

ЕКСТАТИЧНИЯТ ТЕАТЪР

от Явор Гърдев

*Il est l'heure de s'enivrer!
Pour n' être pas les esclaves
martyrisés du Temps, enivrez-vous
enivrez-vous sans cesse! D'amour,
de vin, de poésie ou de vertu, à votre guise.*
Charles Baudelaire

*Когда мы озираем разлад в наших оценках
и верованиях, тревогу в сердцах, тоску о
несбываемомся и чаемом, скорбь настоящего
и скорбь о вечном, - мы, развившие в себе
утонченнейшую чувствительность к диссонансам
мира, живущие противочувствиями, неумиренные,
- конечно, мы сознаем себя нуждающимися в
очищении и целении, - и кто скажет, что наука и
разум отвечают этой потребности, не понимает
нашего голода, как мы не понимаем его сытости.*
Вячеслав Иванов

Предговор

Аксиоми на желанието

Текстът "Екстатичният театър", който тук предлагам на вниманието на читателите, е неправилен. На него не би трябвало, а и не е възможно, да се гледа като на строго научен опит. Все пак, като че ли е наложително да се направи едно оразличаване. Тук не става дума нито за чиста мистификация, нито за някакво псевдофилософстване, макар добре да съзнавам, че от гледищата на професионалния историк, филолог или философ долният текст е критикуем в много свои точки. Затова, ако трябва да дам някакво класификационно подпирало на случайно решилия се да го прочете, то бих го нарекъл "сякаш-теоритичен", от една страна, за да предизвикам= да се предпазя от подозрения в претенциозност, които маниакализираниите ни съзнания вече привиждат навсякъде, и от друга - за да попаря евентуалния ентузиазъм на някой случайно попаднал върху страниците му професионален ерудит да ми издърпа ушите, като предварително си призна, че просто тичам в друг коридор и подобно действие би било неадекватно. Наистина, истина тук е това което желанието постулира като такава (операция, отдавна правомерна в мисленето за изкуство). При все това умозаключителният процес не е дотам волунтаристичен. С фантазните продукти на желанието той пълни смислови кутии, които историята няма фактологичен ресурс да напълни, но при все това остава смирено и почтително стъпил на авторитетните й рамене. Просто поредният текст-акция, писан през онези интересни нощи, когато в едното ти ухо с ведро

спокойствие шепне благородния и дисциплиниран (и все пак скучноват) глас на разума, а в другото с мегафон крещи Принцът на Мрака.

1. Реконструкция на понятието екстаз

В случая с понятието "екстаз"[1] етимологията ни отвежда към един пределно ясен и незамъглен смисъл, който най-общо може да бъде артикулиран като от-стояние от у-станов-еност. Едно по-задълбочено и упорито в-слушване в това какво ни казват корените на думата ще е от голяма полза за постигане на действителния смисъл на отношението ѝ към театралността. Това отношение, смятам, в никакъв случай не се измерва само с видимостта на оргиастичното бесуване(от-стоенето-от-своето-тяло), което е пряко осезаемото физическо ниво на екстаза, а и с невидимостта на отстоенето от своята индивидуалност. Това от-стоене е едновременно и от-стояване на идеалния телос на театралното занятие изобщо, който може да се определи като живот в образа, т.е. в образаца, в ейдоса. Екстатичният театър се оказва по-близкия до сетивата и пряко осезаем аналог на мисловното (философичното) възлизане към ейдосите. Той, в добавка, има и едно чисто политично[2] предимство: не е елитарен, дори напротив - свръхдемократичен е[3]. И е такъв, защото не разчита на интелектуално усилие за приобщаване, а на чиста ем-патия, на в-чувстване. Още повече, че в принципите на тази театралност лежи оргийния култ[4], където екстазът се разпространява ен-демично и епидемично, генерира се от колективната енергия на общността и неудържимо поражда всичките ѝ членове. Обаче колкото и да се опитваме да изведем телеологията на екстатичните действия, били те мистериални култове или театър, от някаква чисто социална целесъобразност, няма да успяваме да го сторим без да накърним (като профанизираме и пределно секуларизираме) автентичния им двигателен мотив. Затова искам своевременно да обърна внимание върху връзката между екзистенция и екстаз, въведена от Мартин Хайдегер[5]. Бидейки връзка не само по буква (етимологическа), но и по дух (онтологическа), тя е от изключителна важност за проясняването на структурата на екстаза тук. На базата на екстатичното единство на екзистенциалното време[6] възникват прозрачността и видимостта.

