технологични възможности за създаване на нови вътрешни за спектакъла, множество квази реалности, които функционират на сцената натуралистично (тоест в реално време и употреба). Използват се за производство на различни взаимно коментиращи се реалности, а не за интерпретиране и инсцениране на фикционалната цялост на избраната пиеса или текст.

В своята цялост спектакълът на Касторф представлява сблъсък на тези реалности, които се създават през очите на публиката с камери, снимащи актьорската игра и процеса на представяне на образите и действието. Така виртуалните реалности се наслагват върху „театралната“, доведена от своя страна до хипернатурализъм. Работата на Касторф в постбрехтианската традиция преобразява начина на конструиране на сценичната реалност не за да я коментира в отчуждаването ѝ по един провален в моралния и политически ангажимент брехтов модел, а за да я покаже като *игрова и въображаема* и така да го реанимира, но вече в перспективата на новите обществени утопични хоризонти, показвайки ги откъм провалената утопичната перспектива на комунизма. Запазена марка са вече поредицата му спектакли по романи на Достоевски („Унижените и оскърбените”, „Идиот”, „Бесове”, „Играчът”), последните от които имат и филмови версии. Постави „Майстора и Маргарита” от Булгаков, пиеси на Тенеси Уилямс в своя преработка, като „Forever young” по „Сладката птица на любовта” и „Трамвай Америка” („Endstation Amerika”) по „Трамвай Желание” („Endstation Sehnsucht”). Представленията му се отличават, както с много категорично и агресивно критично мислене, така и с впечатляващо организиране на пространството и телесния изказ в рамките на сцената-кутия. Работи със сценографа Берт Нойман. Тъкмо агресията към избрания материал и използването на въображението като инструмент за формирането му по начин, който създава критическа дистанция Касторф смята за основа на съвременния театър.

На сцената неизменно виждаме построен павилион, нещо като къща, дом, бар, все едно, място, в което живеят хората на сцената. Дали това е домът на семейството на емигриралите в Америка поляци и „мултикултуралната” компания от „Трамвай Америка”, дали е бар, както в „Майстора и Маргарита” или къща с байсен, като в „Бесове”, задължително има кухня и баня, в които готвят и се къпят, пространство, в което хапват и пият. Тези „павилиони” докъм финала на спектакъла винаги изглеждат като руини, разглобяват се в хода на живеенето. Може да се каже също, че Касторф помещава хората/актьорите вместо в откровено миметична, в една откровено *паралелна реалност*, която зрителя лесно разпознава като умален квазинатуралистичен двойник, „изваден” от неговата ежедневна жизнена среда. Освен това, той съпоставя тази плътно изградена като динамика и сценични отношения предметна реалност задължително със собствено сценично-театралната. Към това както казах се добавя перманентното снимане с камери. Тоест Касторф конструира реалността на спектакъла като наслагва, конфронтира и демонстрира как взаимно се коментират една квазинатуралистична

реалност, една (обозначена чрез преобличането, мимиката, представянето, костюма и машинарията) театрална реалност и една дигитална, медиална реалност. В своето взаимно пресичане и коментар те поставят на критика самото понятие "реалност".

Особено категоричен е коментарът в "Майстора и Маргарита", където на сцената редом с "павилиона" (отново има баня и стая) има и един театрален макет на града, в който "вилнее" Воланд и неговата дяволска компания. Когато камерата се движи из макета, представляващ в този момент сцена на действие, или снима отстрани, за да следи случващото се с Маргарита и Воланд, а заедно с това и движението на актьорите "зад" сцената, зрителят вижда едновременно и "театралната" реалност, и видеоизображението на заснетата "документална" реалност. Когато намазаната с крема на Воланд Маргарита "полита" над града към своя Майстор, пред очите му високо се вдига самата сцена, краката на насядалите на ръба ѝ актьори увисват във въздуха и паралелно той вижда този сценичен "трик" до киноизображението на техния полет над града (над макета) с неговата филмова реалност. Към това трябва да се прибави и факта, че се прожектира като документален филм, заснетия от Касторф "филм" за това как същите актьори "снимат" сред някакви покрайни (може би Йерусалим) паралелната сюжетна линия на Понтий Пилат и Йешуа.

Симултанното съжителство, наслагване, догонване, стиковане, проникване на отделните типове реалност, всъщност ги поставя във ситуация на взаимен коментар и по този начин в крайна сметка оголва като проблемно самото понятие

"действителност", за да постави ключовия въпрос: Ако "реалността е споделен принцип" (Бодриар), каква реалност/или обществени реалности ние днес споделяме?

