

UNDERSTANDING OF THE NOTION “DRAMA OF PERCEPTION”, “DRAMA OF THE SENSES” AND “AESTHETIC OF ABSENCE” IN THE CONTEXT OF VISUAL THEATRE

Nevena L. Georgieva

National Academy of Arts, Bulgaria

РАЗБИРАНЕТО НА ПОНЯТИЯТА „ДРАМА НА ВЪЗПРИЯТИЯТА“, „ДРАМА НА СЕТИВАТА“ И „ЕСТЕТИКА НА ОТСЪСТВИЕТО“ В КОНТЕКСТА НА ВИЗУАЛНИЯ ТЕАТЪР

Невена Л. Георгиева

Национална Художествена Академия

Abstract: *In the contemporary postdramatic situation the main focus falls on the questions related to the changed hierarchy of theatrical elements and the importance of theatrical means beyond language. Changing the previous theatre paradigm also calls for new ways of communication in the performance. This relates to the shifting of the text from its central role, shifting of the actor's presence from the stage and the development of ideas of ‘drama of perceptions’ and ‘drama of the senses’. Those aspects start to affect the other theatrical elements. The question is how, using non-verbal means, the scenographer and the director manage to achieve a strong visual expression, and if the same visual, semiotic, iconographic and iconology principles used in the analysis of visual arts, are applied here.*

Keywords: Visual Arts in Drama, Art, Aesthetics of Drama Art

Резюме: *В съвременната постдраматична ситуация интерес представляват въпросите свързани с променената йерархия на театралните елементи и важността на театралните средства отвъд езика. Промяната в досегашната театрална парадигма налага и търсене на нови начини на комуникация в представлението. Тя е свързана с изместване на текста от централното му място, изместване на актьорското присъствие от сцената и с развитие на идеите за „драма на възприятията“ и „драма на сетивата“. Тези аспекти съответно започват да*

оказват влияние върху останалите театрални елементи. Задава се въпросът как, чрез използване на невербални средства, художникът и режисьорът успяват да постигнат силна визуална експресивност, и дали тук са приложими визуалните, семиотични, иконографски и иконологични принципи използвани в анализа на произведенията на визуалните изкуства.

Ключови думи: *визуалните изкуства в драматичния театър, естетика на изкуството в театъра*

Живеем в изключително наситена с образи епоха, в която процесите на визуална комуникация със зрителите протичат по комплексен и многопластов начин. Изправени сме пред множество въпроси и полемики относно визуалния образ – може ли той да замести езика и въобще взаимозаменяеми ли са? Същият ли инструментариум ползва както езика? С какви механизми на въздействие работят представленията в които текста или вербалността отсъстват? Важен е и въпросът каква е връзката между физическите и ментални образи. На фона на непрекъснато развиващите се идеи в сферата на визуалните изследвания се появяват понятия като „картинен“ или „иконичен обрат“. Няма как тези нови вълни свързани с идеите на познанието да не се отразят и на театъра. Тук този обрат би могъл да се потърси в преосмислянето на понятието драма и в търсенето на нови начини на общуване със зрителя. Това отправя различни предизвикателства към съвременния театрален художник и режисьор. Възможни са няколко специфични принципа за провокация на зрителското въображение, които имат театрален контекст и са непосредствено свързани със сетивността. В най-простия си вид сетивността представлява възприемане на специфични дразнения, които след това биват идентифицирани и интерпретирани от възприятията. На елементарно ниво това е важно за оцеляването на организма и неговата по-бърза и по-качествена адаптация към средата. На по-сложно ниво обаче този анализ е свързан със съзнателната дейност на човека. Участие в него взима специализираната сетивност, в частност зрителната и слухова, които по очевидни причини, имат пряка връзка с театралното изкуство. Понятията „драма на възприятията“ и „естетика на отсъствието“, които дава Хайнер Гьобелс, са свързани с идеята за конкуриране, взаимно-замменяне, допълване или дори отсъствие на театралните елементи, влияещи пряко върху сетивността. Тя от своя страна провокира въображението, създаването на образи и активизира познавателните психически процеси.

Изясняване на понятието постдраматичен театър

Много важен момент в разбирането на съвременния театър се оказва отделянето на елементите на театъра едни от други, а след това повторното им събиране заедно с останалите театрални средства. Ханс-Тийс Леман твърди, повлиян по всяка вероятност не само от Крейг и Метерлинк, а и от идеите на Арто, че това ново преподреждане става възможно с *мисленето на „поезията“ на сцената като самостоятелна атмосферна пространствено-светлинна поезия, независима от текста*. (Leman, 2015: pp. 115-116)¹. Тези характеристики на постдраматичния театър са свързани и с идеите на Гертруд Стайн, които Леман разглежда, а именно – *разфокусиране и равнопоставеност на всички части, отказ от телеологично насочено време и превес на „атмосферата“ над драматичните и наративни процеси* (Leman, 2015: pp. 123-124)². Настоящият текст обаче не анализира развитието на драматургичният текст сам по себе си, а неговите особености, които се възприемат и като характеристики на визуалния постдраматичен театър. Терминът „постдраматичен“ всъщност е даден от самия Леман в книгата „Постдраматичният театър“³. Авторът пише, че сама по себе си драмата като литературен род индикира непрекъснатата *връзка и обмен между театър и текст, но с това понятие дискурсът на театъра е поставен в центъра* (Leman, 2015: p. 18)⁴. Леман също така подчертава факта, че за текста се говори като за *елемент, пласт и „материал“ на сценичното представяне, а не като за негов господар* (Leman, 2015: p. 18)⁵. Тоест тук отново се говори за това разделяне на елементите и изместването на текста от центъра като една от основните характеристики на така нареченият постдраматичен театър. Този проблем по-късно е засегнат и от германският режисьор Хайнер Гьобелс, който към изместеното значение и положение на текста добавя и изместеното значение на актьорското присъствие и развива своето гледище за *естетиката на отсъствието*.

