

МИСЛИ ВЪРХУ ТЕОРИЯ НА ТЕАТЪРА
(Подходи към разработването на театрално-теоретична
методология)

ЯНА ХАШЪМОВА

Рецензент и редактор: *доц. д-р Димитри Гинев*

Яна Хашъмова. РАССУЖДЕНИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ
ТЕОРИИ ТЕАТРА

Предмет статьи — особенности театральной теории. Возможна ли теория театра и как надо искать ее? Предлагаются четыре разные подхода при разрабатывании театрально-теоретической методологии. Они сопоставляют характеристики театральной теории с характеристиками теории традиционных наук Нютоновского типа и раскрывают также внутреннюю структуру и особенность теории театра.

Yana Hashamova. SOME IDEAS ABOUT THE THEORY
OF THEATRE

The subject of the article is the specific character and features of the theory of theatre. Is it possible and how can it be searched? Four different approaches to the development of the methodology of the theatrical theory are offered. They compare characteristic features of the theory of theatre with those of the traditional theory and also reveal the inner structure and peculiarities of the theory of theatre.

Разискването на такъв проблем концентрира вниманието върху два въпроса. Необходима ли е теория на театъра и възможна ли е тя? Трудно може да се даде отговор на тях или поне еднозначен. А наложително ли е това? Настоящата работа не взема отношение по първия въпрос. Той е твърде спорен и многократно дискутиран. В спора се оформят две напълно противоположни мнения. Първото поддържа идеята, че теорията е ненужна там, където практиката е единственият критерий и където реалните се раждат независимо и без теоретични постулати. Другото мнение застава зад необходимостта от

теория в цялата сфера на практическа дейност — от предварителната подготовка до реализацията на идеите. Ще се огранича по този въпрос да цитирам само мнението на Юрий Лотман. Той твърди, че теоретичните изследвания влияят върху практиката на изкуството „не като инструкции и рецепти, а чрез общо въздействие върху културата, формирайки мисленето на творците и техните аудитории“¹.

Възможна ли е теория на театъра? Каква е тя и как може да се търси? Спецификата на театъра като изкуство е изключително сложна и своеобразна. Тази специфика изключва възможността от едностранно конструиране на театралната теория. Възможно и необходимо е дискутирането на такава теория в различни семантични и семиотични плоскости, които биха могли да осветлят театралното изкуство в цялата му своеобразна специфика. Тази работа прави опит да предложи няколко възможни подхода в разработването на театрално-теоретични проблеми, като няма амбицията за пълна изчерпателност и абсолютност на предлаганото.

Първоначално обсъждането на подобен театрално-теоретичен проблем налага съпоставка с методологиите на вече утвърдени теоретични дисциплини. Така първият подход може да бъде наречен сравнителноаналитичен. Основните характеристики на театралната теория се разглеждат, съпоставени с тези на традиционните теории от нютоновски тип².

1. Театралната теория, както и всяка друга теория, конструира собствен предмет на изследване в резултат на рефлексия върху съответната обектна област. Предметът в театралната теория е идеализирана проекция на многообразния и сложен обект на театъра. Съдържанието на обекта обхваща всички страни на театралната практика, докато предметът на теорията може да бъде насочен само върху някои отделни страни. Например предметът на театралната теория на Станиславски е обърнат предимно към метода на актьорското изкуство, а този на Антонен Арто — към семиотиката на театралното пространство, което осигурява емоционалното ангажиране на зрителя. Обектът на театъра е винаги контекстуално зададен, а това води до нелокализиран предмет на театралната теория.

2. Теорията на театъра за разлика от класическия тип теория е ценностно натоварена. Тя борави с нравствени и естетически елементи, които не могат да бъдат освободени от ценностно съдържание. За да бъде анализирана театралната теория, се прибегва до примери от специфични пиеси и постановки и така театралната теория се обвързва с естетиката и критиката.

3. Театралната теория е насочена към проектирането на нови театрални форми, а не към обяснението и анализирането на театрални факти, за разлика от класическите теории, които се насочват именно към такъв тип процеси. Почти всички значими театрални теории раждат нови реалности. Забелязва се интересно явление — сливането на теоретика и практика. Теоретичното осмисляне се извършва в процеса на практиката. Това позволява да се осмисли театралният процес в рамките на една парадигма.

