

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

ФАКТОРЪТ “ПРОСТРАНСТВО”: ВТОРА 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

*

ЧАСТ ВТОРА: De spatio publica¹

Идеите, свързани с пространството като елемент и фактор в театралното събитие, изложени до тук² се отнасяха както за театъра практикуван на закрито³, така и за театъра, който се осъществява на открито. Извеждането на театъра извън театралната сграда, обаче, ни поставя пред необходимостта да разгледаме „пространството“ и в още по-широк контекст⁴ и да обсъдим и онези негови аспекти, които са специфични най-вече за театъра под открито небе и го отличават от театъра на закрито.

Театър в града и театър сред природата

На първо място бих припомнил всеизвестния факт, че физическата среда, в която човечеството съществува - това, което обикновено наричаме *околна среда* - най-общо може да бъде разделена на *два големи дяла: естествена или природна среда* (дива или култивирана) и *сътворена/построена и обитавана от хората среда* (градове и селища). Съществуват и *преходни повечек или по-малко култивирани хетерогенни зони между двете* (т.н. междуградски зони).

Когато говорим за съвременен театър на открито, не бива да го свързваме непременно и единствено с формите му, практикувани в градска среда. Разбира се, ние ги виждаме много по-често, тъй като те са по-лесни за осъществяване в техническо и логистично отношение, но освен тях се среща и театър на открито в естествена, природна среда или в междуградските и крайградските зони⁵.

Западната изкуствоведска традиция прави разлика между т.н. *“urban art”* – т.е. *„градско изкуство“* и *“land art”*⁶ – *„изкуство сред природата“*. Това се отнася и до театъра. В полския език също се прави разлика между театъра, изпълняван на открито в градска среда⁷ и този, който се играе сред природата. За втория съществува специален термин - *„teatr plenerowy”*, което най-общо би могло да се преведе като *„театър под открито небе“* или *„театър-пленер“* – по аналогия с термина *„пленер“*, който художниците използват, за да обозначат практиката да се рисува на открито, сред природата⁸. Определението, за този тип театър е:

*„...Спектакли под открито небе, на открито, където пространството на играещия и това на наблюдаващия не се дефинира/предопределя от специално издигнати (за целта) сгради, а фонът за изпълнението е някакъв естествен ландшафт или стара архитектура; това е театър случващ се на хълмове, поляни, в паркове и градини, на морския бряг, сред изоставени руини, замъци и дворци, на площадите пред храмовете и т.н...”*⁹

И чешката театрална мисъл прави разлика между спектаклите на открито в града¹⁰ и тези, които се осъществяват извън града. Втория вид те наричат *“exteriérové divadlo”*,

което се превежда буквално като „театър на открито, под открито небе“¹¹, смятайки го за по-общата категория от двата вида театър:

„...Уличният театър е функционална част на театъра. Той може да бъде разглеждан като специфична форма на театъра под открито небе (екстериорния театър) – случваща се в урбанистична среда – т.е. в публичните пространства на градовете и селата, по-точно на улиците им, площадите, дворовете, в университетските дворчета, в обществените метро станции, в парковете и други открити пространства, които не са предназначени за подобни цели (но не и в стадиони, детски площадки или подобни външни пространства, заобиколени от седалки за зрителите)...“¹²

Като цяло това, което е определящо и за двата големи дяла театър (и изобщо изкуство) случващи се извън специално построените сгради (театри, галерии, концертни зали и т.н.) – съответно в градска или природна среда - е, че *винаги съществува взаимодействие между творбата и мястото на представяне*, което продуцентите и артистичните екипи трябва да имат предвид, докато разработват и осъществяват проектите си. Това се отнася дори до онези проекти, които не разчитат на някакъв специфичен тип пространство и могат да бъдат адаптирани¹³ към всякакви ситуации: в града или провинцията, за изпълнение в сграда или в природна среда – някой от тях дори за изпълнение както на открито, така и на сцена. Във всеки подобен случай *артистите трябва да приспособят творбата си към околната среда*. Това налага необходимостта от провеждането на *предварително проучване на терен*, за да могат артистите да разберат къде са попаднали, кой обитава това пространство, какви са физическите му характеристики, неговата предистория, културните референции в публичното съзнание, свързани с него, за да могат да тестват това което правят в реална среда¹⁴.