¹ Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. С., Нов български университет., 2015, с.115-116 (Leman, 2015: pp 115-116)

² Пак там, с.123-124 (Leman, 2015: pp. 123-124)

³ Българското издание е в превод на Гургана Димитрова

⁴ Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. С., Нов български университет., 2015, с.18 (Leman, 2015: p. 18)

⁵ Пак там, с.18 (Leman, 2015: p. 18)

Връзка между театър, образ и картина

Леман твърди, че има множество опити спектаклите на новия театър да се описват като пейзажи и причина за това са най-вече предусетените от Стайн специфики (Leman, 2015: pp. 123-124)⁶. Тоест появява се идеята за пейзажа като принцип на сценична реализация. Сцената се приближава концептуално до логиката на изобразителните изкуства и можем да разсъждаваме за нея по начина, по който мислим при възприемането на картина (Leman, 2015: p. 346)⁷. Понятието картина, вече характеризира не само материалния артефакт, останал от работата на художника, увековечаващ идеята му, но то може да се използва и в театрален контекст, като би могло да бъде натоварено с всички качества, недостатъци и аспекти свързани с разбиранията за образ – неговото възприемане и анализ.

В контекста на съвременната иконология някои автори предлагат различни подходи към понятието образ. Такъв автор е Ханс Белтинг, който обвързва *умствените образи и физическите артефакти едни с други* (Belting, 2013)⁸, освен това иконологията, която той предлага се оттласква, по негови думи, от иконологията на Панофски, ограничена единствено до изкуството. Разглежда я вече не като присъща единствено и ограничена в сферата на визуалните изкуства, а доста по-широкообхватно. Тук обаче няма да бъде изследвана теорията за иконологията, а по-скоро паралелите, които биха могли да бъдат направени между разбирането за **образ** и идеята на Хайнер Гьобелс за „драма на възприятията“ и „драма на сетивата“. Двата изходни материала, които провокират настоящият текст са книгата на Хайнер Гьобелс „Естетика на отсъствието“ и есето на Ханс Белтинг – „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology“, от което ползвам цитати в превод на български⁹ в списание Пирон като: „Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията“.

Като човек, занимаващ се с визуални изкуства живо ме интересува взаимодействие между физическите и ментални образи, което както споделя и самият Белтинг, е едно все още не достатъчно добре проучено поле, а според мен още по-малко внимание му е обърнато в контекста на театъра, където възприемането не само, че се случва в реалното време на сега ставащо събитие,

⁶ Пак там, с.123-124 (Leman, 2015: pp 123-124)

⁷ Пак там., 2015, с.346 (Leman, 2015: p. 346)

⁸ Белтинг, Ханс. Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията. Електронно списание „Пирон“, С.,28.12.2013 (Belting, 2013)

⁹ превод на Еньо Стоянов

но и възприемащото тяло е съставено от многобройни различни по характер и независими единици, така наречената публика или зрителско тяло. Разсъжденията за „образа“, „посредника“ и „тялото“ на Белтинг в известен смисъл се вписват в концепцията на Гьобелс за оставянето на празни места за въображението на зрителя. Тези празни места биха могли да бъдат разгледани именно като поле за „случване“ на образите в съзнанието на зрителя. В концепцията на Белтинг посредникът се възприема като „агент“, чрез който се предават образите, а тялото е пърформиращото или възприемащото тяло, което оказва толкова силно влияние върху образите, колкото и материалът, от който са изградени. Освен това важен аспект в тази теория е, че физическите образи са „физически“ заради посредниците, които ползват и именно чрез посредника е възможно *образът да се превърне в картина*. Поради тази причина много често посредникът и образът се смятат за едно, и то когато става дума за физически посредници, докато в случая с вербалната образност сме *добре обучени*, както казва самият автор, да разграничаваме образа от посредника. Белтинг дава пример в контекста на изящните изкуства чрез разграничаването на платното от представения на него образ. Той казва, че обръщаме внимание или на едното или на другото, сякаш са две отделни неща, а всъщност това разграничаване зависи от нас, от приемащото тяло, и нашето съзнание – отделянето се случва, когато ние сами ги разграничим в гледането. Много интересна е и взаимовръзката между визуалния посредник и образите, която Белтинг разглежда. Сякаш те са в съревнование, или едното идва на преден план или другото. Тоест не е възможно образите да идват сами, без посредник, така както не е възможно даден посредник да не породии някаква образност у възприемащото тяло, те са взаимно свързани. Могат обаче да отнемат вниманието едни от други.

Отсъствието като провокация за зрителското въображение

В театъра посредниците на образите могат да бъдат вербални, визуални, могат да бъдат дори звукови или музикално-акустични, посредник може да бъде и актьорското тяло, тоест всички възможни медии които са включени в театралните изразни средства. Няма единна формула за използването им, но има режисьори, които ги използват доста по-сполучливо от останалите.

Какво всъщност е важно за такъв театър? Един от аспектите е оставянето на празни места за въображението на зрителя, по този начин зрителското тяло

би могло само да започне да създава образи или да интерпретира по различен начин образите свързани с посредниците.

