

THE POSTDRAMATIC THEATRE OF HEINER GOEBBELS AND TWO THEATRE PERFORMANCES WHICH IMPLY THE IDEAS ABOUT “AESTHETICS OF ABSENCE”

Nevena Georgieva

National Academy of Art, Sofia, Bulgaria

ПОСТДРАМАТИЧНИЯТ ТЕАТЪР НА ХАЙНЕР ГЪОБЕЛС И ДВА НЕГОВИ СПЕКТАКЪЛА ВЪПЛЪЩАВАЩИ ИДЕИТЕ МУ ЗА „ЕСТЕТИКА НА ОТСЪСТВИЕТО“

Невена Л. Георгиева

Национална художествена академия, България

Abstract: *Heiner Goebbels is German composer, theatre director and pedagogue. The present text aims to present an analysis of two of his performances in attempt to discover and define the ways in which his ideas of “drama of perception” and “aesthetics of absence” are realized. This reading is based on live observation of “Everything that happened and would happen” and audio and video records of “Stifter's Dinge”. Although they are very different from each other, the main idea of the director about aesthetics of absence manifest in both performances: displacement of the performer from the centre of attention, even absolute absence of performer; an empty centre – absence of clearly defined topic or message, absence of central focus and absence of story or narrative; division of presence among all the elements.*

Keywords: *Heiner Goebbels; Aesthetics of Absence; Postdramatic Theatre; a Spectacle, a Drama of the Senses.*

Резюме: *Хайнер Гьобелс е германски композитор, режисьор и педагог. Настоящият текст има за цел да представи авторски анализ на два негови спектакъла в опит да се открият и дефинират начините, по които идеите му за „драма на сетивата“ и „естетика на отсъствието“ се реализират. Този прочит е направен основно на базата на живо наблюдение на „Всичко, което се случи и можеше да се случи“ и аудио и видеозаписи от*

„Нещата на Щифтер“. Въпреки че са много различни, по своя характер и в двата спектакъла се проявяват идеите на режисьора за „естетика на отсъствието“, а именно: изместването на изпълнителя от центъра на вниманието, дори абсолютното отсъствие на такъв; празен център – отсъствие на ясно дефинирана тема или послание, липса на централен фокус и липса на история в смисъл на разказ; разпределяне на присъствието между всички елементи и др.

Ключови думи: Хайнер Гьобелс, естетика на отсъствието, постдраматичен театър, спектакъл, драма на сетивата.

„Изкуството не трябва да ни показва това, което вече знаем, не трябва да отразява нашия живот, а по-скоро трябва да образува материал, текст, образ, звук, който не сме видели или чули все още. Това прави артистичното преживяване възможно.“¹ (YouTube, 2018). Това са думи на германския режисьор Хайнер Гьобелс от интервю пред ORTA, мултидисциплинарна група артисти от Казахстан. Хайнер Гьобелс е една от най-ярките съвременни фигури в постдраматичния театър не само в Германия, но и по света. Освен режисьор, композитор и вдъхновяващ театрален експериментатор, той се занимава и с педагогическа дейност в Института за приложни театрални изследвания в Гисен от вече 20 години. Неговите спектакли са определяни като музикален театър или сценичен концерт, а формата на произведенията му е сложна смес от композирана и не-композирана музика, театрално представление и пърформативна инсталация, в която присъстват звук, видео и картина, текст, а често се случва протагонистът да отсъства или да е изместен от центъра. Като теоретик Гьобелс развива собствена теория за „естетика на отсъствието“ и за изместването не само на протагониста, но и на текста, като основни елементи, върху които традиционно се фокусира театралният спектакъл. Неговите творби сякаш ни припомнят какво е да съзерцаваш и да виждаш, да слушаш и да чуваш, не само това, което е пред теб и около теб, но и това което е вътре в теб самия.

В настоящия текст е направен анализ на двата спектакъла „Всичко, което се случи и можеше да се случи“ (2018) и „Нещата на Щифтер“ (2007). Може да се каже, че и двата спектакъла носят своите предизвикателства и нови проблеми, с които режисьорът се сблъсква. Във „Всичко, което се случи и можеше да се случи“ той за първи път решава да работи с танцьори, докато в „Нещата на Щифтер“ се лишава от всякакво човешко присъствие. Целта е да се

¹ Видео интервю-разговор на Рустема Бегенова с Хайнер Гьобелс (YouTube, 2018)

проследи как се развиват идеите му за „естетика на отсъствието“ в тези две изключително различни по своя характер театрални събития.

Анализът на най-новия спектакъл на Хайнер Гьобелс **„Всичко, което се случи и можеше да се случи“** (от англ. „Everything that happened and would happen“) е направен на базата на лично наблюдение на спектакъла, в края на август 2019 година в германския град Бохум, по време на Триеналето в Рур (Ruhrtriennale). Подкрепен е от събрани интервюта с режисьора, рецензии и кратки видеозаписи от спектакъла.

Премиерата му се е състояла през октомври 2018 година в Манчестър. Той е плод на предварителна подготовка и откриване на трите основни елемента, които вдъхновяват работата му, последвана от няколко уъркшопа в различни държави по света, с които режисьорът събира екип от танцьори и музиканти.

Някои определят „Всичко, което се случи и можеше да се случи“ като „музикално изпълнение на живо и мащабна мултимедийна инсталация“ (The Mancunion, 2018). Хайнер Гьобелс го категоризира като музикален театър. Тази мултимедийна-музикално-театрална инсталация представлява постоянно променящ се, преднамерено фалшив пейзаж, конструиран от откровено театрални декори, които изпълнителите манипулират пред зрителите.

