

Театърът е политическо изкуство
Боян Манчев и Явор Гърдев
в рамките на семинара
“Едип цар”: енигма и логика на политическото

Текстът е подготвен за публикуване от Владия Михайлова с авторската намеса на Явор Гърдев и Боян Манчев

Боян Манчев: Въпреки че срещата с Явор Гърдев беше планирана много преди началото на семинара, се оказа, че посоката, в която разсъжденията ни се развиваха досега, отпрати съвсем непреднамерено към неговата работа. Примерите, които са най-близо до нас (те доскоро можеха и да се видят в София и Варна) са театралните постановки “Bastard”, “Марат/Сад”, “Пухеният”. От друга страна, за теоретическите основания на разговора ни от особен интерес е текстът на Явор Гърдев “Феноменология на екстатичния театър”, публикуван още през 1998-ма година в списание “Демократически преглед”.

Аз смятах да ти задам въпроси, свързани с твои конкретни проекти. Но вероятно ти би могъл да преведеш тази рефлексия на едно чисто теоретично равнище. В случая ни интересува по-скоро твоята гледна точка на театрален теоретик, отколкото на практик. А може би не трябва изобщо да разделяме изкуствено двете. Би ли искал да въведеш твоята перспектива за разговора тази вечер?

Явор Гърдев: Опитът на този семинар да интерпретира мита за Едип през политическото е интересен и важен, тъй като в българското изкуство има съществен недостиг на политическа рефлексия. Не знам защо в сферата на сценичните изкуства у нас връзката с политическото винаги преминава през злободневното. Или, казано по друг начин, когато човек се опитва да осмисля и интерпретира обществените

· Настоящият разговор се проведе на 30 ноември 2005 г. в рамките на последната сбирка на семинара ““Едип цар”: енигма и логика на политическото”, който се състоя през ноември - декември 2005г. в НБУ и Френския институт. Семинарът, воден от Боян Манчев, даде начало на софийската част от изследователската програма “Метаморфози на общността” към Международния философски колеж, Париж. Задължително е да бъде отбелязано, че разговорът с Явор Гърдев включваше повече от два гласа : на определен етап към него се присъединиха (по реда на изказванията) Благовест Златанов, Георги Тенев, Георги Гочев, Владия Михайлова, Анна Топалджикова, Ирина Генова. Тяхното участие беше ценно и продуктивно, но за огромно съжаление в голямата си част неуловено от записващия дискусията диктофон. Изказвайки признателността си на уважаваните колеги за техния принос към разгръщането на разискваната проблематика, ги молим за извинение за отсъствието им в тази съкратена версия на дебата, пресъздаваща почти интегрално неговата първа част. Разговарящите изказват сърдечната си благодарност на Владия Михайлова за инициативата и работата ѝ по настоящата публикация.

· Предисторията на този разговор включва няколко текста. Освен “Феноменология на екстатичния театър” на Явор Гърдев (“Демократически преглед”, кн. 34, зима 1997/98), това са: Боян Манчев, “Невъзможната фигура на безформеното” (*Култура*, 7, 2001); колатата “Bastard” на Triumviratus Art Group в кн. 11, бр.2/2001 на сп. “Критика и хуманизъм”, включваща текстовете “Bastard finally adopted” на Георги Тенев, “Разхубавителят на държавното тяло” на Явор Гърдев и “Тезиси върху екстатичния театър” на Боян Манчев, “Der Totale Körper der Lust. Postkommunistische Gemeinschaft – Repräsentation und Exzess” (*Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Съст. Boris Groys, Anne von der Heiden et Peter Weibel, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005), чиято последна част е посветена на “Марат/Сад” на Явор Гърдев.