В различни интервюта, лекции, както и в книгата си „Естетика на отсъствието“ Хайнер Гьобелс разказва любопитната случка с чешко-германската визуална артистка, занимаваща се с инсталации Магдалена Йетелова, с която е работил по „Или злополучното приземяване“¹⁰ и актьора Андре Уилмс. Тази случка се е превърнала в *повратен момент* (Goebbels, 2015: pp. 1-2)¹¹ в режисьорската му работата. След репетиция с декора Йетелова отишла при актьора и много разпалено и вдъхновено му казала, че моментите в които „изчезва“ погълната от огромната обърната пирамида или от копринената завеса, част от декора, са *абсолютно фантастични* (Goebbels, 2015: p. 1)¹². Можем само да гадаем как се е почувствал актьора, щом се е наложило Гьобелс да помоли сценографката да не присъства повече на репетициите. В крайна сметка обаче тази случка води до последващите разсъждения на Гьобелс за естетиката на отсъствието и през годините самият той стига до представления, в които дори не включва актьори. Тази естетика е свързана, не само с буквалното изчезване на актьора от сцената, но и със споделянето на „момента на присъствие“ с всички елементи участващи в представлението. Важен аспект, може би дори най-важният, е появата на *дистанцията* или *празните места за въображението на зрителя* (Goebbels, 2015: p. 2)¹³. Или както Леман пише: *истинската комуникация изобщо е възможна не чрез разбиране, а чрез изпращане на импулси към собствената креативност на рецепиента, импулси, чиято възможност за споделяне с останалите се корени в универсалните предзададености на несъзнаваното* (Leman, 2015: p. 132)¹⁴. Именно поради тази причина представленията, които натрапват на публиката лесно смилаеми директни образи, буквално разголващи се на сцената ограбват въображението на зрителя. Гьобелс споделя различните идеи, които влага в понятието за *театър на отсъствието* (Goebbels, 2015: pp. 4-5)¹⁵. На кратко можем да обобщим по-важните, а именно отсъствието може да се разбира като:

¹⁰ Оригинално заглавие *Ou bien le débarquement désastreux*. По превода на Ангелина Георгиева, сп. НОМО LUDENS, 21/2018

¹¹ Goebbels, Heiner. *Aesthetics of absence. Texts on Theatre*. Routledge. 2015, с.1-2 (Goebbels, 2015: pp. 1-2)

¹² Пак там, с.1 (Goebbels, 2015: p. 1)

¹³ Пак там с.2 (Goebbels, 2015: p. 2)

¹⁴ Леман, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*. С., Нов български университет., 2015, с.132 (Leman, 2015: p. 132)

¹⁵ Goebbels, Heiner. *Aesthetics of absence. Texts on Theatre*. Routledge. 2015, с.4-5 (Goebbels, 2015: pp. 4-5)

- изместване на изпълнителя от центъра на вниманието, дори физическото му напускане на сцената;
- празен център – отсъствие на ясно дефинирана тема или послание, липса на централен фокус;
- липса на история в смисъл на разказ;
- разпределяне на присъствието между всички елементи (това е доста характерно за целия постмодерен театър) и събирането на елементите в своеобразна *полифония*;
- разпределение на зрителското внимание към един *колективен протагонист* от изпълнители;
- отделяне на актьорския глас от тялото, звуците от музикалните инструменти;
- разграничаване на визуалната от акустичната „сцена“;
- създаване на *гранични пространства*, пространство за въображението;
- отказ от драматическа експресивност;
- бягство от тривиалното.

Тези празни места за зрителското въображение, за които стана дума по-рано представляват огромен интерес за настоящия текст.

Както самият Гьобелс казва: „Не е достатъчно да разберем какво е било значението, или това което е трябвало да означава; вместо това единственото нещо, което се брои е какъв резонанс създава в зрителя“ (Goebbels, 2015: p. 98)¹⁶. Това не е нещо ново за театъра. Разликата тук обаче е, в схващането за театър. Той не вижда театъра като трибуна за изказване на идеи, за него той не е репрезентация или огледален образ на съществуващия свят и зрителят не е просто наблюдаващ драматическо събитие, в което психологически мотивирани взаимоотношения са представени от персонажите на сцената (Goebbels, 2015: p. 2)¹⁷. Това е театър, който се занимава с драмата на възприятието, драмата на сетивата (Goebbels, 2015: p. 2)¹⁸. Интересен паралел бихме могли да направим с концепцията на Арто за поезията за сетивата (Arto, 1985: p. 64)¹⁹. Термин, който той свързва с театралния език предназначен за сетивата и независим от словото

¹⁶ Goebbels, Heiner. Aesthetics of absence. Texts on Theatre. Routledge. 2015, с.98 (Goebbels, 2015: p. 98)

¹⁷ Пак там, с.2 (Goebbels, 2015: p. 2)

¹⁸ Пак там, с.2 (Goebbels, 2015: p. 2)

¹⁹ Арто, Антонен. Театърът и неговият двойник. С., Наука и изкуство, 1985, с.64 (Arto, 1985: 64)

и диалога. Неговите идеи са обвързани с преосмисляне на важността на езика и писаният текст като водещи елементи в театъра. Разбиранията му продължават своя живот и в съвременния театър. Той разглежда въпроса как е възможно да се създадат материални образи равностойни на образите на думите (Arto, 1985: p. 65)²⁰?

Гьобелс твърди, че в такъв театър не е важно колко много въображение имат режисьора или сценографа (Goebbels, 2015: p. 63)²¹. С работата си той самият цели да създаде *пространство за въображението на публиката, с което текстовете ще се отключат и образите ще се отворят за погледа на зрителя* (Goebbels, 2015: p. 81)²². В този смисъл театърът на Робърт Уилсън също е такъв – той ни показва неща, които съществуват, не ни казва *защо* съществуват (Rockwell et al., 1984)²³.