4. Друга отличителна характеристика на театралната теория в сравнение с теориите от традиционен тип е едновременното третиране на формални и

съдържателни елементи. (Тук понятията формални и съдържателни елементи се използват със смисъла, който им дава театрознанието.) Тези два вида елементи в повечето театрални теории са органически съчетани. Дори в някои крайно формалистични концепции съдържателният проблем продължава да присъства.

Тези шрихирани особености не позволяват театралната теория да се мисли като чиста, строго научна теория, например като теориите на естествените науки. Основен техен белег е деаксиологизираността, което противоречи на ценностната обвързаност на театралната теория. Тя не може да бъде разработена и по модела на теориите в повечето хуманитарни науки, защото е насочена към проектирането на театралните проблеми, а не към тяхното обяснение. Тогава дали това е теория и кои са задължителните условия, които трябва да бъдат спазени при една теория на театъра?

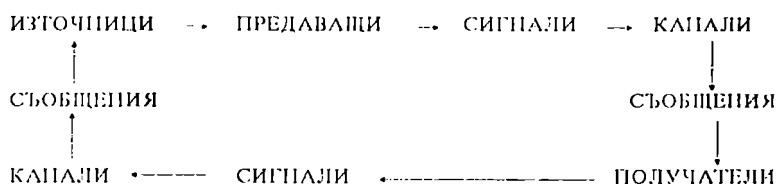
Ерик Бинтли разглежда проблема за театралната теория така: „Теорията не е критика. Такава работа не трябва да бъде сбор от театрални прегледи и статии за пиеси и драматурзи. Моят интерес трябва да бъде насочен към генерални принципи.“³ Марвин Карлсън по сходен начин разисква понятието театрална теория. „Приемам, че терминът „теория“ означава генерални принципи, които се отнасят до методите, целите, функциите и характеристиките на тази особена форма на изкуството. Така тя се разграничава, първо, от естетиката, която се съприкосновява с изкуството като цяло и, второ — от критиката. Очевидно известно припокриване на тези категории е неизбежно. Театралната теория рядко съществува, ако въобще съществува в чист вид. Наблюденията върху театъра се обвързват с наблюденията върху други изкуства или цялото изкуство и така теорията се оплита с естетиката.“⁴ Ясно е, че театралната теория се разбира като принципи, средства, методи, действия и функции, които обслужват, насочват, изграждат театралната практика.

Вторият подход, който се предлага в работата, е свързан с анализирането на „генерални принципи“ (Марвин Карлсън) или с анализирането на конкретна театрална теория. Тези принципи, методи и средства, независимо от качествените им различия, трябва да задоволяват и изпълват една задължителна вътрешна организационна структура, да следват едни аксиоматични елементи, които всъщност създават теорията и могат всецяло да отговарят на изискванията на театралната практика. Едва тогава имаме достатъчно основание да твърдим, че дадени принципи, методи и средства представляват теория на театъра. Именно с тази си цялост теорията може да служи на практиката. При евентуално разработване на конкретна театрална теория е необходимо да се мине през два изследователски етапа. Първият е да се изгради и посочи вътрешната организационна структура или модел, който е специфичен и отговаря единствено и само на теорията на театъра и не притежава характеристиките на останалите теории. Вторият е да се издирят конкретните принципи, методи и средства, които задоволяват този вътрешен модел на теорията и така обслужват конкретната театрална практика.

Различни са начините и пътищата, по които се развиват театралните теории. Професионалните или „чисти“ театрални теоретици представляват твърде скромна част, затова повечето театрално-теоретични изследвания се базират на теоретични работи, писани от театралните практики. Тези театрално-теоретични изследвания ползват различни подходи, без да бъдат развивани в определена традиция, каквато и трудно може да се открие. Те са предимно трудове, които се спират на втория изследователски етап — описват, обсъждат, разглеждат и определят принципите, методите и средствата на съответните театрални теории. Това са разработки или върху конкретна театрална теория, или исторически прегледи на театрални теории с елементи на съпоставяне.

