

Колев, Иван (2016) *Homo ludens kamo homo futuristicus*. – Сп. Философски алтернативи, 2016. Том. 26, бр. № 3, с. 73-79.

**РЕЗЮМЕ:** В статията се разглеждат специфики на игровите елементи в теориите и опита на италианския футуризм. Анализирани са три основни теми: използването на манифести в изкуството, характер на футуристичните представления, идеята за футуристичен театър. Футуристите извършват разрив с класическото изкуство. За да се покаже това по-отчетливо са представени библейското първодействие на човека като първичен художествен акт и Кантовата идея за играта при съзерцание на красивото.

**КЛЮЧОВИ ДУМИ:** име, игра, футуризм, театър.

**ABSTRACT:** The article dealt with the specifics of play elements in the theories and experiences of Italian futurism. The article discussed three main topics: the use of manifestos in art, nature of futuristic performances, the idea of futuristic theater. The futurists make a break with classical art. To demonstrate this more clearly in the article are presented the primary biblical act of man as a primary artistic act and the Kantian idea of the play in contemplation of beauty.

**KEYWORDS:** Name, Play, Futurism, Theater.

Опозицията между *homo faber* и *homo ludens* не е само опозиция между *otium* и *negotium*. Разграничението между труда и неговото друго може да се разслои както типологично, така и историко-парадигмално.

Библейската история на света разграничава времето на човечеството като време преди епохата на труда и последващите времена, в които „с мъка ще се храниш от нея [земята] през всички дни на живота си“ (Бит. 3:17) и „с пот на лицето ще ядеш хляба си“ (Бит. 3:19). Дързостта на човека да „познава добро и зло“ (Бит. 3:22) е наказана: „Тогава Господ Бог го изпъди от Едемската градина да обработва земята, от която бе взет“ (Бит. 3:23). Българският език е запазил връзката на труда като дейност извън Едемската градина с трудността, която сякаш в него неизбежно съпътства тази дейност. Може да ни се стори, че нашият език е екстраполирал един момент от труда до постоянно съпровождаща го характеристика. Може дори да изпитаме огорчението, че родният ни език сякаш ни осъжда да приемаме труда като нещо мъчително и ни затруднява да повярваме, че можем да се трудим с лекота и виртуозност. Защото, както и да го изречем, все ще припомним горчилката на трудното и мъчителното.

Дали обаче не можем да извлечем от тази позната ни библейска история още прояснение относно онова, което Божията воля е отредила за човека като другото на труда? Нека да се запитаме - какво е вършил Адам преди грехопадението? Библейският текст ни дава едно-единствено кратко едно описание: „Господ Бог направи да произлязат от земята всички полски животни и всички небесни птици, и (ги) заведе при

човека, за да види, как ще ги нарече той, та, както човекът нарече всяка жива душа, тъй да бъде името й“ (Бит. 2:19). Точно това е единствената човешка дейност в Едем: „И даде човекът имена на всички добитъци и небесни птици и на всички зверове“ (ка *ἐκάλεσεν Ἀδὰμ ὀνόματα πάσι τοῖς κτήνεσι καὶ πάσι τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ καὶ πάσι τοῖς θηρίοις τοῦ ἀγροῦ*) (Бит. 2:20). Библейската история очертава една ясна опозиция – в Рая човек *именова*, извън него се *труди*. Щом трудът е мъка, тогава именоването би трябвало да е щастие. Бог е сътворил съществата безименни, но е решил човекът да бъде кръстител на земните и небесни същества. Бог ги е завел при човека и след срещата си с човека те от безименни твари са станали „именити“. Ние не знаем подробности за тази „среща“, но можем да опитаме да приложим феноменологико-херменевтична стратегия и да извлечем още смисъл от нея.

Първоначалното божествено призвание на човека е именоването и като такова то се оказва райското занимание на човека. Да дава имена, ще рече да структурира потока на живота. Името рамкира. Името отделя едни от други съществата, но едновременно с това то ги групира в именни семейства. В лоното на родовото име заживяват кохортите от родствени същества. И за всички идващи след Адам човеци името вече показва съществата като срод(е)ни. Чрез името Адам дава на съществата с души „лица“, защото лицето е онова, с което съществото с душа се обръща към човека и онова, към което човек поглежда, за да види *кое точно е* съществото. Името е родов лик на съществата. С акта на именуването човек *о-лицетворява* съществата.

