

НИКОЛИНА ДЕЛЕВА*
ЕСТЕТИЧЕСКА ЕВОЛЮЦИЯ НА АВТОРА В ТЕАТЪРА

Abstract: The article discusses the historical evolution of the concept of authorship in theatre, It explores the subject of the death of the author, the disappearance of subjectivity and reality in postmodern art. Another topic is the conceptual crisis of aesthetics with regard to the definition and evaluation of contemporary art forms.

Keywords: author; theatre; playwright; director; producer; audience; actor; interactor; subject; work of art; happening; performance; postmodern art.

Кога се появява понятието „автор“ в театъра? В зората на човечеството, в древните времена на първобитните общества, творчеството, независимо дали индивидуално или колективно, е анонимен процес. Театралните практики са свързани с религиозните ритуали и култове. Много от мотивите и сюжетите са заимствания, подражания и обработки на митове и предания. От античността до нас са достигнали имената на драмописците, авторите на текста и в по-малка степен – отделни имена на актьори. Често самите актьори са автори на текста за театър и едновременно с това са организатори и изпълнители на театралното представление. Съществува и обратният вариант – драмописците понякога играят в своите пиеси.

„Още в началото на IV век в Атина започва да се развива нов занаят – пласмент на записаните драматургични текстове. В противоречие с класическия V век постановките се повтарят – именно тогава става важно да се разполага с писмен сценарий. И това е началото на неуникалността на пиесата и уникалността на спектакъла“ (Пискюлийска 2001: 64).

Още по-трудно е да се разграничи авторството през Средновековието. Както пише Димитър Аврамов: „Под влияние на Аристотеловото учение схоластиката е възприела аристократичното деление на изкуствата на „свободни“ (граматика, диалектика, реторика, аритметика, геометрия, музика и астрономия) и „механични“ (живопис, скулптура и архитектура), сиреч на такива, „свързани само с операциите на духа“, и на такива, които изискват определени технически сръчности. Поради това първите били счигани за възвишени и благородни, а вторите (по същество това са изящните изкуства в съвременния смисъл на думата) за полезни, но недостойни. Музиката е била квалифицирана за изкуство само в качеството ѝ на чисто теоретическо занимание с определени пропорции, а литературата (трагедията, комедията, сатирата и пр.) като просто „допълнение към изкуствата“ (appenditia artium)“ (Аврамов 1969: 20).

Драматургичният материал в „комедия дел арте“ е дело на актьорите и с някои изключения на типизирани сценки, ситуации и персонажи, е

* Докторант в Институт по философия и социология, БАН.
Email: nikideleva@gmail.com

неустойчив като структура. Текстовете са злободневни и обслужват моментните нужди на трупата. Другият клон на средновековния театър – религиозната драма, се играе по сюжети и текстове от Светото писание и изпълнява визуализираща, онагледяваща и илюстрираща функция. Ролите на актьорите са ритуализирани. В Средновековието писмената култура се владее от малцина образовани хора и презумпцията за смирение и липса на суета и гордост не позволява индивидуалната изява или идентификационни знаци на отделния преписвач или автор. Освен това средновековната схоластика признава само ограничен брой авторитети, чиито писания са верни – Библията и светите църковни писания, както и някои от възгледите на древните философи, издигнати в култ. Всичко останало е ерес.

Истинската фигура на автора се появява през Ренесанса, когато човекът се изправя срещу Бога. С откриването на печатарската машина от Гутенберг (1450г.) се увеличава броят на грамотните хора, както и достъпът на поголеми маси от хора до познанието. Авторът излиза от своята анонимност.

Както пише Патрис Пави: „ Във Франция до началото на XVII век авторът е все още само обикновен доставчик на текстове. Едва с Пиер Корней драматургът получава социално признание и се превръща в основна фигура в подготовката на представлението“ (Пави 2002: 2). Според Ролан Барт: „Авторът е модерен герой, той без съмнение е продукт на едно общество, което в края на Средновековието чрез английския емпиризм, френския рационализъм и личната вяра на Реформацията открива величието на индивида или, ако се изразим по-възвишено, на „човешката личност“ (Барт 1968: 1).

В театралното изкуство на Класицизма, с неговата нормативна естетика, няма място за тълкуващата, избираща и коригираща намеса на актьора като личност. Още по-ненужен, по-точно невъзможен, е режисьорът. Постепенно класическите изразни средства се изпразват от съдържание и се превръщат в клишета.

