

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

ФАКТОРЪТ “ПРОСТРАНСТВО”: ПЪРВА ЧАСТ



Пламен Радев

2020

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2020
www.cssc-bg.com

ДА ИГРАЕШ „НАВЪН“: ФАКТОРЪТ „ПРОСТРАНСТВО“ В ТЕАТЪРА НА ОТКРИТО

*

ПРОЛОГ: Вътре – вън: диалектика на разделението

В своята „Поетика на пространството“ френският философ Гастон Башлар (Gaston Bachelard) пише:

„...вън и вътре образуват диалектика на разделението, очевидната геометрия на която ни заслепява веднага щом я пренесем като игра в областта на метафоричното. Тя има остротата на диалектиката на да и не, която решава всичко...“¹

Безспорно, тази метафорична диалектика съществува и в случаите, когато става дума за „театър на открито“, т.е. практикуван *извън* построените специално за представяне на театрална продукция сгради. Факт е, че в съзнанието както на специалистите, така и на широката публика тези две форми на театър (този „на открито“ и конвенционалния) се възприемат по-скоро като нещо противоположно, противопоставящо се едно на друго, отколкото като произхождащи, обусловени една от друга и взаимосвързани. По-голямата част от самите артисти, избрали да играят навън, по правило афишират своя избор като радикален акт на конфронтация – със статуквото, с доминиращите в обществения живот светоглед, правила и ценности, със съществуващите театрални конвенции, със системата...

Показателна в това отношение е дефиницията за „театър на открито“ (outdoor theatre), която дава английският режисьор и изследовател на театъра на открито Бим Мейсън (Bim Mason):

„...театрална дейност, която се развива извън ограничаващите стени и конвенции на традиционния театър. Важното за театъра на открито не е, че той няма покрив над себе си, а че е далеч от предварително зададената структура на сградата на театъра...“²

Противопоставяне откриваме и в дефиницията на Йохан Флох (Yohann Floch), ръководител и редактор на направеното през 2007 г. по поръчка на Европейската комисия изследване „Street artists in Europe“:

„...всичко, което не се играе или не се изпълнява в „подходяща“ сграда, където няма седнали зрители с техните билети, както и други помощни средства и подкрепа (печатни програми, добре облечени хора, разпоредители, освежителни напитки, тоалетни и пр.) е повече или по-малко уличен театър...“³

От другата страна на „желязната завеса“ по подобен начин вижда нещата и руският режисьор, мим, клоун и голям радетел на карнавала и театъра на открито – Вячеслав (Слава) Полунин:

„... съществува традиционно разбиране за театъра: сцена, облечена в кадифе, ложи, столове и т.н. Но има и друг театър, който е *извън* тази концепция. Самото име подсказва: (това е) *театър без граници*. Често той бива наричан също „нетрадиционен“. Но може би, по-правилно би било да отнемем определението „традиционен“ от случващото се в сценичната кутия, тъй като корените на тази традиция⁴ са много по-дълбоки. Историята ѝ наброява не пет, а десетки векове. С други думи, моето разбиране е, че традиционен е всъщност театърът на естественото ни съществуване, в естественото ни местообитание, театърът на празника. Човек в живота си се оказва в различни обстоятелства, но ситуацията, когато някой умишлено се озовава в някакво специално пространство, където специално се разиграва някакъв специален спектакъл – ситуация, която именно е прието да се нарича „театър“, възниква доста рядко. Най-често човек се намира в условия, при които животът не е отделен от театъра и обратно. Традиционният театър – това са действото на площада, панаирът, карнавалът, вечерното парти, дискотеката и пр. Вероятно този театър Николай Евреинов нарича „театрализацията на живота“...“⁵

Това, което се набива на очи след прочитането на горните цитати е от една страна, твърдението на авторите, че конвенционалният театър (този който се практикува в специално построени за целта „подходящи“ сгради) е форма на театър, белязана от „ограничения“ – както архитектурни/структурни, така и концептуални - и от друга страна – утвърждаването на противостоящия му, дистанциращ се, оттласкващ се от него „театър на открито“ (практикуван извън стените на театралните сгради) като форма на театър, която разчупва тези ограничения и конвенции - „театър без граници“, театър на свободата – лична, социална, политическа, творческа. В това има голяма доза истина – играейки на открито, в публичното пространство (което априори се приема днес в т.н. демократичен свят като пространство, където всеки може да изрази своето лично мнение и позиция по всякакви въпроси, т.е. пространство, в което е позволен сблъсъкът на идеи и виждания), а не под покрива, „шапката“ (идеологическа, естетическа и пр.) и контрола на някаква институция (било то държавна, общинска или частна), артистът, избрал да играе навън е неподвластен на цензурата и свободен да изрази своето лично мнение по начина, който му харесва и със средствата, които му се струват най-подходящи. Въпреки това, обаче, аз не съм съвсем убеден, че освобождавайки се от ограниченията, налагани му от сковаващите го стени на театралната сграда, закони на конвенционалната сцена, политика на институцията и пр. театърът на открито се превръща в нещо толкова различно и дори същностно противоположно на конвенционалния театър. Мисля, че поне що се отнася до фактора „пространство“ основните положения остават валидни независимо дали артисти и зрители имат или не покрив над главите си.

ЧАСТ ПЪРВА: De spatio theatraica⁶

В своята книга „*Space in Performance: making meaning in the theatre*“, австралийската театрална изследователка Гей МакОли (*Gay McAuley*) заявява:

„...Всяко театрално представление, независимо от неговия жанр, е физическо събитие, заемащо определено пространство и имащо определена продължителност ...“⁷

Дейвид Уейлс (*David Wiles*) също настоява, че всички перформативни събития, за разлика от текстовете, предназначени за разиграване трябва да бъдат анализирани в контекста на пространството, в което се осъществяват:

„...дадена пиеса може да бъде възпроизведена като текст в определено пространство, но *самото възпроизвеждане принадлежи на пространството и кара това пространство да „играе“ точно така както и актьорите...*“⁸

Няма смисъл да продължавам с цитирането на изказвания на театроведи и други специалисти в тази посока – всички са единодушни: *невъзможно е да бъде отделено и анализирано театралното изпълнение независимо от пространството, в което се осъществява то*. Факторът „пространство“ и факторът „време“ неизменно оказват влияние, обуславят, ограничават театралното събитие независимо дали то се случва „вътре“ или „вън“. И това е първата от цяла редица прилики между тези две форми на театър.

Според обобщената философска дефиниция, пространството е **всеобща форма за съществуване на телата**. На това ниво са валидни следните пространствени характеристики: *местоположение на обектите, разстояния помежду им, ъглите между направленията на разположението им и характера на телата – големина и форма*. Ако от висотата на философската абстракция се върнем към реалността, можем да твърдим, че пространството влияе на човешките възприятия с величините на обектите, разстоянието помежду им, тяхната форма и взаимното им разположение. Дори когато се случват извън театралната сграда и не са ограничени от нейните архитектурни дадености, театралните представления или перформанси все пак се осъществяват в определена физическа среда (сътворена от човека или природна), притежаваща не по-малко конкретни характеристики, с които авторите и изпълнителите са принудени да се съобразяват.

За пораждането на „театралното пространство“

Втората прилика между театъра на закрито и този на открито, свързана с фактора „пространство“ е, че независимо от това, къде се случва едно представление, винаги в момента на неговото случване се осъществява нещо магическо: група хора се оказват събрани на едно и също място, като част от тях вършат и понякога (но не задължително) произнасят нещо, а другите ги наблюдават повече или по-малко активно (като в някои случаи се включват в действието и съучастват, а в други остават пасивни зрители) и това води всички тях до усещането за *трансцедентална трансформация на физическото пространство*, в което тези хора пребивават – то

сякаш разширява границите си, променя характеристиките си, трансформира се (изцяло или частично) в някакво друго, различно пространство, в което – освен ако против волята им не бъдат извадени - тези хора остават, докато трае перформанса. Именно това пространство наричаме „театрално пространство“. Патрис Павис го определя като:

„...пространство в което се вписват публиката и актьорите по време на представлението и което изразява отношението между тях...“⁹

Публиката и актьорите възприемат „театралното пространство“ по различен начин. Но това не означава, че между тези два начина на възприемане няма връзка – напротив, те се случват симултантно и се припокриват. В дисертацията си посветена на феноменологията на театралните сгради Лиза Мари Боулър (Lisa Marie Bowler) пише:

„...Начинът по който изпълнителят преживява пространството, се различава значително от начина, по който го изживява зрителя, но това не означава, че тези две пространства (*на изпълнителите и на зрителите) са напълно отделни. Те се припокриват по различни начини: зрителят, например, може да бъде погълнат чрез въображението и за момент да заживее в пространството на сцената, само за да бъде върнат към себе си, когато мобилният му телефон, случайно оставен включен, започва да звъни в чантата. Идеята за представлението като нещо, което е (*предварително) приготвено от изпълнителите и просто видяно или „вкусено“ от публиката е непродуктивна. Точно както изпълнението възниква само благодарение на споделеното (*между актьори и публика) възприемане и креативно усилие на въображението, възприемането на пространството - което, както ще видим, винаги е и „създаване“ на пространство, в еднаква степен и колективно включва и изпълнители и зрители, действащи заедно...“¹⁰

Така, според Боулър¹¹, *театралното пространство*, подобно на митичния Феникс, се пресъздава отново всеки път, същото и не съвсем, при всеки нов спектакъл, благодарение на споделеното перцептивно усилие на изпълнителите и присъстващите на представлението зрители. Авторката отнася казаното по-горе до спектаклите, случващи се на закрито, в специално построенията за целта сгради (където стремежът е разсейващите и пречещите фактори да бъдат сведени до минимум, а богатото техническо оборудване подпомага въображението на присъстващите в техния творчески акт на сътворение), но то напълно важи и за спектаклите и перформансите на открито – просто при тях изпълнителите трябва да положат повече и малко по-различни различни усилия, за да увлекат и задържат зрителите във въображаемото пространство на спектакъла, който представят¹². Това е и едно от предизвикателствата, които стоят пред артистите, избрали да работят навън.

Театралното пространство като множество от пространства

Когато говорим за „пространство“ (в това число и за „театралното пространство“), би трябвало да го разглеждаме не като нещо хомогенно, а като съвкупност от взаимосвързани и взаимодействащи си пространства. Географът Дорийн Мейси (Doreen B. Massey) твърди че:

„...подобно на сферата (*геометричната фигура) в която симултантно съществуват различни траектории....“ пространството е „...множество от едновременно съществуващи пространства....“¹³

Но как можем да разчленим абстрактната съвкупност от взаимодействащи си пространства, наречена „театрално пространство“?

На първо място – независимо дали става дума за театър на закрито или открито - винаги съществува разделение между пространството, в което пребивава публиката и това, в което актьорите разиграват своя перформанс.

Шехнер казва:

„...Театърът започва да съществува тогава, когато се появи разделение между зрителите и представлението (перформанса)...“¹⁴

Идентично е и схващането на Потолски, според когото:

„...Концептуалното разделение между актьора и публиката характеризира всички видове изпълнения, от шоуто на Бродуей до лекциите в клас, спортните събития, сватбените церемонии и политическите демонстрации....“¹⁵

Павис нарича тези две подпространства на „театралното пространство“ съответно „сценично пространство“ („...действителното пространство, където се движат актьорите, независимо дали се ограничават със самата сцена или играят и сред публиката...“) и „пространство на публиката“ („...мястото, заемано от публиката по време на представлението или антрактите, или непосредствено преди началото на представлението...“)¹⁶. Вече споменах по-горе, че има случаи когато тези две пространства се припокриват и не могат напълно да бъдат отделени, но дори когато границата между тях е съвсем размыта и разколебана¹⁷, тя никога не изчезва напълно. Както ни припомня Павис „...сцената винаги се представя като обект за гледане, независимо от формата и функцията й...“¹⁸ от което произтича, че зрителят винаги е физически противопоставен на актьора по силата на обстоятелството, че погледът му е насочен към него¹⁹. Друга причина за тази базисна дихотомия се дължи на факта, че дори и границите между сцена и аудитория (зрителна зала) да са заличени, винаги остават валидни най-малко границите на т.н. „лично пространство“²⁰ на зрителя (или с други думи границите, отвъд която се нарушава зоната на комфорт на съответния индивид и той се оттегля от участие в събитието). Това разделение не е само физическо, то е и на ниво „отношение“²¹

В театралната сграда, границата между сцената и зрителната зала е ясно артикулирана в архитектурно отношение, твърда е и е зададена още, когато е планирана и строена сградата²². Възможно е, разбира се ако се наложи, тя да бъде премината, разколебана, но не и премахната. В конвенционалния театър актьорът не се грижи да създава граница – неговата грижа е дали и как да я „прехвърли“.

При спектаклите на открито е обратното. Там границите не съществуват предварително, те трябва да бъдат установени и поддържани докато трае представлението. Всичко се случва в социалното, публичното пространство - на места, създадени с цел, различна от театралната²³: улици, площади, руини, дворове, паркове и градини, алеи, пазарища, на плажа, на стълбите пред катедралата, в изоставени полуразрушени халета и заводски пространства, на доковете, в езерото... възможностите са неограничени²⁴. Всяко от тези пространства трябва да бъде „превзето“ от театъра, „отвоювано“ от рутинното му, делнично предназначение и трансформирано по време на и благодарение на самото театрално/перформативно събитие²⁵. Всъщност, това само по себе си вече е драматична ситуация, защото в конфликт влизат делничното, прагматичното и рутинното с празничното, необикновеното и непрагматичното²⁶. При това в тази ситуация са замесени всички присъстващи – и онези, които я провокират, и тези, които ги аплодират и подкрепят, но и другите – за които това се оказва предизвикателство (които се оказват от другата страна на конфликта, т.е. антагонисти) и дори отчасти онези, които остават индиферентни (но биват обигравани по един или друг начин от артистите). Вероятно затова, дори когато става дума не за театрален спектакъл в конвенционалния смисъл на думата (с проследима фабула, четимо послание и т.н.), а за акция, хепънинг или дори улично шоу за забавление, те обикновено биват бъдат наричани „театър (уличен, площаден и пр.)“.

Съществуват множество различни стратегии за „отвоюване“ и „активиране“ на публичното градско пространство за нуждите на театъра: „интервенция“²⁷ или „окупация“²⁸, „неусетно промъкване“²⁹, „преминаване през“³⁰ и накрая „временно използване по договорка“³¹. Общото при всички тези случаи е, че оказалите се там по това време хора, обикновено не знаят предварително, че на това място ще се случва театър. И когато театралното събитие започне, те не знаят дали да променят плановете си за деня/вечерта и да останат или да си продължат по пътя и да си гледат работа. И ако все пак решат да останат, не знаят къде и как да се разположат за да виждат най-добре или да не пречат. Актьорите са тези, които им помагат в тази ситуация да се ориентират в пространството. Те са онези, които установяват *рапорт*³² с присъстващите, очертават границите (които са много по гъвкави, лесно променливи, динамични в сравнение с тези в конвенционалния театър), настаняват ги, карат ги да се почувстват удобно, въвеждат ги в „театралното пространство“³³. Едва когато това стане и границите между публика и сцена са очертани, същинският спектакъл може да започне³⁴

Отвъд генералното разделение на театралното пространство на „сценично пространство“ и „пространство на публиката“, съществуват и други. В споменатия вече не веднъж „Речник“ на проф. Павис се изброяват още:

- *Драматично пространство*: „...драматургичното пространство, за което говори текстът – абстрактно пространство, което читателят или зрителят трябва да изгради във въображението си, да го „измисли“...“
- *Игрово или жестово пространство*: „...пространството, което създава актьорът чрез своето присъствие, движения, взаимодействие с партньорите, разполагане по сцената...“

- *Текстово пространство*: „...пространството, възприемано в неговата графична, звукова и реторична материалност, пространството на „партитурата“...за текстово пространство говорим, когато текстът се използва не като драматично пространство, "измислено" от читателя или слушателя, а като суров материал, като „модел“ предоставен на зрението и слуха на публиката....или като системно повтаряне на думи или фрази...“
- *Вътрешно пространство*: „...сценичното пространство като опит за представяне на фантазъм, блян, видение на драматурга или на някое действащо лице...“

Към тази поредица аз бих добавил и *пространството, в което актьорите се подготвят за своите появявания на сцената* – в страни или зад нея, скрити от погледа на зрителите – т.н. *задкулисно пространство (backstage)*. Добрата организация на това пространство е от изключителна важност за успеха на спектакъла (кой от къде влиза или излиза, как бързо и незабележимо преминава от едно място до друго, къде е приготвен реквизита, как е разположено сценичното осветление и останалите технически приспособления и театрална машинария (ако се ползват такива) и т.н.³⁵ Когато се играе навън и трябва от „нулата“ да се „изгради“ цялата инфраструктура, това пространство се отделя от сцената обикновено с паравани, повдигнати платформи, мобилен декор, големи обекти³⁶ и т.н.