Другата обща за проектите на открито и от двата вида черта е, че *те оставят следа*. Понякога тази следа може да е съвсем видима и да остане да съществува за по-кратко или по-дълго време в пространството, в което са се случили представленията и след техния край, напомняйки за тях. Много по-често обаче това е следа с по-неосезаем характер – спомен в паметта на хората или едва уловима промяна в начина по-който те започват да възприемат мястото след представлението, което са видели/преживели на него. *Концепцията за „следата“ е важна, защото тя въплъщава колективната и социална памет свързани с конкретен момент от времето, споделен от определена група хора в дадено конкретно пространство*. Артистите използват представлението (творбата си), за да провокират и стимулират чувствата и емоциите, свързани с конкретното място, за да ги оживят и обогатят с нов смисъл и значения. Може да се каже, че представленията трансформират пространството, превръщат обикновените места в символични и поетични пространства. Такива пространства Мишел Фуко нарича „хетеротопии“ – концепция за *места, които се оказват едновременно във и извън нормалното време-пространство*¹⁵. За публиката, която се спира, за да гледа едно площадно или улично представление, мястото на което се случва то престава да има същия статус, какъвто има във всеки друг ден от нормалното ежедневие. *Обичайният статус не изчезва, но се оказва променен от артистичния проект*. Артистите нахлуват в познатото пространство и за времето на спектакъла преминават отвъд, нарушават познатите и обичайни правила, норми на поведение, обичаи, навици. Те поставят под въпрос определени социални практики, критикуват ги,

изследват ги, проблематизират ги, отварят място за нови възможности. След като веднъж са преживели това, зрителите никога вече не могат да погледнат мястото по същия начин, както преди представлението¹⁶. Естетическото преживяване променя в по-голяма или по-малка степен начина по-който те възприемат мястото в което живеят, своя квартал или град, самите себе си. Клифърд МакЛукас (*Clifford McLucas*)¹⁷ описва този ефект чрез своята *концепция за „домакина, призрака и свидетеля“*¹⁸. Той използва образите на „домакина“ и „призрака“ за да опише взаимоотношенията между мястото на което се случва театралното събитие и самото събитие. Според МакЛукас, всяка локация-домакин остава да бъде „преследвана“ за известно време след осъществяването на спектакъла от „призрака“, който артистите създават със своя спектакъл. Както всички призраци и този е прозрачен и мястото може да бъде видяно през него. Добавянето към тази двойка на третия елемент – „свидетеля“ – т.е. публиката - оформя своеобразната триада, която съставлява всяко театрално събитие в публичното пространство. Способността на един такъв спектакъл да остане за дълго в съзнанието на хората, които са го гледали, предизвиквайки описания ефект върху начина по който те възприемат пространството, където той се е случил, е сигурно доказателство за неговото качество.

Театърът на открито, случващ се в естествена природна среда

Това, което отличава в пространствено отношение театъра сред природата е непостижимото в която и да е друга форма на театър *усещане за простор, свобода, естественост* - вкл. като мащаби¹⁹ и отстояния, както и *осезаемата натуралност*, дължащи се на максималното отваряне на театралното пространство и преливането му в околната среда; на възможността зрителите изцяло да „потънат“ в пейзажа, както и на всички онези природни фактори, които силно и непосредствено въздействат върху тях²⁰ – нещо което няма как да се получи на закрито или дори на открито, но в градска архитектурна среда. *Природната среда присъства в този тип спектакли чрез присъщите си характеристики, без да е трансформирана със сценографски средства*²¹. Всички елементи от околната природна среда²² се проявяват, работят в съзнанието на възприемащите ги директно с познатото си значение - не метафорично-символно, а метонимично. Сценичното пространство, в което актьорите и зрителите се „потопят“ напълно, не е плод на нечия фантазия, сътворен и обективизиран въображаем бутафорен свят, то е съвсем реално, *естествено и сетивно осезаемо* и органично продължава театралното пространство, няма граница между двете.

Времето също функционира по различен начин в този тип перформанси – често то вече не е концентрирано и трансформирано, както в конвенционалния театър, а както и средата – реално²³ или дори разтеглено²⁴, което помага на зрителите да възприемат и да се насладят в пълнота всеки детайл от пейзажа, всеки елемент от средата. Променена е и ролята на актьорите, които освен, че подобно на колегите си от конвенционалния театър, трябва да изградят и представят убедително своя персонаж, често се оказват в позицията на гид, нещо като Дантиевия Вергилий, насочващ зрителите в тяхното приключение, превеждащ ги през пространството и времето на спектакъла - както метафорично, така и много осезаемо и буквално.²⁵