Единството на текста и единството на автора е основополагаща идея, която конституира парадигмата на класическото литературознание. Естетическият дискурс на западната традиция мисли литературния текст като цялостен и завършен и тези му характеристики са критерии за високо качество. Това започва от Поетиката на Аристотел, където се задава нормата, че трагедията е имитация на „действие, пълно и завършено“. При Класицизма тази постановка се изразява чрез превърнатите в канон изисквания за „единство на време, място и действие“. Просвещението провъзгласява „тържеството на разума“, който обективно и разумно постига действителността в нейната логичност, последователност и завършеност. При Романтизма органичното единство на творбата спонтанно изразява завършения автор гений.

Противоречието между външната форма на класическата изразност и променената ѝ същност, което се наблюдава при Романтизма, се разрешава при модерния театър чрез фигурата на режисьора. Модерността е дискурс,

появил се в епохата на Просвещението, наречена още „тържество на Разума“, когато философи и писатели се възправят срещу суеверията и религията, замествайки ги с научност и обективност в опита за определяне на света като по-сигурен, стабилен и познаваем.

Режисурата – това е другото име на модерната епоха в театъра. Началните ѝ стъпки в 70-те и 80-те години на XIX век са част от общия ход на модернизма. Различните теории за модерността се припокриват при посочването на основните ѝ белези – разрушаване на традициите, реабилитация на субективността и изземване на живота от изкуството. Този процес е следствие от промяната в традиционното вярване за светустройството. Духовното битие на индивида през втората половина на XIX век търпи коренно преобръщане – субективното празнува своята реабилитация. Идеята на Аристотел за изкуството като „мимезис“, тоест, основано на изобразяване и имитация на реалността, приключва с появата на идеята „Изкуство за изкуството“ (*l'art pour l'art*) при поетите символисти – Бодлер, Рембо, Верлен във Франция, и при Оскар Уайлд в Англия.

До първата половина на XIX век фигурата на режисьора не съществува в съвременното разбиране за него. Режисурата се ражда като антитеза на класическия театър, тя е тържество на реабилитираната субективност. През XVIII век някои големи актьори са първите „режисьори“, но едва при натурализма длъжността се превръща в отделна дисциплина и самостоятелно изкуство.

Появата на режисьора във втората половина на XIX век е свързана с преобразуването на театъра от език на всеобщото и непреходното в език на отделното и субекта. Умира универсалното за сметка на уникалното, чието съществуване в театъра е режисьорът, както и изборът, който той прави сред безкрайното множество на усещания, представи и изразни конструкции. В зависимост от този избор в зората на модерният театър се обособяват двете му основни течения – натурализъм и символизъм. Тогава се разширява проблемът за интерпретацията. В древността и класическите времена тя тлее като негласна конвенция, по-късно става девиз на модерната епоха. Модерното време е подмяна на узнаващия тип съзнание с интерпретиращ.

През 80-те години на XIX век с възгласа „Всичко е интерпретация“ Ницше обявява окончателния крах на представата за традиционната реалност. „Модернизъмът възниква от кризата на властта, която засяга цялото западно общество в края на XIX век, а отражението и в изкуството се изразява в оспорването на „властта (authority) на автора или създателя“ (Тодорова 2004: 63).

Същностни за западния театър са първенството на текста и усилието, насочено единствено към максимално коректното му представяне на сцената. Радикалното подриване на западната театрална система, уповаваща се изцяло на „представата за върховенството на Словото“, се случва в театралната теория и практика на Антонен Арто. Арто атакува

недосегаемия авторитет на драматурга и идолопоклонничеството към шедьоврите, застинали във форма и идея от миналото, които отдавна са изчерпали смисъла си и вече се оказват неадекватни и неактуални за сетивата на съвременната публика. Той твърди, че театърът трябва да се обърне към широката публика, която има интерес към цирка, мюзикхола, киното. Той се противопоставя на класическото разбиране за театралното изкуство, като подчинено на репрезентацията и повторението и редуцирано до идеята за литературно възпроизводство. Неговата идея за театър променя ролята на режисьора от пространствен имитатор на текста и възпитател на актьори, в „господар на магическото, майстор на сакрални церемонии“, който равностойно използва всички знакови системи – слово, жестове, шумове, звуци, музика, цветове, пластика, осветление, танц, архитектура, сценография (Арто 1999: 41). Един от най-силно повлияните от Арто автори е Питър Брук, който реабилитира театралната визия чрез театрални хибриди между акробатика, танц, пантомима и ритуали на традиционните култури. Постепенно театралните образи изместват думите. Недоверието към думите достига своята кулминация при абсурдната драма.