„...Театралното пространство – обобщава Павис – е резултантна от различните (*изброени по горе) пространства...“³⁷

В „Речник на театъра“ любознателният читател може в детайли да се запознае с идеите на Павис и въобще на театралната наука³⁸ за театралното пространство и всички други пространства, които то обединява в себе си³⁹. Формата и обема на настоящия материал не ми позволяват в детайли да предам тези схващания, а и не мисля, че подобно преповтаряне е нужно – книгата е достъпна и е бих казал основополагащо, дори задължително четиво за всеки, който има намерение да се занимава с театрална теория. Това, което ми се иска да припомня, обаче, е описанието на семиотичния механизъм, по който според Павис функционира сценичното пространство⁴⁰:

Семиотика на сценичното пространство или как се ражда театралната илюзия (по Павис)

Отправната точка в това описание е тезата, че „...за да придобие конкретност, всяко драматично пространство се нуждае от сценично пространство, което да ползва, за да изрази същността си...“ и че „...за структура и драматично пространство, основани на конфликта, е необходимо сценично пространство, което да подчертае противопоставянето...“. Продължавайки с темата за детерминизма (породен от представата, която режисьорът-постановчик и съответно сценографът си изграждат, докато разчитат/анализират драматичното пространство на даден текст за театър/пиеса) и свободата (възможността да оформят пространство на *своята* постановка както намерят за добре), Павис изказва твърдението, че именно от тази диалектична връзка се ражда конкретното „сценично пространство“, което служи за „...посредник между сценичната визия и сценичната ѝ реализация...“. По нататък той

подчертава, че „...в качеството си на знак, *сценичното пространство се колебае между конкретно възприеманото означаващо пространство и външното означаемо пространство, на което зрителят трябва да се опира, за да проникне в художествената измислица* (драматичното пространство)...“. Тази вътрешно присъща *двойственост на театралното пространство* (драматично vs сценично) създава у зрителя двойна представа, която му пречи да знае дали трябва да приеме сцената за конкретна/действителна или някаква друга сцена (изображение на латентна, неосъзната от него реалност). „...При вторият случай – пише Павис – е възможно сцената да се разчете като сбор от реторични фигури, чийто дълбок смисъл трябва да се открие...“. В заключение авторът уточнява, че изобразеното на сцената е „...действителност, колкото на проектиращия се в него зрител, толкова и на режисьора, който го е скицирал чрез сценичното място и актьорското присъствие. Да се превърне сцената в изображение – твърди Павис – означава да се използва реторична фигура⁴¹, за да се премине от един елемент – конкретното пространство, към друг – въображаемото, извънсценичното и драматичното пространство...“. *Символизираното драматично пространство и възприетото сценично пространство непрекъснато се смесват в представите на възприемащия ги*, подпомагайки взаимно изграждането си, така че в един момент той (възприемащият, зрителят) вече не е в състояние да различава, това, което му е дадено от онова, което е съградено от него самия. Именно това е моментът, в който възниква „*театралната илюзия*“.

Триадата на Павис

Стъпвайки на феноменологията на възприятието, разработена от френския философ (последовател на Хусерл и Хайдегер) Морис Мерлю-Понти (Maurice Merleau-Ponty), Патрис Павис предлага в друг свой труд - „Analyzing Performance“ - триадичен модел на театъра: „пространство-време-действие“, в който всеки от трите елемента трябва да се разглежда като неразривно свързан с останалите в рамките на анализа (идея, която както вече споменах в самото начало на този материал не е изповядвана само от него и е бих казал аксиоматична в театрознанието):

„...Нито един от трите елемента в триадата (*пространство-време-действие*) не може да съществува без другите два и не може да бъде разбран изолирано от тях....Нещо повече тя (тази триада) съществува/се реализира в пресечната точка между конкретния свят на сцената (като материалност) и фикцията, представена като възможен свят....“⁴²

Ако си представим триадата като триъгълник, всеки от ъглите на който е един от трите й елемента – казва Павис – изолираното разглеждане на всеки от тези три елемента би ни довело до форма на изкуство различна от театъра:

- без пространство, времето би се характеризирало само със своята продължителност – както е при музиката
- без време, пространството би приличало на архитектура или живопис
- без време и пространство, действието не би могло да се развие изобщо

В театралния контекст, действието (и респективно действащото тяло на актьора) трябва според тази концепция да се разглеждат като амалгама, съставена от сливането на дадено пространство с определена темпоралност. Или ако обърнем това твърдение с оглед на нашата тема: *същността на дадено театрално пространство може да*

бъде разбрана единствено чрез интерпретация на комплекса от действия, които се осъществяват в това пространство в рамките на определен период от време.

Проксемиката на Е.Т.Хол и театърът

Съществуват и други, по-обща класификации на пространството, познаването на които е от полза за театралния изследовател. Например споменатият в една от бележките по-горе американски антрополог Едуард Т. Хол, баща на научната дисциплина проксемика, изучаваща как хората използват пространството като специализирана проява на култура⁴³, предлага в своя основополагащ труд по темата – „The Hidden Dimension“⁴⁴ следното общо разделение на пространството:

- *Неподвижно*, т.е. архитектурно или природно пространство (ландшафт)
- *Полунеподвижно пространство* – т.е. разположението на предметите в дадено място
- *Неформално т.е. междуличностно пространство*, определящо на база на разстоянията между хората четири основни категории отношения: *интимни* (под 50 см.), *личностни* (50 см. – 150 см.), *социално-съвещателни* (до 350 см.), *публични* (разстоянието до мястото, до което достига гласът).

Създадена, за да обясни някои от важните комуникативни процеси, проксемиката се оказва полезна и за театралния изследовател – най малкото в две отношения:

- Като методология за *оценка на въздействието върху зрителите на отстоянието на сцената от публиката* (пространството, което ги разделя) - не само физически, като линейно измерение, но и психологически/символно и намиране на отговор на въпроса каква е идеологическата или естетическа цел, да бъде избран един или друг вариант (да се приближи или отдалечи публиката, да се слоят зрителите и изпълнителите и пр.).⁴⁵
- Като методология за *анализ на пространствените взаимоотношения между персонажите (актьорите)* – кой тип пространство е избрано (неподвижно, полунеподвижно или неформално), какви *кодове*⁴⁶ се крият зад разположението и разстоянията между актьорите в зависимост от психологията на персонажите, които изобразяват, техният пол, социална принадлежност/статус, физическото им поведение, начина по който говорят и т.н.

Програма за анализ на пространствените взаимоотношения в театъра (Павис)

Споделяйки убеждението на Ан Юберсфелд (Anne Ubersfeld), че *чрез анализ на пространствените взаимоотношения в един спектакъл, може да се достигне до същността му*⁴⁷ и стъпвайки върху обсъдената по-горе концепция за театъра като триада, Павис отчита потенциала за използване на проксемиката като инструмент в театралния анализ⁴⁸ и дори предлага цяла програма, обединяваща методиката на проксемиката с изследванията върху ритъма (Жак Делкроз, Анри Мешоник) и „сценичното изказване“⁴⁹.

Тя включва следните моменти:

- Измерване и отчитане на разстоянията между говорещите (действащите) субекти, очертаване на трасето им по сцената, оценяване на ритъма им

- Определяне на пространствата в които е навлязъл актьорът
- Формализация на ситуацията на изказването (поглед, разстояние, модалност на дискурса, безсловесно общуване, интонация, вписване на дискурса в пространството и на пространството в дискурса)
- Сравняване на *обхода*⁵⁰ извършен от актьора и от зрителя
- Анализ на: архитектурата на погледите и на телата на актьорите (тяхното разположение и положение в пространството)
- произвеждане на общо сценично изказване въз основа на изказванията на различните означаващи системи
- определяне на начина, по който гласът се вписва в пространството и на връзката му със зрителите (в зависимост от разположението на актьорите и зрителите)⁵¹.

Промени в концепцията за използване на пространството в театъра в постдраматичната епоха. Ханс-Тийс Леман за пространството.