Спектакълът е изграден върху три основни опорни точки. Това са книгата на Патрик Оуржедник – „Europeana. Кратка история на XX век“; елементите от декора на предишен негов проект – „Europemas 1&2“ на Джон Кейдж, със сценограф Клаус Грунберг (от немски Klaus Grünberg) (осъществен през 2012, отново тук, по време на Ruhrtriennale), и актуални към датата на всеки спектакъл видеорепортажи от No comment формата на ЕВРОНЮЗ, представящи различни събития по света без коментар. Участват 12 танцьора и пет музиканта. Този екип, заедно с дизайнера на звука – Вили Бопп, на осветлението – Джон Браун и на видеопроежкциите – Рене Либерт, които са заедно с него от започването на проекта, помага да бъде създаден „езикът на образите и на звуците“, както режисьорът сам го нарича в свое интервю. От самото начало Гьобелс започва да работи с танцьори, вместо с актьори или пърформъри. Такъв тип колаборация за него е нещо ново, защото не е хореограф, а по-скоро режисьор и композитор. Танцьорите биват предизвикани да използват сценографските възможности на реквизита и декора създаден от Клаус Грунберг, като се създават условия тези елементи да се превърнат в благодатен материал за взаимодействие. Събирането на екипа е плод на сложен, но и доста интересен творчески процес. През 2018 година Гьобелс реализира четири уъркшопа – в Германия, Франция, Виетнам и Манчестър. С цел по-пълноценна

колаборативна работа още от първия уъркшоп присъстват художникът на видеото, художникът на осветлението, с когото съвместно са работили, както и различен състав от музиканти, тоест всички артисти, свързани с творческия процес. Някои от участниците в тези уъркшопи са поканени да участват след това в спектакъла. Още след първия кастинг, и последвал няколкодневен уъркшоп в Германия, всички танцьори са включени в проекта. За самия кастинг е имало повече от 200 подадени приложения, от които са избрани едва 10 танцьори на базата на техните биографии, видеоматериали и т.н. В свое интервю за Ню Йорк Таймс Гьобелс казва, че е искал да работи с танцови изпълнители, защото те, както и музикантите, имат „инструментална връзка“ с телата си и не използват тялото си, за да „манифестират значение“ (The New York Times, (2019), което традиционно е характерно за актьорите. Както вече споменахме още в самото начало на уъркшопа танцьорите са имали възможността да работят със сценографските елементи, чиито нови възможности постоянно биват преоткривани и които в крайна сметка остават до края на процеса. Следва уъркшоп в Ханой, където режисьорът намира и кани един виетнамски танцьор. От този в Париж успява да включи четирима френски музиканти. Такъв тип организация на работния процес е нетипичен за конвенционалните театрални представления, в които обикновено се започва с готов текст и предварителен кастинг на актьорите. Процесът, който създава Гьобелс, е сложна смес между класическата организация, в която имаме водещ режисьор, и друг тип театър – близък до колективния театър (devised theatre), в който един голям екип от хора се колаборира и взема решения съвместно, за да стигне до финалния продукт, без да има предварително зададен сценарий.

Към книгата

Точно каквато е и книгата на Патрик Оуржедник – нелинеарна, такъв е и спектакълът. Актьорите четат пасажки от книгата на английски, немски френски, испански. От сцената на различни езици до нас достига истински колаж от абсурдни случки и факти. Много от пасажите са свързани с Първата световна война – с причините за нейното възникване, с живота на войниците на фронта. Други са свързани със социални теми от мирните периоди в европейската история, като колониалните изложби на хора, организирани в Европа, и постепенната еманципация на кукла Барби, която от белолика домакия се превръща в тъмнокожа лекарка и астронавт. В пасаж, прочетен на френски, се говори за скандала с Бил Клинтън и Моника Люински, докато в друг – на

английски, се говори за мемориал, построен от американските войници за 4100-те умрели кучета във войната във Виетнам. В много свои интервюта Гьобелс казва, че работи с различни материали и много хора, но нищо за него не изпълнява символична функция. Тези сили – на материалите, човешките тела, музиката, пространството, носят определено съдържание и могат да комуникират със зрителите индивидуално. По негови думи успява да го постигне, защото „никога не окупира значението“ и „центъра“ на произведението. Разделянето на елементите и връзките, които зрителите правят, са свързани именно със създаване на „значението“. Докато при „Europeras 1&2“ идеята, че елементите не са свързани едни с други, освен на принципа на случайността, е силно заявена във „Всичко, което се случи и можеше да се случи“ Гьобелс твърди, че това не е чак толкова крайно, но двата спектакъла са много близки. Проблемите, свързани с „естетиката на отсъствието“ и разделянето на елементите, занимават Гьобелс по време на целия му творчески път до сега. От съществено значение е изборът му именно на книгата на Оуржедник, като един от стълбовете, върху които е изграден спектакълът. „Europeana. Кратка история на XX век“ е богато и наситено с много заряд и динамика произведение, нещо много повече от просто исторически преглед. Повторенията на фактите вътре и нарастващата им абсурдност оформят исторически водовъртеж, който сякаш не е приключил в XX век, но продължава и в момента. За поддържането на тази идея неминуемо спомагат и кратките актуални новинарски репортажи, включени в спектакъла.

Към No comment

Използването на No comment новините е продиктувано от идеята, че такъв тип информация не е обременена от външен и чужд вариант на нейното тълкуване. Тук зрителят отново може сам да реши как да я тълкува според това, което така или иначе е чул, прочел или видял за дадено събитие. Всеки подобен репортаж може да се разгледа по различен начин – да речем репортажи от безредици някъде по света могат безпристрастно да покажат случващото се като чист факт, и в същото време ние да сме съпричастни към едната или другата страна от конфликта, с който сме запознати. Или пък да гледаме „отвисоко“ и неангажирано и да сме просто осведомени и пасивни към случващото се, мислейки си, че то не ни засяга така или иначе. Какво общо, да речем, може да има между посрещането на Слънчева нова година от Бялото братство на 19 август на Седемте рилски езера и наводненията край град