Актьорите населяват, живеят, играят (в) сценичната реалност и я пресичат с пределно ускорение, спонтанност, невероятна самодисциплина и известна истеричност. В "Бесове" Ставрогин е черната дупка, която поглъща останалите. Той довежда всеки от тях в разбиранията му за света до крайност, до пълен експес. Но и останалите - Милан Пешел (Пьотр Верховенски), Жанет Спасова (Маря Лебядкина), Бернхард Шутц (Шатов) и др. са крайни фигури. Ставрогин отключва "бесовете", сам демон или дявол на празнотата, който изпитва убежденията или вините (последния дом на убежденията) на всички около него, на всички, привлечени от него. На финала домът (павилионът) е в пълна разруха и актьорите плуват във водата от разпаднатия басейн. 8

Виждаме Достоевски, четен от Касторф интердискурсивно – "директно" поставяйки текстовете му в постлиберална реалност, която помни комунизма и императивите на страданието като изпитание за съвестта и красотата като единствено спасение - и интертекстуално - "директно" поставяйки го сред други текстове като тези на Маркс или Ницше, на Сартр или Мюлер. В "Трамвай Желание" Америка като „мечта“, или утопичен хоризонт е показана като "последната спирка на желанията", като в празно място. В него полякът Ковалски (кой не помни Марлон Брандо) виждаме просто като "бивш активист на Солидарност" и цялото му обкръжение от емигранти живее сред бавната ерозията на някогашните илюзии и желания и консумацията на така мечтаните продукти на американската култура. И отново - високо вдигната сцена, този път за финал, изсипа мебелите, кухнята и банята, измести американската реалност, за да я покаже като "театър" като сценичен макет, като квазиреалност.

В тези спектакли въпросът за бъдещето на европейската култура е поставен чрез въпроса за вярата, който свети като неонов надпис на бара в ”Майстора и Маргарита”: “I want to believe”.

Касторф в момента работи върху поставянето на Вагнеровия „Ринг” в Байройт, а този начин на работа в създаването на въображаеми сценични светове като паралелни множествени квазиреалности и използването на въображението като инструмент за създаване на критическа дистанция се разпространи от немските сцени и по останалите сцени из Европа. В този смисъл бих казала, че започва сериозно да се институционализира. Но без никакво съмнение той отключи за театралите нови възможности в търсенето на критически перспективи.

Пространства и музика

Последният ми пример е спектакъл на един весел режисьор и гастроном Кристоф Марталер ⁹, швейцарец, който умее като никого в някоя дребна твар (като винарката - „Винарките” се казваше едно негово представление в Берлинския „Фолксбюне”), тоест чрез напълно маргинална фигура да постави в дистанция познатите обществени реалности и опит и да покаже философските измерения на живота в съвременното общество, дълбоката мизерия заедно с величието на човешкия живот. В спектакъла му „Защита от бъдещето” музикалното и театралното му въображение, ръка за ръка конструират сценична реалност, чиято цел е да постави в дистанция зрителя към утопията на вечната младост, създадена от модерната биополитика и пазарните й идеологиите. Заглавието вече ясно фиксира гледната точка на екипа. Как се създава тази дистанция?

„Защита от бъдещето” Марталер създава за Виенските празници през 2005 г., показва го в рамките на „Сезон *Европа*” на Берлинските празници, а през 2010 го показва и на фестивала в Авиньон, чиято основна програма му бе поверена като „асоцииран артист”. Изборът на пространство е от решаващо значение в префункционализирането на материала, с който работи Марталер. То е инструмент за създаване на дистанция както към познатите театрални, така и към познатите обществени реалности изобщо. „Защита от бъдещето” възниква от идеята на Марталер да използва пространството на църквата на Ото Вагнер в центъра на Виенския медицински комплекс „Щайнхоф”. Той съществува повече от век, разположен е на възвишението Баумгартнер извън Виена и е един от символите на модерната медицина, където по време на нацизма са се провеждали опити с евтаназия. Изборът на самото пространство като „място за театър” вече е провокация към обществената памет. Затова в Авиньон Марталер показва „Защита от бъдещето” в Колежа „Шанфльори” ¹⁰ – след медицината, образованието е друг ключов символ на Модерността. Колежа „Шанфльори” е както място на съвременните образователни политики, така и маргинална, забита около гарата сграда, грозна като повечето градски индустриални зони и в същото време на 15 минути от стената, която огражда красивия стар Авиньон. Представлението съединява медицинските закони на Третия райх със съвременната биополитика.

