

Виолета Дечева

Театърът в дигиталния свят Експериментът *Theater Treffen 2020*

В петдесет и шест годишното си съществуване Берлинската *Театрална среща* записа първото си онлайн издание. Един от най-важните театрални фестивали на Европа и най-представителният за немскоезичния свят, Theater Treffen 2020 пое риска да се състои виртуално. Първоначално Ивон Бюденхолцер, ръководителката на фестивала, обяви, че изданието се отменя заради Covid-19 карантината. През април обаче изненадващо за мнозина ръководството заяви, че фестивал все пак ще има, но ще се състои онлайн. За около месец виртуалната версия бе готова и на 1 май на сайта на фестивала *TT on Demand* директно бе излъчено официалното откриване с обръщение на Ивон Бюденхолцер. То бе непосредствено преди излъчването на записа на първото представление от подготвените и качени за гледане онлайн спектакли. Така хем, от една страна, напомняше за ритуала по откриването на фестивала всяка година, хем все пак беше коментар към необичайната ситуация, в която това издание се провежда, хем беше и представяне на програмата му.

Решението беше не само изненадващо. То бе смело и адекватно. Изненадващо, защото точно театърът или в случая театрален фестивал с цялата си организация и логистика на живо изкуство се очакваше най-трудно и бавно да реагира в подобна нова и труднопрогнозируема ситуация. Дори киносценаристът реагира по-предпазливо. А смела бе тази реакция, защото бе нещо като стрес-тест за изкуството, което представлява TT. Беше проверка до каква степен театърът е социално релевантна медия.

Като театрална институция фестивалът пое и икономически предизвикателството, за да не се провали подготовката за следващото издание догодина с евентуално отлагане на тазгодишното. Финансовата принуда и естетическият риск бяха изчислени в един премерен и приемлив баланс.

Обявената 9-дневна програма не се опитваше да замести тази, която бе обявена за обичайната среща на живо в Берлин през май, а трябваше да представи частично десетте „забележителни спектакъла“, избрани от журито, които обикновено се играят в Берлин на различни сцени. Частично означава, че всяка вечер се излъчваше от платформата Theater Treffen On Demand от 20 ч. запис на спектакъл и веднага след него се провеждаше и онлайн разговор с част от екипа на представлението. Така до девети май бяха показани 6 спектакъла. Останалите по различни причини нямаша онлайн версия. Екипите им са отказали да ги снимат и предоставят за онлайн излъчване. Като например Флорентина Холцингер със спектакъла ѝ „Танц“ заради спецификата на телесността в танц-театъра ѝ и въздействието на живо, на което държи. Подобни бяха аргументите и на Александър Гийше за отсъствието на представлението му

Виолета Дечева е професор по театрознание в НБУ, изследовател, историк и критик, доктор по изкуствознание. Създателка на Конкурс за нов пиеса към НБУ. Завършила е българска филология в СУ „Св. Кл. Охридски“ и театрознание в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, специализира във Freie Universität-Berlin, гост-лектор в Германия, Полша, Чехия и др. Многократен стипендиант на DAAD. Стипендиант на RSS (CEU), CAS-Sofia, Landis & Gyr Stiftung и др. Официален гост и жури на национални и международни театрални

фестивали в Полша, Германия, Австрия, Франция, Чехия и мн. др. Член на редколегии на специализирани издания за изкуства, култура и театър. Член на Международната федерация на театралните изследователи (IFTR), на Международната асоциация на театралните критици (IATC) и др. Сред книгите, които е издала, са: „Кризите на Народния театър“ (2016); „На фокус: Dimiter Gotscheff“ (2015); „Между идеологиите и хедонизма. Театърът в началото на новия век“ (2013/2014, в две части).

„Човекът се появява през холоцена“ от Макс Фриш (Шаушпил Цюрих). Или на Антонио Латела, режисьор на „Божествена комедия. Данте-Пазолини“ (Байершес Шаушпил / Резиденцтеатър Мюнхен). Това беше онлайн решението за модула с 10-те представления и дискусиите след тях, които са в основата на концептуалната схема на този фестивал.