От важно значение се оказва не това което показваме на сцената, а това което *крием*. С това се дава възможност на публиката да намери свои интерпретации на представлението. Както казва Хелга Финтер, цитирана от Гьобелс: *Драмата е преместена към сетивата, окото и ухото трябва да реконструират обстоятелствата на виждане и чуване, пътят за собственото им разбиране* (Goebbels, 2015: p. 91)²⁴. Именно по този начин, според Гьобелс стигаме до понятието за „драма на възприятието“, която се случва в *конфликта на автономни и конкуриращи се театрални елементи* (Goebbels, 2015)²⁵. И идваме до разбирането, че драмата на възприятието е свързана и с драма на образа. В есето си „Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията“, Белтинг отбелязва една много важна характеристика на образите: *Образите не са само на стената (или екрана), нито са единствено в главата. Те не съществуват самостоятелно, а стават; те се случват, независимо от това дали са образи в движение (където това е съвсем очевидно), или не. Те се случват чрез предаване и възприемане* (Belting, 2013)²⁶. Именно там той разглежда *посредника* като *агент*, чрез който се предава

²⁰ Пак там. с.65 (Arto, 1985: p. 65)

²¹ Goebbels, Heiner. Aesthetics of absence. Texts on Theatre. Routledge. 2015, с.63 (Goebbels, 2015: p. 63)

²² Пак там, с.81 (Goebbels, 2015: p. 81)

²³ Rockwell, John. Stearns, Robert. Tompkins, Calvin. Shyer, Laurence. Robert Wilson: The Theater of Images. New York: Harper & Row, 1984. 2nd edition. 1984 (Rockwell et al., 1984)

²⁴ Goebbels, Heiner. Aesthetics of absence. Texts on Theatre. Routledge. 2015, с.91 (Goebbels, 2015: p. 91)

²⁵ Пак там (Goebbels, 2015)

²⁶ Белтинг, Ханс. Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията. - Електронно списание „Пирон“, 2013, N 6 (Belting, 2013)

образа, а *тялото* като *перформиращото* или *възприемащото тяло*, от което образите са пряко зависими. Освен това *образите могат да са стари дори и когато отново се появят в нови посредници* (Belting, 2013)²⁷, твърди Белтинг. Това е интересна теза свързана с *миграцията* и експлоатацията им, с начина по който един и същи образ преминава през различни посредници. От своя страна драмата на сетивата, за която Гьобелс говори е вътрешна „драма“ на възприемащия, но е зависима от външни фактори. Тялото не само възприема външни образи, но също така *перформира* образи и се превръща в *жив посредник*.

Не само образът сам по себе си е от значение за театъра, но и времевото измерение, което създава ритъма на произведението. Тук вече говорим не толкова за външно време, а за вътрешното време създадено в съзнанието на зрителя. Към зрителя е отправено предизвикателството да реализира *времените аспекти на картината* (Leman, 2015: р. 398)²⁸. Тук можем да се съгласим с твърдението, че нашето възприятие работи с *визуални ритми* (Goebbels, 2015: р. 84)²⁹ разбирани като текстови интонации или движения, които позволяват на актьора да работи като *инструменталист* и да *отключи текста* (Goebbels, 2015)³⁰ за зрителя. Много често Гьобелс използва израза – „да отключи“, тоест „ключ“ вероятно би могъл да се възприема като съществен компонент на творбата. Ключът тук е понятие, което трябва да се разбира по-скоро като елемент, предварително заложен, който е предпоставка зрителят да търси свой смисъл и прочит в дадено произведение. Ключовете отключват врати към други светове и съкровища, вече съществуващи или тепърва формиращи се. Това не означава, обаче, че въпросното „съкровище“ е поставено там от режисьора, сценографа или изпълнителя. То по-вероятно е притежание на самия зрител, а ключът е елементът, който му помага да достигне до него и да го отвори, за да създаде свои собствени асоциации с видяното и чутото.

²⁷ Пак там (Belting, 2013)

²⁸ Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. С., Нов български университет., 2015, с.398 (Leman, 2015: р. 398)

²⁹ Goebbels, Heiner. Aesthetics of absence. Texts on Theatre. Routledge. 2015, с.84 (Goebbels, 2015: р. 84)

³⁰ Пак там (Goebbels, 2015)

Отделянето като провокация за зрителското въображение

Част от драмата на възприятията е свързана с отделянето на виждането от чуването и липсата на свързаност между тях като *две различни нива на преживяване* (Goebbels, 2015: р. 29)³¹. Леман твърди, че *човешкият сетивен апарат трудно понася липсата на свързаност*, нещо повече, той започва да търси и създава свои връзки между нещата, става *активен* (Leman, 2015: р. 170)³². И продължава *и онова, което му хрумва или му прави впечатление, са сходствата, взаимовръзки, кореспонденции – независимо колко са далечни* (Leman, 2015)³³. Това разделяне между двете сетива дава възможност за последващото им събиране в съзнанието на зрителя, което превръща изживяването на всеки зрител в абсолютно индивидуално. Както споделя и самият Гьобелс дори празното пространство може да провокира нашите възприятия (Goebbels, 2015: р. 43)³⁴. Използването на липсата на свързаност или завършеност като средство за провокиране на въображението е характерно за визуалните изкуства и по естествен начин то преминава и в театралните. Гьобелс казва: *Публиката няма търпение да преодолее дистанцията, инстинктивно да запълни пролуките. Нещо повече, истина е, че ако звука и образа са разделени, качествата на кореспонденцията между сетивата се допълват едни други* (Goebbels, 2015)³⁵.