Схващанията за ролята на пространството в театралното събитие и използването му като инструмент за постигане на определено въздействие върху зрителите не са нещо константно във времето – те се променят и по-точно – развиват през епохите на театрално развитие. Фокусирайки се върху тенденциите, които движат театъра в определената от него като „постдраматична“ епоха, Ханс-Тийс Леман предлага в програмния си труд „Постдраматичният театър“⁵² една различна класификация на театралното пространство. Тя включва

- конвенционални театрални пространства (създадени специално за театрална дейност)
- интерактивни/интегрирани театрални пространства
- хетерогенни театрални пространства (граничещи с ежедневни ситуации, преход между театралния свят и всекидневната действителност)

Заедно с това Леман отбелязва и някои интересни и значими актуални тенденции, повечето от които в пълна сила се отнасят и до съвременния театър на открито⁵³. Редом с експериментите с дистанцията между зрители и актьори за която вече стана дума⁵⁴, може би най-важната от тези тенденции е *отварянето на пространството, отказа от функционирането на сценичната рамка като огледало и заличаването на границата, между реалното и фикционалното изживяване*. Леман обяснява ефекта от този акт по следния начин⁵⁵:

За да може да получи отъждествяване или отражение между света на зрителя и този на драмата е нужно *взаимно отграничаване*, както и *цялостност и самоидентичност на двата свята* - те осигуряват нужната за процеса на идентифициране *дистанция, абстракция и сигурност на границата между изпращане и приемане на знаците*, които самодостатъчен адресант излъчва към един самодостатъчен адреса. В конвенционалния, класически театър *функцията на сценичната рамка е именно да дава възможност на хомогенния свят на зрителя да се огледа и разпознае в също така завършения свят на драмата*. Постдраматичният театър развива своя стратегия – вместо да използва рамка, която да отвежда към „образа-смисъл“, той отдава предпочитание на *мултиплицираното рамкиране*. Това сменя функцията, която рамката изпълнява, когато е една: да обрамчи, да отграничи,

да фокусира вниманието на гледащите към определен отрязък от хомогенната действителност, превръщайки сетивното в значение и подчертавайки някакъв определен негов смисъл. Заличаването границата между реално и въображаемо при постдраматичният театър (разбирай също и при съвременния театър на открито) води до там, че *от метафорично-символично, сценичното пространство се превръща в метонимично пространство, т.е в пространство, което не е първоначално определено като представящо символично някакъв друг въображаем свят, а като продължение на реалното и като такова – съставна част от житейската действителност.*

Това в особена сила важи за случващите се на открито спектакли и перформанси, тъй като за разлика от неутралната и изчистена, универсална сцена-кутия, всяка избрана за случването на даден перформанс, интервенция, акция, инсталация, спектакъл и пр. локация⁵⁶ винаги съществува в съзнанието на зрителите със своите конкретни физически характеристики, оригинално предназначение, случки и емоции преживени на това място от всеки от тях индивидуално или от общността като цяло, културни наслоявания и пр. Ще цитирам отново Дорийн Мейси:

„...може би можем да си представим пространството като едновременност на историите, случили се в него досега...“⁵⁷

Наистина! Всяко място, всяка избрана за реализиране на един или друг театрален проект локация е палимпсест от натрупани във времето истории и присъства тук и сега, съвсем осезателно, обрасло с всички тях. По време на театралното събитие се получава процес на съгласуване на знаците, свързани с представлението, с тезите на авторите, с пространството (било то някакво открито или закрито нетеатрално пространство или пък театрална сграда). Така един и същ „Хамлет“ изигран в Лондонския „Глоуб тиътър“, на сцената на Народния театър, в „Арена Армеец“, в полуразрушената сграда на бившата Топлофикация на НДК, на площада в Паталеница или в двора на крепостта „Баба Вида“ ще изглежда по съвсем различен начин всеки път. Защото всяко от тези пространства ще оцвети спектакъла в своите нюанси, ще му придаде нови контексти, ще го обогати с историите от своето собствено минало⁵⁸.

Практическото последствие от всичко това е, че зрителите от пасивни, стават активни (в по-малка или по-голяма степен), превръщат се (неволно или пък съзнателно и доброволно) в преки участници или поне в съ-участници в действието. Постдраматичното пространство за което говори Леман вече не служи на драмата. *Театралният акт се превръща за участващите в него в същностно преживяване в областта на образно-пространственото*⁵⁹.

Ричард Шехнер: намерена vs създадена среда, „театър на обкръжението“

Един от големите⁶⁰ революционери в съвременния театър, довели до ново разбиране за мястото и ролята на пространството в него безспорно е вече цитираният от мен в този материал Ричард Шехнер (Richard Schechner)⁶¹. Според него

“... В театрален смисъл „средата“ може да бъде разбрана по два различни начина. При първия, обмисляме какво може да се направи със и във дадено пространство; при втория приемаме даденото пространство (**такова каквото е*) В първия случай човек създава средата, като трансформира пространството; във втория случай той преговаря със средата, встъпвайки в сценичен диалог с пространство. В създадената среда представлението в известен смисъл проектира подредбата и поведението на зрителите; в условията на договаряне някои по флуидни ситуации понякога могат да доведат до представление, което се контролира от зрителите....”⁶²

Шехнер предлага (и сам успешно прилага) нов подход, който „...отхвърля конвенционалното пространство и търси органична и динамична дефиниция на пространството...”⁶³, “...стреми се да установи нови сценични отношения, да разглежда зрителя от гледна точка на неговата отдалеченост или близост, да намали различието между сцена и зала, да умножи гледните точки и моментите на напрежение в представлението...”⁶⁴. Това той нарича „театър на обкръжението“ (*environmental theatre*). За него Павис пише:

„...Театърът на обкръжението се опитва да заличи разликата между живот и изкуство, като използва пространство общо за актьори и зрители, организира представления на случайни места, множи точките на фокусиране, не дава предимство на актьора пред пространството, нито на словото пред спектакъла...”⁶⁵

Шехнер въвежда още едно важно за нас понятие – „*found place*” (от англ. – буквално „намерено място/намерено пространство“; „конкретното пространство, такова каквото е намерено, без външна намеса“). На български може да се срещне преведено като „намерена среда“ - разбирано като антоним на „създадена среда“ (друг термин на Шехнер).

„...намерената среда е точно обратното на тоталната трансформация на пространството. Принципите тук са много прости: (1) съществуващите като даденост елементи на всяко пространство - неговата архитектура, текстурни качества, акустика и така нататък - трябва да бъдат използвани, а не прикривани (2) случайното подреждане на пространството остава в сила (3) функцията на декорацията, ако изобщо се използва, е да разбере, а не да маскира или да трансформира пространството (4) зрителите могат внезапно и неочаквано да създадат нови пространствени възможности.... Предизвикателството в този случай е да признаем (приемем) околната среда (такава, каквато е) и да се справим с нея, възможно най-добре...”⁶⁶

Шехнер смята също, че е възможно и комбинирането на принципите на трансформираното и намереното пространство:

„...След като пространството се трансформира – пише той - публиката на свой ред ще „направи крачка“. Често, поради липсата на фиксирани места за сядане или индикацията за това как точно трябва да седят зрителите, публиката ще се подрежда в неочаквани модели и по време на представлението тези модели ще се променят, „дишайки“ с действие, точно както правят изпълнителите. По този начин публиката може да превърне дори най-хитроумно трансформираното пространство в намерено

пространство; не е възможно да се блокират действия в този вид ситуация. Изпълнителите трябва да се възползват от мобилността на публиката, като я смятат за гъвкава част от средата на изпълнение...“⁶⁷

Друг американски експерт, който също се занимава с темата - Майкъл Кърби (Michael Stanley Kirby)⁶⁸ – разширява дискурса и призовава към разграничаване на „инвайърънментализъм“ („*environmental art*“) от „намерена среда“ („*found environment*“):

„...Когато става въпрос за нетеатрални изкуства, като „инвайърънмент“ обикновено се определя произведение на изкуството, което обкръжава или затваря зрителя от всички страни. Затова „намерената среда“ не може да се счита за художествено равностойна на „инвайърънментализма“, който очевидно се развива по своя логика извън тази на колажа...“⁶⁹

Идеите на Шехнер за пространството и активната роля на публиката, които както той сам твърди, са инспирирани от Йежи Гротовски, са възприети от пионерите на театъра на открито от 60^{те}-70^{те} години още от първите моменти на тяхното публично споделяне и прилагане на практика. Немският емигрант Петер Шуман (Peter Schuman), основател на алтернативната американска театрална компания Bread and Puppet Theatre и англичанинът Джон Фокс (John Fox), основател на не по малко известната английска авангардна театрална компания Welfare State International веднага започват да ги прилагат „на улицата“, често работейки в изоставени, отдалечени от „центъра“ и от конвенционалните културни пространства периферни градски квартали и предградия през втората половина на XX и в началото на XXI век. За изтеклите близо шест десетилетия този подход (и свързаните с него практики) се налагат трайно в средите на артистите, практикуващи театър на открито в нетеатрални пространства и днес са част от базисната методология на театъра на открито.