Така човекът дарява имена. В библейската история няма указание за причините и основанията, поради които човек дава едно име на едно същество, а друго име на друго същество. Бог води съществата при човека, но не му заповядва какви имена да даде, нито му подсказва кое как да нарече. Следователно именоването е *свободна* човешка дейност. И тази дейност е санкционирана от Бога. Бог дарява на човека свобода човек от своя страна той сам свободно да дарява имена. Човек гледа към съществата през имената и чрез тях ги разпознава. Питомните приемат имената и се отзовават на имена, дивите „не знаят имената си“.

Свободното именуване и олицетворяване е първотворчески акт на човека, който в последващите епохи на „трудния труд“ не се загубва, а остава като „спомен за Рая“. Този спомен е спомен за „дните на щастие“, съществуване извън труда и мъката. Тази дейност по олицетворяващо именоване остава като съществен модус на човешкото съществуване. Този модус, това първо човешко *techne*, ние наричаме *изкуство*. Даването на име е проява на човешкия гений – „природен талант“ (Кант), легитимиран от Бога. Името е *шедьовърът* на човека и всеки шедьовър има *сингуларно име* (напр. *Завръщането на*

*блудния син*, Рембранд). От добавянето на името светът материално остава непокътнат, съвсем същия, но получава от човека в добавка идеалност, гледащ към него лик.

Благодарение на тази добавка човек става *auctor*. Латинското *augere* означава точно това „добавяне“, което човек извършва в безукорния свят на създадената от Бога природа. Бог е автор на света, човек е автор на имената. Тази безусловност на именоването се „отблагодарява“ на автора като го превръща в безусловен авторитет, *auctoritas*. Човек може да не успее да достигне познавателно до реалната същност на природните явления, но по отношение на дадените от самия него имена той е последна инстанция. Името е в пълния смисъл на думата *phainomenon* („явяващото-се-в-самото-себе-си, „самоявяващо-се“, Хайдегер, *Битие и време*, § 7).

Това първично библейско художество на човека може да ни служи за парадигмален пример при тълкуването на художествени феномени, стилове и епохи.

От ранната гръцка философия е запазен един загадъчен фрагмент на „тъмния Хераклит“: „Вечността е играещо дете“ (αἰὼν παῖς ἐστὶ παῖζων). Вечността не бърза, не се и бави. Вечността е време-в-себе-си, което има битие-за-себе-си чрез това, че събира всяко времево в себе си. Този характер можем да включим в дефиницията за *съзерцание*. Защото съществено за творбата в класическото изкуство е изолирането от инструменталната околна подръчност и затваряне в себе си, но динамично затваряне, което дава на зрителя чувството за пребиваване в нов самостоеен свят. Преходът от околно време към време на творбата се преживява и като попадане във фрагмент от вечността, защото само вечността може да включи в-едно дисперсия от време.

Според известната формула на Кант именно *свободната игра* на въображение и разсъдък, предизвикана от конкретен феномен може да породи удоволствие, което да послужи за основание вкуса да определи този феномен като красив (Кант, *Критика на способността за съждение*, § 15). Тази „висока игра“ стои „високо“ над сетивата и техните удовлетворения и удоволствия и това я прави „чиста естетическа игра“. Модалностите на естетическа игра очертават особеното в художествените стилове. Играещият в естетическото съзерцание човек се е оградил и изолирал, според теорията на Кант, от изискванията на истината и доброто. Докъде може да стигне тази независимост е добре видно в модернизмите на изкуството след края на класическата епоха.

Една от екстремните прояви на тази изолация от доброто и истината можем да видим в концепциите и опита на италианския футуризъм. Тук ще опитаме да покажем, че италианският футуризъм извършва деструкция и на двата посочени образа на изкуството – изкуството като *олицетворяване* (Библия) и изкуството като *съзерцание* (Кант).