В последните 5-6 години все по-важно място в нея заемаше обаче една паралелна на представленията верига от събития, наречена *Театрална среща Контекст*. Този втори фестивален модул се състои от дискусии, панелни разговори и конференции по горещи за момента теми от обществения живот. В концептуалното развитие на фестивала намира неговото разработване и налагане за особено интересно. То става все по-съществена част. Набира все повече скорост в привличането на участници, но и трупа все повече тежест в дебата върху ключови за театъра днес теми. В този смисъл никаква изненада нямаше в избора на тема на тазгодишното издание. Всички онлайн дискусии бяха обединени от темата на годината, или *Covid-19 ситуацията*. Темата беше формулирана така *Un Boxing Stages – дигиталната ситуация в театъра*. Същност онзи модул, от който изданието онлайн се лиши, беше *Пазарът на пиеси*. Нека припомним, че той заедно с „десетте най-забележителни представления“ е много важен в цялата история на фестивала. Започнал като територия на немскоезичната нова драматургия, той се превърна в последните две години в международно събитие с глобален характер. Журито стана международно, а кандидатстващите за участие драматурзи вече по условие могат да са от целия свят и да изпращат текстовете си на английски. Избраните от него пет проекта на драматурзи се показват на фестивала във форма, в която драматургът е предложил. Тоест това може и да е авторски пърформанс, спектакъл, четене и прочие. Ако авторът има само драматургичен текст, той се подготвя от фестивала за представяне. Актьорите четат/представят и след това има разговор с публиката. Ето този формат е било невъзможно да се реализира за месец онлайн. Така че точно пиесите отпаднаха.

И така: Какви бяха горещите теми, които засягат театъра в *Covid-19 ситуацията* и които се обсъждаха? Успешен ли беше експериментът на това онлайн издание на фестивала с излъчването на записи на представленията?

Ще започна с първия въпрос. Той се отнася към целия дискуссионен модул *TT Kontext / Театралната среща Контекст* на тема *Un Boxing Stages – дигиталната ситуация в театъра*, от който избирам онези тематични ядра, които намирам за заслужаващи по-специално внимание за теоретици и практики.



„Анатомия на едно самоубийство“

Un Boxing Stages – дигиталната ситуация в театъра

Covid-19 карантината не просто активира незаглъхващо дискутираната през последните 10 години тема за влиянието на дигиталните технологии върху театъра. Тя я превърна в гореща тема. Направи я централна заради изолацията, заради внезапно излезлия се *streaming* на концерти, представления и киноплатформи във всекидневието на всички, които глобално бяхме захванати в корона карантината. Две теми ми се виждат особено важни. Едната е как се създава театър в дигитален формат или какви театрални образувания се появяват вследствие на такива експерименти, а другата е за възможностите пред театъра при *streaming* на спектакли. Като тук имам предвид излъчването на вече състояли се на сцена представления, а не феномена на директно излъчване от театрална зала или опера, който преди 15 години започна с излъчване на оперни представления директно от театъра или например National Theatre Live. Тоест и двете теми са интересни не защото са нови, а защото практиката при *корона карантината* им придаде съвсем нови импликации.

Създаване на театър в дигитален формат

Естествено, няма еднозначни определения. Нито дискусиата имаше претенцията да изчерпи всички импликации на тази тема. Но експериментирането в ситуацията на изолация даде възможности за осмислянето на промените в драматургията на първо място. Възможността например за свързване на автори и на групи автори за работа в дигитални формати се използва и ще продължи да се използва. Може дори да се говори за Branching Narratives, Live-Jump'n'Runs, Digital Writer's Rooms и т.н., но нека пак напомня, че това не са феномени на *корона ситуацията*. Освен това, както



„Хамлет“

основателно отбеляза Кай Фогс (Kay Voges), „много е трудно да се фабулира заедно“. Онлайн платформите са чудесна възможност за такъв тип работа и производство, но тя не съществува сама за себе си, а винаги се свързва с „офлайн театъра“, за да останем в понятията на виртуалната реалност като аналози на театралните. Да се говори също за нещо като *digital narratives* vs. традиционен „аналогов“ театър също е нерелевантно. Защото онези театрални формации, които работят предимно с възможностите за изказ, давани от онлайн платформите или изобщо дигиталните технически средства, и черпещи вдъхновение от типа изказ на дигиталното изображение, всъщност никога не се затварят само в тази сфера. Театралното произведение и неговата рецепция не са затворени в този цикъл. Техните създания се реализират обикновено в сътрудничество с традиционни театрални пространства или групи. Накратко казано, да се говори за някакъв изцяло нов вид дигитален театър, е несъстоятелно. Но без съмнение експериментирането с възможностите за работа чрез дигиталните технологии е полезно.