Лешан, провинция Сичуан в Китай от 22 август? Освен, че са репортажи, използвани в спектакъла на 24 август? Въпреки че книгата на Оуржедник носи заглавието „Europeana“, тя не се лимитира единствено до европейската история, а обхваща сложните процеси на развитие и в същото време, съвсем иронично, на противоречия и фалшиви надежди на човечеството в световен мащаб през целия XX век. По същия начин телевизионните репортажи са от целия свят. Показват както световни събития без коментар, така и местни кризи, катаклизми и любопитни случки без прецедент. Зрителят си дава сметка, че в един и същ момент, сега, през август, паралелно се случва един от най-големите форуми за кибернетика в Япония, на който се парадират с напредъка и развитието на науката и роботостроенето (очевидно подвластни на човека), и в същото време се случват наводнения в Китай, природни стихии, които хората очевидно не могат да овладеят. Паралелно на тези събития, в далечния край на Европа, окултисти с надрелигиозни схващания за „историческия, космическия и мистичния Христос“, организират своите ежегодни духовни събори. Тоест тези No comment новини са един пъстър колаж, който ни връща към реалността, такава каквато е – днес се създава историята утре, наситена много често с едновременно случващи се събития, които обаче биват забравени лесно. Ако направим връзка с книгата на Оуржедник, в крайна сметка това твърдение може да се сведе до основната идея, че сме попаднали във вихъра на цикличността, че човешката глупост върви ръка за ръка със стремежа да открием смисъла на собственото си съществуване и мястото ни на този свят, желанието да оставим нещо след себе си, и неспособността да контролираме глобално природните и историческите процеси.

Към музиката

Във финалния етап на спектакъла, реализиран в Манчестър, се включват пет музиканти. Те свирят на различни музикални инструменти, с различен културен произход – тръбен орган, построен от самия изпълнител и управляван чрез дигитална програма; саксофон; един от първите синтезатори – Ondes Martenot; китара и електроника (дигитален електронен инструмент, който се използва за третиране и смесване на звуците) и перкусии. На музикантите им е предоставена възможността да импровизират заедно в определени рамки, но също така и да създават нова музика в свободата, която им е дадена при всеки спектакъл.

Към визуалните средства на спектакъла

Както вече споменахме в спектакъла са използвани елементи от декора и реквизита на предишен театрално-музикален проект на Гьобелс – “Europeras 1&2” от Джон Кейдж. Структурата на операта на Джон Кейдж и начинът на работа на Гьобелс с отделните елементи оказват силно влияние и в този спектакъл. “Europeras 1&2” са изградени на принципа на колажа, Кейдж отделя парчета от различни популярни опери и работи с тези фрагменти. Гьобелс също вярва в отделянето на елементите и в това, че всички художествени форми, свързани с театъра, трябва да имат своя сила и живот. Също така твърди, че можем да променим пърформативните изкуства като променим структурата им и смята, че много от решенията, когато говорим за класическите форми на операта или театър, са взети още в либретото или в музиката, в текста на пиесата. Затова започва да работи с всички елементи и изпълнители по едно и също време, от самото начало.

Не за първи път Хайнер Гьобелс работи на нетипична театрална сцена. Сам споделя, че се чувства по-добре там, защото тези пространства му дават нещо различно, провокират неговата креативност. Една от причините според него е, че там не е възможно да се използват традиционните репрезентативни стратегии, които се прилагат на голяма театрална сцена. Да речем театралните жестове, употребявани от актьорите в конвенционалните спектакли, биха били неподходящи в тези пространства, защото подобни пространства носят различен характер. Важно е да се отбележи, че всяко пространство също така носи определен отпечатък върху спектакъла. В свое интервю, по време на гостуването с „Всичко, което се случи и можеше да се случи“ в Park Avenue Armory в Ню Йорк, Гьобелс споделя, че характерът на мястото е много различен от онзи в Манчестър. Докато депото в Манчестър, където са изиграни първите 10 представления, е старо, мръсно, влажно, с неравен под, и свръхакустично (характеристики, които дават антиутопичен характер на спектакъла), в Armory в Ню Йорк е различно. То е модерно и добре оборудвано технически, но и в същото време носещо военна история, свързваща се с текста на Оуржедник (често застъпващ темата за Първата световна война). Гьобелс сам казва, че тези специфични индустриални сгради имат строга естетика, те са функционални и при тях не се повдигат толкова много естетически въпроси именно поради тяхната функционалност. Освен това небезизвестен факт е, че пространството може да промени поне отчасти всеки спектакъл. Докато например представлението в Манчестър е било по-дълго – 2 ч. 45 мин., защото

там са имали покрив с панорамна гледка на града (и това им е позволило да добавят още една сцена на покрива), в Armory това е невъзможно поради другите характеристики на средата, в която попадат.

Подобен е случаят и с Jahrhunderthalle, в Бохум, в което през месец август 2019 гостува „Всичко, което се случи и можеше да се случи“. Построена през 1902 година като експозиционен павилион за Дюселдорфското индустриално изложение, по-късно използвана като газова електроцентрала, сградата съществува и до днес и е превърната в театрално-фестивално пространство за триеналето в Рур (Ruhrtriennale). Изпълненията в различните сгради, където гостува, не се различават едно от друго в смисъл на пренареждане на сцените, а спрямо креативността на артистите. Пространството дава голяма свобода на танцьорите в начина на използване на материалите на сцената. Сам Гьобелс казва, че всичко това е с цел да се изненада самият той и да опита да изненада публиката, а не да пресъздаде на сцената творба, която е предварително намислена. И в този спектакъл композира връзката между елементите – светлина, видео, движение, звук, текст и пространство.



Фиг. 1. „Всичко, което се случи и можеше да се случи“

снимка: Stephanie Berger/ PARK AVENUE ARMORY

Фиг. 2. „Всичко, което се случи и можеше да се случи“

снимка: Stephanie Berger/ PARK AVENUE ARMORY

В представлението са използвани лесно подвижни сценографски елементи – меки декори, състоящи се от различни по размер разрисувани платна; мобилни елементи, движещи се на колела; плосък реквизит; обемни скулптури и различен по характер текстил – от такъв с линейарни принтове до едноцветен, огненочервен. Въпреки че това не е италиански тип сцена и архитектурен портал, тук се прилагат средствата за бързо сменяне на декорите, но не тайно, „зад кулисите“, а напротив – съвсем открито от танцьорите-

изпълнители на сцената. В спектакъла са включени различни прожекции, освен видеозаписите на репортажите, се прожектират и стари военни географски карти.