Сред множеството художествени модернизи на XX в. футуризмът се откроява като със своя екстремален порив за разрива с класическото. Апелиращата патетика, съдържаща се в самото название на *футуризма*, е антитетична спрямо класическото изкуство. Футуристите съзнателно и преднамерено се стремят към сбoguване с всичко, в което присъства някакъв *пасаизъм* (от ит. *passato*, минало). И понеже пасеистични елементи има във всяко от изкуствата, футуризмът се превръща в систематично проведено еманципиране от класическото.

Още в първия *Манифест на футуризма*, публикуван на 20 февруари 1909 г., Филипо Томазо Маринети заявява дръзко, че в един летящ по магистралата автомобил има повече красота отколкото в древногръцката скулптура *Нике от Самотраки*. Маринети апелира за нов парадигмален предмет на красивото – на мястото на *природата* идва *машината*. Хармонията на елементите в живото цяло и в елементите на живите единици на природата трябва да бъде заменена от екзактната геометрична *lineamenta* (ако си позволим да използваме този термин на Леон Батиста Алберти) на механичното.

Тази замяна не протича по естествен, еволюционен начин, а революционно. Гилотината на футуристите трескаво и с ожесточение разделя и разединява модерно от класическо, съвременно от традиционно. Критиките към пасеистите не се ограничават само до критика на формата и съдържанието. На атака са подложени и институциите на класическото – академиите, професорите, музеите. Екстраполацията на деструкцията достига до светови мащаби - светът като цяло трябва да бъде подчинен на „хигиената на войната“. За постигане на своите мащабни замисли футуристите, предвождани от Маринети, използват цял нов арсенал от средства.

Срещата на футуристите със зрителя и слушателя не започва от галерията, концертната зала или театъра. Зрителите са присрещнати от първите страници на вестниците с агресивни *манифести*. Първият манифест е публикуван от Маринети на първа страница на в-к *Фигаро*. Това, няма съмнение, е струвало доста скъпо на младия италиански поет, син на александрийски адвокат, но от рекламна гледна точка ходът е печеливш – най-

влиятелният вестник в столицата на изкуствата, Париж, се превръща в стартова площадка на похода срещу пасеистите в изкуството и живота.

В архивите на футуристите са запазени повече от 400 (четиристотин) манифеста и манифестоподобни текста. Много от манифестите съдържат по 11 (единадесет) тезиса. Ранният Маринети е участвал в социалистическото движение в Италия и няма съмнение, че призивната мощ на 11-те тезиса от *Манифеста на комунистическата партия*, написан от Маркс и Енгелс през 1849 г., са станали парадигмални за футуристичните атаки срещу пасеистична Италия. Както Маркс и Енгелс са възнамерявали да освободят Европа от „оковите“ на частната собственост, така и Маринети възнамерява да освободи Италия от нейната фиксация в миналото и от статуса ѝ на туристическа територия в картата на съвременността. Щаб квартирата на футуризма е в дома на Маринети в Милано, индустриална столица на Италия по това време.

Манифестите на футуризма имат агресивно родословие и агресивна насоченост. Тези текстове не са текстове от обичайна художествената критика или от трактати по теория на изкуството, макар в тях да се съдържат и такива елементи. Първопоявата на манифестите не е в академични издания и арт енциклопедии, а по страниците на вестници, брошури, дори позиви.

## **ERATE DI FUTURISMO**

Шумните и агресивни манифести не са единственото оръжие срещу пасеизма в арсенала на футуристите. Поетът Маринети решава да превърне обичайния за културните среди поетичен рецитал в революционно събитие под названието *serate di futurismo*. Тези „вечеринки“ (от ит. *sera* - вечер) включват богат репертоар от антипасеистични акции, които трябва да извадят италианския зрител от летаргията на класическото. За да е ефективно, това „изваждане“ е предизвикателно и брутално, чрез което футуристите съзнателно въвеждат и утвърждават *скандала* като формат на срещите с футуристичното изкуство.

Футуристичните „вечеринки“ се провеждат обикновено в наета от Маринети и приятели театрална зала. За да се внесе отрано напрежение и да се подготви публиката за скандал се използват дори похвати като преднамерено дублиране на билетите. След това вече „подготвената“ публика трябва да изтърпи поетичните критики срещу „славното италианско минало“, които се изливат от сцената, да понесе какафонията на

футуристичната музика от шумове, издавани от оригинални „машини за шум“. Ако шокираната и изнервена публика започне да замеря авторите на сцената с плодове, зеленчуци и спагети, тогава футуристите с готовност отвърщат със същото, а достигне ли се до ръкопашен дебат, тогава вече футуристичното събитие достига до своята кулминация.