Този проблем за разделението между виждането и чуването очевидно е засегнат и също така вълнува Робърт Уилсън. За Уилсън Гьобелс казва – *той не смесва отделните елементи, напротив той постига единство чрез радикална независимост на театралните средства* (Goebbels, 2015: р. 62)³⁶. Също така отбелязва няколко елемента, които Уилсън отделя един от друг, а това са именно движението от говора; езика от тялото (чрез използването на медиатори); отделяне на частите на „тялото“ едни от други, чрез светлина например (Goebbels, 2015)³⁷. Това отделяне, твърди Гьобелс, позволява на

³¹ Goebbels, Heiner. *Aesthetics of absence. Texts on Theatre*. Routledge. 2015, с.29 (Goebbels, 2015: р. 29)

³² Леман, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*. С., Нов български университет., 2015, с.170 (Leman, 2015: р. 170)

³³ Пак там (Leman, 2015)

³⁴ Goebbels, Heiner. *Aesthetics of absence. Texts on Theatre*. Routledge. 2015, с.43 (Goebbels, 2015: р. 43)

³⁵ Пак там (Goebbels, 2015)

³⁶ Пак там с.62 (Goebbels, 2015: р. 62)

³⁷ Пак там (Goebbels, 2015)

наблюдаващият по несъзнателен начин да мисли за отделените елементи като за едно цяло, като дава възможност на зрителя да открие единството сам за себе си (Goebbels, 2015)³⁸. Желанието за разделяне на елементите и осъзнаването на тяхната равноправност също не е нещо ново. Още Шлемер говори за това, че е по-висока степен на овладяност на всички творчески средства на оформлението, обединени от единното въздействие и образуващи цялостен организъм, където всички съставни елементи са равноправни (Braunek, 1990: р. 206)³⁹.

Замяната на човешкото присъствие като провокация за зрителското въображение

Именно заради това разделение на елементите и поставянето им на еднакво ниво на значение за театралния спектакъл се дискредитира не само досегашното централно място, което заемаше актьора, но и значението на текста и „подтекста“ в смисъл на единствена или лична интерпретация, която режисьора влага в представлението. Гьобелс споделя, че всеки приличен литературен текст има множество пластове на значение и възможни начини на прочит. Това лесно може да бъде възпрепятствано, запълнено или задушено от подтекста, в тази единствена интерпретация, една „частна“ емоция създадена, за да доминира нишката на комуникацията – вместо да отваря текста и да го отключва за многобройните очи, уши и умове на публиката (Goebbels, 2015: р. 83)⁴⁰. Разбиването на принципа на центричната структура в театралното представление води до преосмисляне на мястото и на останалите участващи елементи. При Гьобелс например дори не-живата природа се превръща в действащо лице. Самият той споделя: *Аз също създавам произведения с и чрез потенциала на всички участници. В този случай материалите и елементите са участници: пиана, камъни, вода, сол, дърво и метал* (Goebbels, 2015: р. 28)⁴¹. Такова е представлението му „Нещата на Щифтер“, в което тотално се отказва от човешко присъствие. Той твърди, че нещата на сцената, средствата на театъра и конструираните елементи сами по себе си стават протагонисти щом има отсъствие на изпълнител

³⁸ Пак там (Goebbels, 2015)

³⁹ Браунк, М., Театърът в XX в. - Гестус, 1990, 5-6, с. 206 (Braunek, 1990: р. 206)

⁴⁰ Goebbels, Heiner. Aesthetics of absence. Texts on Theatre. Routledge. 2015, с.83 (Goebbels, 2015: р. 86)

⁴¹ Пак там, с.28 (Goebbels, 2015: р. 28)

(Goebbels, 2015)⁴². Това е свързано и често с отказа му да използва средства, които действат *по човешки маниер* (Goebbels, 2015: р. 32)⁴³, които *ни предоставят отново проекционна повърхност за нашата антропоморфна страст да виждаме отразени себе си* (Goebbels, 2015)⁴⁴. Тук абсолютно категорично може да бъде подкрепен този отказ и да се подчертае твърдението на Белтинг, че образите от своя страна *заместват отсъствието на тялото с различен вид присъствие* (Belting, 2013)⁴⁵. Подобно нещо се случва и в театъра на Робърт Уилсън, но чрез присъствието на актьори, които са и в същото време отсъстващи, благодарение на отделянето на елементите едни от други, което ги превръща в *жестови скулптури и подвижни портрети* (Leman, 2015: р. 162)⁴⁶.

Събиране и каталогизиране на образите

Тук е момента да се спомене, че и двамата – и Гьобелс и Уилсън говорят за театъра като музей и като библиотека. Гьобелс го разглежда в смисъла на *музей за нашите възприятия, за всички качества, които могат да бъдат изгубени за откриването на виждането и чуването* (Goebbels, 2015: р. 94)⁴⁷, докато Уилсън споделя по повод на работата си в *The Watermill Center*, че вече не ни е необходимо да знаем история и математика, защото те са в компютъра и иска по-скоро да създаде една библиотека на вдъхновението (*library of inspiration*). Тази идея за театъра като музей и библиотека на вдъхновението и на възприятията ни е изключително широкообхватна и поради това няма да бъде засегната тук. Все пак е важно да се отбележи, че е силно обвързана с основите на постдраматичния театър характеризиращи се с деконструкцията и свободното съчетаване на театралните елементи.

⁴² Пак там (Goebbels, 2015)

⁴³ Пак там, с.32 (Goebbels, 2015: р. 32)

⁴⁴ Пак там (Goebbels, 2015)

⁴⁵ Белтинг, Ханс. Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията - Електронно списание „Пирон“, 2013, N 6 (Belting, 2013)

⁴⁶ Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. С., Нов български университет., 2015, с.162 (Leman, 2015: р. 162)

⁴⁷ Goebbels, Heiner. Aesthetics of absence. Texts on Theatre. Routledge. 2015, с. 94 (Goebbels, 2015: р. 94)

Разширяване на списъка

С казаното до тук условно може да се допълни и обобщи списъка свързан с „театъра на отсъствието“ даден от Гьобелс, като се добавят и предполагаеми други характеристики на „драмата на възприятията“:

- Липса на актьор или изместването му от центъра;
- Липса на текст;
- Липса на ясна сюжетна линия;
- Липса на единство в посланието;
- Липса на свързаност между елементите;
- Отделяне на гласа от тялото;
- Отделяне на посредника от образа;
- „Разчленяване“ на човешкото тяло – отделяне на частите една от друга;
- Използване на образи преминаващи през различни посредници;
- Създаване на празни места за въображението на зрителя;
- Равноправно присъствие на елементите на театралния спектакъл;
- Какво и как не показваме, какво крием;
- Преплитане между визуални и звукови ритми.