Още с първата картина (фиг. 1) пред зрителя се отваря поле за размисъл и вероятно намек за избухването именно на тази първа и толкова страшна за човечеството война. Най-отпред, пред публиката, се появява изпълнителка, облечена в черен работен гащеризон, която започва да вади от вагонетка букви от кирилската азбука. Така типичните Ж, Д, Ф, И, Б, Ш и др. Паралелно с това се появява друга група танцьори, които разгъват двулицеви текстилни платна, с една тъмна и една светла страна, и с принтирани линеарни илюстрации на архитектурни колони. Постепенно те ги оформят в призрачни черни човешки силуети, около които започва да се развива действието, тези силуети за нас се превръщат в нещо като свидетели. В същото време, в центъра на сцената поникват изрезки от ниски, черни треви, а в дъното се появява златно слънце, което постепенно се разпада до златен сперматозоид. Под него изпълнителите, облечени също в тъмни работни гащеризони, разгъват кървавочервен текстил. Наоколо по сцената нареждат скулптирани сиви миди във вариращи размери. Гьобелс твърди, че вярва в директното артистично преживяване на работата му и също така не желае да дава конкретна рамка, през която да се гледат произведенията му. Сам казва, че не поставя символи, не поставя нещо, което трябва да бъде разбрано като нещо друго. Тези толкова разпознаваеми и уникални по своя характер букви от кирилицата, в противоречивия контекст със случващото се на заден план, могат да бъдат прочетени по много начини. Затова и Гьобелс не ги коментира и не се опитва да ги обоснове. Знаейки коя е причината подтикнала избухването на Първата световна война, ние, като зрители, можем само да предполагаме дали тази сцена не е свързана със „зачеване“ на конфликта и убийството на австро-унгарския престолонаследник Франц Фердинанд. Картината е последвана от прочит от изпълнител на откъс от книгата, разказващ за колониалните музеи, и последващ пасаж, в който се говори за характерните черти на различните нации. Паралелно с това четене няколко човека от групата на изпълнителите монтират върху спусната чига завеса-екран. Върху екрана започват да текат три репортажа от ЕВРОНЮЗ No comment. Когато репортажите свършват, докато събират завесата и отново пред нас се разкрива опразнена сцена, започва друга прожекция – географска карта на Европа.

Следва картина, в която танцьорите внасят постаменти, приличащи на катедри на колелца, от ляво и от дясно и започват сложна хореография и игра с тях. Редят ги във всевъзможни конфигурации, бутат ги, търкалят ги, играят с

хвърлените сенки. Докато изпълняват тази проста и в същото време прецизирана хореография от зрителско ляво, извън сценичното пространство, започват да се чуват шумове, като от строителна площадка – чукане, трополене и т.н. По този начин зрителското възприятие е раздвоено. Това, което виждаме, че се случва на сцената, е различно от онова, което чуваме. И двете ни сетива са държани в напрегнато любопитство. Дисонансът, който се получава, може да бъде интерпретиран като разрешаване на проблемите по дипломатически път, докато паралелно с това, и задкулисно, някой някъде се опитва да скове отново стабилността на стария континент. Възможно е и да няма подобна интерпретация, това е воля на зрителя.

В друга картина се появяват огромни зъбери, сякаш кораби, които застрашително плуват по сцената.

Редуват се сцени, в които изпълнителите закачат завеси с разрисувани дървета, опънати върху мрежи, събират ги, отново започват да текат *No comment* новини. След това дърпат облакоподобни плоскости по сцената, а върху текстилните извисяващи се дървета се прожектира карта на Европа, паралелно с това един от тях чете пасаж от книгата (фиг. 2).

Постепенно сцената е обгърната в пушек, образуващ тунел, на дъното на който, в сценично дясно, има светлина. От мрака изплуват изпълнителите, носещи черни гофрирани тръби с различни размери и започват да ги манипулират като червеи, глисти или други ужасяващи гадинки (фиг. 3).

Паралелно с основното действие, в една от картините, вниманието на зрителите е отново обострено и раздвоено. От ляво, зад металните колони, които са част от архитектурата на сградата, но извън игралното поле, започват да падат, да се търкалят и да трополят, кънтейки, огромни обли камъни. Когато се изсипе цялото възможно количество камъни, се появява нова прожекция върху пода, този път геометрична абстракция на шахматно поле, но не двуизмерно, а триизмерно и кубично. Тук е привнесено трето поле, трети нюанс, сякаш за да ни напомни, че не всичко е черно-бяло. Върху този терен изпълнителите търкалят огромните камъни, побутвайки ги с дълги дървени инструменти. Дали това не са Великите сили, които като на игра разрешават конфликтите на бойното поле? Или пък това са войниците на фронта, които, обзети от безсмислието и празнотата на войната извършват действия, които са им наредени и са също толкова безсмислени и нищо неозначаващи? И отново се появяват черни силуети, сякаш лодки застрашително приближаващи се към нас. Изпълнителите закачат една огромна разрисувана завеса, представляваща глава на огнедишащ дракон, с отворена паст. Издигайки се нагоре, тази отворена паст се разширява все повече и се превръща в пещера, поглъщаща малкия човек.

Сякаш предзнаменоване на края – изпълнителите започват да изваждат на сцената различни завеси, използваните в този спектакъл, но и от предишния. Подреждат някои по земята, други оставят да висят на чиги, образуват сложна конструкция от тръби, найлони и текстил, пускат дим, който запълва сцената. Сценичното пространство все повече започва да прилича на бойно поле (фиг. 4). В създадения хаос всичко приключва. Тези намачкани и захвърлени на пода текстили, върху които са изобразени дървета и цели гори, архитектура и живописни чудовища, могат да се разглеждат като крах на фалшивите обещания, че светът ще стане по-добро място за живеене. Така, както този спектакъл рециклира реквизита от предния, така и Европа рециклира повтарящи се наново идеи и тенденции, в които обаче все по-трудно можем да се припознаем.