Тук вниманието се насочва към първия изследователски етап. Стремешът е да се построи общ теоретичен модел в духа на теориите на съвременния театър. (Под съвременен или модерен театър ще разбираме театъра на двадесети век.) Този теоретичен модел е общ за съвременните театрални теории, различна е само същината им. Той може да бъде наречен съдържателен, защото разкрива съдържанието им. А то е особено важно при разглеждането на една конкретна театрална теория. Разбира се, не всяка конкретна теория може абсолютно да се положи върху този модел. Някои от теориите имат липсващи спрямо модела елементи, други пък — допълващи го. Далеч съм от мисълта, че успехът на конкретната театрална теория се измерва само от процента на съвпадането ѝ с модела. Над него стоят самата същност и ценностни качества на театралните принципи, а те са от голямо значение за практиката. Този модел разкрива вътрешната структура и организация на съвременния театър и дава добра възможност за сравнителен анализ на различните теории.

За първия изследователски етап е възможно да се използват и други модели. Например — театралният комуникационен модел на Умберто Еко и Кеир Елъм⁵. Той изглежда най-общо така:



Той сочи ясно средствата и начините за тяхното предаване, но не предлага добри условия за разшифроване на дейността на театралните творци, а дейността по същество е една от основните характеристики на театралния процес, съответно и на театралната теория. Средствата и начините се проявяват именно в хода на дейността на творците в театъра. Съществува възможност да се построи и друг модел за първия етап. Той би могъл да бъде логико-еписте-

мологичен, но като такъв се абстрахира твърде много от съдържателната страна и това усложнява прилагането му при анализиране на конкретна театрална теория.

Съдържателният модел, който се предлага тук, е извлечен от театралните теории на Гордън Крейг, Адолф Апия, Макс Райнхард, Константин Станиславски, В.Е. Майерхолд, Антонен Арто, Бертолт Брехт и други съвременни театрални теоретици и практики. Той отговаря на техните вътрешни структури и с него се постига по-голяма яснота при разкриването на една театрална теория и съпоставянето ѝ с други. Този модел засяга двете страни на явлението — театър: неговата вътрешна организация и особеностите му като изкуство — част от културата. Той проследява целия процес, който се извършва при създаването на театъра — от предварителната подготовка до осъществяването на замисъла. В този процес е посочено конкретното място и специфичната дейност на всеки един от участниците в него. Елементите на модела са следните:

А. Вътрешна структура и организация на театъра

1. Теоретично осмисляне на драматургичния текст

— видове текст

— видове анализ

— цел на анализа

2. Избор на професионални средства за сценична реализация

— работата на режисьора

— работата на актьорите

— работата на художника

— работата на композитора

— работата на техническите лица

3. Същински театър или художествено възпроизвеждане на предварителния творчески процес

— качества и характеристики на спектакъла

4. Публиката — част от театралния процес

Б. Театърът като изкуство и част от културата

1. Колективно изкуство

— отношения между творците

2. Театърът — рефлексия на вложените в него творчески мисли, емоции, действия, естетически виждания и мироглед

3. Театърът като въздействие.

Следващият подход може да се определи като метатеоретизиране. С този подход се прави опит да се търси методологията на театралната теория чрез първично съществуващите театрални реалии. Налага се да се изходи от практиката, да се анализират театрални факти, за да се вникне в морфологията на обекта на театралната теория. Така, чрез обсъждане и обяснение на театралната практика се създава възможност да се достигне и до театралната методология. Подобен подход изисква вниманието да се насочи върху три основни момента:

1. Същността на театъра като изкуство.

2. Структурата на театралния спектакъл.

3. Театърът в социокултурен аспект.

Да се спрем, първо, на ключовия термин при обсъждането и дискутирането на театралните реалности, а именно — театралността. Съдържанието на това понятие крие в себе си нещо, което може да обясни природата на театъра. Трудно е обаче да се посочи кое е това нещо. Какво всъщност е театралността? Досега няма изработено категорично и единно определение, а има само индивидуални мнения и позиции. Още по-трудно е да се обобщят всички разнорасположени възгледи. Дори определението на Юрий Лотман („Театралността — това е езикът на театъра като изкуство“⁶), което е най-универсално, крие в себе си възможности за различно отношение към театралността. Езикът на театъра изменя своите особености при отделните театрални теории, следователно с появата на нова теория се променя и съдържанието на театралността. И все пак това е една от възможните алтернативи да се обясни театралността като се отнесе към конкретна театрална теория.