„*Какво се обозначава като живот?*”

Това пита сериозен, спретнат господин в речта си, изправен зад катедрата в спортния салон на Колежа. Там, където се провеждат обикновено училищни тържества и чествания с задължителния за целта оркестър. **11** Изключително сериозно той съобщава също, че 65-годишната му баба имала ново сърце, с което ще живее още 20 години. Тя има ли нужда от него? А обществото от нея и от подобен разход? Хората не са били никога толкова стари, казва той, „благодарение на технологичния прогрес”, но колко струва това на обществото? Препоръчва ни също по няколко пъти на ден да искаме да ни казват, че сме приятни хора, и да следваме съветите за добро здраве.

Текстът на представлението е колаж на Шефани Карп (постоянната драматуржка на Марталер) по изцяло документални материали и представлява преливане на факти от юридическата, идеологическата и медицинска литература от времето на нацизма към съвременните идеологически клишета на пазара и утопиите на биотехнологиите върху основата на прогресистката убеденост в силата на медицината и осигуреното от нея щастливо бъдеще на човека. Самата идея на Марталер да превърне в театър един от най-представителните топоси на науката, архитектурата и изкуството във Виена - комплекса „Ото Вагнер”, който до средата на ХХ в. се казва „Болницата на Щайнхоф” и част от който е клиниката за белодробни заболявания, за която става дума в „Племенникът на Витгенщайн” от Томас Бернхард, а също и детската клиника „Ам Шпигелgrund”, в която се провеждат опитите с деца по времето на нацизма е смяна на гледната точка към нейните функции и скрита памет. Зрителят/посетител е въввлечен със същия дълбок критически скепсис като у Бернхард, но без неговия бяс, в лицемерието, перверзността и чудовищността, скрити зад благоприличието и култа към изкуствата на австрийското общество.

„Защита от бъдещето” на Марталер е поглед към малко известната програма на нацистите за унищожение на болните от наследствени заболявания, провеждана именно във Виена между 1940 и 1945. „Законът за наследственото здраве на германския народ”, както припомня Агамбен, е от първите закони, приети от нацистите през 1933 г., а след 1945 г. много от лекарските екипи във Виена (още от края на ХІХ век прочута със своята медицина) продължават своята работа. Конрад Лоренц дори получава Нобелова награда за медицина. Историческите изследвания едва през последните години изваждат наяве и изясняват съчастието на мнозина от най-известните имена на австрийската наука в медицинските програми на нацизма. Социално-медицинският комплекс с типичен за виенския сецесион театър и църквата на Ото Вагнер функционира и сега. Идеята на драматуржката Шефани Карп, сценографката Ана Вибрук и Марталер е да го покажат не толкова в логиката на Мишел Фуко като място за надзор на модерното общество, колкото като „биополитическа парадигма на модерността”. Така ХХ век и прогреса на медицината е поставен в перспективата на модерната биополитика. Ако използвам разграничението на Аристотел между поета и историка като разграничение в използването на възможното по вероятност и на единичното (онова, което вече се е случило) мога да кажа, че при това преобръщане единичното, историческият факт започва да функционира в играта като отново възможен по вероятност и така насочва отново към общото за всички.

Как организира Марталер театралната игра във вече пространствено преобърнатата перспектива? Представлението започва към 10 вечерта с типичните за училищно тържество речи, с „поздравителен концерт” за децата от роднините, които пожелават „на Буби” търпение заради страданията на войниците на Източния фронт. Те се изнасят пред нас - около стотина зрители-посетители на Колежа, които сме насядали около три дълги маси, а върху тях са забравени мръсни чаши за кафе. Прекъсват ги внезапно песните на групата обитатели на училището с някакви заболявания – това е обичайната трупа на Марталер и тя играе леко, вгълбено, просто, хипернатуралистично и поетично.

От речта на директора научаваме, че това, което се обозначава като живот, струва много скъпо на обществото. То много трудно може да издържа старите и болните - според направените изчисления още през 1940 г., животът на един наследствено болен към 60-ата му година струва на Райха 50 000 марки. Речта е прекъсната от изпълнението на групичката болни и изоставени с изпълнение на песента на популярните в Германия през 30-те години момчета от „Комедиан Хармонист” („Някъде на света има мъничко щастие”), а после и с песни на Шуман. 12, 13 Тъкмо музиката е другият структурен елемент в работата на Марталер, който размества пластове на паметта, емоционалния свят и перспективата на зрителя.