3)



4)

Фиг. 3. „Всичко, което се случи и можеше да се случи“
снимка: Stephanie Berger/ PARK AVENUE ARMORY

Фиг. 4. „Всичко, което се случи и можеше да се случи“
снимка: Thanasis Deligiannis

Едно от най-емблематичните произведения на Гьобелс е „**Нещата на Щифтер**“ (на немски Stiftern Dinge). То влиза в категорията пърформативна инсталация или музикален театър. Тази своеобразна музикално-театрална инсталация е един от крайните примери, в които отсъствието на актьор от сцената е абсолютно. Това е спектакъл без изпълнители и е един от ярките примери, в които режисьорът успешно прилага своите идеи за изместване на класическите разбирания за драма, свързани с психологически взаимовръзки, към „драма на сетивата“. Самият Гьобелс го представя като „композиция за пет пиана без пианисти, пиеса без актьори, представление без пърформари“. В центъра е зрителското изживяване и комплексното въздействие върху сетивата му.

Премиерата на „Нещата на Щифтер“ се е състояла през 2007 в Théâtre Vidy, Лозана, Швейцария. Отзивите за спектакъла са положителни. Някои критици го определят като „магически“² (Stearns, 2009). Джошуа Мегит говори за него като за „театър на бъдещето“, „мрачен и движещ се колаж на онтологичната алегория и индустриалния колапс“ (Meggitt, 2010). Гелси Бел споделя, че движението през спектакъла е „по-скоро като през сън, отколкото през история“ (Bell, 2010). Комплексността на такъв тип театрална инсталация дава възможност на Гьобелс да я пресъздаде през 2012 година в АМВІКА РЗ, Лондон, като няколкочасова артинсталация, която зрителите могат спокойно да обхождат „без гид“. Това експониране е последвано от няколко представяния в същото пространство.

Анализът, който следва, е направен на базата на CD аудиозапис на „Нещата на Щифтер“, видеозаписи на части от спектакъла, събрани ревюта, рецензии и интервюта с Хайнер Гьобелс, както и неговата книга „Естетика на отсъствието“ (Goebbels, 2015).

Човешкото възприятие е така конструирано, че винаги търси да види, съзнателно или не, в дадена среда друго човешко същество. Какво се случва сега, когато на сцената няма друг? Когато на сцената няма актьори, няма танцьори, няма музиканти? Това, което все пак има, е сложна мултимедийна инсталация, съчетаваща всички елементи на театралния спектакъл. Използвани са няколко текстилни екрана, които се спускат периодично надолу и върху които се прожектира. Непосредствено зад последния екран е разположена сложна, дигитално програмирана, скулптурно-асамблажно-музикална кинетична конструкция, изградена върху платформи. Конструирана е от пет пиана, всяко в различна степен на разпад, а конструкцията има възможност да се придвижва по релси. Пианата са с премахнати капаци и позиционирани така, че да се виждат красотата на струните и струнните кутии, заедно с всички чукчета и други дребни елементи. Тези пиана са програмирани да свирят сами, но също така около тях са монтирани и механични „ръце“, които да манипулират струните им, да трополят по корпусите им с палки за барабан и въобще да издават всякакви възможни звуци. Около тази сложна музикална композиция са монтирани оголени клони на дървета, тръби, вентилатори и други отделни елементи, които също създават звуци и шумове. Чува се щракане, хриптене, трополене, свистене, нещо като дърдорене и съскане. Пред платформите с пиана на пода се намират три големи басейна с дъна, покрити с пясък, които постепенно се пълнят с вода. Между тях има пътеки. В сценично

² Дейвид Патрик Стърнс в своята статия *Nothing to it: No - plot magic in N.Y* (Stearns, 2009).

ляво са позиционирани три светли и големи по обем пластмасови бидона. Те са обгърнати от правоъгълна метална мрежа-обков (фиг. 5 и 6).



Фиг. 5. „Нещата на Щифтер“
снимка: Mario del Curto

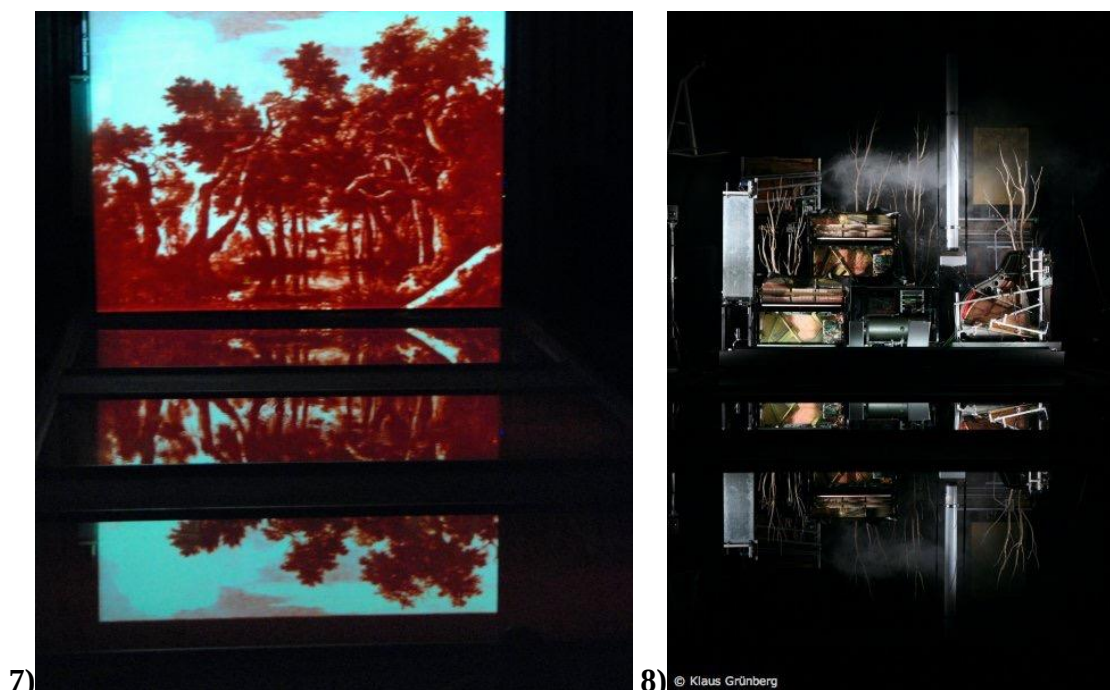
Фиг. 6. „Нещата на Щифтер“
снимка: Klaus Grünberg

„Нещата на Щифтер“ е разделен на дванадесет откъса: 1. Мъглата (The Fog); 2. Солта (The Salt); 3. Водата (The Water); 4. Вятърът (The Wind); 5. Дърветата (The Trees); 6. Нещото (The Thing); 7. Дъждът (The Rain); 8. Гръмотевицата (The Thunder); 9. Звукът (El Sonido); 10. Бурята (The Storm); 11. Крайбрежието (The Coast); 12. Изложба на обекти (Exhibition of Objects).