Един пример: „Айнщайн на плажа“

Спектакъл, в който бихме могли да разпознаем, ако не всички, то поне част от тези аспекти свързани с „драмата на възприятията“ е „Айнщайн на плажа“ на Робърт Уилсън, създаден в сътрудничество с Филип Глас.

Първата премиера на операта „Айнщайн на плажа“ е още през 1976 година по време на фестивала в Авиньон, следват още няколко – в Ню Йорк през 1984, Ню Джърси през 1992 и последната отново в Европа в Монпелие през 2012 г. За „Айнщайн на плажа“ през годините е писано изключително много. Тази опера е характерен пример поради ярко заявеното изместване на значението на текста, неговата фрагментарност и накъсаност, липсата на ясна сюжетна линия, липсата на свързаност между действията, преплитането между визуални и звукови ритми, оставянето на празни места за въображението на зрителите и др. Записът, който ще бъде анализиран е осъществен в коопroduкция с Театър Шатле в Париж през 2014 г.

Изместването на значението на текста е свързано с етикета, който Уилсън поставя на много от творбите си и това е определянето им като *опери*. Сама по

себе си операта, като вид изкуство, изисква в нея да е включено и драматично произведение, във формата на либрето, представено в съчетание с музикален акомпанимент. В „Айнщайн на плажа“ текст почти липсва, а в много интервюта Уилсън споделя: *Цялата работа, която правя е „опера“ в някакъв смисъл. Ако се върнем обратно към латинското значение на думата, „opus“ означава „работа“.* В операта всички изкуства – архитектура, живопис, поезия, всички те са част от това, което ние наричаме театър⁴⁸. Тоест тук се затвърждава неговото разбиране за равностойност между елементите. Любопитен е принципът, описан от Березкин, с който са започнали работа по операта Уилсън и Глас. Композиторът получил за своята работа над музикалната част макет и рисунки, които да заменят обичайното либрето. Либретото тук било ненужно и за двамата, защото те всъщност не се събирали просто за да разкажат история от живота на Айнщайн (Berezkin & Wilson, 2003: pp. 303-304)⁴⁹. Също така се оказва, че до последния момент нито единия нито другия знаел какво прави неговия съавтор, а работата им се е обединила в последния етап.

Много интересна е колаборацията на Робърт Уилсън с Кристофър Ноус, който страда от аутизъм, и чиито нахъсани текстове всъщност заемат основна част от либретото на „Айнщайн на плажа“ (останалите текстове са на Самюел М. Джонсън и Лусинда Чайлдс). Преди да започне подготовката на спектакъла режисьорът провежда разговор с Кристофър⁵⁰. Задава му въпроса: „Крис, кой е Айнщайн“, при което Кристофър отговаря: „Не знам“. Уилсън не се отказва и задава същият въпрос десетина пъти, получава същият отговор, докато накрая Кристофър казва: „Нека помисля“ и пише няколко страници, които му дава в следващите дни, и които стават част от спектакъла. Не за първи път Уилсън работи с дете с проблеми и не за първи път разработва така наречената *визуална книга* (Berezkin & Wilson, 2003: p. 286)⁵¹, която се превръща в ценен изходен материал за създаването на спектакъл. През 1968 г. режисьорът среща невръстния Реймънд Андрюс в Ню Джърси, в момент когато Реймънд е бил в пререкание с полицаи на улицата. По кръсците Уилсън разбира, че момчето е глухонямо и решава да му помогне. Извежда го от полицейския участък под

⁴⁸ Interview of Robert Wilson for crane.tv, <https://www.youtube.com/watch?v=d3ee7goGFEA>, last view: 17.07.2018.

⁴⁹ Березкин, Виктор. Роберт Уилсон. Театр художника. Издателство: Аграф Серия: Волшебная флейта. Портрет мастера, 2003, с.303-304 (Berezkin & Wilson, 2003: pp. 303-304)

⁵⁰ 1984 Philip Glass Documentary (Einstein on the Beach), <https://www.youtube.com/watch?v=j1PxYB0wqSE&t=636s> интервю 1984, last view: 17.07.2018.

⁵¹ Березкин, Виктор. Роберт Уилсон. Театр художника. Издателство: Аграф Серия: Волшебная флейта. Портрет мастера, 2003, с.286 (Berezkin & Wilson, 2003: p. 286)

гаранция и го завежда в дома му. Там се среща с мизерията, в която живее неговото семейство и решава да го осинови. Натрупал известен педагогически опит в работата си с деца Уилсън се е впечатлил от богатия вътрешен свят на Реймънд, който изразявал *не чрез словото, а чрез рисунките си* (Berezkin & Wilson, 2003)⁵², нещо повече, Реймънд се е научил да мисли чрез рисунки и всъщност създадените от него рисунки стават основа за спектакъла „Погледа на глухонемия“.