Ако положим, че екстазът в театралното действие цели да скрепи в едно аза (на лице-действащия, на въ-плътяващия се) с архетипния образ (на оногова, от чието име се лице-действа и в когото се въ-плътяват), то в същото време веднага трябва да добавим и това, че подобна цел е утопия *par excellence*. Но коректността изисква да забележим: тя работи. При това смея да твърдя, работи тъкмо и най-вече поради това, че е неосъществимост. Дали тогава не работи на халост? Едва ли. По-скоро е парадоксално действено превъплъщение на остроумната Кантовата фигура "целесъобразност без цел". Тук е мястото да се разсее една от най-устойчивите в театралната теория илюзии - илюзията за превъплъщението като метод. Затова не са (и никога не са били) нужни особени доказателства, а е достатъчно привеждането на аксиомата за неотчуждаемостта на моето тук-сега-дадено битие от мен. Ако пък и това не стига може да се помогне с неизбежното обитаване само на тялото, в което съм се заварил.. Затова екстазът (взет в отношението му към театралността) никога не може да бъде мислен буквално като биване-в-образа, а

винаги и само като неизбежен път дотам. Екстазът не е крайната точка на осъществяване на копнежа да бъдеш-в-чуждо-тяло-и-време, а е само трасето на този копнеж, изпълнената с мъчителни гърчове история на героичното домогване-до-идеалния-друг, с когото съм в пряко родство, епикриза на искането да постигнеш ейдоса си. При това положение на нещата обект на изследване тук може да бъде само времевата структура на екстаза, а именно поредността на случващото се в споменатата територия на домогване.

В опита за трансгресия от собственото (наличното) его към желаното его, осъществяващ се посредством екстаза., смятам, е възможно да се очленят две времеви фази, снети в екстатичното движение или (ако използвам диалектичната терминология) два момента на екстаза, а именно ексцес (ex-cessus - излизане) и ентусиазъм (en-ousiasmus - имане-на-бога-в-себе-си[7]). Те, разбира се, могат да бъдат описвани само с приблизителност и то предимно чрез външно-наблюдаемите феномени, които предизвикват. Точната технология на случването им не може да бъде докрай и изцяло проследена при положение, че не се изпадне безостатъчно в сферата на догадките. Но нека проследя тези фази в актьорската акция.

2. Природа на актьорската акция в екстатичния театър[8]

An actor mustn't only present what he understands:
he will pull the mystery of his part to his own level.
e must let the part sound out in him all that
he could never reach alone.
Peter Brook

Актьорската акция, т.е. (ако бъдем исторически коректни) оргията, е гранично действие. По самата си идея това е ситуация, в която материята е оставена сама на себе си. Отишли са си съдържанията, ейдосите са престанали да "участват" в тукашното и са оттеглени изцяло в интелектуалното. Опорите на нещата са измъкнати "изпод краката им" и те (нещата), изгубили битийната си патерица, останали само в спомена за предишната си стабилност, бесуват. "Душите са възнесени" (екстазирали), както би казал Платон; или пък "природните тела са изгубили своите ентелехии, като (парадоксално!) са запазили живота си", както би го коригирал Аристотел. И така оргията е неартикулируемо от-стояние. Тя трудно се поддава на понятийно характеризиране, не пасва на теории, извлича битие от собствената си необяснимост, подвизава се в парадокса, мистериална е.