взаимоотношения чрез образност или сюжет, от него сякаш се изисква да бъде тематично близък до ежедневието. По този начин в театъра се налагат едни странни дериватни жанрове, наподобяващи телевизионната скечова политическа сатира, която залага на директна, почти винаги напълно безвкусна, пародия на случките от деня. Поради това адресирането на политическото, мислено като полисно (тоест като “общите дела на голяма група хора, живеещи съвместно на дадено място”), със средствата на изкуството беше омразна работа, компрометирана от ненавистната традиция на зрелия социализъм. Поради вътрешния бунт в края на 80-те и погнусата в изкуството да се върши каквото и да било, което има нещо общо с политическа инициатива, идваща от управляващата тогава партия, българското театрално изкуство много рязко и задълго загуби политическата рефлексия, или по-точно – само се отказва от нея. По време на последвалия преход пък то нямаше желанието да прави тези връзки, без в тях да има конкретни разпознаваеми образи от ежедневието. Оказа се, че ако няма директно говорене за политически партии или политическата ситуация, или за лошото положение например, тогава проблематиката просто не се разпознава като политическа. Самият смисъл на думата “политическо” се оплоскоти, редуцира и стана одиозен термин, синоним на “нечистоплътност” и “корупция”. Според мен обаче икономията на образа в театъра със самото си конституиране е директно свързана с политическото. Театърът е свръхсоциално изкуство, включително и с това, че е базирано на отношенията между две общности: играещи и гледащи. Театърът, точно като политическото, е изкуство на агората, изкуство на общото събрание, в което протича директна комуникация. Поради това, според мен, интерпретацията на мита за Едип през политическото е не само възможна, но и неизбежна. Темите, които Боян предложи да дискутираме тази вечер, са: връзката между чудовищното и политическото; чудовищното тяло на суверена; политическата генеалогия и телесната травматология; трагическо и политическо; жертвено, чудовищно и месианистично.

“ЕДИП ЦАР” И ПОЛАГАНЕТО НА ПОЛИТИЧЕСКИЯ ПОРЯДЪК

Боян Манчев: Действително, мислейки за трагедията на Софокъл като за един хипотетичен политически текст, ние набелязахме някои теми, част от които ти изброи. Тези, които отправят към твоите театрални търсения и се вписват естествено в един актуален хоризонт, са на първо място темите, свързани с учредителния, основополагащ момент на политическото. С други думи, с фикцията за основаването на политически режим: не на един конкретен политически режим, а на самата структура на политическото. Един проблем, който, струва ми се, е развит по много интересен начин в работи като “Bastard” или “Марат/Сад”.

В текста за екстатичния театър ти говореше за оргията от гледна точка на една феноменология на актьорската игра, което е безспорно много важен момент. Но това, което долавям е, че ти предполагаш и *конститутивната* стойност на тази оргия. Оргията очевидно е мислена като жертвена лудост, която е не просто разрушителна, но в която, напротив, се зачева форма. Тази форма в случая би трябвало да мислим като политическа форма. В текста ти се говори именно за *формиране*, тоест за полагане на структура на определен режим на репрезентация. Разбира се, на първо място става дума за формиране на лицето на актьора, на тялото му, но малко по-късно, в “Bastard”, вече става дума за тялото на народа, на държавата ...

За мен е от особен интерес фактът, че в теориите на Явор Гърдев около екстатичния театър, които определено са под двойното въздействие на Хайдегер и Батай, се появява

въпросната проблематика за формирането, за фигурирането, за моделирането. Тази проблематика е фундаментална още при Платон, включително и за политическата му теория. Тя е изразявана от глагола *plattein*, чието ядро откриваме в думата *пластика* и чийто латински превод е *ingere*, от който пък идват думите “фигура” и “фикция”. Тази връзка ще е особено важна за теоретическата ни рефлексия върху политическото. Струва ми се, че това е една от перспективите, в които върви и теоретическата рефлексия на Явор и именно тя е свързана с темите на настоящия семинар върху трагедията.

Явор Гърдев: Първо трябва да направим разлика между мита за Едип и интерпретацията на мита за Едип в театъра. Бих искал да тръгна от митологическата страна на въпроса и след това да вляза в интерпретативната.

