

МИРОСЛАВА ТОДОРОВА ПОСТМОДЕРНИЯТ ФАУСТ НА МАРК РЕЙВЪНХИЛ

Пиесата „Фауст е мъртъв“¹ (1998) представлява радикална преработка на митологичен материал – немската народна легендата за г-р Фауст (издадена за пръв път през 1587 г.). Не би могло да се каже коя точно драматургична (или друга) интерпретация на тази приказка е използвал Марк Рейвънхил като текст-източник на своя постмодерен интертекст: „Фауст“ на Гьоте или най-първото „гениално претворяване на една вечна легенда“ (Ал. Шурбанов) – „Доктор Фауст“ на Кристофър Марлоу (единствената пряка структурна аналогия, която откривам между двете произведения е прологът на Хора, с който започва Марлоу и който, като структурен похват, е повторен от Рейвънхил). По-скоро тук са адаптирани някои от основните персонажни характеристики на г-р Фауст и някои от основните идейни концепти на легендата. По този начин авторът „рециклира“ идейните констелации на мита „Фауст“, за да бъдат вложени в тотално различен сюжет, за да се внедрят в различен културен порядък със съответната знакова система.

Още заглавието на пиесата оповестява край: края на един ренесансов мит – „Фауст е мъртъв“. ² Рейвънхил извежда този концентриран постмодерен жест в самото (пара) начало на текста, за да заяви идейната формула, по която чете „Фауст“. Идеалът на ренесансовия хуманизъм за проник-

новено земно познание, за постигането на истинско, сериозно и дълбоко знание за обозримия реален свят – енергия, от която се ражда легендата за Фауст – е неизпълним в постмодерното време, белязало света с откритието на невидимата дискурсивна материя, обгръщаща реалността, наречена от Богрияр симулакрум. Реалността е феномен на всеобщо споделяна заблуда и въпрос на договаряне на дискурсивната формация, изграждаща една хиперреалност, оказваща се „по-реална“ от нея. Божествено сътворената реалност е недостижима, достъпни са единствено нейните изкуствени/фикционални репрезентации, в които човек я усвоява. Така симулакрумът се явява заместител на реалността и в тази инверсия на репрезентираното и репрезентацията традиционните представи за „истина, отношение и обективна причина“³ са безполезни и невалидни. „В някакъв момент в края на ХХ век реалността приключи. Реалността свърши и започна симулацията. Реалността умря. Стигна края си. И ние започнахме да живеем в този сън, в тази лъжа, в това ново симулирано битие“⁴ (Алън). Светът на интернет и Бил Гейтс, CNN, MTV, Садам Хюсеин и Борис Елцин, в който Рейвънхил е разтворил идейни есенции от „Фауст“, е еднозначна метафора с много преки досягания, през основните носители, до същността на културата на симулак-

рума. Т. е. истинското познание за човека и света е опосредствано от непроницаема преструвка/изгра/претенция/лъжа: „Всичко е гадна лъжа. Храната, телевизията, музиката... Всичко е преструвка“ (it's all pretend)⁵, Всичко претендира да бъде нещо, каквото в същността си не е, а е само знак с преобърнато означаемо (знакът за храна вместо да предполага естественост, натуралност, той съдържа идеята за изкуственост, химически синтез; знакът за музиката вече не отвежда към живо, реално изпълнение, а носи смисъла на изкуствено синтезирания звук). Ренесансовото движение на Фауст до предела на човешки постижимото знание и преминаването отвъд него чрез отхвърлянето на мярата, нормата, наложени от ограничените земни възможности; напускането на академичния херметизъм и самоцелност на науката и осъществяването на ренесансовото отношение към знанието не „като средство за духовно усъвършенстване, а като оръдие за овладяване на света“⁶, не като съзерцание, а като енергично действие, като практическо приложение, постига своя постмодерен аналог в пиесата на Рейвънхил. Стигането на предела е характерно умонастроение на постмодерното време. Постмодерният идеен контекст изкрystalизира на моменти в буквални лозунги на постмодерни идеологии, зад които личат някои от основните теории – краят на историята, смъртта на субекта/автора/човека, краят на реалността и началото на симулакрума като единствено легитимна реалност, краят на езика като достоверна и сигурна знакова система за комуникация и началото на си-