Актьорската акция е екзистенция-игра на границата между два статуса: тялото-с-лице[9] и телата-без-лица. Чрез оргията едното из-лиза (екс-цедира[10]) в другото и се изгубва в него, а самата граница между двете [между аз-като-себе-си и аз-в-зоната-на-домогване-до-образа(образец)], т.е. собствената територия на ексцеса се оформя като зона на пробив[11]. Тази зона-межда фактически засмуква лицето, за да го разтопи в без-личието на екстатичната общност (хор), където (според Вячеслав Иванов) всички са едно - възплътен Дионис. Тук е наложително да се въведе едно принципно о-различаване между актьорите от хора и лице-

действащите актьори (протагониста, деутерогониста, тритагониста и персонажите с помощни функции), тъй като техните акции са подчинени на екстатичност от различен тип. Хорът според мен е натоварен пряко със задачата за пробив в личната обособеност. Затова впрочем е хор. Той е фалангата на ексцеса. Между другото в самия ексцес могат също да бъдат оразличени две предварителни (подготвителни) фази: екзалтация и еуфория. Първото е действие, второто - състояние. Екзалтацията е кондиционно условие за излизане (ексцес) в пространственото поле на без-личието, което е и времево поле на домогването. И така актьорите от хора осъществяват кондиционната задача да ек-залтират публиката, т.е. да я при-общят към (или съ-общят със) собствената си хорова (оргийна) общност, да подготвят всеки за из-ход-от-себе-си, т.е. за екс-цес. Ресурс за такъв изход има само в съ-общността, доколкото там колективната енергия сменя в себе си личностната, изпразвайки последната от възможност да действа сама. Работата по екзалтирането дава своя плод във втората предварителна фаза на ексцеса - в еуфорията[12]. В тази фаза разтопяването на индивидуалността в общността е събрало като ресурс на втората всички частни енергии и ги е обединило в една, чиято мощ вече е достатъчна, за да може да се осъществи симпатичния пробив от частното живеене в екзистенциалните времена в общото (съ-вместното и съ-време-нно) живеене в сюжетното време. Първа редица във фалангата на този пробив и негов действителен мотор са актьорите от хора. На нивото на физически наблюдаемите прояви екзалтацията, еуфорията и ексцесът се реализират точно в онази телесна разюзданост, с която и ние сме свикнали да ги свързваме. Мъчителният гърч на изстъплението поражда всички. След пробива в черупката на обособеността сюжетното време започва да приважда в син-хрон (съ-времие) със себе си всички частни психични времена. Всъщност в идеален вариант то би трябвало направо да ги отъждестви неразлично със себе себе си, да ги смене в себе си (в крайна сметка това е неговата утопична цел!), но самата невъзможност това да се получи докрай по еротичен път генерира импулсите на опита все пак да се получи. А тези импулси са мъчителни, включително и в най-телесното си измерение. Тялото се мъчи точно поради това, че не може да бъде докрай напуснато. И тук започва акцията на лице-действащите актьори. Протагонистът излиза на полето на сюжета, за да поеме върху себе си отъждествителната енергия на това едно (но все пак не докрай реализирано едно), което вече представляват зрителите. Той става обект на единната емпатия (а с това и овластен манипулатор) на общността, с което освобождава хора от кондиционната му опека над нея. Екзистенциалното време на героя, представян от протагониста, безостатъчно експонирано на сюжетния фон (нали всички предварително знаят сюжета!) се превръща в обект на домогване от страна на единната общност на зрителите. Те страстно искат да заживеят в него като в свое. Обаче неотчуждаемостта от собствените тела и собствените времена (макар и синхронизирани с горепосоченото) неотклонно препятства възможността това заживяване да се случи докрай. Междувременно актьорите от хора вече поемат задължение, коренно противоположно на изпълняването от тях до този момент. Те се наемат със здравословната за общността функция от време на време да "озаптяват" прекалено страстните й пориви за вживяване, т.е. да сменят оптиката ѝ на гледане. Какво по-точно значи това? Хорът с намесите си от-мества прекалено вживялата се (в това да