Доколкото науката е в състояние да предположи, преди епохата, в която митологичните сюжети се превръщат в произведения на изкуството, съществуват други епохи, в които социалната история на човека сякаш се отлага в мита на археологически пластове. Херменевтическото изкушение да проникнеш в тези пластове и да “познаеш” историята чрез тях е безспорно голямо. Митът за Едип, може би най-благодатния в това отношение мит, свидетелства, че основаването, фундирането на някакъв политически ред, независимо от това какъв е той, винаги минава през тежко травмиране на първото поколение, през тежко страдание и голяма вина. Основоположниците на каквото и да било социален ред винаги се оказват свързани с метафизична вина, която не могат да изтрият от себе си. Напоследък беше припомнено едно изречение на Маркс в тази насока, което ми се струва много убедително. Не мога да цитирам точно, но беше нещо в този дух: когато обяснява генеалогията на капитала в епохата на първоначално натрупване, Маркс стига до извода, че първото поколение на натрупващите носи вина от това натрупване и тази вина може да бъде сравнена по величина и тежест единствено с вината на първородния грях. Тоест това е вина, която не може да се изкупи току-така, това е вина, с която си белязан и която носиш до края си. В този смисъл хората, които осъществяват първоначалното натрупване на капитала, никога не могат да достигнат до положение, в което вината им да бъде снета, да станат щастливи. Напротив, както и днес виждаме, те обикновено загиват нещастно и в повечето случаи по насилствен начин. Когато разглеждаме митове, в нашия случай този за Едип, ми се струва важно да отбележим това.

Самият Едип, влизайки в инцест с майка си, поражда поколение, което Николай Гочев много успешно беше нарекъл “поколение от изроди”. Не в смисъл, че Антигона, Етеокъл, Полиник и Исмена са задължително физически уродливи, а в смисъл, че тяхната уродливост е неизбежен иманентен резултат на първичната грешка на инцеста, в който са били заченати.

Но може ли една трагедия, която се занимава с биологическия и моралния механизъм на пораждането, волно или неволно да открие и едновременно с това и механизма на пораждане на политическото, на мъчителното раждане и конституиране на социума като полис? Това е един труден синтез, изключително труден и все пак възможен в трагедиите около Едиповия мит. В тях е снето конституирането на социума, което преминава през хюбриса, възмездието, моралния травматизъм, телесната болка и, разбира се, през състраждането на тази болка. Аз мисля, че театърът от класическата епоха в Древна Гърция (може би това е свръхинтерпретация от моя страна, но ще се осмеля да го кажа) има определена *пургативна* функция. Той се занимава с *очистване*, което не е само *очистване* на душата, но и *очистване* на тялото. В култовата практика тези две очиствания винаги се имат предвид в тяхната неразчленима заедност. Те вървят едно с друго, никога разделени. Именно това действие на театъра от

класическата епоха, което аз бих нарекъл и манипулативно, е много сходно с моето желание за театър в днешно време. Мисля си, че в общността все още остава един много силен ресурс: оргиастичният ресурс на съ-общението, което надминава рамката на социалната заедност на душите събрани на едно място. Общността е устремена към това да превърне общуването на душите в телесно общуване, защото тя по принцип има склонността да мисли себе си като съешена в общо тяло, в социум. Тяло, което функционира именно като единно, андрогинно тяло, в което индивидите биват неразлично погълнати.

Във връзка с това ми се иска да спомена труда “Елинската религия на страдащия Бог” на руския поет и мислител Вячеслав Иванов. Около него концентрирах интереса си преди около 15 години. Ще цитирам по смисъл. В един свой пасаж той стига до извода, че има хора, с които ние никога няма да можем да се разберем. “Нито те могат да разберат нашата жажда, нито ние - тяхната ситост.” Той има предвид оргиастичната жажда по онова, което гърците наричат “правилно лудеене”, ако може приблизително да се преведе по този начин. Това, което аз отчасти проверих през емоционалния и професионалния си опит, е, че този ресурс на жажда за лудеене винаги може да бъде реактивиран, независимо от момента и вкусовете на епохата. Понеже той е базов и споделим ресурс, ресурс на копнежа. Става дума за такава жажда, която, канализирана в театралното, може да активира механизмите на трагичното, и – тук съвсем по Аристотел – чрез страха и състраданието, да доведе до това, което преди са наричали катарзис.

В акта на едно такова страдание, театърът все още неволно и несъзнателно осъществява култа по отпразнуване на събирането в социум, чества основаването на политическото. Или казано по друг начин, той чества основаването на човешката социална заедност, като я преповтаря в гоничния акт на нейното първоначално пораждање.