„Айнщайн на плажа“ е изпълнен с множество повторения на жестове съчетани със звуци, срички, думи и поетични фрази, в една стилизирана до крайност среда. Березкин споделя, че самият Уилсън има интерес към творчеството на Гертруд Стайн. Една от причините е, че нейните текстове имат *кубистичен* (Berezkin & Wilson, 2003: p. 401)⁵³ характер, като от една страна това е предпоставка за изявената визуална форма на спектакъла, а от друга *се явяват вербална музика в най-чистият си вид* (Berezkin & Wilson, 2003)⁵⁴ и художествената им ценност е изразена именно чрез звученето на словото. Уилсън споделя негативното си отношение към простото интерпретиране на текста (Berezkin & Wilson, 2003: pp. 353-354)⁵⁵. Той набляга на неговото звучене. Можем да заключим, че той го цени като важен елемент на представлението, но неговата ценност вижда именно като текст, като материя, която не бива да се ограбва чрез опити за интерпретиране и повърхностно представяне, а напротив трябва да се подчертае като такъв, да се извадят неговите качества.

Ако проследим формалните аспекти на спектакъла, тоест тези, които са обозрими с просто око можем да си дадем сметка, че на зрителя му е предоставена възможността да осмисли и интерпретира за себе си видяното. Например сцената с бавното превръщане на изпълнения с вътрешна светлина обект-хоризонт, който се трансформира в свещен вертикал наситен със символика. Тук веднага бихме могли да си направим асоциацията с понятието за ритуал. Появява се и обаче още по-дълбоката идея на Уилсън за времето и за пространството. Той казва, че вижда времето като *част от кръст, линия, която идва от центъра на земята към небето. Времето е вертикалната линия, пространството – хоризонталната. Кръстът между времето и*

⁵² Пак там (Berezkin & Wilson, 2003)

⁵³ Пак там, с.401 (Berezkin & Wilson, 2003: p. 401)

⁵⁴ Пак там (Berezkin & Wilson, 2003)

⁵⁵ Пак там, с.353-354 (Berezkin & Wilson, 2003: pp. 353-354)

*пространството е архитектурата на цялото*⁵⁶. Не случайно Леман определя неговия театър като *театър на оживялата картина* и като *театър на бавността* (Leman, 2015: р. 344)⁵⁷. В една от формулировките си за постдраматичен театър Леман казва, че *постдраматичният театър е театър на състоянията и сценичните динамични картини* (Leman, 2015: pp. 135-136)⁵⁸. И затвърждава становището си, че най-подходящата категория за съвременния театър е категорията *състояние, а не действие*, а зрителят се превръща в гледащ картина и трябва да *предусети и реконструира нейната динамика и процесуалност*. Тук може да се направи паралел с живописца, с картините на Йеронимус Бош. При тях всеки отделен сегмент може да се разглежда като самостоятелен сюжет с вътрешна логика. Тоест там съществува не само цялото, затворено в рамката, един пейзаж, в логиката на Гертруд Стайн, но и това цяло може да бъде разбито на самостоятелни парчета. В цялото логиката на размерите на обектите, хората, съществата, природните картини едни спрямо други е изменена, деформирана, те не са подчинени на перспективата. В този тотален микс от елементи можем да наблюдаваме малка фигура на брега на реката, а до нея огромна потопена във водата. Любопитен е въпросът по какъв начин се „четат“ неговите картини. Очевидно зрителите не гледат тези подсцени в един и същи ред, а по-скоро съставят свой, индивидуален ред и индивидуална визуална драматургия, което от своя страна е свързано с вътрешната драма на възприятията. Такава симултантност може да се наблюдава и в „Айнщайн на плажа“, където в много от сцените актьорите се местят ритмично в пространството, понякога едновременно с движението на части от декора.

Образите на различни пространства преминават от едно в друго, като можем да предположим, че някои от тях биха могли да бъдат свързани с живота на Айнщайн. Такива са например канцеларията, парния локомотив, железопътната гара и нощното пътуване с влак, съдилището-лаборатория-затвор, космическия кораб, прожекцията на фотография на Айнщайн пред библиотека, директното присъствие на образа му с цигулка в ръка. Асоциацията за плаж пък я получаваме единствено от голямата раковина появила се на сцената.

⁵⁶ Time has no concept. An Interview with Robert Wilson. Interview carried out by Jan Linder// Theatershrift 12/97. p. 91

⁵⁷ Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. С., Нов български университет., 2015, с.344 (Leman, 2015: р. 344)

⁵⁸ Пак там, с.135-136 (Leman, 2015: pp. 135-136)

Уилсън споделя идеята, че *няма нищо по-красиво от празното пространство*. За него то е като *свеж вятър в театъра* (Holmberg, 1996: p. 146)⁵⁹. Може да се каже дори, че е майстор в оставянето на празни места за въображението на зрителите и той успява да го постигне съвсем съзнателно. В едно свое интервю споделя досадата си от това, че в много от театралните работи на Бродуей всъщност постоянно се пита публиката дали е разбрала точно съдържанието и значението на творбата, която гледа. За него „Айнщайн на плажа“ е тъкмо обратното, върху него може да се мисли дори когато зрителя излезе от театъра, произведение, с което свободно можеш да създаваш асоциации и *интерпретацията е за публиката*⁶⁰.

Заклучение

Още Ортега-и-Гасет говори за това, че е допустима една тенденция към пречистване на изкуството. Подобна тенденция ще доведе до постепенно елиминиране на човешките – прекалено човешки – елементи, които преобладаваха в романтичните и натуралистичните произведения. И в този процес ще се стигне до един момент, когато човешкото съдържание в творбата ще бъде толкова оскъдно, че почти няма да се забелязва. Тогава ще разполагаме с обект, годен да бъде възприеман само от онзи, който притежава тази особена дарба – естетическа чувствителност. Това ще бъде изкуство за хората на изкуството, а не за масите; едно кастово изкуство, а не изкуство за народа (Ortega-i-Gaset, 1993: p. 496)⁶¹. Възможно ли е тази естетическа чувствителност да се възпитава и отглежда и не е ли такава идеята на училищата, които се занимават с някакъв вид изкуство? Гьобелс приема, че естетическото изживяване е изживяване на неизвестното (Goebbels, 2015: p. 79)⁶². Тоест чрез него ние изживяваме другото, то стимулира въображението ни, продължава той, и не подлежи на изразяване с думи. Именно за това стига до въпроса: как би трябвало да изглежда театъра днес, ако искаме да създадем нещо утре, което все още не знаем какво ще е?