Site-specific theatre и неговите вариации

Базирайки се на идеите на Шехнер се развива и още една донякъде сходна на „театъра на обкръжението“ много активно развиваща се съвременна театрална форма: т.н. „театър според мястото“ (*site-specific theatre*)⁷⁰. Този вид театър, практикуван както на открито, така и в закрити нетеатрални пространства може да бъде дефиниран като „създаден за употреба в конкретно място“⁷¹ и за него напълно важи казаното по горе за т.н. „намерено и трансформирано пространство“. Това, което е най-съществено за „сайт-спесифик театъра“ обаче, е именно *обвързването на театралната продукция с определено пространство и неговите характеристики до степен, че тя може да се състои само и единствено там*⁷². В този случай, сценичното пространство вече не представлява материализирано със сценографски средства въплъщение на някаква режисьорската фикция. Точно обратното - то присъства като съвсем реално, с конкретните си дадености, с *целия палимпсест от културни смисли, асоциации и наслоявания, които носи*⁷³. Именно те вдъхновяват актьорите и служат за отправна точка на тяхната работа. Ако изобщо се използват някакви елементи на сценография, то е, за да направят характеристиките на средата още по-видими, да ги подчертаят. По този начин специално подбраното за продукцията *пространство* не остава

индиферентно, то се възприема като важен партньор, с който актьорите си взаимодействат активно, водят „диалог“⁷⁴. Това, което е важно да се случи е:

„...Обмен между артистичната работа и местата, откъдето са захранени нейните значения...“⁷⁵

На английски освен „*site-specific theatre*“ могат да бъдат срещнати и доста други много близки по смисъл, но все пак различни названия, появили се с течение на времето като отговор на нуждата която театралните теоретици и практики да разграничават нюансите в естетиката и перформативния характер на отделните продукции, осъществени на основата на тази концепция: „*site-determined theatre*“ („предопределен/ограничен спрямо мястото“), „*site-oriented theatre*“ („организиран спрямо мястото“), „*site-referenced theatre*“ („препращащ/отнасящ се към средата“), „*site-conscious theatre*“ („със съзнание/отношение към средата“), „*site-responsive theatre*“ („в диалог със средата“), „*site-related theatre*“ („отговарящ на средата“).

Признавайки, че типологизирането на различните проявления на театъра спрямо мястото е трудно, защото трябва да се установят едва доловимите разлики между всяко отделно представление, английската изкуствоведка Фиона Уилки (Fiona Wilkie) пък използва термина „*site-specific*“ единствено и само за перформанси, създадени специално за и вдъхновени изцяло от конкретна среда, за разлика от термина „*site-sympathetic*“, който използва за вече съществуващи перформативни текстове, които се поставят в избрана среда и термина „*site-generic*“, който пък използва за перформанси, създадени с мисълта, че ще бъдат пренасяни на други подобни на първоначалното място на създаване места⁷⁶.

От гледната точка на практик в сферата на театъра на открито бих казал, че всички тези наименования са изключително полезни като „отправна точка“ за артиста, тъй като назовават възможните подходи, които биха могли да се приложат към едно конкретно пространство – всеки от които би породил различни взаимоотношения.

Immersive theatre

Последната популярна постдраматична форма на театър⁷⁷, която ползва като отправна точка идеите и подхода на Шехнер е т.н. „*Immersive theatre*“ – название, чийто корен идва от английския глагол *to immerse* – „да се гмурна, да се потопя“, чието второ, преносно – и важно за нас в случая - значение е „да се ангажирам дълбоко в определена дейност или нещо, което представлява интерес за мен“. Най-грубо този вид театър може да бъде преведен като „*потопящ театър*“⁷⁸

Според практикуващите го артисти, този вид театър е форма на съвременно представление, което обикновено включва елементи от един или повече от следните видове театър: сайт-спесифик, импровизационен, интерактивен/театър на участието, екологичен, променада както и от перформанса. Той се разграничава от традиционния театър, като премахва почти изцяло сцената и потапя публиката в самото представление. „*Потапянето*“ на зрителя в драмата е ключов фактор. От най-критично значение за потапящия театър е липсата на целенасочено създадената

структура, която познаваме като „театър“. Връзката актьор-публика е значително променена. Публиката, неразделна от действието, става участник, а не наблюдател в конвенционалния смисъл. Някои потапящи театрални представления са силно структурирани, като публиката им се придвижва от място на място като една обща група, други имат изпълнители, които учтиво подтикват „изгубените“ зрители да се насочат в правилната посока, докато някои потапящи театрални представления позволяват на зрителите да се скитат свободно във всички посоки до различните локации на действието в избрано от тях самите време. По този начин всеки участник може да получи изключително индивидуализирано, уникално, театрално изживяване. Това, разбира се, е част от красотата на формата. Аспектите на зрителско участие на много потапящи театрални представления могат да включват както физическо, така и сетивно преживяване. Често зрителите са помолени да държат реквизит, да седнат на маси за вечеря, да се присъединят към изпълнителите на дивана, да поемат някаква роля в драмата (следвайки подадените им инструкции), да слушат или да станат свидетели на нещо в непосредствена близост. Те са „вътре“ в действието. Импровизационният характер на потапящия театър се отразява на финалния резултат. Участниците могат да бъдат помолени да участват пряко в историята, което води до промяна на наратива. Това е театър от типа „choose-your-own-adventure“, („изберу-собственото-си-приключение“) при който инициативата е предоставена на публиката, която може да участва в промяната на разказа по време на представлението. Това напомня практиката на бразилския режисьор Аугусто Боал⁷⁹, чийто форум-театър апелира към зрителите да се присъединят към драмата и да станат „spect-actors“ („зрител-актьори“), променяйки в крайна сметка сюжета. Някои потапящи театрални спектакли са ангажирани в по-голяма степен със сюжета, отколкото други. Потапящите спектакли, при които на участниците е позволено да се скитат от пространство в пространство, не само осигуряват различно за всеки отделен зритель театрално изживяване, но също така дават възможност на участниците да гледат епизодите от действието в различни порядък. Сюжетът в тези представления прилича повече на съвкупност от слабо свързани епизоди, разигравани на различни места, отколкото на свързаните в непроменлива логична последователност сцени в традиционната драма. Потапящият театър често използва намерени пространства (на закрито или открито) заради тяхната архитектура или естетика, като публиката е разположена в (посред) и около „игралните пространства“⁸⁰.

Както е видно, „потапящият театър“ прилича по много неща на „театъра на обкръжението“ и на „театъра според мястото/сайт-спесифик театъра“ обсъдени по-горе. Разликата е във фокуса – при „театъра на обкръжението“ и „театъра според мястото“ той е върху взаимоотношенията по линията актьори – пространство – зрители, докато при „потапящия театър“ той е по-скоро върху включването на зрителите в действието, максималното им потапяне в драмата (и средата). Когато спектакли предназначени за изпълнение под открито небе отговарят на този критерий, те могат да бъдат класифицирани като „потапящ театър“.⁸¹

Следва продължение...

БЕЛЕЖКИ:

- ¹ Bachelard, G. *The poetics of space*, Boston, Massachusetts, Beacon Press, 1994, стр. 211. Мой превод. Книгата е преведена и издадена на български като Башлар, Гастон. *Поетика на пространството*. София, ИК „Народна култура“, 1988
- ² Mason, Vim. *Street theatre and other outdoor performance*. London ~ New York, Routledge, 1992, стр.2. Мой превод, подчертаването чрез поставянето на фразите в италик – мое.
- ³ Floch, Yohann (edit.). *Street artists in Europe : a study, requested by the European Parliament's Committee on Culture and Education*. Brussels, EU Parliament, 2007, стр. 146. Мой превод, подчертаването чрез поставяне на фразите в италик – мое.
- ⁴ Да се играе на открито – бел. Пл.Р.
- ⁵ Полунин, Вячеслав *Площадные театры мира / Третя Всемирная олимпиада в Москве : Программа*. Москва, 2001, стр. 144. Мой превод, подчертаването чрез поставяне на фразите в италик – мое.
- ⁶ Латински: (за) театралното пространство
- ⁷ McAuley, Gay. *Space in Performance: making meaning in the theatre*. Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2000, стр. 126. Мой превод
- ⁸ Wiles, David. *A Short History of Western Performance Space*. New York, Cambridge University Press, 2003, стр. 1. Мой превод
- ⁹ Павис, Патрис. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 285
- ¹⁰ Bowler, Lisa Marie. *Theatre Architecture as Embodied Space: A Phenomenology of Theatre Buildings in Performance*. PhD Dissertation, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 2015, стр. 5. Мой превод
- ¹¹ Мнение, което аз напълно споделям
- ¹² Както отбелязва Ричард Шехнер, театърът остава незавършен, почти невъобразим без присъствието на зрителите: „...Парадигматичната театрална ситуация е група изпълнители, които призовават публика, която пък от своя страна може да не отговори или да отговори, като се присъедини и остане да присъства. Зрителите са свободни да се приближат или да останат надалеч - и ако те стоят настрана, страда театърът, а не бъдещата му публика...“ – в Schechner, Richard. *Performance Theory*. London, Routledge, 2003, стр. 137. Мой превод.
- ¹³ Massey, Doreen. *For Space*. London, SAGE, 2005, стр. 9. Мой превод.
- ¹⁴ Schechner, Richard. *Performance Theory*. London, Routledge, 2003, стр. 137. Мой превод.
- ¹⁵ Potolsky, Matthew. *Mimesis*. London, Routledge, 2006, стр. 74. Мой превод.
- ¹⁶ Павис, Патрис. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 285
- ¹⁷ Както е при т.н. “environmental theatre” – “театър на обкръжението”/“театър на средата”; „immersive theatre” - „потопящ театър“; “invisible theatre” – „скрит театър” и пр. съвременни театрални форми – за които ще говоря по-нататък в изложението
- ¹⁸ Павис, Патрис. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 246. На друго място той казва още: „...Театърът винаги се случва на място, където погледът (публиката) и гледаният обект (сцената) са отделени един от друг. Границата между игра и не-игра се определя за всеки тип представление и всяка сцена. В момента, който прекрачи тази граница, зрителят излиза от ролята си на гледащ и става участник в събитие, което вече не е театър, а „драматична игра“ или „хепънинг“. Тогава сценичното пространство се слива със социалното...“ – в Павис, Патрис. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 283
- ¹⁹ „...формата на тялото е това, което го ориентира в пространството и времето: разположението ни от гледна точка на „лице-гръб“ е онова, което ни придава насоченост, казва ни кой път е „напред“, кое е „отзад“, как да завием надясно или наляво. По подобен начин формата на тялото позволява и ни кани да насочим вниманието си „към“ някого или нещо и, съответно, да се обърнем, да обърнем гръб на хора или обстоятелства...“ – в Hughes, Graham. *Worship as Meaning : A Liturgical Theology for Late Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, стр. 153
- ²⁰ По Едуард Хол, който във връзка с възможните дистанции между участниците в комуникативния акт предлага следното деление/зониране на пространството: интимно пространство (близко и далечно), лично пространство (близко и далечно), социално пространство (близко и далечно) и публично пространство (близко и далечно). Малко по-долу ще се върна към идеите на Хол.
- ²¹ Павис пише: „...Между залата и сцената винаги съществува противопоставяне – независимо дали приключва с помирение (пълно отъждествяване със сцената) или дълбоко разделя публиката (това, което иска Брехт)...“ – в Павис, Патрис. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 218.

²² Сцена и салон са ясно разделени, има рампа (на която в миналото е имало свещи), понякога трап за оркестъра, седалки с номерация, разделение на редове и сектори, на партер и балкони, ложи и т.н.

²³ Тук изключвам т.н. летни театри, амфитеатри и пр. които също са на открито, но по същество са си театрални сгради без покрив (и то само над публиката, сцените им обикновено са покрити).

²⁴ „...Почти всяко разпознаваемо пространство в града може да се превърне в перформативно пространство. Благодарение на перформанса то неизбежно ще поеме някои от семиотичните значения, с които е натоварен самият театър, но и със същата сила и важност (по отношение на присъстващите перформъри и зрители – бел. Пл.Р.), ще внесе в театралното изживяване свои собствени пространствени и културни конотации ... ” – в Carlson Marvin. *Places of Performance : The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, Cornell University Press, 1989, стр. 36-37

²⁵ В този ред на мисли - струва ми се, че неусетно се оказваме близко до терминологията на Жил Дельоз и Феликс Гатари и започваме да мислим чрез метафори като „сблъсък на фронтове“, „отвоюване“ и пр.

²⁶ Редицата от противопоставяния може да бъде продължена: реда с хаоса, играта и импровизацията с дисциплината и следването на шаблона, натуралното и естественото с урбанистичното и изкуственото и т.н.

²⁷ Не случайно голям част от случващите се на открито театрални събития се наричат именно така – особено когато са с по радикален характер и освен с чисто театрални, се ангажират и със социални или политически теми

²⁸ Друга стратегия използвана от радикалния и пропагандния театър

²⁹ Както е при т.н. „невидим театър“ на бразилския режисьор Аугусто Боал, където зрителите не различават в началото актьорите от околните и им трябва време да осъзнаят, че не присъстват на сцена от реалния живот, а на театрална постановка. Подобна е стратегията и при т.н. флашмобове (когато не са с комерсиална цел и не са договорени предварително с управата на мястото, където се провеждат)

³⁰ Театрализираны паради, шествия, процесии, walk about перформанси, променадни (театър-разходка)

³¹ Когато актьорът или трупата е договорил/а с институцията, отговорна за използването на това място без нарушаване на обществения ред и норми (най-често това е общината) и е получил/а разрешение да изнесе своя спектакъл на съответната локация, превръщайки я в своя сцена за определен период от време.

³² От старо-френски през английски: rapport - връзка, основаваща се на взаимно доверие или емоционален афинитет

³³ техниките за това отново са много и различни – оформяне на кръг, полукръг или друга фигура от седящи или стоящи зрители (обикновено деца), зад които се разполагат останалите; очертаване на границата с въжета, ленти, факли; поставяне на някакви предмети (реквизит), отвъд които започва сцената или дори само поставянето на шапката (ако артистът работи „на шапка“) на определено разстояние между него и публиката. Големият английски режисьор Питър Брук при прочутата си африканска експедиция е ползвал за тази цел един килим, около който са се разполагали актьори и зрители....(виж Heilpern, John. *The conference of the Birds: The story of Peter Brook in Africa*. NY & London, Routledge, 1999)

³⁴ В конвенционалния театър, където публиката е дошла целенасочено с намерението да гледа театър и е подготвена за това, очаква появата на актьорите и тази поява е подкрепена от цял набор помощни „технически средства“: звънци, звуков анонс (с молба да бъдат изключени телефоните и пожелание за приятно гледане), промяна в осветлението (загасяне на салона), вдигане на завесата и т.н. - установяването на рапорт е много по-лесно, отколкото навън. При игра на открито умението на актьора да установи рапорт е един от белезите за майсторство и опит. Този акт започва именно с установяването на границата между играещ/и и зрители.

³⁵ В случаи като нашия, когато се играе с огън (ние правим огнени театрални спектакли, огнена драма) наличието и организацията на това пространство е още по комплицирано и важно, от гледна точка на сигурността - защото се борава със лесно запалим реквизит, който на едно място трябва да се напоява и пренапоява, на друго да се гаси, на трето да се изнася вече използвания реквизит, за да не пламне отново от случайна искра, всичко това да е далече от костюмите и завесите (които макар и направени от материи, които по трудно се разпалват, все пак горят и т.н.)

³⁶ Полската компания Teatr Biuro Podrozu която през 2018 гостува на МТФ „Панаир на куклите“ в София със своя спектакъл „Тишина“ използва за тази цел например един голям празен раздрънкан автобус, който беше основна част от декора - „гръб“ за актьорите, разделящ сцената от пространството за подготовка и в същото време издигната сценична площадка, върху която актьорите също играеха. Част от сцените се разиграваха и в самия автобус.