Мисля си, че театърът, също както и множество религиозни култове, независимо от това дали е античен открит театър или театър на модерния драматургичен дискурс в затворена черна кутия, имплицитно преповтаря в себе си един първи гоничен акт, който изисква смелост и поражда страх и състрадание. В този смисъл театърът винаги е страдателен акт. Едновременно с това обаче и оздравителен, в края на краищата. В постоянното си възвръщане театърът отразява в себе си, сменя в себе си едно тежнение, тенденция на индивида да се завързва за другите, да се включва в някакъв менаден хоровод с тях. Тенденция, която фактически е неизтребима. Именно това дава ресурс на театралното да съществува и го осмисля отвъд границите на неговите собствени сюжети. Театърът може да се занимава с конкретен сюжет на конкретна пиеса, но едновременно с това той винаги и по задължителност се занимава със самия себе си. А, занимавайки се със самия себе си, се занимава с гоничния акт на социума - с основаването на нашата заедност, на комуникацията ни в тази заедност. Дори в повечето случаи това да не е рефлектирано от хората, които правят театър, то се осъществява даже без да искат в техните театрални опити. Винаги. Театърът инерционно носи в себе си социо-гоничния мит, ако мога така да се изразя.

Вие ще забележите, че сюжетите на театъра като че ли са краен брой. И те винаги гравитират около основните сюжети, заложили още в гръцката митология.

С риск да прозвуча просветителски, тук държа да напомня един важен момент във фройдовските интерпретации на мита за Едип. На човешкото същество не е дадено правото на креативен инцест, което имат само боговете. Човекът бива санкциониран и не може да осъществи пораждање чрез ендогамен брак с Майката, не може да породи поколението, което да живее по законите на човешката мяра. Над това поколение ще тегне вината на извънмерното престъпване на човешката мяра, в което е заченато. Опитът на Едип, вие знаете тази интерпретация, на несъзнавано ниво се състои тъкмо в

тежнението да се осъществи един пръв креативен, висок инцест, божествен пораждащ акт, който няма да носи като последствие вина, а ще произведе новото, социума. Но след като възможност за осъществяването на този акт няма, по неизбежност се изпада в грешка, в нисък инцест, където се дава живот на поколение от изроди с мъгляво бъдеще.

Социумът е конструиран с лава под краката си. Самата култура, самото културно начало се крепи на крехка плоскост. Един крехък под, под който винаги стои Дионис - дивака, опитвайки се да пробие. И в повечето случаи успява, защото състоянието на културно и социално живеене е нещо, което не ни се дава естествено. То се постига. За него трябва да се положи усилие, трябва да се стори грях и трябва да понесеш наказанието за този грях. И това всеки отделен индивид преживява във фазите на собственото си развитие, в личния си опит. Самата личност се движи върху тази лава. Конструктът на културата, разумно организираният социум е нещо, дадено ни, за да го удържаме, без да ни е дадено обаче с гаранция, че ще го удържим. Нашите желания не винаги съвпадат с това, което културната норма ни разрешава да си позволим. Ние постоянно имаме директни желания, които, така да се каже, културно трябва да асимилираме, за да превърнем себе си от Дионисови в Аполонови слуги, за да се държим заедно без да се избиваме и изяждаме. Ако прекратим ограниченията заради директните си желания, бихме взривили социума. Това е скритата трансгресия, която извършва Едип. Тя е скрита, защото и той самият не знае за нея. Едип не знае, че е в режим на грешка. Дори напротив, той усилено се опитва да избегне грешката, но грешката му го среща по пътя, по който е тръгнал, за да я избегне. Когато Аристотел говори за *eleos kai phobos* [състрадание и страх], той много добре знае, че посредством тях се постига директна емпатия. Това важи неотклонно в театъра и до днес. А емпатията не преминава през сложни културни натрупвания, за да действа. Тя се случва на всякакви хора. Директна е. Това, което за мен е интересното в трагедията е, че действащото лице има неволна вина, т.е. според днешните норми е някак невинно поради своето незнание, трудно е да му се вмени вина и въпреки това то трябва да бъде зашлевано от съдбата. Тук го няма онзи мелодраматичен рахат, в който си знаеш защо те наказват и в който напълно си заслужаваш наказанието. Напротив, в трагедията те бият през лицето без наглед да си го заслужил. Вината не е нещо извършено от теб, тя живее в теб преди да извършиш каквото и да било.