Началото на спектакъла е свързано с трите основни елемента – мъгла, сол и вода. Басейните се пълнят с вода пред зрителите. За кратко се появяват двама техници, които разпръскват сол с помощта на големи сита (Nicholas, 2010). Това са единствените човешки същества, които присъстват по някакъв начин на сцената.

В откъса „Вятърът“ звучат чародейски записи³ от заклинания за призоваване на югоизточните ветрове, които са жизненоважни за моряците от Папуа Нова Гвинея. Завесите се спускат и вдигат. Записите са съпроводени от звук, подобен на вятър, генериран от вентилатор, насочен към висока тръба през която преминава въздушното течение. Зад завесите има спот прожектор, който се гаси и включва, създавайки ритмичен звук, паралелен на ритъма от движението на завесите. Върху тях могат да се видят отраженията от повърхността на водата.

³ Запис направен на 26.12.1905 от австрийския етнограф Рудолф Пех (Rudolf Pöch)



**Фиг. 7. „Нещата на Щифтер“
снимка: Klaus Grünberg**

**Фиг. 8. „Нещата на Щифтер“
снимка: Klaus Grünberg**

В откъса „Дърветата“, върху спуснатия екран, се вижда прожекция на предромантичен пейзаж на художника Якоб ван Ройсдал, носещ заглавието „Дървесно блато“⁴ (фиг. 7). Той се отразява в трите големи басейна. Оригиналът на пейзажа представлява широколистна гора, която обгражда мочурище. Във водата, почти незабележими са нарисувани три патици, които се опитват да се скрият в храстите, подплашени от приближаващ се в далечината човек. Тези „герои в картината“ не са отчетливо включени, те са с изключително малък размер и са почти незабележими. Акцентът е поставен върху пейзажа, сякаш той е главният герой в случващото се. В репродукцията, използвана тук, е засилен контрастът на дърветата, които обграждат мочурището, променен е и техният цвят. В началото дърветата представляват черни силуети, но постепенно стават все по-ясни и обемни. Плавно сменят няколко цвята – от топли до студени, през черно-бели. Завесата постепенно се вдига, докато прожекцията тече, и зад нея се разкрива машинарията на сценичната конструкция. Чрез дублирането на трите бидона и разрязаното

⁴ A Wooded Marsh (1660), създаден в периода на нидерландския Златен век в изобразителното изкуство, но сякаш предвестник на един по-късен период

отражение на прожекцията, което се вижда в повърхността на трите басейна, се създава усещане за ритъм. През по-голяма част от времето всичко е обгърнато в мистична тъмнина и обектите на сцената изглеждат сякаш фосфоресцират, сами излъчват светлина и дават тази светлина на заобикалящата ги среда. Има много силен контраст между геометричната форма на мрежата, която обгръща бидоните с вода, и пейзажа от прожекцията. Тази опозиция напомня контраста между природата и света, създаден от човека. Но парадоксът е, че този пейзаж също не е истинска природа, той е кадрирана прожекция на живописна работа. Също е създаден от човек. И дори повече – двойно пресъздаден е, защото е живописван от човек-артист и е кадриран и използван от човек-артист в този конкретен спектакъл.

В откъса „Дърветата“ е включена част от разказа „Зимна история“⁵ на Адалберт Щифтер от „Портфолиото на моя праядо“ (Stifter, 1864). Той е прочетен от Бил Патерсън. Адалберт Щифтер е австрийски писател, романтик, емблематичен с начина, по който описва природата. Гьобелс казва, че Щифтер пише своите художествени образи „с толкова много детайл, с колкото художникът твори пейзажи“ (Goebbels, 2015: р. 27). В този разказ чрез увлекателен, много красив и богат език, писателят разказва за градски и извънградски зимни картини, заледени улици, полета и гори. Особено наситена с напрежение е историята за разходката с шейна и ледената гора, през която той и неговия спътник се готвят да преминат. Описаната ледена гора създава нечувани, магически, но и в същото време плашещи шумове. В текста се говори за „нещо“, което не се назовава. Още Хайдегер разсъждава за този откъс на Щифтер и за силата и възможностите за прочит, с които е наситено това „нещо“ (Groth, 2016: р. 46). Гьобелс неслучайно използва точно този пасаж, воден от идеите си за естетика на отсъствието и богатството за прочит, което дава това отсъствие. В свое интервю той казва, че това което го е привлякло към текста, е също така забавянето на темпото и на речта, които довеждат до концентрация на публиката при възприемане на всички детайли – звук, слово и образ (Shineberg, 2010). Тази история се преплита със звуци, произведени от сценичната инсталация, и това създава усещане за напрежение и очакване, че нещо свръхестествено ще се случи.

Мекият текстилен екран плавно се вдига и така се преминава към епизода „**Нещото**“ (фиг. 8). Пред нас се разкрива машинарията в пълния ѝ блясък, с всички малки движещи се елементи, които издават звуци. Звукът на сценичния пушек допълва не само визуално картината, но се превръща в част от

⁵ от немски „Eisgeschichte“

инструменталния фон. В контраст на предишното спокойствие започват да се прокрадват резки и кънтящи звуци. Докато в началото конструкцията е добре осветена, постепенно, в действието, осветлението започва да става все по-оскъдно и прелива в още по-топли нюанси.