туационните, мимолетно валидни езикови игри. Алън, постмодерният вариант на Фауст, е достигнал до края, но не на ограничената земна наука, чиито граници оспорва безкрайният копнеж на ренесансовия дух към неизмеримото, необозримото, безграничното, към „невероятните обещания на материалния свят“ (Ал. Шурбанов), а до края на този свят, който е ангажиран повече с акта на приключване, отколкото с обещания за предстоящото. Това е поредното четене на постмодерната обсебя върху края, който се роуи в теоретичните и в художествените текстове на краевековието. Връща ни към фигурите на „края“, ясно отчетливи в драматургията на Хайнер Мюлер и Сара Кейн, изразяващи желанието за преустановяване на постоянно възпроизвеждащия се провален проект за свят „Исках този свят да свърши. Като Армагедон или Агския огън, или Тоталното претопяване, или някаква така катастрофа“, казва Хорът.⁷

„Наричам този момент Края на Историята, защото това, което разбирахме под история, това движение напред, е приключило. И думите, които толкова дълго са ни движили напред... Прогрес, например. Днес това не означава нищо. Всички знаем това в сърцата си... хаос. Кога ще живеем Края на Историята? Кога ще живеем в нашето време? И как ще живеем в новата епоха на хаоса? Не както живяхме в предишната. Не със стария език. Няма да бъдем по-мили, по... просветени“⁸. Някои критици идентифицират в думите на Алън буквален цитат на Франсис Фукуяма и неговата книга „Краят на историята и последният човек“.

ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Пределът, до който достига Алън, е Всъщност крайт, отвъд който има само хаос. Затова сделката на Фауст е априори невъзможна. Изкушението да прогадеш душата си и да се обречеш на вечна гибел, заради безграничната свобода на духа в един Божествен свят, който тепърва ще разкрива тайните си, се превръща в занимание безсмислено и несъстоятелно, защото светът е спрял да се развива, вече е изразил небожествената си същност и не крие нищо отвъд нищетата на неумолимия си финал. Това е свят, който отдавна е изпаднал от ръцете на Бога и душите са прогадени. Алън е написал книгата „Смъртта на човека“ – това е постмодерната ипостаз на болезнения за Фауст лимит на земното познание, който го задушавя. Преминването на тази граница-край за Алън съвпада с напускането на академичната среда и впускането в истинския живот, не за да търси интелектуално и сетивно свърхпознание, а за да верифицира и преживее теориите си; не за да завладява света, а да събира останките от реалността, които най-много напомнят „Природното нещо“ (естественото) (the Nature thing). Излаз към „естественото“ Алън търси в дрогата и секса, освобождаващи от предпоставените схеми и заставящите човешки конструкции, изграждащи фикционалната реалност (те дори се отказват да избират хапчето, което да погълнат, по предварителните знания за неговото действие, просто се оставят на случайността). Той попада в свят, където „Бил = Господ“, всичко е виртуално и нищо не го досяга – чувствата, сексът, срещите, събитията – като че всичко е продукт на изкуствения ин-

телект и на манипулативното посредничество на медиите. „Преди в стария свят, имаше събитие, момент, който бе последван от анализ и писане на история. Събитие – анализ – история“. ⁹ Това е старият, строен и самоуверен маниер на писане на история в есенциалистката традиция, в която същността на събитието се мисли като уловима и разгадаема, а историята – в режима на обективно възстановимите каузалности. Постмодерният възглед утвърждава субективността, измислеността, фикционалността, дискурсивния характер на историческия наратив и в този смисъл неговата същностна симулативност. „А сега? Анализираме, планираме, прогнозираме – CNN, радио – предсказваме събитието преди да се е случило... а събитието, само по себе си, е само сянка, отражение на нашия анализ“ ¹⁰ (Алън). Т. е. ние произвеждаме събитията или както пише Линда Хътчън събитията са фактите, които ние припознаем като такива. И историята и настоящето се възприемат в естественото им битие на симулирана реалност. Това е постмодерната мяра, предзагаденият социокултурен код на постмодерното време, който рестриктира търсенето на истината – симулакрумът, според Бодрияр, който предполага все пак наличието на някаква първична, „истинска“, автентична реалност, неутрализирана чрез многостепенната стратегия на масмедията (първо я отразява, после я маскира и изопачава, след това маскира липсата ѝ и накрая произвежда симулакрум на реалността, като разрушава смисъла и всички референции към реалността ¹¹), това, което според мен интересува

Рейвънхил. А другият постмодерен норматив – дискурсивната репрезентация, която не предполага съществуването на „оригинална“, естествена, неопосредствана действителност, а само дискурсивни формации, които я репрезентират; разпознаване единствено легитимността на интерпретациите, липсата на „неопосреден достъп“ до фактите, които са всъщност човешки конструктори (Стенли Фиш).