Необходимо е обаче театралността да се обсъди и като специфика на театралното изкуство. Тя може да се потърси в семиотиката на сценичното пространство. Каква е природата на театралните знаци? На сцената всичко е знак. Това е първият принцип за театрална теория на Пражкия кръжок. Нещата на сцената придобиват специални допълнителни черти, качества и стойности, които те не притежават в реалния живот. Именно в тази втора природа на знака, в особената връзка между конотат и денотат, се крие и театралността. Декорацията, тялото на актьора, неговите движения и реч, светлината определят система от първични и вторични значения. Същността на театъра се състои именно в използването и приемането на тези значения. В класическия китайски театър и в японския театър *НО* семантичните връзки между конотат и денотат са стриктно установени, затова тези театри са страни за европейца. Силата на театралното изкуство в момента се крие в използването на неочаквани, непредвидими и изненадващи вторични значения. Тадеуш Ковзан дели театралните знаци на „естествени и изкуствени“⁷. Естествените знаци се определят от установени физически закони, според които означеното и означаемото са свързани от директни причинно-следствени връзки. А изкуствените знаци зависят изцяло от човешката воля.

Освен в отношението между конотат и денотат на театралния знак, спецификата на театралното изкуство може да се търси и в отношението между възприятие, представа и въображение, възникнали при общуването с театъра. „Към понятията, които обичам да употребявам, без да знам какво е всъщност значението им — не задължителното, а възможното значение, спада и понятието „театралност“. В какво се заключава то? На сцената стои човек, аз виждам фигурата му, костюма, изражението, жестовите, а също и обкръжението му, т.е. все неща, които при четенето не са ми дадени като зрително възприятие. А към това се прибавя още нещо — речта. Долавям не само звукове като сетивно възприятие, но и реч. Чувам какво говори този човек, а това разкрива за мен един образ, образ от друг вид. Той казва: „Тази нощ е като катедрала!“ Освен онази видима картина аз възприемам и една словесна

картина, не чрез възприятието, а чрез представата, чрез въображението, чрез фантазията, породена от словото. Така аз имам едновременно и двете: тяхната взаимна връзка, силовото поле, възникващо между тях, това, струва ми се, може да се нарече „театралност“⁸. Макс Фриш поставя театралността на ниво — човешка психика. В този аспект предимството на театъра е в освободеното по-голямо поле за въображението и фантазията. Театралният зрител получава много повече информация чрез сетивното възприятие, без участието на волята му, докато фантазията, необременена от друго, може да разгърне целия си потенциал. Ако, разбира се, режисьорът ѝ предостави възможност да се разгърне. Няма нищо по-ограничено от ограничаване на фантазията със знакови граници.

За да разискваме морфологията на театралната теория, анализирайки практиката, трябва да се опитаме да определим и структурата на театралния спектакъл. Кои са елементите, изграждащи театъра? Ако се придържаме към съдържателния модел, те са: текст, режисьор, актьор, художник, композитор, сцена и публика. Това е оптималният вариант от структурни елементи, необходими на театралното изкуство. Друг е въпросът, дали всички те са абсолютно необходими и задължителни. Характерът на този текст не позволява да се дискутира същността и необходимостта на всеки един от елементите. Твърде разнообразни са мненията и по този въпрос. Съвременният театър все по-активно си служи с всички тях, но пък Бергман не настоява на това. Той счита, че „понякога режисьорът е нужен, а понякога — не“⁹.

Последният момент от подхода на метатеоретизирането е разглеждането на театъра в социокултурен аспект или театъра — като социокултурна реализация на човешката жизнедейност. Театърът в този план може да се определи като действие, мисъл, емоция и естетика. Така той се явява проекция на цялата психофизическа и умствена субстанция на създателите си, както и на техните творчески възможности. Характерно за театъра, разглеждан в социокултурен аспект, е, че той не е само специфичен, културен феномен. Театърът създава нови принципи, изявява и култивира нови значения и реалности. Може да се обсъди и друга специфична черта в този план, а именно — театърът като колективно изкуство. Драматург, режисьор, актьор, сценограф, композитор, гримьор, осветител и т.н. работят заедно. Истински създател на театъра не е отделният човек, а колективът, творческият ансамбъл. Колективът е автор на завършеното произведение, автор на спектакъла. Но тази колективна работа крие редица противоречия, които са свързани с реконструирането на специфични междуличностни взаимоотношения. При разглеждането на театъра в социокултурен аспект от принципно значение е формулирането на функциите, които театърът трябва да изпълнява. За разлика от традиционните теории, чиито функции са насочени предимно в областта на самото научно познание, то театърът възниква непосредствено от дадена идеологическа, естетическа или обществена сфера, която определя и неговите функции.