ПАРАДОКСЪТ НА ОРГИЯТА

Боян Манчев: Искан ми се да поставя няколко кратки акцента върху казаното от теб, защото тезата ти е действително много кохерентна и ако си позволя да обобща това, което ти изложи пред нас като мотивация на своята театрална практика и като визия за театъра изобщо, то тя очевидно стъпва на една много ясно изразена антропологическа интуиция. Ти имаш интуиция за ресурс на човешката общност, един дионисиев ресурс, който съществува под крехкия под на културата.

Бих искал да припомня, че в рамките на семинара нашата работа беше съсредоточена именно върху анализа на статута на човека като политически субект в трагедията. В това отношение нашите колеги класици дадоха много важни сигнали, че конвенционалната представа за опозицията между природно и културно-политическо трябва да бъде разколебана. Един от най-интересните акценти за самия мен беше този върху фигурата на Едип не като човек, а като чудовище. Едип се саморазкрива като чудовище и именно в това чудовищно саморазкриване можем да рискуваме да търсим политическа потенция.

Ти говори за учредителния момент на политическото, свързвайки го, в линията на конвенционалната опозиция, с някакъв жертвен акт, “висок инцест”, който представлява едно оргиастично зачеване на формата, преход на природа в култура, на бруталната ексцесивна сила в политически порядък. Става дума за саможертва на субекта, бил той и незнаещ субект.

Явор Гърдев: Не, аз използвам “висок” инцест в смисъла, в който го използват фройдистките интерпретации. Там има едно такова разделение на кръвосмешенията по типове и “висок” се нарича онзи инцест, разрешен само на боговете, между дете и родител, от който се поражда божествено поколение. Това е високият инцест. Той обаче не е разрешен на смъртните. Доколкото си спомням от някакви вече изветряли в главата ми гимназиални времена ”нисък” пък беше инцестът между брат и сестра, който вече е позволен на полубогове, на фараоните, да кажем. В този смисъл използвах “висок” и “нисък”, а не в ценностен смисъл. Разбирам, че акцентираш върху това, че аз използвам метафизическа предпоставка и аз наистина го правя.

Аз всъщност се занимавам с театър точно защото не искам да спазвам онази дисциплина на разума, която е задължителна поне от Витгенщайн насам.

Има един момент, в който философията може да ти даде, но може и да ти вземе. За мен този момент настъпи, когато разбрах, че за да бъде ефективен в разума си, трябва да се откажа от метафизическата предпоставка. За да не се налага да правя това, преминах в театъра, където тя ми е разрешена. В театъра нещата не се доказват, а се показват, както и в киното, между другото. Когато човек построи един образ, рефлексията към него може да дойде и от двете страни: образът може да бъде интерпретиран и от философия с метафизическа предпоставка и от философия без метафизическа предпоставка. Образът обаче, смея да твърдя - отново метафизическо твърдение - може да бъде валиден и за двата типа рефлексия. Сега, ако се опитам да направя редукция, с което да се лиша от метафизическата предпоставка на мисленето си, която искрено копнея да мога да имам, а разумно съзнавам, че не трябва, тогава ще вляза в позиция, в която аз не съм аз самият. Ще трябва да стана дисциплиниран модерен или постмодерен философ, който ще се съобразява с някакво академично приличие относно формата на разсъждение. Ако някаква ценност може да бъде изведена от мен обаче, тя не е в този периметър, а в периметъра на образа. Защото образът има своя сфера на валидност и тя идва от някаква не-рефлектируема ... няма да го нарека “същност”, за да не ми се карате. Да тръгнем от началата: има нещо в мен, което иска, то може да бъде култивирано от онова нещо в мен, което знае и което мисли, но също така се питам трябва ли да бъде култивирано и до каква степен. Валидността на моето присъствие се определя именно от синтеза или от възможността тези неща да живеят едновременно в едно и също тяло, в един и същи ум. Възможността за такова напрегнато съжителство е изворната сила на театъра. Там едни хора се събират, за да осъществят нещо, което изглежда по-скоро некултурно: да лудеят. На лудеенето им обаче в театъра се налага мярка – мярката на *правилното* лудеене. Тъкмо като сложим отпред това *правилно*, то вече се оказва момент на културното присъствие сред некултурното и некултивирано лудеене. Онова, което политически ни се налага като задължително, за да не излезем от нормата. Ние не можем просто да лудеем, не можем да се отдадем на оргията в нейния изначален смисъл, а само на една лимитирана, припомняща си оргиастичното състояние акция, празнуваща бившата ни предкултурна лудост, истинската ни лудост. В нея ние ще усетим мириса на онова, което самата оргия е, но няма да направим оргия-та. Правилното лудеене в театъра ме култивира, така щото аз в своята първична юродивост да мога да бъда културно приемлив за себе си и останалите, като едновременно давам воля на първичните си импулси, но ги вкарвам във форма, в която