Футуристичните „вечеринки“ не заменят обаче изцяло театъра, който, според мнението на самите футуристи, е любимото изкуство на италианците. Според футуристите само 10 % от италианците четат книги и списания, докато 90% ходят на театър (*Il Teatro futurista sintetico*, 1915). Затова театралното поднасяне на манифестите не е достъпно и трябва да се извърши деструкция на театъра.

За да бъде събуден зрителя от „класицистичната дрямка“, футуристите призовават за „омраза към публиката“ (“il disprezzo del publico”) и най-вече към онази публика, която идва в театъра с очакването да наблюдава психологически драми, в които лайт мотиви са любовта и любовният триъгълник. (*Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, 1911).

Както изкуството на футуристите като цяло приема за миметичен образец машината, така и футуристичният театър в частност приема кинематографията за театрална парадигма. Бавният ритъм на перипетиите в театралните епизоди трябва да отстъпят място на „театъра на есенциалната краткост“. *Съкращаване* и *резюмиране* са похвати, чрез които класическото се превръща в ускорено модерно. „Статичният театър“ отстъпва място на „динамичния“. *Сгъстяването* на времето може да се усили, ако, подобно на визуалните синтези на синтетичния кубизъм, последователните епизоди бъдат превърнати в паралелни и дори смесени. Компресирането може да стигне до там, че един акт да трае само „няколко секунди“. *Новото* има „абсолютен приоритет“ („assoluta originalita novatrice“) пред старото и самата му поява е достатъчна, за да легитимира неговата художественост (*Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, 1911). Този хераклитизъм на футуристичния театър позволява включването на „а-логичното“ и „и-реалното“, смесването на „сериозното, комичното и гротескното“. От класическото „единство на място и време“ не остава помен, от границите между жанровете – също.

Движен от такива идеи Маринети открива вариететния театър и на 29 септември 1913 г. публикува манифеста *Il Teatro Futurista*. Вариететният театър е приветстван от футуристите, защото е съвременен („от епохата на електричеството“) и поради това в него няма авторитети и догми. Авторите и актьорите в този театър имат една задача – да изумяват. Затова в него властва „все ново и ново“. Този театър позволява да се използва

кинематографията и чрез нея да се въведат елементи, които класическият театър не може – напр. битки, автомобили и аероплани, планини и морета. Допуска представянето на „футуристично чудесното“ („meraviglioso futurista”), което освен сарказми и пантомими може да включи дори балкански „борби между сърби и българи“ (*Il Teatro Futurista*).

Този театър може да си позволи да „иронизира и осмива образците на Красивото, Възвишеното, Тържественото, Религиозното, Ужасното, Съблазнителното и Страшното“ и да ги замени с нови, абстрактни фигури. В неговите представления „публиката не е хладен воайор“, а участва активно в тях. След като „разрушава представите ни за перспектива, пропорция, време и пространство“, този театър заменя „*psicologia*“ с „*fisicofollia*“, наместо „драмата на душата“ зрителя среща „лудостта на тялото“.

Затова трансформацията на вариететния театър във футуристичен „*Театър на изненадата, рекордите и телесното безумие*“ (*Il Teatro delo stupore, del record e della fisicofollia*), в който се разрушава всяка логика чрез въвеждане на невероятното и абсурдното. За да се постигне тази цел е допустимо дори да се нагнети напрежение чрез продажба на десет билета за едно място.

Класическият театър на бавното действие („*teatro statico*“) е заменен от футуристичен синтетичен театър (*Il Teatro futurista sintetico*, 1915). Тук „синтетично“ означава „кратко“. Малко са минутите, думите и действията. В епохата на скоростта няма време за детайли („*analisi meticolosa*“). Този театър е „атехничен“ („*atecnico*“), защото се стреми да се раздели с всички *условности* на гръцкия театър и на традицията, която произтича от него.