Музикалната композиция (на на Марталер, Стефани Карп и Маркус Хинтерхойзер) пресреща времената в пълнотата на всички измерения на живота именно чрез нахлуването на музиката във вписаните в пространството ценностни стереотипи на образованието, медицината и изобщо на науката. Ужасът и утехата, чудовищното и великото се пресрещат в това представление на Марталер за жертвите на медицината, нацизма и прогреса, както и за измеренията на модерната биополитика, но най-вече се преживяват и се усещат физически от зрителя в обживяването на мястото, в срещата с текста и с актьорите-певци-музиканти, в движението из Колежа. Вместо „тоталната творба” (класическата Gesamtkunstwerk по Вагнер), зрителите се срещат с тотално въздействащ, умен и сетивен, завладяващ театър, с игрите на едно въображение, което размества познатите реалности, за да ги постави в дистанция към тях.

Както казах в това отношение изборът на пространството е решаващ. В първообраза, както вече стана дума, то е Виенският комплекс „Щайнхоф”, но когато представлението се играе на Берлинските празници, режисьорът избира санаториумът за мъже в Беелиц, създаден в края на XIX век. Пак там след Втората световна война се настаняват съветските окупационни сили – впрочем, почти до падането на Стената то е „градче”-казарма и там Кристиян Болтански направи през 1999 г. една от своите инсталации. Колежът „Шанфльори” в Авиньон е действащ образователен топос, който пресича миналото, настоящето и бъдещето. При влизането в него човек може да види по чиновете в една класна стая книги с изследвания върху „Основите на душата” или „Расовата хигиена и сексуална етика” на Лудвиг Флюге. 14, 15 От салона на тържеството, започнало с речите, „процесът на обучение и представление” продължава в двора. Там на катедра с австрийското знаме делови мъж с костюм чете доклад, а по пейките лежат документи с имена на подложените от нацистите на евтаназия деца. После се минава покрай масичка с маскиран актьор, който пита на колко сте години, какво спортувате и записва. 16 Пътешествието към бъдещето продължава през стаята за

музика с неизменния портрет на Бетовен 17, където свири актрисата Роземари Харди, през лабораторията, в която една от болните и изоставените разказва за детството си и желанието си да намери в пансиона свой дом и свое детство, а после през друга зала, където желаещите могат да научат за политиката на новия човек и идеите за дезинфекция на обществото 18. Докато в края на „обучението“ си зрителите достигнат театралната зала - такава има в повечето европейски училища, да не забравяме, че театърът, както напомних в началото, е „моралният институт“ на Просвещението 19.

В театралната зала на училището Авиньонското представление завърши с реквием за жертвите на бъдещето 20. Той представлява невъобразим „танц“ на болните, влизаци плахо, с леко монголоидни маски на аутисти върху лицата. 21 В него се включва Юрг Кийнбергер с изумително изпълнение на водна арфа. Прекъснат е от изповедта на едно дете как си представя бъдещето си (документ на едно от 700-те деца, жертви на нацистката програма за прочистване на наследствено болните чрез евтаназия) и свършва с първата песен от цикъла на Малер „Песни за мъртвите деца“, изпята от сопраното Роземари Харди, оставяйки слънцето отново да изгрее и да „свети за всички“. 22 Към 2 часа сутринта почти 15-минутното изпълнение на Маркус Хинтерхойзер с детска клоунска маска на лицето на прелюд от Шостакович за пиано бе финалът на представлението. Така въображението може да функционира като инструмент, разместваш емоционално историческите времена и пластове, за да провокира и разтърсва.

По един парадоксален начин и днес подобно на ранното Просвещение значимостта на театъра се дефинира отново предимно чрез неговото въздействие, макар повече чрез неговата полезност, отколкото чрез неговата моралност. Новите технологии за производство на фикционални реалности релативизират въпроса за начините, естетическите стратегии на постигането му в театъра, защото те улесняват постигането на търсеното въздействие (развлечение, вълнение, потрес, поука, образование и пр.) като отварят истински нови хоризонти за развитие на киното. Отдавна е ясно, че скъпо, hand made изкуство като театъра трудно ще издържи от тази гледна точка на пазара, а и тези нови възможности практически правят възможно всеки човек да се превърне в творец само с компютър, камера и приятел, готов да участва в „проекта“. Трите примера, които представих, отмествайки се от познатия емпатичен идентификационен модел в реалистично-психологическата традиция, показват обратното: как именно промяната в собствените естетически стратегии на театъра определя възможностите за създаване на дистанция и в този смисъл за въздействие върху зрителя, отваряйки възможност за критическа перспектива към показаната сценична реалност и към собствения му опит.