са безвредни и безопасни за моето собствено здраве и живот и за здравето и живота на другите.

Боян Манчев: Мога ли да те прекъсна, защото се сблъскваме с ключов парадокс. Фактът, че образите дават възможност за различни прочити, показва не само, че те имат метафизичен и неметафизичен спектър, но и някакво *вътрешно*, иманентно различие: идентичността им е начално разколебана. Но на проблематиката на образа ще се върна малко по-късно. Сега за парадокса: Батай, от когото ти несъмнено се вдъхновяваш, казва във връзка с оргията нещо, което е неоспоримо. А именно, че трансгресията е възможна само на фона на някакъв порядък: за да има трансгресия трябва да има предпоставен порядък. Ако няма интуиция за порядък, то тогава имаме някакво чисто анималистично състояние, което очевидно не може да се трансгресира. В този смисъл, от това което казваш, излиза, че все пак оргиастичният, “дионисиев” ресурс все пак не може да е начален, защото оргията в крайна сметка също е някакъв култ. Тя е свързана с ритуална и култова система и в този смисъл също има правила. Ти самият казваш “правилно лудеење” и това прекрасно изразява несъвместимостта и вътрешната противоречивост, за която говоря. Ние осъзнаваме трансгресията или оргиастичното само на фона на някакви забрани и то включено в някаква много силна система от забрани, каквото е жертвоприношението. Но как *винаги-вече-наличиността* на културния порядък се съчетава с идеята за този дълбок, както ти го наричаш, метафизичен (но бихме могли да кажем и “природен”) ресурс, който е ресурсът на оргията, ресурсът на креативността?

Явор Гърдев: Значи ние се връщаме към въпроса, кое е първото, кое стои в началото, нали? Доколкото разбирам, така става. Ако се върнем към този въпрос и ако това, което казваш, е вярно, тогава ние не можем да говорим за фундиране на политическото. Защото, това, което бива фундирано в даден момент, задължително има пред себе си нещо друго – нещо, което го фундира. Ако говорим в метафизическата схема първо имаме хаос или пък, ако говорим на историко-антропологически език, първо имаме работа с митологическо състояние на съзнанието, а после имаме работа с - извинете че огрубявам разговора – друго някакво състояние на съзнанието, при което този митологически свят вече не работи. Но този друг свят се организира в даден момент, защото, така да се каже, е *напъпило* да се организира. И когато е *напъпило*, т.е. когато новият свят е на прага, тогава се появява и суверенът, монстрозният суверен. Той се явява именно като чудовище, дисциплинира средата си чрез насилие, страда от това, другите също страдат и в резултат на това родилно страдание се основава *политическото*, от който момент нататък имаме твърда норма. След това в даден момент, да кажем в класическата епоха, се явяват някакви хора на изкуството, които казват: нормата не ни стига, светът ни се оплоскостява и опростява, и се опитват – вече вътре в рамките на политическата норма – разтърсващо да изживеят онова, което е било преди нормата и което им липсва, а именно - Дионис, дивотата. Ако е така, ако ползваме тази схема, пък била тя атакуема и пълна с дефекти, тогава имаме възможност на нейното поле, на нейния *timeline*, да говорим за фундиране на политическото в определен момент. Ако не я ползваме, тогава политическото изглежда не се фундира, то е *a priori*.