-
- ³⁷ Павис, Патрис. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 285
- ³⁸ Павис обобщава общоприетите схващания
- ³⁹ На всяко от тях френският театровед е посветил отделна статия
- ⁴⁰ Павис, Патрис. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 282 и после 284
- ⁴¹ Малко по нататък в текста Павис уточнява, че става дума за метафора или метонимия, фигурите които според Якобсон стоят в основата на всяко значение и семиозис
- ⁴² Pavis, Patrice. *Analyzing Performance*. Ann Arbor, University Of Michigan Press, 2003, стр. 149-9
- ⁴³ Проксемиката е едно от направленията на науката за невербалната комуникация, фокусирано върху изследването на пространствено-териториално значение на общуването, използването на пространството от човека и ефектите, които гъстотата на населението оказват върху човешкото поведение, общуване и социално взаимодействие и т.н.
- ⁴⁴ Hall, Edward T. *The Hidden Dimension*. Anchor Books, 1966, 1990.
- ⁴⁵ В тази връзка немският театровед Ханс-Тийс Леман пише „...Най-общо може да се каже, че театърът предпочита „средно“ пространство. Онова, което принципно е заплахата за драмата е твърде голямото или твърде интимното пространство...Ако дистанцията между актьори и зрители се редуцира дотолкова, че физическата и физиологическата близост...вземе превес над менталното значение, тогава възниква пространство на напрегната центростремителна динамика, в която театърът става момент на споделени енергии, вместо на предадени знаци...другата заплахата е центробежно въздействащото твърде голямо пространство...което просто поради големите си размери доминира над възприятието на всички останали елементи или предопределя тяхното въздействие...“ – в Леман, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*. София, НБУ, 2015, стр. 335-336
- ⁴⁶ Хол анализира проксематичното поведение на индивидите на база на: общата им телесна нагласа, пола, ъгъла на ориентация на телата им между тях, телесно разстояние (определяно от ръката), телесен контакт, размяна на погледи, усещане за топлина, обонятелни възприятия, сила на гласа.
- ⁴⁷ „... Структурата на всяка драматична история може да се чете като конфликт между пространствата или като (*пореждане от) завладявания на и отстъпления от пространството...“ – в Übersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Toronto, University of Toronto Press, 1999, стр. 108
- ⁴⁸ „...Всяка сценична естетика – пише той – притежава свой проксематичен код и начинът по който го визуализира въз основа на пространствените и ритмични отношения между актьорите, влияе върху разчитането на текста (неговото изказване) и възприемането му. Така един и същ автор бива проксемично възпроизведен по различен начин от различните режисьори...всеки от които измисля свой код на разстоянията и на движенията...“ – в Павис, П. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 277-278
- ⁴⁹ Сценичното изказване Павис дефинира като „...задействане в пространството и времето на всички сценични и драматургични елементи, преценени като полезни за произвеждането на смисъла и възприемането му от публиката...“ – в Павис, П. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 335
- ⁵⁰ За обхода и неговата функция виж Павис, П. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 210
- ⁵¹ Павис, П. *Речник на театъра*. София, ИК Колибри, 2002, стр. 278
- ⁵² Друго задължително четиво за всеки театрален изследовател или практик, интересуваш се от съвременните тенденции в театъра
- ⁵³ Пикът на чието развитие може да се причисли към същата тази постмодерна епоха – времето от 80те години на ХХ век насам, в което процъфтява и онова, което Леман определя като постдраматичен театър
- ⁵⁴ Виж по-горе бележка №43
- ⁵⁵ Леман, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*. София, НБУ, 2015, стр. 335 - 343
- ⁵⁶ Съществува разлика между „пространство“ и „място/локация“. Бояна Бъчварова го обяснява добре в дисертацията си: „...Когато в пространството се случи физическо преживяване (събитие), обективното и субективното възприятие се сливат, което превръща абстрактната представа за пространство в разпознаваемо място или локация. Мястото съдържа смисъл и идентичност, то става конкретно и обзримо и се превръща в център на пространството. Местата могат да се възприемат субективно и да се онагледяват спрямо индивидуалната представа за тях, както е в художествените произведения, религията и мита, или обективно, когато става дума за реалността и за общата действителност на настоящето...“ – в Бъчварова, Бояна. *Автораферат/Мултимедията в пространството на театъра – пресечна точка на изкуството и технологиите: дисертационен труд за присъждане на научно-образователната степен „доктор“*. София, НАТФИЗ, 2019

⁵⁷ Massey, Doreen B. *For Space*. London, SAGE, 2005, стр. 9.

⁵⁸ Което, между другото, може както да му помогне, така и да му навреди. Но ако си даваме сметка за този ефект, винаги можем да го използваме в своя полза

⁵⁹ В раздела „Пространство“ от книгата си „Постдраматичният театър“, Леман описва и класифицира (илюстрирайки богато с различни примери от световната театрална практика от визирания от него период) различни актуални подходи към театралното пространство: рамкирания (оживяла картина), игра с пространство и повърхност (извеждане на преден план отношението между сценичните фигури и повърхностите, използване на прости базисни елементи – кълбо, куб и т.н и символични знаци), сценичен монтаж (тялото, жестовете, движенията, поведението, гласовете са изтръгнати от пространствено-времевия континуум и са сглобени наново, изолирани и премонтирани, сцената вече не е хомогенно поле, а маркирани по различен начин площадки, тематично дефинирани пространства), времеви пространства (особено изживяване на времето чрез специфична пространствена концепция, която позволява темата за потока на времето да бъде осъзната на театрално ниво), пространства на конфликта (изграждане на визуални и действени пространства, които правят невъзможна съзерцателната дистанцираност, използване на елементи, които карат динамиката на пространството да се прехвърли от дълбочината на сцената към публиката), място-изключение, театър на мястото (site-specific theatre), хетерогенни пространства – от тях всички са приложими, но последните две са особено свързани с театъра на открито – за детайли виж Леман, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*. София, НБУ, 2015, стр 342-362

⁶⁰ И важни за нас – с оглед на разглежданата тема

⁶¹ Американски режисьор, изследовател, антрополог и театрален педагог. Създател на концепцията за „театър на обкръжението“ и един от най-значимите теоретици и изследователи на перформанса, като форма на съвременно изкуство. Създател и ръководител на „*The performance group*“ (1968), с която през 1969 г. поставя в своя „*Performance garage*“ (New York City, Off-Off-Broadway) спектаклите „*Dionysus in 69*“, „*Macbeth*“ и „*Commune*“, които възплащават идете му за това, какво е „театър на обкръжението“. Професор в Ню Йоркския университет. Главен редактор на *The Drama Revue Journal (TDR)*. Автор на редица трудове посветени на перформанса, ритуала и „театъра на обкръжението“, сред които бих искал да отбележа Schehner, Richard. *Environmental theater*. NY and London, Applause Theatre and Cinema Books Publishers, 1973, 1995

⁶² Schehner, Richard. *6 Axioms for Environmental Theatre/Environmental theater*, NY and London, Applause Theatre and Cinema Books Publishers, 1995 [1973], стр. XXX. Същата статия е публикувана и в TDR, Vol. 12, No. 3, Spring, 1968, стр. 41-64 (конкретния цитат може да бъде открит там на стр. 50).

⁶³ Schehner, R. цитираното произведение, стр. XXXI (или стр. 51 в цитирания брой на TDR)

⁶⁴ Павис, П. *Речник на театъра*, 2002, София, ИК Колибри, стр.388

⁶⁵ Павис, П., *ibidem*

⁶⁶ Schehner, R. цитираното произведение, стр. XXXIV-XXXV (или стр. 54-55 в цитирания брой на TDR)

⁶⁷ Schehner, R. цитираното произведение, стр. XXXVI (или стр. 56 в цитирания брой на TDR)

⁶⁸ Колега, но и опонент на Шехнер в Ню-Йоркския университет, автор на новаторското за времето си изследване на за историята и развитието на хепънинга като жанр: Kirby, Michael Stanley. *Happening. An Illustrated anthology*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1965.

⁶⁹ Кърби, Майкъл. *Хепънинги. Въведение / Homo Ludens: Списание за театър*. София, Гилдията на театроведите и драматурзите към САБ и Фондация Homo Ludens, 2014, бр. 17, стр. 266

⁷⁰ За флагман в тази сфера днес се смята създадената през 1999 год. от Тристан Шарпс (Tristan Sharps) английска компания „Dream Think Speak“. Редом с нея често биват цитирани и по-ранни британски компании като „Brith Gof“, създадена през 1981 от Майк Пиърсън (Mike Pearson) и Лиз Хюз Джоунс (Liz Hughes Jones), прекратила съществуването си през 2004; базираната в Шефилд „Forced Entertainment“ (създадена 1984 г.); създаденото през 1997 год. изследователско обединение „Wrights & Sites“ зад което стоят артистите-изследователи Стефан Хондж (Stephen Hodge), Саймън Пърсигети (Simon Persighetti), Фил Смит (Phil Smith) и Кати Търнър (Cathy Turner) както и базираната в Лондон „Punchdrunk“, създадена през 2000 г. от Феликс Барет (Felix Barrett). От другата страна на Ламанша бихме могли да дадем като пример работата на немската компания Rimini Protocol, създадена също през 2000 г. от Херлаг Хауг (Helgard Haug), Шефан Кеги (Stefan Kaegi) и Даниел Ветцел (Daniel Wetzel); създаденият през 2001 г. датски артистичен колектив Signa – Сигна и Артур Кюстлер (Signa & Arthur Köstler), някои продукции на Dergevo – компания, занимаваща се с движенчески и физически театър, създадената през 1988 г. в тогавашния Ленинград (днес Санкт Петербург) от Антон Адасински (Антон Адасинский) - бивш член на ръководената от Вячеслав Полуниин култова съветска/руска мим-клоунска формация „Лицедей“ и