гледа света през очите на персонажа) публика към друга зрителна перспектива, откъдето е наблюдаем и неизбежно приближаващия фатален край на същия персонаж (пак да напомня, че всички знаят какво ще стане!). Посредством тази отчуждителна операция в терена на домогване общността бива постоянно разигравана между това да чувства (от името на персонажа) и това да му съ-чувства (от свое име). Така тя неусетно бива въведена в игровата (втора) фаза на екстаза, а именно - в т.нар. ентусиазъм. В тази фаза смятам, че се реализира едно (напомнено от Вячеслав Иванов) възлово правило в оргийния култ, а именно т.нар. "правилно лудеене". Да лудееш правилно "orqws manhnaí" всъщност означава екстазът ти, при все че ти се случва пълноценно, да не се превръща в реална физическа опасност за твоето тяло, т.е. да бъде някак темпериран, овладян. Това изключително много зависи от сръчността с която се прехвърля топката между лицедействащите и хоровите актьори. Всъщност "правилното лудеене" има статута на събитие само за публиката. За всички актьори то е въпрос на овладяна екстатична техника, на средство. Това обаче не бива да ни заблуждава, че присъствието на актьорите се изчерпва с някаква средственост и толкоз. Тогава то би било точно посредствено. Не. Просто във фазата на "правилното лудеене" ситуацията с емпатията на публиката наистина не трябва да се изплъзва от контрол. Но веднъж овладян, процесът на "вживяване - отчуждаване" се превръща в основа за вече общото (и за актьори, и за хор) постигане на високата фаза на екстаза - ентусиазма, където богът (Дионис) про-говаря в телата. Атлетическото и агонално усилие на актьора (и на емпатично съ-битийстващата с него аудитория) да се измъкне от кожата си и да-бъде-автентично-образа-който-представя постепенно го изчиства от себеизявителните и себеповтарящи жестове и го отваря за нещо качествено ново - удържимостта. Тя проправя път на онова нещо в него, за което сам той няма рефлексия, че притежава и което не разполага с техники и сръчности да активира волево. То само си проправя път да се освободи и него актьорът просто трябва да остави да зазвучи, а сам да се примири с ролята на резонаторна кутия[13]. И това нещо, откриващо се в удържимостта, съвсем не е така лелеяната и , видите ли, вече постигната екзистенция на образа в който се превъплъщавам, а е откровението на Дионис в мен, ентусиазма, т.е. максимумът-на-собствената-ми-екзистенция-в-домогването-й-до-нейния-еротично-желан-ейдос или последното-приближение-до-случването-ми-като-друг. Тази удържимост от бога случва в себе си отново и едновременно всички моменти на екстаза, снети в нея. Отминалите фази на екзалтация, еуфория, пробив-ексцес, които вече са само ретенции[14] в съзнанията на актьори и зрители биват автентично актуализирани във възела на емоционалната пре-изпълненост, възкресяват се като "сега" на живеенето. От своя страна обектът на домогване (представяният образ=ейдос), който бидейки по дефиниция недостижим телос, досега е бил удържан в протенция (в очаквана да бъде достигната бъдещност), сега актуално докосва[15] домогващия се, проговаря в него. Ентусиазмът, значи, е собствената територия на таланта отвъд сръчностите. Периметър на способността не да артикулираш смисъла, а пряко да му при-ставаш, да го постигаш-понасяш, да го оставяш да говори в теб и чрез теб на другите. В случването на ентусиазма е пикът на актьорската акция (и това вече се отнася не само за античния, но и за модерния екстатичен театър). Там, посредством условността на образа , който бива представян, наред фона на сюжетното време

експлодира същински ценното: сплитът на всичко съществено от екзистенцията на самия представящ. Достигналият ентузиазъм актьор експонира на фона на сюжетното време не екзистенцията на образа, в който цели да се въплъти, а собствената си екзистенция в квинтесенция[16]. Той самият става обозрим, той самият се съ-общава-и-съ-общава, доколкото не може да преодолее интегралността си и да стане друг.