Тезите от този манифест са продължени няколко години по-късно в манифеста *Театърът на изненадата*, публикуван на 11 януари 1922 г. *Изненадата* е битие на новото. Никакви вечни митологеми, нито величави епични събития нямат повече място във футуристичния театър. Сетивността на зрителя трябва да бъде шокирана и от една изненада да се породи вълна от поражаващи се една от друга нови изненади. Италианският дух трябва да бъде доведен до „пълна игра“, в смисъла на „а-логична гимнастика на духа“, създавана от актьори, музиканти, гимнастици и атлети на сцената. Във футуристичния театър деструкцията на драматичното действие води до деструкция и на човешкия образ, създаван от актьора. Тази деструкция е насочена към психологията, с която е наситен традиционния театър. Вместо изразяване на човешка душевност и постъпки на духа в новия театър *абстрактното* и *алогичното* ще изместят представата за психични процеси. Наместо театър, свързан с *De Anima*, ще се достигне до де-анимизация на образа. Затова е съвсем логично, че *театърът на марионетките* ще

заменя театъра на човешките лица. Замяната на природната красота с красотата на скоростта и машината води до замяна на душевния драматизъм с гимнастики и механични марионетки.

В класическото изкуство *homo ludens* е воден от идеята за богоизбранничество и затова именована, олицетворява и създава място за естетическо мечтание. В модернизма на футуристите *homo futuristicus* трансформира театъра в безлик цирков скеч.

## ЛИТЕРАТУРА

### Манифести

Marinetti, F.T. (1911) *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*. Milano: Redazione di "Poesia". Milano.

Marinetti, F.T. (1913) *Il Teatro di Varietà*. 29 settembre 1913. Milano: Direzione del Movimento Futurista. Milano.

Marinetti, Settimelli, Corra (1915) *Il Teatro Futurista Sintetico (Atecnico-Dinamico-Autonoma-Alogico-Irreale)*. Direzione del Movimento Futurista. Milano, 11 gennaio 1915.

Azari, F. (1919) *Il teatro Aereo Futurista Il volo come espressione artistica di stati d'animo*. Direzione del Movimento Futurista. Milano, 11 aprile 1919.

Marinetti, F.T. (1924) *Dopo il Teatro sintetico e il Teatro a sorpresa, noi inveniamo il Teatro antipsichologico astratto, di pure elementi e il Teatro tattile*. Noi, II serie, n. 6-7-8-9. Roma.

Prampolini, E. (1924) *L'atmosfera scenica futurista*. Noi, II serie, n. 6-7-8-9. Roma.

Marinetti, F.T. (1921-24) *Promemoria sulle presenze in scena e stile di teatro*.

Bragaglia, A.G. (1926) *Per un teatro integrale*. Torino.

Marinetti, F.T., Ambosi, Anselmi, Aschieri, Bertozzi, Di Bosso, Scurto, Tomba (1932) *Manifesto futurista per la Scenografia del teatro lirico all'aperto all'arena di Verona*.

Movimento Futurista Veronese. Verona.

Marinetti, F.T., (1933) *Il teatro totale futurista*. – In: *Futurismo*, a.II, n. 19, Roma, 15 gennaio 1933.

Bragaglia, A.G. (1934) *Teatro di prova*. – In: *Quaderni di segnalazione*, a. I, n. 8, Roma, febbraio 1934.

Marinetti, F.T., Corra, B. (1938) *Contro il teatro morto – Contro il romanzone analitico – Contro il negrismo musicale*. – In: *Scrivo*, L. (1968) *Sintesi del Futurismo*. Roma: Bulzoni.

### Друга литература

*Библия, суреч книгите на Свещеното писание на Ветхия и Новия завет*. София: Св. Синод на Българската църква. 1982.

Buelens, Geert/Hendrix, Harald/Jansen, Monica (2012) *The History of Futurism. The Precursors, Protagonists, and Legacies*. Lanham-Boulder-New York-Toronto-Playmouth: Lexington Books.

Funk, Eugen (1979) *Grundphaenomene der menschlichen Dasein*. Hrsg. von Egon Schütz u. Franz-Anton Schwarz. Freiburg: Karl Alber.

Lista, Giovanni (2008) *Le Journal des futurismes*. Paris: Hazan.

Marinetti, F.T. (2006) *Critical Writings*. Ed. By Günter Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Tisdall, Caroline (1996) *Futurism*. London: Thames & Hudson.