Патосът на отрицанието на мярата, на наложената ограничаваща норма, основно задвижващ Фаустовия дух, е пренесен в образа на Алън („Не искам никакви ограничения, разбираш ли“¹²), но не със същата действена потенция. За разлика от ренесансовия Фауст, който търси отговорите, Вярва че ще открие абсолютната истина за света (въпреки че остава разочарован), постмодерният Фауст констатира, критически рефлектира върху „маскираната“ и така отдалечена до недосегаемост реалност/истинност, но без усилие за нейното откриване, на което вече не се надява. И когато се натъква на акт на нейното разголване, на болезнено завръщане към автентизма, той подхожда към него с видеокамера. Докосването до непресторената същност става чрез буквалното телесно порязване, което се оказва мода сред „виртуалната“ младеж. Срязването на плътта е единственият начин да реабилитираш истинността си, да възстановиш връзката с живата реалност, да снемеш „преструвката“ (pretend). Пийт си порязва гърдите, за да почувства „Чистота. Яснота. Истина.“, а Алън го снима. Момчето от чата – Дони – си прерязва сънната арте-

рия, за да бъде наистина абсолютно истинско. Алън остава камерата. Ултимаивно се разпростира отчайващо реалната действителност на смъртта, изземвайки пространствата на привично надделяващата виртуалност.

Александър Сиерц пише: „Използвайки своята характерна смесица от постмодерни идеи и традиционен морал, пиесата на Рейвънхил „Фауст е мъртъв“ е добър пример за свободата, с която десетилетието (90-те години) борава в превръщането на старите митове в нови източници на значеня.“¹³

Неустановеното, двойствено взаимоотношение субект-обект между Фауст и Мефистофел, което драстично се разминава в своята видимост и същност (Мефистофел има своя временен господар на земята Фауст, който пък от своя страна след смъртта си ще бъде вечен слуга на Мефистофел и неговия господар Луцифер; Фауст е привидния господар в „земната“ част от сделката, но всъщност е подчинен и ограничен от постановката на дяволския свят), в постмодерната форма на мита се превръща в разсъждение за неопределеността и флуидността на човешката идентичност, която се формулира временно, фаворизирайки определени акценти в съответствие с конкретна ситуация или контекст на властови отношения. Човешката личност съвместява множество, дори противоположни, но еднакво правомерни истини, които поддържат променлив баланс на съотнасянето си. Конкретната практика на възприемане/образуване на обекта му вменява временна истинност, която ще бъде

ИНТЕРПРЕТАЦИИ

сменена от истината на следваща практика. Постмодернизмът се съмнява във възможността на знанието да номинира някаква финална, авторитарна, тотална истина (Фуко, Лиотар) – теоретизация, белязана като постструктуралистка и уповаваща се на теорията на Сосюр за договорния принцип на означаването, за произволния, относителен характер на връзката между означаемо и означаващо, и съответно липсата на някакво идеално, пред-положено, естествено и неизменно в съответствието отношение между идеята и акустичния ѝ образ.

Алън разказва истории, които той нарича „примери“, „модели“, в които привидностите полагат едни отношения между „прелъстител“ и „прелъстен“, т. е. между Властник и подчинен, а възгледането във вътрешността премества Властовия ресурс в посоката на жертвата и тя рязко подменя статута си с този на господаря. Това са „примери“ на симултанното пребиваване и в двете „истини“ – тази на властващия и тази на подвластния с временното фаворизиране на някоя от тях в зависимост от дискурса, който „говори за обекта“ (дали е дискурсът на физическото насилие, на сексуалната или психологическата власт; дали е дискурсът на образа, репрезентацията или е дискурсът на вътрешността, репрезентираното). Тази променлива идентичност, както на субектите – знаци (в които означаващи и означаеми не са в устойчива връзка), така и на интер-субектните отношения, е модел на постмодерното разбиране за субекта и взаимоотношенията, в които влиза. Диаметралното различие между видимост

и същност е също важно за идеите на Рейвънхил, през които той разказва съвременната социокултурна ситуация.