Още нещо е важно да се отбележи в тази връзка и то е разпространеното убеждение, че онези театрални формации, които повече залагат на разработването на театър чрез възможностите на дигиталното, са закотвени в неформалния сектор или в т.нар. „свободен театър“. То беше опровергано от повечето участници. Матиас Лилиентал, директор на Мюнхенския Камершпиле (Münchener Kammerspiele), дългогодишен директор и реформатор на прочутия берлински Хебел ам Уфер (HAU), тоест фигура, свързана с историята на сектора на независимия театър в Германия, каза, че „дигиталността е закотвена еднакво в независимия и в държавно субсидирания театър“.

Дискусията за драматургията и т.нар. *digitalen storytelling* е дискусия за това какви начини да се разкаже една история предлага онлайн театърът. Възможно е например да се използва моделът на компютърните игри, както това вече е направено в т.нар. *Game-Theatre*. В този сравнително нов вид театър има две разновидности. Едната е на истории, които се пишат, създават се според принципа на създаване на историята в компютърните игри. Тоест това е наратив, който е инспириран от типа наратив на играта или дори от конкретна компютърна игра. Може да се каже в този случай, че драматургичната структура на разказа е избор на автора или групата от автори, които пишат. Важното е, че наративът използва играта като източник. Погледнато откъм драматургичните структури, е без значение дали вдъхновението идва от такава игра, филм или от статия във вестник. Тоест дали имате причинно-следствено разгъната история с вариации, или колаж от истории с различен изход, е все едно. Важното е самата фабула. Тоест тя реферира към реалността на игрите и техните привърженици. И следователно в този случай, така да се каже, геймърството е културният феномен, който формира наратива или театралната реалност.

Оттук насетне лесно ще се разбере и другият вид *Game-Theatre*. Това е вече изпробваният интерактивен тип театър далеч преди затварянето заради *Covid-19* например от театралната формация *ex machina*. При него една група актьори задава историята към разположени в залата „геймъри“. Важното тук е да се разбере, че влезлите в залата съучастници се самовъзприемат като публика. Същественото е, че реалността на интерактивното представление и тази на компютърните игри се припокриват, сливат, коментират или дори конфронтират. Затова и фокусът е върху драматургията на игрите. Затова и можем да говорим за нов театрален жанр. Но при този тип *storytelling* фактът, че разиграната история има „дигитален“ източник, не променя факта на сега-и-тук протичащото действие.

Но да се върна към дискусиите. Трудно е да се каже, че предложиха каквито и да е нови или дори по-провокативни тези. Бих ги нарекла по-скоро нещо като измерване на театралния пулс в момента, когато тялото е в дигиталното измерение. И за мен това, че пулсът на театралите беше леко покачен, не променя състоянието на дебата за възможностите на дигиталните технологии. От друга страна, бързата реакция върху състоянието в момента и доста трезвата рефлексия върху ситуацията – без прибързани изводи – показаха доброто здраве на театралите.

Театърът не е бърза медия. Напротив. Той може дори да се нарече архаична медия. И усвояването, преработването на обществените промени и процеси от него е в дълги вълни, в бавни натрупвания. С други думи, в момента ситуацията беше активно и адекватно преработена без ненужни теоретични или внезапни практически импулси за обобщения.

Намирам обаче за особено интересен друг ефект от онлайн дискусиите в *TT Kontext*. Те показаха за мен, че при този формат може да се говори повече за обмен на мнения, отколкото за пълноценна дискусия. Защото всеки, изправен сам пред своя микрофон/компютър, е всъщност изправен сам пред въпроса на модератора и на своето собствено мнение. В този смисъл в жанровата си основа тези зуум дискусии са интервюта, към всяко от които останалите в зуум връзката могат да вземат отношение. Могат дори да не се съгласят с казаното в току-що чуто „интервю“ и да спорят с него, но това съвсем не означава, че участват в обща дискусия. Оставям

настрана факта, че аз или който и да е от слушателите на тези дискусии могат да се включат в чат или в twitter, като зададат въпрос. Но това, разбира се, не е участието в дискусията в зала. Да не говорим за значението на реторическата харизма на говорещия на живо.