Боян Манчев: Всъщност точно това беше акцентът в четенето на “Едип цар”. Поне в четенето, което аз се опитах да предложа: а именно прочитът на този фундиращ момент като фикция. Ако искаш, прочита на трагедията като критически текст, който разкрива, де-монстрира фикционалността на тази фикция. Не става дума за основаването на

закона от суверена, а за основаването на закона с оттеглянето или с елиминирането на суверена. На предната сбирка на семинара Доротея Табакова разказа изключително интересни неща във връзка с това, което се случва в трагедията от гледна точка на актуалния ѝ политически хоризонт. А именно, че сюжетната канава винаги води към Атина, там където вече има порядък, където ресурсът на предполитическото чудовищно се самоизчерпва, защото, за да има политически порядък, чудовищното трябва да се самоизчерпи, да се самоизгори. Трагическата фабула е фикция на първо място в този буквален смисъл: атинските трагически поети изтласкват чудовищното зараждане на политическото далеч от границите на Атина – в Тива в случая на Едип, който обаче постига покой в смъртта в покрайнините на Атина. Четенето на “Едип цар” не се стремеше да създаде идеята, че тази трагедия представлява конститутивен мит за политическото, а че имаме *фикция* за такъв конститутивен мит. Точно за това тя е трагедия. Трагическият поет определено има дистанция спрямо мита и той я употребява.

Явор Гърдев: Ако приемем, че онова, което ние желаем, желано-то е фикционално и ние сме тези, които го разполагат в някакво смътно минало историческо време, то се връщаме към мита за Златния век, в който винаги се предполага, че тогава е било по-добре, но това “по-добре” вече е безвъзвратно минало и ние можем да го постигаме и да да се връщаме към него само по фикционален начин. Самата теза за фундирането се явява на хоризонта на тази фикция. Тоест ние можем да разобличим и разпердушим фикцията като такава, но независимо от това, аз твърдя, че само на хоризонта на такава една фикция може да се яви гоничният мит. Но съм съгласен да приемем работно, изцяло съм съгласен, че това нещо е фикция. Да, абсолютно е възможно.

ОБРАЗЪТ И ИДВАЩОТО

Боян Манчев: Нека в края на нашия разговор да се върнем към проблематиката на образа. И в края аз мисля именно за образа на края, или за крайния образ. В образите, с които завършват голяма част от твоите спектакли, се повтаря натрапчиво една и съща структура, която напомня това, което наричам в “Невъобразимото” “застиване на повествованието в образ”. Потокът на действието сякаш внезапно застива, замръзва в един харизматичен, картинен образ, който най-често е образът на мистериозна, пресичаща по вертикала потока на действието, фигура. Нека помислим за фигурата на рака, или смъртта, във финала на “Квартет”, за ангела във финала на “Верона”, за появата на вампира във финала на “Носферату”. Общото във всички тези случаи е появата на сила или образ, който идва от друг порядък, разцепва повествованието, малко като *Deus ex machina*, но всъщност не явява битието в някакъв онтологически смисъл, не е епифания на трансцендентното. Това явяване е явяване на нещо, което остава безкрайно смътно, неясно... То е чисто събитие, което излиза от всякакъв порядък на интерпретация и на разбиране. С други думи, в сърцевината на образа, на споделянето, е разтворено едно малко, но непреодолимо различие... Тук мисля на първо място за образа от финала на “Носферату, този отвътре”, който току-що видяхме.

Явор Гърдев: Носферату трябваше да дойде в контекста на чумата от “Едип”. Вие познавате сюжета на “Носферату”. В случая става дума за една интерпретация на Давид Льо Бретон, която поставих във Франция преди пет години. Там монстерът, за който говори Боян, беше в крайността на своята удоволствена природа и в крайността на своето страдание едновременно. Значи ако имате някакъв синтезиран образ на този

копнеж, който да е по някакъв начин дионисийски образ, той е именно в това съчетаване на негатива и на позитива. Образите са срещнати в своята крайност и са съвършено амбивалентни. Там имаше един образ на изплъзващото се, на онова, което съзнанието ни превръща в страшно чудовище, понеже не можем да си го представим, т.е. да му дадем форма. То е нито такова, нито онакова. То убягва.