фронтмен на култовата алтернативна съветска рок-банда „Авиа“. След разпада на СССР Адасински емигрира с трупата си в Прага (Чехия), а след 1996 г. в Дрезден, Германия. У нас сайт-спесифик продукции на закрито са режисирали режисьорите Явор Гърдев, Марий Росен, Неда Соколовска (тя е работила и на открито съчетавайки вербатим със сайт-спесифик театър), Гергана Димитрова, Християн Бакалов, тандемът Михаил Димов и Златина Толева. Като пример за сайт-спесифик спектакъл на открито от нашата практика мога да посоча огнено-театралния спектакъл „Сердирикон“ (ЖАР ТЕАТЪР, режисьори Елена Пападопова и авторът на този текст, реализиран през 2013 год. на руините в двора на Президентството в София – зад ротондата „Свети Георги“.)

⁷¹ Недялкова, Сияна. *Естетиката на сайт-спесифик перформанс и българската театрална практика*. Дипломна работа за придобиване на образователна степен „бакалавър“, научен ръководител проф. д.изк.н. Николай Йорданов, София, НАТФИЗ, 2019, стр. 13

⁷² Както казва скулпторът Ричард Сера – автор на едно от най-емблематичните произведения на сайт-спесифик изкуството – The Titled Arch (“Наклонената арка”), 1981-1989, Foley Federal Plaza, Manhattan, NY USA: „...Да преместиш сайт-спесифик произведение е равносилно на това да го замениш, то се превръща в нещо съвсем различно от това, което е било...“ – цитатът е взет от споменатата вече дипломна работа на С. Недялкова: Недялкова, Сияна. *Естетиката на сайт-спесифик перформанс и българската театрална практика*. НАТФИЗ, 2019, стр. 9, която на свой ред цитира Kaye, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London & NY, Routledge, 2000, стр. 2

⁷³ Говорих вече за това

⁷⁴ Лемън от своя страна нарича този тип театър „theatre on location“ („театър на място“) – название, което според него отразява най-точно желанието на този тип театър „...да накара самото място да заговори...“ - в Леман, цитираното произведение, стр. 359

⁷⁵ Kaye, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London & NY, Routledge, 2000, стр. 1

⁷⁶ Wilkie, Fiona. *Mapping the Terrain: a Survey of Site-specific Performance in Britain*, стр. 150/ Wilkie, Fiona. *Mapping the Terrain: a Survey of Site-specific Performance in Britain // New Theatre Quarterly*, Volume 18, Issue 2, May 2002, стр. 140 – 160

⁷⁷ Също практикувана както на закрито, така и на открито

⁷⁸ Това наименование не ме удовлетворява, но към момента не разполагам с по-точно и благозвучно.

⁷⁹ Когато вече цитирах в началото на този материал

⁸⁰ За описанието е ползвана информация от страниците <https://thedramateacher.com/immersive-theatre/> и https://en.wikipedia.org/wiki/Immersive_theater - мой превод

⁸¹ С известни резерви като „потопящ“ перформанс на открито може да бъде окачествен например перформансът „Островът на тишинавите“ на вече споменатият по-горе „Театър на сетивата“, който се реализира вече три пъти (2015, 2017, 2019 год.) на големия (необитаем) остров в язовир Голям Беглик в Родопите, като продукт на творческа резиденция, осъществявана в рамките на Беглика Фест (Беглика Хородея).

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Башлар, Гастон. *Поетика на пространството*. София, ИК „Народна култура“, 1988. 341 стр.

Бъчварова, Бояна. *Автореферат/Мултимедията в пространството на театъра – пресечна точка на изкуството и технологиите: дисертационен труд за присъждане на научно-образователната степен „доктор“*. София, НАТФИЗ, 2019

Кърби, Майкъл. *Хепънинги. Въведение. /Ното Ludens: Списание за театър*. София, Гилдията на театроведите и драматурзите към САБ и Фондация Ното Ludens, 2014, бр. 17, стр. 266

Леман, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*. София, НБУ, 2015, 605 стр.

Недялкова, Сияна. *Естетиката на сайт-спесифик пърформанс и българската театрална практика.* Дипломна работа за придобиване на образователна степен „бакалавър“, научен ръководител проф. д.изк.н. Николай Йорданов, София, НАТФИЗ, 2019.

Павис, Патрис. *Речник на театъра.* София: ИК Колибри, 2002. 486 стр.

Полунин, Вячеслав. *Площадные театры мира / Полунин, Вячеслав. // Третья Всемирная олимпиада в Москве : Программа.* Москва, 2001.

Bachelard, Gaston. *The poetics of space.* Boston, Massachusetts, Beacon Press, 1994. 288 стр.

Bowler, Lisa Marie. *Theatre Architecture as Embodied Space : A Phenomenology of Theatre Buildings in Performance.* PhD Dissertation (Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie). München, Ludwig-Maximilians-Universität, 2015. 225 стр.

Carlson Marvin. *Places of Performance : The Semiotics of Theatre Architecture.* Ithaca, Cornell University Press, 1989. 212 стр.

Floch, Yohann (edit.). *Street artists in Europe : a study, requested by the European Parliament's Committee on Culture and Education.* Brussels, EU Parliament, Directorate General Internal Policies of the Union, Policy Department Structural and Cohesion Policies, Culture and Education, 2007. 331 стр.

Hall, Edward T. *The Hidden Dimension.* Anchor Books, 1966, 1990. 240 стр.

Heilpern, John. *The conference of the Birds : The story of Peter Brook in Africa.* NY & London: Routledge, 1999. 327 стр.

Hughes, Graham. *Worship as Meaning : A Liturgical Theology for Late Modernity.* Cambridge, Cambridge University Press, 2003. 330 стр.

Jesień, Katarzyna. *Teatr Biuro Podróży Między ziemią a niebem/Between Earth and Heaven.* Poznan, Instytut Adama Mickiewicza, 2011, 248 стр.

Kaye, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation.* London & NY, Routledge, 2000. 257 стр.

Kirby, Michael. *Happenings. An Illustrated anthology.* New York, E. P. Dutton & Co., Inc., 1965. 288 стр.

Marvin, Carlson. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture.* Ithaca, Cornell University Press, 1989, 212 стр.

Mason, Bim. *Street theatre and other outdoor performance.* London ~ New York, Routledge, 1992. 230 стр.

Massey, Doreen B. *For Space.* London, SAGE, 2005. 222 стр.

McAuley, Gay. *Space in Performance: making meaning in the theatre.* Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2000. 310 стр.

Potolsky, Matthew. *Mimesis.* London, Routledge, 2006. 192 стр.

Schechner, Richard. *6 Axioms for Environmental Theatre/The Drama Revue Journal (TDR), Vol. 12, No. 3, Spring 1968, стр. 41-64*

Schechner, Richard. *Environmental theater.* NY and London, Applause Theatre and Cinema Books Publishers, 1973, 1995. 400 стр.

Schechner, Richard. *Performance Theory.* London, Routledge, 2003. 432 стр.

Übersfeld, Anne. *Reading Theatre.* Toronto, University of Toronto Press, 1999. 256 стр.

Wiles, David. *A Short History of Western Performance Space.* New York, Cambridge University Press, 2003. 326 стр.

Wilkie, Fiona. *Mapping the Terrain: a Survey of Site-specific Performance in Britain* // New Theatre Quarterly, Volume 18, Issue 2, May 2002, стр. 140 – 160

ON-LINE PECYPCI:

<https://thedramateacher.com/immersive-theatre/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Immersive_theater

<https://www.dreamthinkspeak.com/>

<https://archives.library.wales/index.php/brith-gof-theatre-company>

<https://www.routledgeperformancearchive.com/browse/practitioners/pearson-mike-brith-gof>

<https://www.forcedentertainment.com/>

<https://www.punchdrunk.org.uk/>

<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

<http://www.derevo.org/>

<https://sensorytheatresofia.com/>

<https://www.facebook.com/firetheatre/>

Пламен Радев, докторант в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“