Дискусиите или конференциите имат в основата си реторическия ритуал на агората. Всеки е потенциален участник в дебата. Може да зададе въпрос, може да напусне дискусията, може да предложи гледна точка. В зуум дискусиите това е невъзможно. Или би могло да се допусне чрез предварително технически регулиран достъп. Което впрочем не променя структурния модел на интервюто, водено от страна на модератора.

Streaming-ът като дигитален формат и неговите предимства

Групата въпроси за *streaming*-а беше хубаво наречена от театроведа Кристиан Ракоу „Театърът и неговият дигитален двойник“. Точно наименованието, защото действително не може да се говори за нов тип театър, а може да се говори за театъра чрез нещо като негов двойник. *Streaming*-ът би трябвало да се вземе точно като метафора. Като фигура подобно на двойниците, с които работи Арто, за да можем да мислим театъра чрез него.

И все пак един феномен като излъчването онлайн на вече състояли се представления или спектакли, които се играят в момента на излъчването, заслужава действително сериозно внимание. Особено в *корона ситуацията*, в която това беше основната форма на среща с театъра. Ето че и *Берлинската Театрална среща* се състоя като Театрална *streaming* среща.

Ерика Фишер-Лихте още отбеляза, че с развитието на техническите възможности „абсолютното настояще“ получава наименованието „Live“. Това, че технически е възможно да изгледаме едно представление, което се състои на друго място, ни оставя усещането за *Liveness*. Театърът е присъствие в пространствено-времева едновременност. Той е представяне на нещо в настоящето при присъствието в едно и също време на две групи от играещи и гледащи в едно и също пространство. Именно от тази едновременност на двете групи възниква една, създава се една общност. Разкъсването на този време-пространствен и телесен континуум накърнява театралното събитие, то не може да се състои в своята пълнота. Става дума за тази пространствено-времева и телесна кохерентност, която едновременно прави възможен театъра като общност и като естетическа форма. Не говорим за обичайното твърдение, че е „живо изкуство“ от плът и кръв или че не може без живи актьори. Дори да няма никакви актьори в едно представяне, тоест да си представим, че имаме на сцената подскачаща птица или почтиваш пода сценичен работник, това вече състояващо се в момента на гледането-и-възприемането действие конституира една кохерентна общност. Защото птицата или сценичният работник в това общо пространство функционират като актьори. Тоест като някой, който показва-нещо и е възприеман сега-и-тук от мен като представящ нещо друго, защото е в театър. Така естетически се легитимира състояващото се в момента като естетическо действие. Предаването на това действие онлайн дори в момента на неговото протичане (първите предавания например на MET или на NT Live) технически създават усещането на гледащия в Сингапур или София, че е част от този континуум и в този

смисъл, че е *live* в залата. Но неговата гледна точка е опосредена от камерата. Тя определя накъде той да насочи погледа си, а неговите реакции в залата няма как бъдат усетени от актьорите. В този смисъл той е непосредствен свидетел на спектакъл, който операторите избират как да му покажат, и на реакциите на зрителите в залата. Така театърът от ауратично изкуство, казано по Валтер Бенямин, става технически разпространен запис на ауратичната ситуация, *streaming*, който прави зрителя свидетел на преживяването на участниците в нея. Гледащият може да съпреживява, критикува, прекратява участието си точно както по време на гледането на кино, телевизия, интернет. Практиката беше популярна далеч преди двата месеца *Corona-Shutdown* и едва ли ще спре с излизането от *корона кризата*.

Друга версия в тази посока, с която театърът има опит, са експериментите със *streaming*, правени от театрални трупи в работата по производството на спектакъла, в процеса на неговото създаване. Правиха ги групи като например *Forced Entertainment* през 2015 г. с поредицата си за Шекспир *Complete Works: Table Top Shakespeare*.

В случая обаче ни е важно да разберем какво даде на театъра бесният *streaming* на спектакли, от който прегря мрежата. Безспорно те го глобализираха. Направиха го интернационално видим. Това е най-видимият позитивен ефект. Тоест това е същият ефект както още при първите излъчвания преди пет години например на NT Live. Но сега в много масиран вид и с много голяма конкуренция между театри, концертни и оперни зали и *streaming*-платформи. Демократизираха го. Тоест стана достъпен за повече хора, включително и такива, които не ходят на театър.