Театър на открито в публичното градско пространство

От друга страна, големите градове са най-естествената и най-често използваната сцена за спектаклите, акциите, интервенциите, перформансите и хепънинзите на открито. Тук названията „уличен театър“ или „площаден театър“ звучат наистина на мястото си²⁶. Все пак трябва да отбележа, че в последните десет-двайсет години вместо тях в изкуствоведската практика все повече се налага използването на едно по-широко понятие, което обхваща както перформативните, така и визуалните и пластичните практики в градска среда – „*art creations in urban public spaces*“ или в свободен превод „*творчески намеси в градските публични пространства*“. Една от водещите причини все повече изкуствоведи и театроведи да предпочитат този термин е *размиването на границите между изкуствата*, невъзможността да се постави точна жанрова характеристика, *хибридния характер* и *мултидисциплинарността* на много от проектите²⁷. Това ново понятие насочва вниманието ни към базисното пространствено деление на градската територия: разделението ѝ на *публично и частно градско пространство*²⁸. Въпросът е изключително важен за интересуващите се от театър на открито, защото той - театърът на открито в градска среда - се осъществява изключително в публичното градско пространство²⁹.

*Публично е всяко физическо, символично или виртуално пространство, което е достъпно за всички*³⁰.

Смята се³¹ че терминът „публично пространство“ е лансиран в началото на 60-те години на XX век от Юрген Хабермас (*Jurgen Habermas*). Изследвайки възникването на буржоазията през 18 век, той създава концепцията за *публичната сфера*³² - комуникационна теория, която разглежда масмедииите като регулатор на обществения живот и платформа за формиране на общественото мнение³³. Чрез нея Хабермас описва различните комуникационни стратегии, използвани от буржоазията за влияние върху правителствените решения. Става дума за *неосезаемо (нефизическо), пространство за дискусии и дебат, което служи като политическа противотежест* – нещо като гръцката „агора“ – *идеално*³⁴ място за събиране с цел упражняване и изразяване на правото да си гражданин. Хабермас отбелязва, че публичната сфера е тясно свързана с икономическата и политическата сфери – т.е. всяка промяна в някоя от тях води до преобразования както в публичната сфера, така и в политическото поведение на обществото. Като *характерни нейни черти* той отбелязва: *откритата дискусия, критиката на действията на властта, гласността, прозрачността, независимостта от икономическите интереси и контрола на държавата*.

Горе долу по-същото време както и Хабермас в Германия, социолозите, спадащи към течението на т.н. „*интеракционисти*“³⁵ в САЩ дефинират публичното пространство като *съвкупността от социални интеракции, осъществяващи се в анонимността на града*. Те разкриват социалните стратегии, които хората използват при съвместното си съществуване в рамките на социума, подчертавайки, че публичните пространства са социално управлявани и контролирани от всеки от участниците в тези процеси на социално взаимодействие. Това се изразява в определени поведенчески „*ритуали*“, асоциирани с не-частните пространства - прикриване на емоциите, договаряне на

начина на симултантно съвместно използване на пространството, контрол на погледа и пр. И в този случай отново публичното пространство е абстракция, то не е директно дефинирано от конкретно физическо пространство.

Материалния аспект на използването на понятието „публично пространство“ се появява през 70-те години на миналия век, когато географите започват да използват понятието, за да опишат всички отворени пространства със свободен достъп – не само тези в града, но и тези, намиращи се в естествена среда.

Макар че дебатът за това какво е и какво трябва да бъде публичното пространство продължава, урбанизмът днес определя публичното градско пространство най-общо като *съвкупност от официално признати от администрацията на всяка община и държава пространства* - улици, булеварди, площади, градини и т.н. - *предназначени за общо ползване от гражданите* и движението на превозни средства.

Това, което е от особено значение за нас³⁶ в случая е *социалният аспект*. В демократичните общества публичните градски пространства са *място на среща, а понякога и на сблъсък, конфронтация на хора, идеи, възгледи, интереси*. Именно там всеки член на общността е свободен да изрази своята позиция пред останалите. В идеалният случай в тези пространства всички са равнопоставени – т.е. имат сходни права и споделят общи отговорности.