При това положение за мен самия става трудно да определя, кое в екстатичния трагизъм всъщност е по-трагично: съдбата на представяния персонаж (както се мисли в сто процента от случаите) или отчаяния в искането си, неудовлетворим в копнежа си и предварително обречен опит на актьора да се превъплъти автентично и докрай. И сякаш същински театралното измерение на актьорската акция тук не е в наблюдаемостта нито на изкуството превъплътяване, нито на естетическата илюзия, че то е постигнато, а е по-скоро в наблюдаемостта на автентично случващата се мъка да се превъ-плътиш и в болезненото (героично?) понасяне на не по-малката мъка, че не можеш да се превъплътиш, че в крайна сметка не можеш да трансцендираш тялото си, че не можеш да се напуснеш съвсем. В това впрочем е и метафизичния трагизъм на неотменимата затвореност в тяло. А екстатичният театър (в дълбинния си мотив) се явява като вид жалейка по тази затвореност и успоредно с това - като вид празнично честване (чрез преповтаряне) на героичния, макар и утопичен, опит да се победи, да се надвие тази затвореност.

След края на ентузиазираният домогване до пра-образа идва т.нар. катарзис - успокояването след случилото се докосване, въз-върщането изцяло при-себе-си. Той е удовлетворителният и, според свидетелствата[17], очистителен и целебен резултат на тоталното самоизразходване в копнежа по превъплъщението. Катартичният ефект всъщност идва да замести екстаза (и по-точно ентузиазиранията му фаза), да обърне рязко посоката му на движение, да счупи траекторията му на все по-прогресиращо от-стояние от себе-си с траектория на възстановителното завръщане пак при себе-си, довеждаща "правилно луделия" обратно до спокойното съ-стояние със себе-си , т.е. примирение с тялото си.

Нужно е особено да се подчертае, че театрално действо от този тип не може да се получи при положение, че се разчита само на индивидуални заложи на актьорите (както обикновено се прави в модерния европейски театър). Възможността на екстатизма се гарантира само и единствено в съ-общност. Епидемично разразяващият се възторг на групата и помитацият устрем на колективната енергия се очертават като задължителна и неотменима предпоставка на този тип театър. Както пише Вячеслав Иванов: "(...) преодоляването на границите на личността, сливането със съществуващото вън от нея, което образува нашето разширено "аз", бива парализирано или задържано в своята свободна изява, ако човек е сам."

3. Природа на хородидаскаличната (режисьорската) акция в екстатичния театър

"Важното е под знака на мистерията да се запази чувството за множество на историческите призвания, както на цивилизациите, така и на хората; например, не бива да се бърза да се придава видима ефикасност на изкуството и литературата; нека творецът да бъде загрижен повече да разбере вътрешната проблематика на своето изкуство, отколкото да "служи на обществото"; той ще му служи без да го знае, ако сам е верен на своята линия, тъй като глобалният смисъл на една епоха се оформя по-дълбоко, отколкото социалният и политически утилитаризъм би могъл да предположи(...)"