Дали обаче след корона кризата тези хора биха посетили представление все едно дали в театрална зала или друг тип пространство за театър, не е ясно и не е сигурно. Повечето не биха, показват допитванията, направени по време на излъчванията. Показаха също, че повечето от гледалите не биха платили за онлайн достъп до излъчвания, ако те продължат.¹

Театралното възприятие е част от самото представление, конститутивно е в конвенцията на играене-и-гледане, каквато е театърът. В този смисъл начинът, по който се гледат излъчванията, е съществено да бъде анализиран. Това, че човек може да спре, да стане, да се върне, да превърти напред в действието, а после назад, дори да не гледа докрай, променя изцяло конвенцията на възприятие на театралното действие, като го изравнява практически с тази на киното или телевизионното предаване. И все пак такова приравняване не е съвсем релевантно. Защото показаният спектакъл не е спектакълът, а негов запис, за разлика от филма, който гледаме. За мен беше чудесна професионална възможност да гледам записи на историческите представления например на Петер Щайн през 70-те години на миналия век в Шаубюне, за които само съм чела и съм гледала снимки. Тоест четеното се насложи върху излъчваното, помогнаха си взаимно за мен в процеса на професионалното изследване. Но за човек, който не ходи на театър, е съмнително дали биха били разбираеми и дали показаният спектакъл не

¹ **Entgelt als Abschaltfaktor** eine nicht-repräsentative Umfrage von Rainer Glaap – https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18024:theater-streams-nutzen-sie-das-angebot-eine-umfrage&catid=101&Itemid=84

функционира единствено като свидетелство от времето². Така както би гледал снимки от представление на Антоан Витез например. Иначе казано, едно по-пълноценно възприятие е възможно на същия принцип, на който гледаме движението на индекса „Дау Джоунс“ по тв „Блумбърг“ – само ако имаме нужното експертно знание как функционират пазарите и борсите. Кой как го възприема зависи от неговата подготовка, образование, интереси и културен опит.

Накратко: *streaming*-ът на представление дава много добра информация за театралното събитие и създава усещането за *liveness*. Има общо с медиализирането на театралното преживяване и има полезни културни функции, но не и с театралното събитие. Не е театрално съ-битие. Без съмнение човек (особено изкушен) може да придобие представа за идеята на спектакъла. И то само в случай, че този човек е или театрален зрител, или професионален театрал (все едно с каква професия в театъра).

Представленията на Театралната среща и техните записи

И след тези разсъждения мога вече да се върна към втория въпрос, който поставих в началото на този текст, а именно: Успешен ли беше експериментът на това онлайн издание на фестивала с излъчването на записи на представленията?

В последна сметка по-скоро да. Представленията на *Берлинската Театрална среща* привлякоха вниманието на по-широк кръг от обичайната си аудитория, при това безплатно. В края фестивалът докладва много по-голям брой посещения в мрежата за гледане на излъчените шест представления, отколкото е възможно в обичайните фестивални пространства в Берлин. От друга страна обаче трябва също да се каже, че броят гледания на тези излъчени онлайн спектакли съвсем не е толкова голям предвид огромните възможности на мрежата и гигантската конкуренция на филми или записи на концерти, до които бе даден достъп, както това направи например Берлинската филхармония. Дори посещенията на дискусиите на *Театралната среща* се движеха докъм 200. Тоест не много повече от присъствието в залите на *Берлинер Фестшпиле* на Шаперщрасе (или в зелените пространства наоколо).

Представленията, които бяха излъчвани всяка вечер в 20 ч. местно време, както бе казано, бяха записи на спектаклите. При това тези записи са правени без публика заради решението фестивалът да се състои онлайн. Инак се филмират по традиция от TV 3SAT само някои от спектаклите, които се играят в Берлин. Те са всъщност телевизионна версия на състоялите се на фестивала спектакли и имат своите творчески режисьори. Тази година със съдействието и на ZDF са направени записите на всички представления, за които режисьорът и екипът са дали съгласие.

Да се разсъждава върху тези представления само по записите, които бяха показани, професионално е силно проблематично. Релевантно би било в случай, че човек вече ги е гледал в зала и може да сравни с излъчения запис на съответния

² Впрочем в посоченото вече допитване на Райнер Глап добре се вижда, че почти половината от зрителите не са догледали докрай нито едно представление. Ако си представим подобно поведение в залата, където се играе един спектакъл, то би довело дори до скандал. Но и без подобна спекулация не е трудно да си представим колко пълноценно е подобно възприятие, ако не говорим за театрални изследователи и историци.