XX век заменя идеята за твореца като проводник на божественото с представата за автора като „производител“ (producer), аналогичен на всеки друг производител. Изкуството вече е продукт и индустрия, производство както всяко друго, подчиняващо се на пазарните механизми. През 30-те години на XX век Валтер Бенямин пише 3 есета – „Какво е епически театър?“ 1931, „Авторът като производител“ 1934, „Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост“ 1936. В тях той обсъжда предефинирането на авторството и на идеята за артистичния продукт, промяната на отношенията между автор, творба и публика.

Творецът загубва привилегирования си статут на тълкувател на реалността. Новото схващане на отношението автор – творба се изразява в децентрирането на авторството и субективността до степен на отстраняването им от творбата и загубата на явното им присъствие в произведението. Модернисткия акцент върху невидимото авторство става съвсем явен в постмодернизма при анализа на самозаличаващо се авторство в работите на Барт и Фуко.

Разколебаването на целостта, непрекъснатостта и сигурността на автономния субект започва във високия модернизъм (под влияние на психоанализата на Фройд, а Бахтин открива началото му в литературата – при Достоевски). Неизбежно разпадът на човешкото съзнание, както и разпадът на обществото, се отразяват и в изкуството. Засилва се фрагментарността, в много случаи се прибегва до естетиката на злото, скандала, грозното, гротеската. Преливат се границите между отделните изкуства, дори се загубват рамките и дефиницията на това какво е изкуство с появата на инсталацията, перформанса, мултимедията и т.н.

Освобождаването от автора-Бог преминава модифицирано и в театъра на постмодернизма, който анулира привилегироването, на който и да е от еле-

ментите на представлението. Богоподобната фигура на автора, който иска да изрази значимите си послания чрез авторитарното си присъствие в текста се заличава сред всички останали знаци на представлението, за което мечтае Арто и това на практика е смъртта на автора (за което пише Барт). Това съмнение във високото изкуство и своеобразното смесване на елитарна и масова култура се осъществява в постмодерното рециклиране и пародийно ползване на шедеврите, колажирани с дискурсивни практики на поп културата. На мястото на „новото“ идват „преработка“, „преструктуриране“ и т.н. Творчеството се превръща все повече в съчетаване на фрагменти, в трансформация на вече съществуващи дадености, в рециклиране и игра с цитати. Литературният текст се схваща като колаж от съдържания и елементи. Постмодерната драма оголва механизмите на езика и изследва относителността на значението в зависимост от дискурса, в който е впрегнато, релативността на смисъла в зависимост от „езиковата игра“.

Както казва Ролан Барт в прочутото си есе „Смъртта на автора“: „*да пишеш* вече не може да обозначава някаква операция на записване, на констатиране, на представяне, на „пресъздаване“ (...), а нещо, (...) при което актът на изказването няма друго съдържание (друго изказване) освен самия този акт“ (Барт 1968). Сюрреализмът допринася за детронирането на фигурата на Автора, като препоръчва непрестанно рязко разочарование от очакваните смисли (прочутият сюрреалистичен „разрив“), поверявайки на ръката грижата да пише възможно най-бързо онова, което самата глава не знае. Възприема се принципът и практиката на колективното писане.

Отместването на Автора от централната му позиция изцяло преобразява модерния текст – поредицата от думи не изразява единствен смисъл, а е многомерно пространство от различни начини на писане, изтъкано от цитати. Писателят може само да имитира някой предходен, но никога оригинален жест; единствената му власт е в това да смесва начините на писане, като животът вечно само подражава на книгата, а самата тази книга не е нищо друго освен тъкан от знаци, изгубено, безкрайно отлагано подражание.

След като Авторът е веднъж отстранен, стремежът към дешифриране на един текст става напълно безполезен. Да се придаде автор на някакъв текст, означава да се вгради в този текст спирачен механизъм, да бъде снабден той с последно означаемо, да се спре писането. Писането непрестанно задава смисъл, но само за да го взриви. „По този именно начин литературата (или по-точно *писането*), отказвайки да придаде на текста (както и на света) някаква „тайна“, т.е. – върховен смисъл, освобождава един процес, който бихме могли да наречем контра-теологичен, защото отказът от спиране на смисъла в крайна сметка е отказ от Бог и неговите ипостазии – разумът, науката, законът. Така се разкрива абсолютното битие на писането: един текст се състои от множество начини на писане, произлезли от много култури, които влизат в диалог помежду си, пародират се и се опровергават, но съществува едно място, където тази множественост се уталожва, и това място не е Авторът, както се е приемало досега, а читателят: за да възвърнем на

писането неговото бъдеще, е необходимо да преобърнем мита: раждането на читателя трябва да се заплаши от смъртта на Автора“ (Барт 1968).