Неусетно се преминава към следващия откъс – „Дъждът“. В него тихото шумолене от дъжда, който „вали“ в басейните, е комбинирано с втора част от *Italian Concerto* от Йохан Себастиан Бах, изпълнена от дигитално програмираните клавиши. В тази картина има топли просветки върху отделни елементи от конструкцията, както и странични, с които се подчертава ефектът от падащите капки дъжд в басейните. Големите бидони с вода също са осветени отначало в топло, а след това рязко променени в студено, но с вградено в самите тях осветление. На фона на тази създадена от природата и от човека музика звучи част от интервюто на Клод Леви-Строс с Жак Шансел за Радио Франция (1988) на френски език. Постепенно музиката и дъждът спират и интервюто тръгва в посока на разговор за това, че Клод Леви-Строс смята, че днес нямаме достатъчно основателни причини да вярваме в човешкия род. Той споделя, че всъщност това е една от причините да има малко истински приятели. На фона на тишината изплува финалното му изречение: „Самотен съм по природа“.

Светлината угасва, остава светещ единствено един правоъгълен, вертикален метален лист от сценичната конструкция. Той започва да се движи, задействан от механизацията и да издава шум. Това прави светлината върху него динамична и в ритъм със звука. Започва епизод „Гръмотевицата“. В басейните се появяват правоъгълници от светлина, движещи се на ляво и дясно по повърхността на водата. По време на това действие се чува записът на Уилям Бъроуз, който чете откъс от новелата си „*Nova Express*“. Постепенно част от конструкцията е осветена и от думите на Бъроуз се преминава към аудиозапис от интервю на Малкълм Екс⁶. Плаващите правоъгълници от светлина се разширяват и рамкират трите басейна. Рязко светва контражурно осветление, което със звук от щракване грейва като слънце и рязко угасва. Върху инсталацията отново се появява светлина от прожекция на репродукция на картина. Това е „*Нощен лов*“⁷ на Паоло Учело. Пред инсталацията започва плавно да се движи правоъгълник, кадриращ сегменти от репродукцията. По този начин отделните части от живописната творба се смесват с елементите от конструкцията образувайки еднородна картина. Появяват се детайли от

⁶ Афро-американец, активист за правата на човека през 50-те и 60-те години в Америка

⁷ *The Hunt in the Forest* или *The Hunt by Night* (около 1470), Paolo Uccello

нарисуваните дървета в гората, части от образите на ловците, техните крака и оръжия, техните коне, бягащи елени и сърни, тичащи ловни кучета. Паоло Учело е не само художник, но и математик, известен с развитието на теорията за линейната перспектива в изкуството и използването ѝ за създаване на дълбочина в картините. Именно тази негова творба е един от ранните опити за успешно прилагане на принципите на перспективата в ренесансовото изкуство с помощта на изобразяването на четирите големи дървета на преден план и постепенно смаляващите се в дълбочина обекти. Клоните в музикалната конструкция всъщност много напомнят нарисуваните от художника, което спомага още веднъж за осъществяването на връзката между картина и инсталация.

Следва „Звукът“, аудиозапис на антифонално песнопение на колумбийски индианци⁸. Паралелно със записа сценичната конструкция продължава да създава звуци и се включва инструментал, ставащ все по-интензивен и напрегнат.

„Бурята“ е отново инструментално изпълнение, в което е комбиниран звукът от клавишите на петте пиана.

Следваща картина е „Крайбрежието“. Използван е запис на гръцката песен „Kalimèrisma“ в изпълнение на Екатеринбургски Мангоулия⁹. За песента Гьобелс пише, че е част от репертоара на жените от остров Калимнос, Гърция. Пеели са я сутрин и с нея са посрещали и са пожелавали късмет на рибарите идващи от северната част на Африка. Докато тече аудио записът, в басейните се изсипва сух лед, който създава бълбукащи вълни по повърхността на водата и облаци от пара.

Хайнер Гьобелс казва, че е започнал работата си по спектакъла с конструкцията от петте пиана и трите басейна, а текстовете на Щифтер, както и всички останали, са се появили по-късно. Казва също така, че не работи по традиционния начин, в който има текст или ясен образ, от който гради всичко, а мотивите му за създаване на спектакъл всеки път могат да бъдат различни – могат да бъдат визуални, музикални или литературни, но никога в очаквана и търсена последователност. В „Нещата на Щифтер“ всички елементи (пиана, вода, сол, метал и дърво) се превръщат в участници и равностойни протагонисти. Гьобелс многократно, в различни интервюта, подчертава, че не иска да изказва твърдения от сцената, и че работи с въпроси, които повдигат

⁸ Записът е от аудиокасата, радио-доклад, от архива на Хайнер Гьобелс, добавена през 1985-та по време на пътуване до Южна Америка.

⁹ Ekaterini MANGOULIA, Записът е от 1930 година и е направен от Samuel Baud-Bovy

материалите сами по себе си. Разнообразни са начините, по които може да се разбере спектакълът. Това се дължи на неговата многопластовост. Тя е постигната чрез подбора както на визуалните средства, така и с избора на личностите и техните интервюта; използваните текстове и репродукции на картините (контекста, в който са работили техните автори); автентичните аудио-музикални записи, свързани с малки общности от различни места по света. Една от основните теми, които бихме могли да изведем, е взаимодействието между човек и природа. То се открива в централния откъс от Щифтер, разказващ за ледената гора като катаклизъм, към който човекът изпитва страхопочитание. Този леден катаклизъм е комбиниран визуално в спектакъла с репродукцията на „Дървесно блато“. Както казахме, картината пресъздава горски пейзаж, наред който се разполага блато, поглъщащо големи паднали в него дървета. Тук природата господства. Човекът е малък, почти незабележим и незначителен. В опозиция е другата използвана картина „Нощен лов“. Тя представя борбата на човека с природата, желанието за неговото доминиране и подчиненото положение, в което се опитва да я постави. Сегментите от картината си комуникират с конструкцията от фрагментирани пиана в задния план. Получава се един интересен диалог между ловната сцена, в която човекът има надмощие, и отделните парчета от музикалната сценична инсталация. Тези парчета от инсталацията са създадени от човека и те изпълняват своята функция именно благодарение на човека. Тук човешкият род се явява сътворител на „нещото“. Артистът е едновременно ловец и творец с прастари желания да владее природата и всички музи. Неговия вечен конфликт с природните стихии обаче е вечно неразрешим. Тук на помощ идва чародейството в лицето на заклинанията на моряците от Папуа Нова Гвинея, които призовават ветровете, и песента на гръцките жени от остров Калимнос, които приветстват рибарите от Северна Африка и им пожелават успех.