Земното време, за което Ренесансът така осезателно държи сметка, защото е пренесъл всички хуманистични ценности в отсамното, лишавайки се от чувството за стабилност и вечност на отвъдната перспектива, осигуряваща телеологията на средновековието, има много важно място в историята на Фауст. Фауст преживява трагично изтичащите последни земни мигове, защото с тях приключва неговото духовно търсене, познание, наслада; с тях си отиват духовните и сетивни блага на хуманизма.

Към реално протичащото време, което е изключително и само земно/отсамно в края на XX век, не се питае подобно страхопочитание. Неговото неумолимо движение е без значение за света на Рейвънхил, защото това, от което той е съставен са изкуствени, вторични образи на ценностите му, евакуирани в паралелното, циклично време на записа, на компютърната памет, на видео лентата, на виртуалната реалност („презентираното време“ – или времето, разглеждано като „този път“, „един път“, „онзи път“; времето, което е винаги налично и различно в референта си от настоящото¹⁴⁾, които са своеобразно обещание за пребъждане отвъд преходността и тленността на физическото време със своята способност за запаметяване. Хуманистичните ценности са заменени от квази-ценностите на симулакрума, затова героят желае времето да спре, за разлика от Фауст. Така че в социокултурното пространство на

„Фауст е мъртъв“ не само липсва пиетет и опит за съхраняване на реалното време, в което се случват реалните, „истинските“ неща (чието съществуване Рейвънхил презюмира и призовава с написването на тази пиеса), но и се изпробва неговото заличаване чрез тоталното му препокриване с измисленото, фикционално време на репрезентацията, изземващо функциите на вечността. Самата пиеса постоянно създава такова „презентирано време“, запечатвайки с камера референта на актуално наличното време и конвертирайки го във винаги достъпен откъс съхранено време. Снимането с камера, виртуалното време в мрежата, пускането на видеозаписи пресъздават „сегашното“ време на действителността в изкуствения порядък на „презентираното време“, превръщайки „сегашността“ във винаги налична, освобождавайки я от властта на/обвързаността с фазата на мимолетното настояще. Това са технологиите, за които пише Лиотар: „... те еманципират преди всичко условията на земния живот, програмирането и контрола на запамяването, тоест синтезата на различните времена в едно-единствено.“¹⁵ Реално течещото време, положено в една диахронична линия, в която настоящето се трансформира в миналото (Лиотар), т. е. Събитие – Анализ – История, е компресирано в единствената „реалност“ на „презентираното време“, носещо своята „ничия памет“, както я нарича Лиотар, паметта на безучастната технология.

Пиесата обсъжда необходимостта от завръщането на живота във власт-

та на божественото време с неговата преходност и истинност, представящи цялата си мъчителна реалност.

Бележки

¹ Mark Ravenhill, *Plays: 1*, Introduced by Dan Rebellato, Methuen Publishing Ltd, 2001

² Първоначално заглавието на пиесата било „Фауст“. Идеята за „Фауст е мъртъв“ идва от една рецензия на Джон Пумър за Sunday Times

³ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations in Baudrillard*, Jean Baudrillard: Selected Writings, ed. Mark Poster, Cambridge, 1988, p. 168

⁴ Ravenhill, *Faust is dead in Plays: 1*, p. 132

⁵ Ibid., p. 126

⁶ Александър Шурбанов, *Между патоса и иронията Кристофър Марлоу и зараждането на ренесансовата драма*, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, С. 1992, с. 315

⁷ Ravenhill, *Faust is dead*, p. 137

⁸ Ibid., p. 120–121

⁹ Ibid., p. 133

¹⁰ Ibid, p. 133

¹¹ По Jean Baudrillard, *The Precession of Simulacra in Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis, NY, 1984, p. 253–81

¹² *Faust is dead*, p. 117

¹³ Alexander Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, Faber and Faber Ltd., London, 2000 p. 138

¹⁴ По Жан-Франсоа Лиотар, *Времето, днес в Нечовешкото Беседни за Времето*, СОНМ, 1999

¹⁵ Ibid., с. 62