При късната или високата модерност се премахват кавичките от използваните цитати и произведенията се превръщат „(...) в мрежа от референции, реминисценции, алюзии, препратки, скрити и явни цитати. Размиват се границите между оригинален и вторичен текст, след като всеки текст е произведен на вече съществуващи. Постмодерната текстуалност се разполага изцяло върху идеята за интертекстуалността“ (Тодорова 2004: 79). Текстът вече няма единно смислово ядро и е толерантен към интерпретации в своята многопластовост. Приканва читателя/зрителя да се включи в играта на дешифриране, но се съпротивлява на режисьорско его, което да му даде краен смисъл и да отправи своите твърдения за реалността.

„(...) творбата вече не се представя като определена веднъж завинаги форма, а като „поле за формиране“ – Умберто Еко, „Отворената творба“ (Еко 1990).

„Постмодерната творба е „невротична към всяка изолирана идентичност и бдителна спрямо идеята за абсолютен произход, тя привлича вниманието към своята „интертекстуална“ природа, към пародийното рециклиране на други творби, които също така не са нищо друго освен резултат от подобни процеси на рециклиране“ (пак там: 280).

Естетиката на постмодерния театър се характеризира с оспорване на конвенционалните театрални форми, преправяне на класически текстове, цитиране на герои от предходни творби в нов контекст, съзнателно и приоритетно експериментиране с формата и езика, нарочно занимание с „характерното за постмодерното общество разделяне на означаващото от означаемото“ и конкретното му представяне в езика – липсата на връзка между обектите и думите, неспособността на думите да притежават установено, сигурно значение, на което може да се разчита, релативността на означаващото (зависимостта от употребата му), неочаквана обработка на историята чрез техниката на колажа, недоверие в наличието на познаваема същност на историята и в шанса за нейното обективно извикване в настоящето, съмнение в съществуването на реалност, различна от дискурсивната, или съмнение във възможността да се пробие невидимата обвивка на репрезентацията, иззела пространството на иначе обективно наличното репрезентирано – реалността.

Романтичната представа за индивидуалната природа на творчеството вече е минало, статутът на автора се разклаца и неговата фигура все повече губи границите и очертанията си, разпадайки се в група, множество, тъппа.

След заличаването на Автора идва ред на текста. Постмодерното жанрово дефиниране е флуидно и зависещо от външни на текста обстоятелства. Той получава своята жанрова определеност в момента на своята употреба – за театър или за поетичен сборник, за телевизионно

предаване или за мюзикъл и т.н. (Например Хайнер Мюлер често е преработвал текстовете си, за да ги пласира в различен контекст.)

Дори авторите, които пишат за театър, според Патрис Пави: „(...) вече не твърдят, че пишат пиеси, а говорят за текст, за монтаж, за пренаписване (...)“ (Пави 2002: 235).

В някои случаи въобще не се работи с текст или с колаж от текстове, а театралните представления се правят на сценарен принцип индивидуално от режисьора или като резултат от колективното творчество на всички участници. Характерна за колективните авторски спектакли е неустойчивата и променяща се структура, основаваща се в по-голяма степен на импровизации и моментни хрумвания около някакъв драматургичен скелет, отколкото на повтаряемост на застинал и окончателен театрален продукт. Всеки път представлението е уникално и се случва по различен начин.

По повод на театралните сценарии е резонно питането на Ейдриън Пейдж: „Наистина да повторим въпроса на Фуко – какво представлява едно произведение? Може ли писменият запис на една репетиция да бъде художествено произведение? Ако това произведение не може да се идентифицира като самостоятелна работа, тогава как ще определим авторството?“

Според Фуко: „авторът не е източник на всеки дискурс, който му се приписва, а просто средство за смисловото му организиране“ (Пейдж 2000: 134).

В съвременната епоха на постмодернизма все по-сложен е въпросът с авторството. Много от режисьорите подписват спектаклите си като еднолично творчество „по“ текста (текстовете) на един или няколко автори. На противоположния полюс е колективното авторство на представленията, изградени на сценарен принцип, резултат от екипната работа на режисьора и трупата, които изписват на плакатите имената си като автори на представлението.

Визуалната страна на театъра е повлияна от музикалните клипове на MTV, рекламите и масовата култура – използване на мултимедийни ефекти, хаотично и свободно жонглиране с различни елементи, симултанност на случването, изчезване на линеарността, наслагване и преплитане на изображения и идеи, забързване на ритъма. Реалността на интернет и глобализацията заличават културните граници и различия, уеднаквява се хоризонтът на очакване, което прави разбираема масовата култура навсякъде и прави света пазар без граници. Елитарно и масово вече нямат ясна диференциация. Масмедиите и средствата за комуникация унищожават уникалността за сметка на унифицирането.