Разговорът на Клод Леви-Строс с Жак Шансел е съпроводен от интимната и спокойна картина на дъжд, почти тъмно е. Разговорът ни напомня, че въпреки че за човека вече не е останало неразкрито кътче от света, той продължава да бъде самотен. Темата за самотата се преплита по сложен начин с темата за социалния бунт и желанието за справедливост. В следващата картина, в която е използван кънтящият метален лист, чуваме текстовете на Уилям Бъроуз и на Малкълм Екс. Книгата, от която като в транс чете Бъроуз, е съставена на базата на фрагменти от различни текстове и е социален коментар на света, в който е живял. Задвижван сякаш от този транс, металният лист стои неспокойно изправен и потрепващ, осветявайки повърхността на трите басейна.

Това оставя у зрителя усещането, че наблюдава морски фар, който охранява строго пазен периметър.

Тема в спектакъла е и времето. Не само метеорологичното (а защо не и екологичните промени във времето), но и индивидуалното усещане за време. В книгата си „Естетика на отсъствието“ Гьобелс говори и за проблемите, които засяга Гертруд Щайн – „...че емоционалното време на зрителите не е същото като емоционалното време на пиесата“ (Goebbels, 2015: р. 30). Начинът, по който то минава, тече или бива отмервано в този спектакъл, е различен. Времето тече и запълва с вода трите празни басейна в центъра на сцената или се изсипва в тих дъжд над тях. Времето също така може да отмерва цветните промени в картината на Якоб ван Ройсдал или ритмично да тиктака в тон с гасенето и пускането на спот прожектора. То може да се забави в разказа за ледената приказна гора, но може да забърза при ритмичното четене на Бъроуз, съпроводено от звука на огъваща се ламарина. Всъщност започваме да си задаваме въпроса дали въобще може да се измери. И можем наистина да стигнем до заключението, че във всеки един момент то тече различно за нас, като зрители и не можем да очакваме да е универсално.

С казаното до тук можем да заключим, че и в двата спектакъла на Хайнер Гьобелс са включени основните принципи свързани с неговата „естетика на отсъствието“. И в двата има изместване на изпълнителя от центъра на вниманието. В „Нещата на Щифтер“ е абсолютно, а във „Всичко, което се случи и можеше да се случи“ вниманието на зрителите е разделено между един колективен протагонист от изпълнители. И в двата има празен център – отсъствие на ясно дефинирана тема или послание, както и липса на история или разказ; разпределяне на присъствието между всички елементи и събирането на елементите в своеобразна полифония. Също така силно заявено е бягството от тривиалното и създаване на пространство за въображението. И двата спектакъла не са наративни и не са подчинени на линеарната логика на класическите театрални представления. Изградени са от картини, които преминават от една в друга, а от тяхната последователност бихме могли да създадем свой разказ и интерпретация. Не на последно място трябва да се отбележат част от темите, които очевидно силно вълнуват Хайнер Гьобелс. И в двата случая се усеща апокалиптичният привкус. Бихме могли да разчетем темите по-скоро свързани с пост-хюман света, с нашето хипотетично бъдеще, което не изглежда особено обнадеждаващо. То обаче все още е в сферата на предположенията и хипотезите. Ето тук ние сме на ход.

References // Литература

- Bell, G. (2010).** Driving Deeper into That Thing The Humanity of Heiner Goebbels's Stifiers Ding. TDR: The Drama Review. The MIT Press. Volume 54, Number 3, Fall 2010 (T 207) pp. 150-158
- Goebbels, H. (2015).** Aesthetics of absence: Texts on Theatre. Routledge. 2015
- Groth, M. (2016).** The Voice That Thinks. Eni Press. 2016. p. 46
- Meggitt, J. (2010).** Stifiers Ding. Melbourne. Cyclic Defrost (AU). 11 October 2010
- Nicholas, J. (2010).** Machines spring to life as human actors lose the plot, Age, 11/10/2010
- Shineberg, S. (2010).** When the stage is no place for people. THE AGE (AU). 9 October 2010
- Stearns, D. P. (2009).** Nothing to it: No - plot magic in N.Y. The Philadelphia Inquirer (US). 19 December 2009
- Stifter, A. (1864).** „Die Mappe meines Urgroßvaters“. Third edition. 1864. translated from the German into English by Miriam Heard
- The Mancunion, (2018).** Review: 'Everything that happened and would happen', Available at: <https://mancunion.com/2018/10/11/review-everything-that-happened-and-would-happen/> (Last view: 10.10.2019)
- The New York Times, (2019).** Surrender to a Boundary-Blurring Tour of Europe, War and Peace, Available at: <https://www.nytimes.com/2019/06/02/arts/music/heiner-goebbels-park-avenue-armory.html> (Last view: 10.10.2019)
- YouTube, (2018).** An interview with Heiner Goebbels, Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=MG8HII57Ycw&t=365s> (Last view: 16.10.2019)

Невена Людмилава Георгиева

докторант в Национална художествена академия, София, България

e-mail: nev_@abv.bg

INIS SERIES

Онлайн поредица на
интердисциплинарната научна мрежа

Информационно общество

Том 2, 2023

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

Online Journal of the
Interdisciplinary Scientific Network

Information Society

Volume 2, 2023

ISSN: 2815-4231

Редактори

Галина Богданова

Светослав Косев

Editors

Galina Bogdanova

Svetoslav Kosev

Технически редактори

Николай Ноев, Николина Джановска

Technical Editors

Nikolay Noev, 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**