Боян Манчев: Може би има една друга дума – то е fasciniращо, защото е страшно, но и привличащо.

Явор Гърдев: Да, точно така. То има двойствено влияние: едновременно е привличащо и отблъскващо.

Боян Манчев: В заниманията си около своята работа вече съм писал за месианистичния потенциал на този особен структурен момент. Във връзка с това си припомних фразата от монолога на Носферату: *Може би съм Бог, а може би не съм*. Това беше един от аргументите ми да говоря за месианистична нишка при Явор Гърдев. Използвам понятието “месианистично” в смисъл, близък на този на Бенямин, като нещо, което разкъсва кръга на жертвеното насилие и отваря ново пространство, ново начало. Месианистичният образ е следователно загадъчен, чудовищен знак на излизането от сферата на оргиастичната жертвеност, отвъд двойния възел на Аполон и Дионис. Идващият или по-скоро *идващото* не е нито Месията, нито последния бог на Хайдегер; това, което *идва* е без-образно, тоест лишено от образ – или поне от четим, смислен образ, то е непредставимо, неразпознаваемо. Може би е Бог, а може би самият дявол. Тоест това е образ на това, което е невъведимо в образ. В този смисъл този образ е парадоксален момент на театралното представление: той сякаш изчерпва отвътре потенциала му на пред-ставление, на пред-ставяне – и именно в този момент на изчерпване, на провал на репрезентацията, той отваря едно ново, напълно хетерогенно пространство, пространство на радикалната другост. Мистичният повей на това пространство на трансцендентното или на тази празнота в самото сърце на иманентното, на случването *тук и сега*, е особен, амбивалентен момент в спектаклите, който действително отдалечава финалния им психологически ефект от механизма на катарзиса. Цялото действие е натегнато в ритъма на страха и състраданието, но месианистичният миг-образ не е тяхна развързка или прочистване от тях: той е, напротив, интензивността на неразрешимото, на енигмата. При Гърдев енигмата не се разрешава, тя разтваря своето fasciniращо очарование в края. Именно по тази причина бях определил този театър не само като жертвен, но и като *ангелически*, днес бих добавил и *мистериен* театър.

Смея да твърдя, че този образ носи интуицията за отваряне на ново пространство, което е – или поне има потенциала да бъде – именно политическо пространство. Тази линия е проведена последователно и целенасочено в политическия спектакъл *par excellence*, “Марат/Сад”: във финалната сцена, в която разбунтувалият се субект, Марат, влиза в банята с нож в ръката. Със затварянето на вратата зад гърба му на вседостъпното око на камерата е отказан достъп, а с него – и на политическата репрезентация. С други думи суверенното решение (което остава нечетимо: не можем да знаем дали Марат се самоубива или не) прекъсва, разсича с негативния си образ – образа на празния екран – действието на политическата репрезентация. Но в неговата празнота гнезди възможността на едно ново политическо. В този смисъл бих казал, че “Марат/Сад” би могъл да бъде мислен и като една метарефлексия върху политическата същност на театъра – или като един метаполитически театър, ако искаш.

Явор Гърдев: В тези работи съм се опитал да уловя амбивалентността на политическото, която го прави през цялото време убягващо. И финалите на тези спектакли са амбивалентни. В тях не се съдържа директно послание, те нито очертават, нито зачертават някаква перспектива. Или ако изглежда, че по-скоро зачертават перспективата, то те го правят по един ницшеански начин – с безпочвена ведрост и само до следващата фаза на вечното възвръщане. Моите финали не дават оптимистична перспектива, но разчистват терена за нова конструкция. Често ми се казва, че тези финали не биха могли да породят катарзис, защото са негационни, отричащи. Те отричали възможността да се продължи да се живее, те отричали реалността и други подобни неща. Аз пък мисля, че те са по-скоро в режима на възвръщането. Те разчистват полето за нов конструкт (или ре-конструкт) на политическото, измитат пода за това, което ще дойде със следващата фаза на вечното възвръщане. Всъщност, като си помисля, аз наистина не правя финали, които раздават индулгенцията на илюзиите или които вадят от джоба си захарчето на щастливото утре. Но правя финали, които с трепет очакват идването на онова, което има да дойде.