Пол Рикъор

Според някои свидетелства на оргийните култове не са чужди и доста озадачаващи феномени. Например известните "Дионисови" болести кинантропия (себеуподобяване на куче) и ликантропия (себеуподобяване на вълк), според налични исторически свидетелства се разпространявали епидемично, при това, както пише В.Иванов (позовавайки се на частно-научни разработки[18]):"заслужава внимание факта, че тъкмо през февруари - дионисовия месец, през който се празнуват Антестериите, хората, страдащи от тези тайнствени заболявания излизали нощно време от градовете, подражавайки във всичко на вълците и кучетата". Оргийният култ, значи, дори в театралния си вариант съвсем не е нещо безобидно. Оргиастичното винаги запазва своя неотчуждаема територия, въпреки опитите да бъде трансформирано в обозрима и контролируема конструкция (каквото е всъщност и театралният, т.е. културният опит). Античният хороидаскалос[19], т.е. авторът на спектакъла (режисьорът) има за задача да осъществи един такъв опит да "обработи", да възпита оргиастичната подмолност, така че тя от една страна да се случи автентично, а от друга - да остане безопасна. В този смисъл акцията на хороидаскалоса има поне две основни измерения: социално целесъобразно и собствено авторско. Първото, съвсем секуларно и утилитарно (при все което пак някак благородно), ще разгледам сега, а на второто, сходно по телеология с актьорската акция, ще се спра след това.

Опитите на културата да о-култури оргиастичното никога не съумяват да се увенчаят докрай с успех, по простата причина, че исконната подмолност на последното не може да бъде подпхната и подведена под мярата на цивилизационните калъпи. Не са му по мяра също така и осмирителните ризи на културата, доколкото то не знае мяра, непо-мерно е по самата си идея. Мащабната метафора на Фридрих Ницше (уморена вече от преупотреба) за борбата на Аполоновото и Дионисовото начало в елинската култура, може да получи тук едно по-широко тълкуване. Тези две начала не се сражават толкова вътре в самата култура, колкото Дионис е в позицията на отвъд-културен, пред-културен контрапункт на Аполон. Всички домогвания от културен тип значи, са отъждествими с Аполоновото начало. То обработва и смиля хаотичното в машината на изящните си форми, то дава вид на без-образното. Дионисовото пък е чакащото да бъде смляно, да бъде трансформирано в култура не-културно и никога

недочакващо това да стане докрай. Чистата, невъзпитана, невъзпитаема и неозаптяема спонтанност на живото (театрална утопия номер едно за всички времена) възляга в онзи пласт на самата човековост, до който културата (най-вече изкуството) има само частична възможност да пробие. Така тази спонтанност остава зад рамката на културата, но за да я фундамира. Дионис фундамира възможността на Аполон. Последният (ergo - културата), със слабоватите си и суетни средства не е в състояние да проникне много дълбоко в собствените си фундаменти, но при все това изпитва отчаяна еротична нужда да го прави и постоянно експанзира натам. Оргията е свидетелство за отчаяността и обречеността на тази експанзия. А пък дълбинната потребност да припознаеш извора си, да по-бъдеш в него, не може да ти бъде отказана. Затова културата, култът, екстатичният творец и полисът (държавата) [първите три - с оглед на автентичната си причастност, последният (последната) - с оглед на собствената си стабилност и благуване] уреждат на общността близка среща със стихииите, на които тя е далечна правнучка. Какво ще произтече от тази опасна среща-двубой зависи пряко от нейния секундант - режисьора. И така, той трябва да срещне в един опасен сеанс хората (следовниците на Аполон) със собствените им подмолни страхове, със собствената им скрита агресия (Дионис), трябва да въведе тези две страни в битка (екстаз), след което да изведе Аполоновата армия непокътната и удържала подбеда (временна!) над тези страхове, т.е. катартично очистена от тях. А това е възможно да стане. Оргийното действие разполага с перо от бюджета на полиса, има свой тукашен демиург (хородидаскалоса), който умело трябва да следи бога да взема участие само на определено място, в определено време и по определени правила. Екстатичният театър освен всичко друго е и съвместно, т.е. политическо очистване от подмолни страсти. Причастността към него става граждански акт, чрез който свободният се очиства, за да поддържа ненакърнима лоялността си към общността. В тази насока е и социалното измерение (не толкова поръчка, колкото дълг) на изискванията към автора на зрелището. Оргията се театрализира и превръща в своеобразна инстанция на колективната психоанализа. Образно казано, театърът поема функцията на клоака, където гражданите захвърлят "вмирисаните" парцели на своята душевност. Екстатичната акция е пургативът на лоялния свободен гражданин, актьорите са перцата, гъделичкащи гърлото му, а трагикът-демиург - оторизирания и действащ с благоволенieto на институциите масов терапевт.