Пърформансът, акцията, инсталацията, сайт-специфик, верbatim театър, фейсбук театър, използването на все повече техника и различни медии, интерактивността и т.н. водят до размиване на границите въобще между изкуство и неизкуство. Масовата техническа възпроизводимост и мултипликация на произведенията на изкуството и все по-разширяващите се владения на информационните технологии не отминават и театъра. Все

повече се засилва технизирането му чрез вкарване в представлението на прожекции, мултимедия, камери, различни гледни точки, наслагване на образи, компютърни картини. Границите между отделните изкуства се размиват, технически прийоми и образи от други изкуства навлизат масово в спектаклите.

Краят на изкуството е отдавна обявен на Запад, но сега сякаш идва и краят на материалната реалност. Съвременността на симулакрумите без съществуващ първоначален референт води до заличаване на реалността и превръщането и във виртуалност. Плоският монитор е кривата лупа, през която гледаме света и мислим за него, колективната субективност на безличния интернет признава като критерий за истиност на фактите съществуването им в мрежата. Световната компютърна мрежа дава възможност на всеки свой потребител да стане автор на съдържание, което с един клик стига до милиони потребители по цял свят. Все по-често същността на изкуство се свежда само до пазар на идеи и концепции – често на преден план са словесните обяснения на идеите, а не самите артефакти. Стойността на артефактите често се определя не от естетическите им качества, а от пазарната им цена.

Днес изкуството не е подразбираща се всеобща ценност. Заедно с промените в начините на правене на театър се променят и естетическите призьми, през които гледаме на тези промени и съответно техните оценки и класификации.

Променят се акцентите в творческия процес, ролите и взаимоотношенията между автор, творба, публика. След смъртта на Автора идва и смъртта на Зрителя. Акцентът е върху процеса между субекта и обекта, а не върху резултата, изкуството не е продукт и артефакт, а събитие и случване, естетическото възприятие не е отстранено съзерцание, а е въввлечено в преживяване, участие и съучастие в процеса. Ролите се разменят – обектът-възприемател се превръща в автор и съавтор, обект и възприемателят се превръща в обект на творбата. Понякога е невъзможно да се определи ефектът от изкуството като образ, преживяване или смисъл. То е антирепрезентивно, антиинтерпретативно, антиестетическо, апсихологично, безсловесно, безтелесно, нематериално, изключващо идентификацията. Дехуманизацията на изкуството води до изчезване на автор, субект, зрител. Субектът вече не е застинал, определен, завършен конструкт, а е само относително, неопределено и променливо следствие от интерпретацията, гледната точка и базата за сравнение.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамов, Д. 1969. *Естетика на модерното изкуство*. София: Наука и изкуство.
- Арто, А. 1999. Източен театър и западен театър. // *Театърът и неговият двойник*. София: СОНМ.

- Барт, Р. 1968. „Смъртта на автора“, цит. по превода на Албена Стамболова; www.litclub.com/library/kritika/bart/dead.html
- Еко, У. 1990. Отворената творба. // Съвременник, бр. 1.
- Пави, П. 2002. *Речник на театъра*. София: ИК „Колибри“.
- Пейдж, Е. 2000. Смъртта на драматурга. // *Хомо Луденс*, бр. 1.
- Пискулийска, Ст. 2001. Преводачът – медиатор или автор. // *Хомо Луденс*, бр.2–3.
- Тодорова, М. 2004. *Драматургични адаптации в постмодерното изкуство*. София: ИК Петко Венедиков.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Avramov, D. 1969. *Estetika na modernoto izkoustvo*. Sofiya: Naouka i izkoustvo.
- Arto, A. 1999. *Iztochen teatur i zapaden teatur*. // *Teaturut i negoviyat dvoynik*. Sofiya: SONM.
- Bart, R. 1968. „Smurttа na avtora“, tsit. po prevoda na Albena Stambolova; www.litclub.com/library/kritika/bart/dead.html
- Еко, ОУ. 1990. Отворената творба. // *Suvremennik*, br. 1.
- Pavi, P. 2002. *Rechnik na teatura*. Sofiya: IK „Kolibri“.
- Pezdzh, E. 2000. Smurttа na dramaturga. // *Homo Loudens*, br. 1.
- Piskyuliyska, St. 2001. *Prevodachut – mediator ili avtor*. // *Homo Loudens*, br.2–3.
- Todorova, M. 2004. *Dramatourgichni adaptatsii v postmodernoto izkoustvo*. Sofiya: IK Petko Venedikov.