спектакъл. Участващите в онлайн дискусиите след представлението театроведи имаха тъкмо този опит. Само той прави възможно съотнасянето на възприятието и анализа на онлайн излъчването към гледаното-на-живо. Впрочем затова и отзивите за спектаклите, които може да се прочетат, всъщност са от премиерите на представлението.

И шестте заснети спектакъла се занимават с много интересни и съществени проблеми. Заслужават анализ техният театрален изказ, поглед, позиция. Не бих могла да го направя обаче тъкмо защото ми липсва непосредственото гледане на място. Много интересен е опитът на Йохан Симонс например да постави „Хамлет“, изваждайки го от традицията на интерпретацията му като интелектуалец. Да сдвои образа на Офелия с този на Хорацио и с изпълнението на Хамлет, поверено на Сандра Хюлер, да постави разбирането на Шекспировата трагедия извън въпроса за отмъщението, което се очаква от Хамлет. Като казвам с избора на Сандра Хюлер, нямам предвид джендър тълкуванията, както и в разговора след представлението стана дума. Имам предвид идеята, че това е постановка, която разчита на театралната памет, от която вече е част споменът, че Хамлет често е игран от жена. Така че в случая изборът не функционира в кода на половите различия. Но не бих се разпростирила в разсъждения, защото ми липсва цялостният поглед върху представлението. А и както каза и самият Йохан Симонс, „гросовете“, смяната на ракурса на снимане, показването на празната зала в момента на записване въвеждат съвсем други конотации.

Не по-малко интересна е концепцията в „Анатомия на едно самоубийство“ от Алис Бърч на Кейти Мичъл, проследяваща в много фин анализ и симултанно сценично действие няколко поколения жени – от 70-те години на миналия век до днес – живеещи с желанието за самоубийство. Или идеята на *Римини Протокол* и режисьорката Хелгард Хауг да направи представление за хората с т.нар Синдром на Турет и чрез него да се изследва реакцията на света към хората с двигателни и речеви тикове, съжителството, взаимоотношенията с тях. Много интересна жанрово е работата на Анта Хелена Реке в „Оскърбленията на човечеството“ (*Die Kränkungen der Menschheit*) в Мюнхенския Камершпиле между пърформанса, инсталацията и спектакъла. Понятието на Фройд е в основата на концепцията, разгърната в трите части на спектакъла, в който наблюдаващите и играещите разменят гледните си точки. Но в този случай на пространствено разместване на погледа е още по-съществено присъствието на място, за да може да се говори за тази театрална форма. Станало е ясно дотук, че цялостното онлайн излъчване на фестивала не целеше да е заместител на обичайната *Театрална среща*. Ивон Бюденхолцер добре каза в началото, че след като „театърът не може да бъде системно релевантен“, може да се опита да бъде поне „социално релевантен“. В този смисъл бих казала, че фестивалът съвсем логично следваше всъщност културната политика в Германия по отношение на театъра. Тоест идеята да се печелят нови публики, да се променя, запазвайки традиционните си аудитории. Накратко, при цялото си естетическо и политическо разнообразие и разногласие, театърът да участва активно във всекидневието на гражданите и да е адекватен на проблемите им. Онлайн изданието на *Театралната среща* следваше именно централната идея изкуствата, културата да са активна част от живота на хората в тази необичайна ситуация на корона карантината.



„Оскърбленията на човечеството“

А какви ще са последствията от нея за театъра? Наистина е твърде рано да се каже. „Ехото ще заглъхва“ според мен дълго и в представленията, и в драматургията, и вероятно в начина на тяхното възникване, създаване, производство и представяне. Станалото, преживяното, утаеното в опита ще задвижи творческия импулс на театралите и драматурзите. По този начин и тази криза ще тласне театъра в развитието му, както досега се е случвало при сериозни обществени трусове. Най-добре би било въздействието на *Covid-19 ситуацията* да се прояви подобно на един от двойниците на театъра при Арто, на чумата. Тоест като възпламеняване на въображението, като творчески делириум, като сън, който не подражава на преживяното, а пречиства.