Последният подход към разработването на театрално-теоретичната методология, който се предлага тук, е свързан с обсъждането на рационалността

и „ирационалността“ в театралната теория. (Като под „ирационалност“ разбирам всички скрити фактори, които необяснимо, но настойчиво влияят върху театралната практика.) Този поглед върху театралната теория се налага от неизменното присъствие на театъра като подсистема в системата на културата, както вече бе отбелязано. Театърът не съществува абсолютно и идеално, а се реализира винаги в определена културна среда или ситуация. Обществото задава, изисква определени функции, които театърът като съществуващ единствено в контекста на това общество е длъжен да изпълнява. Именно в тези норми, зададени на театъра отвън, от цялата система на културата, може да се търси рационалността. Така, както тя е отвън поставена и за други подсистеми в системата на културата, като религията например. Всяко общество настоява на определени функции, които трябва да изпълнява театърът. Те могат да бъдат: идеологическа, познавателна, критическа, естетическа, възпитателна и т.н. Само някои от тях или всички заедно. Тази външна нормативност и следването на тези норми определят до известна степен рационалността. Логично възниква въпросът, къде може да се търси тогава „ирационалността“. Невинаги обаче театърът следва нормите на културата. Понякога той изостава, а понякога изпреварва изискванията на обществото. Може би в това разминаване между нормите, наложени от културата и действителното съществуване на дадена театрална система, се крие „ирационалността“. Друг възможен поглед върху „ирационалността“ е в диференциацията на манифестирани и латентни функции, които изявява даден театър. Театърът понякога манифестира едни, а всъщност реализира други функции. Това явление е може би опит да се използва рационалността, за да се осигури съществуването в системата на културата.

Рационалността би могла да се дискутира не само като външна спрямо системата на театъра, но и да се търси вътре в самата система. От една страна, тя може би се определя от всички структурни елементи на театралната теория като: текст, актьор, сцена, зрител, а, от друга — рационалността може да се крие и в професионалния етос на участниците в театралния процес. Тогава „ирационалността“ вътре в системата на театъра вероятно е в пространството между структурните елементи и в отношенията извън професионалния кодекс. Театърът е цялостна система, която се състои не само от структурни елементи, но и от пространството между тези елементи, изпълнено със знания и емоции. Не е ли именно това пространството, което прави осъществими структурните елементи? Тогава какво е отношението между рационалност и „ирационалност“ в театралната теория и какво е тяхното сечение? Тук трябва да се обърне внимание и върху факта, че „ирационалността“ е ирационална предимно за теоретиките на театъра и много по-малко за участниците в театралния процес.

Схематичността на този вид работа не позволява задълбочено анализиране на проблемите. Тук се предлагат само част от алтернативите за обсъждането на театралната теория, които могат да бъдат и различни гледни точки за разработването на по-сложни теоретични проблеми като културата в театъра и театъра в системата на културата.

- ¹ Лотман, Ю. Язык театра. — Театр (М.), 1989, № 3, с. 101.
- ² Вж. Гинев, Д. Теорията на дизайна като нетрадиционен тип теория. — Проблеми на изкуството, 1986, № 4, с. 255.
- ³ Bunlly, E. The Theory of Modern Stage. London, 1968, p. 9.
- ⁴ Carlson, M. Theories of the Theatre. London, 1984, p. 9.
- ⁵ Вж. Eco, U. Semiotics of theatrical performance. — The Drama Review (New York), 1977, No 21, p. 110; Elam, K. The Semiotics of Theatre and Drama. London, 1983, p. 39.
- ⁶ Лотман, Ю. Цит. съч., с. 103.
- ⁷ Elam, K. Цит. съч., с. 19.
- ⁸ Фриш, М. Дневници. Кн. I. Варна, 1979, с. 166.
- ⁹ Бергман, И. Бергман о Бергмане. М., 1985, с. 15.