⁵⁹ Holmberg Arthur. The theatre of Robert Wilson. Cambridge. 1996. с.146 (Holmberg, 1996: p. 146)

⁶⁰ Robert Wilson, Philip Glass and Lucinda Childs discuss Einstein on the Beach, <https://www.youtube.com/watch?v=k8iLOGPm7AY&t=1s>, last view: 17.07.2018.

⁶¹ Ортега-и-Гасет, Хосе. Дехуманизацията на изкуството (1925). - В: Есета в два тома. Том 1. С., УИ „Св. Климент Охридски“. 1993, с.496 (Ortega-i-Gaset, 1993: p. 496)

⁶² Goebbels, Heiner. Aesthetics of absence. Texts on Theatre. Routledge. 2015, с.79 (Goebbels, 2015: p. 79)

Предизвикателствата отнасящи се към развитието на съвременното театрално представление се коренят в преоткриване и дефиниране на идеите, свързани с провокация на зрителското въображение и създаване на условия то само да конструира своя драматургичен прочит. Макар и да се появяват автори, които извеждат есенцията от тези идеи, е необходим още по-задълбочен анализ обвързващ зрителските сетива с функциите на възприятията проектиращи и създаващи образи.

Интернет интервюта // Internet Interviews

Time has no concept. An Interview with Robert Wilson. Interview carried out by Jan Linder // Theatershrift 12/97.

1984 Philip Glass Documentary (Einstein on the Beach), <https://www.youtube.com/watch?v=j1PxYB0wqSE&t=636s>, интервю 1984, last view: 17.07.2018.

Interview of Robert Wilson for crane.tv, <https://www.youtube.com/watch?v=d3ee7goGFEA>, last view: 17.07.2018.

Robert Wilson & Willem Dafoe: TimesTalks Luminato Festival in Toronto <https://www.youtube.com/watch?v=JVBGfPfBtJw&t=68s>, last view: 17.07.2018.

Robert Wilson, Philip Glass and Lucinda Childs discuss Einstein on the Beach, <https://www.youtube.com/watch?v=k8iLOGPm7AY&t=1s>, last view: 17.07.2018.

Литература // References

Arto, A. (1985). Teatarat i negoviyat dvoynik (in Bulgarian). Sofia, Bulgaria, Nauka i izkustvo, 1985. // [Арто, Антонен. Театърът и неговият двойник. С., Наука и изкуство, 1985].

Belting, H. (2013). Obraz, posrednik, tyalo: now podhod kam ikonologiyata – Elektronno spisanie Piron, 2013, N 6. // [Белтинг, Ханс. Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията - Електронно списание Пирон, 2013, N 6].

Berezkin, V.; Wilson, R. (2003). Teatr hudozhnika. Izdatelstvo: Agraf. Seriya: Volshebnaya fleyta. Portret мастера, 2003. // [Березкин, Виктор. Роберт Уилсон. Театр художника. Издательство: Аграф Серия: Волшебная флейта. Портрет мастера, 2003].

- Braunek, M. (1990).** Teatarat v XX v. – Gestus, 1990, pp. 5-6. // [Браунек, М., Театърът в XX в. - Гестус, 1990, 5-6].
- Goebbels, H. (2015).** Aesthetics of absence. Texts on Theatre. Routledge. 2015.
- Holmberg, A. (1996).** The theatre of Robert Wilson. Cambridge. 1996.
- Leman, H. T. (2015).** Postdramatichniyat teatar (in Bulgarian), Sofia, Bulgaria, Nov balgarski universitet, 2015. // [Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. С., Нов български университет., 2015].
- Ortega-i-Gaset, H. (1993).** Dehumanizatsiyata na izkustvoto (1925). In: Eseta v dva toma,. Volume 1, Sofia, Bulgaria, Universitetsko izdatelstvo “Sveti Kliment Ohridski”, 1993. // [Ортега-и-Гасет, Хосе. Дехуманизацията на изкуството(1925). - В: Есета в два тома. Том 1. С., Университетско издателство „Свети Климент Охридски“. 1993].
- Rockwell, J.; Stearns, R.; Tompkins, C.; Shyer, L.; Wilson, R. (1984).** The Theater of Images. New York: Harper & Row, 1984. 2nd edition. 1984.

Невена Людмилова Георгиева

Докторант в НХА

Nevena Lyudmilova Georgieva

Doctoral student at the National Academy of Arts

e-mail: nev_abv.bg

0884651668

INIS SERIES

Онлайн поредица на
интердисциплинарната научна мрежа

Информационно общество

Том 1, 2022

<http://www.math.bas.bg/vt/inis/series/>

Online Journal of the
Interdisciplinary Scientific Network

Information Society

Volume 1, 2022

ISSN: 2815-4231

Редактори

Галина Богданова, Светослав Косев

Editors

Galina Bogdanova, Svetoslav Kosev

Технически редактори

Николай Ноев, Пламен Кондов,
Николина Джановска

Technical Editors

Nikolay Noev, Plamen Kondov,
Nikolina Dzhanovska

Издание на:

Институт по математика и
информатика при Българска академия на
науките, България

Published by:

Institute of Mathematics and Informatics
at the Bulgarian Academy of Sciences,
Bulgaria

С помощта на:

Великотърновски университет
„Св. св. Кирил и Методий“, България

Helped by:

“St. Cyril and St. Methodius”
University of Veliko Tarnovo, Bulgaria