Собствено авторското измерение на хородидаскаличната акция в екстатичния театър е фактическото съграждане на литургична верига по фантазен (творчески) път. Демиургът на представлението всъщност работи с пряко осезаемия (физиологически видимия) пласт на сюжетното време и в това измерение надстроява свой собствен конструкт, вече триизмерен и в оптимума си безусловно тук-и-сега случващ се. Отпусването на екстатичния ресурс е също в периметъра на съществените хородидаскалически задължения. Един от основните енергийни генератори на екстаза (а според някои - най-важния[20]) - музиката, е предоставен изцяло на него. С други думи, в областта на пряката видимост нему е отредено да конструира метасюжет. А основният поток на този метасюжет е потокът на оргийната буря (която, сама по себе си, не е поставена на сюжетния хоризонт, не е

написана в пиесата). Неслучайно започнах със свидетелствата за това в какви странни и будещи мистичен респект феномени може да се отлее Дионисовата *mania* в случай, че провеждането ѝ не е надеждно оразмерено и овладяно. Отговорността за това попада пряко върху инспиратора на пробива към територията на домогване, защото ако хорът е първата фаланга на ексцеса, а корифеят - нейният пряк водач, то хородидаскалосът е стратег-подбудител на този ексцес. И преди Дионис да е завладял общността в ентусиазма, същинският и скрит неин владетел е бил хородидаскалоса, чиито действия са богослужебни-и-богоборчески (доколкото са богоконкурентни) едновременно.

4. Заключение

Изложената дотук рефлексия е направена с оглед на един жив практически интерес към екстатичната театралност и нейния естетически потенциал. От такъв тип интерпретация, смятам, биха могли да произтекат много (дори чисто театроведски!) следствия, като например ревизии от екстатично гледище на т.нар. театрални системи и методи - перспектива, с разработването на която (при наличие на достатъчно време и енергия) с удоволствие бих се заел лично. Нещо повече, аз определено вярвам в ресурса на екстатизма направо да суспендира т.нар. "театрални методи". И това може да бъде показано с очевидност, разбира се при една по-последователно проведена серия бъдещи критики като:

-критика на театралното понятие за "образ" от екстатично гледище

-критика на презумпцията за "образ" у Станиславски и у Брехт (предполагаща доста предварителна работа по развенчаването на фундаменталната илюзия за образа като пространствено мислим топос, като "вместилище" , по отношение на което свободно и безпроблемно може да се извършва движението вътре-вън (или по-точно: приближение-отчуждение, идеята за което възниква у Брехт сякаш под налягането на някакъв диалектико-материалистически мисловен само-тормоз)

-критика на театралното понятие за "състояние" от екстатично гледище (която би утвърдила по-значимата ценност на понятието "от-стояние")

- критика на театралното понятие за "стил", на чието бавно саморазсипване отдавна сме свидетели (впрочем една нова оздравителна "анархистична теория" за стила от екстатично гледище, сходна в патоса си с тази на Паул Файерабенд[21] във философията на науката, би внесла приятна (макар и ретро) свежест в естетическия дебат)

- и естествено, съвсем не маловажната и заедно с това безкрайно изкусителна за провеждане критика на театралното понятие за "вкус" от екстатично гледище.[22]

[1] *ek-stasis*, *ews,h* - из-стъпление, из-умление, ужас, въз-торг, въз-хищение, ек-стаз, без-умие. (Образувано от *ex (ek)* + *stasis*).

[2] В античния смисъл, т.е. "полисно".

[3] Неслучайно Перикъл е бил инициатор на отпускането на огромни субсидии (т.нар. "зре-лищни пари" - та qewrika [qewrikos misqos; qewrikon], с които държавата заплащала билета на зрителя. Явно много добре е осъзнавал важноста на това регулярно да съ-общава в единна цялост тръгналата прекалено да се сепарира в индивидуализма общност на своя полис.

[4] По този въпрос виж: Вячеслав Иванов, Эллинская религия страдающего бога, Фрагменты верстки книги 1917 года, погибшей при пожаре в доме Сабашниковых в Москве. При позоваване на пасажи от този труд си позволявам да цитирам собствения си цялостен превод.

[5] Being and Time, p.377 [Бележка на преводачите Macquarrie & Robinson]: "The root meaning of the word "ecstasis" is "standing outside". Used generally in Greek for the "removal" or "displacement" of something, it came to be applied to states-of-mind which we would now call "ecstatic". Heidegger usually keeps the basic root-meaning in mind, but he also is keenly aware of its close connection with the root-meaning of the word "existence".(к.м.)

[6] Ibid. p.401: "The ecstatical unity of temporality- that is, the unity of the "outside-of-itself" in the raptures of the future, of what has been, and of the Present." (B Sein und Zeit, s.350)

[7] en-qousiasmos, о - ентусиазъм, вдъхновение (Думата е образувана от глагола en-qeazw = en-qousiazw, който съдържа qeos - бог и en - в,във)

[8] Част от изложените тук опити по темата представляват критична ревизия на по-ранна моя разработка в статията ми "Раждането на трагедията от духа на оргията"

(януари '94)

[9] "Лице" в един по синтетичен смисъл, т.е. като proswpon, to - (от една страна) лице, лик, образ, маска(к.м.); (и от друга страна, доколкото в античността не е познато модерно-европейското понятие за "личност") - индивид, особа.

[10] ex-cedo, ex-cessi, ex-cessurus,² - излизам, отдалечавам се, разделям се, напускам (Латинско-български речник, София 1980)

[11] Вж. схемата в предната глава.

[12] Използвам точно това понятие, заради неговата двузначност. От една страна то носи нашето разбиране за еуфория (което е известно), но от друга носи и позатъмненото вече, но живо в старогръцкия език, значение на глагола eu-forew - давам плод, плодороден съм.

[13] Нещо подобно смятам, че има предвид Питър Брук, в приведеното в началото на главата мото.

[14] Относно понятията "ретенция" и "протенция" вж. Едмунд Хусерл, Из "Към феноменологията на вътрешното времезъзнание", Лекции върху вътрешното времезъзнание от 1905 година, в сборника "Идеята за времето", София 1988, с.268-290

[15] Тъкмо "докосва", а не "приема в себе си".

[16] Идеята за такова "явяване" на екзистенцията в удържано единство е най-малкото - рискована, но тук тя заимства и част от смислите, залегнали в разбирането на Хайдегер за "екстатично" и "екстатично единство" (без, естествено, да напуска тук очертания им контекст). Being and Time, p. 401 (B Sein und Zeit, s.350): "In every ecstasis, temporality temporalizes itself as a whole; and this means that in the ecstatal unity with which temporality has fully temporalized itself currently, is grounded the totality of the structural whole of existence, facticity and falling - that is the unity of the care-structure."

[17] Вж. напр. христоматийното му описание у Аристотел, "За поетическото изкуство", София 1975

[18] Немски, френски и руски изследвания от втората половина на деветнадесети век.

[19] chorodidaskalos - букв. "учител на хора". Той обикновено е постановчик, сценограф, шеф на сцената, автор на музиката и диригент на античния хор. В повечето случаи това е самият драматург. Показателно е, че официално авторството на пиесата се води на името на хородидаскалоса (дори в случаите, когато той не е поета, написал творбата!).

[20] Вж., Раждането на трагедията от духа на музиката във Фридрих Ницше, Раждането на трагедията и други съчинения, София 1990

Copyright 2002 © Triumviratus Art Group. All rights reserved.