„...Улиците, площадите и зелените пространства формират публичната градска среда, която *служи за общуване между хората, отстояване на права и свободи, споделяне на общи отговорности...*“³⁷

Степента на свобода на изразяване - директно или по артистичен начин - в публичното пространство е различна в различните общества. Колкото по авторитарно е едно общество, толкова по-ограничена е тази свобода. В този случай, голяма част от разположените в центъра на града, селището или района публични пространства най-често са силно идеологизирани – т.е. буквално са превърнати във витрина на господстващата идеология чрез оформянето на монументални локации за манифестиране и празнуване на официалните празници и герои. Може да се каже дори, че тези пространства играят в държавите с тоталитарна форма на управление ролята на своеобразни окултни публични пространства³⁸, където в центъра на култа са поставени личността, стояща на върха на властовата пирамида, господстващата идеология и знаковите образи и символи, които я олицетворяват. Тези пространства носят белезите на формална организираност, доминират смислово над всичко, което се случва на тези локации и най-често са в абсолютен контраст с изобилието от неподдържано и недефинирано публично пространство в останалите части на населеното място³⁹. Спонтанното събиране на големи групи хора на едно място в тези пространства е нежелателно, то най-често се санкционира. Всяка публична изява в тях трябва да е съгласувана и одобрена и бива контролирана от властта. В такива случаи, ако изповядват различни възгледи и ценности, на артистите пожелали все пак да афишират присъствието си в тези пространства се налага да рискуват и да навлизат дълбоко в зоната на непозволеното и опасното – техните основни форми на изява стават неотризираните артистични акции, интервенциите, окупациите, протестите и

т.н. Най-често тези инициативи са свързани с политически и социални искания – т.е. артистите са и активисти⁴⁰. В обществата където степента на демокрация е по-голяма, артистичните изяви в публичните пространства са много по свободни – разбира се и там също съществуват правила, но те са свързани най-вече със сигурността, комфорта, хармоничното колективно съжителство и общуване в рамките на общността, общочовешките права и норми на поведение на цивилизованото общество.

„...Публичното градско пространство е ценност в колективния живот и идентичност на човека още от появата на първите населени места....То е материален символ на политиката като способност на човека да живее в общество, да се обединява около ценности и културни репери, да формира институции и да се самоуправлява...“⁴¹

Освен на частно, публично и частно-публично, урбанистиката⁴² предлага и други възможности за разделяне на пространството в градовете (и изобщо в населените места), които се оказват полезни и приложими, когато става дума за театър на открито:

- център-периферия
- основен град и сателитни селища
- стар град и новозастроени райони
- различни по функция зони: жилищна, административна, промишлена, търговска (вкл. големи търговски комплекси, тържища и пазари, търговски улици), зони за отдих, занимания в свободното време, спорт и култура, бизнес и hi-tech паркове
- транспортна инфраструктура – улици, булеварди, околоръстни шосета, подземи и надземи, пасарелки и мостове, паркинзи и обществени гаражи, пешеходни зони
- застроени и незастроени пространства (паркове, градски градини, междублокови пространства)
- сигурни зони и рискови зони (опасни квартали, гета, сметища, изоставени сгради в периферните райони)

Всеки град си има и своите *културни и туристически забележителности (landmarks)* – експонирани и отворени за посещение древни руини (археологически обекти и комплекси), запазени крепости, замъци, стари квартали, сгради в които са живели исторически личности или са ценни в архитектурно отношение (представят дадена епоха и стил в архитектурата), паркове, паметници, театри, музеи, университети, и пр. В тази връзка е възможно и още едно разделяне на територията на града на темпорален принцип:

- *древен град*⁴³
- *стар град*
- *модерен град*

Освен свободните затворени за автомобили публични пространства в центъра на градовете (пешеходните зони, площадите и пр.), обикновено интерес за артистите работещи на открито представляват още парковете пространства, търговските улици, местата привличащи туристи - древния пласт на града (руините), стария град (ако правят нещо, което се връзва с епохата), както и местата с авангардна модерна архитектура, инсталации и скулптури на открито (особено когато става за модерни,

авангардни перформанси). В Европа често се използват като сцена за различни творчески проекти и изоставени пространства в периферните или промишлените зони (складове, дворове на фабрики, заводи в които дейността е прекратена). Понякога такива места биват превръщани в своеобразни творчески хабитати, в които трайно се настаняват различни творци, за които мястото е вдъхновение или предизвикателство, а често и убежище, местообитание, оазис⁴⁴. В последните години се забелязва засилваща се тенденция да се обиграват – т.е. да се реализират различни, обикновено партиципативни проекти - и в жилищните комплекси и зони, особено ако са отдалечени от центъра, сателитни. Рисковите зони обикновено се избягват, освен ако артистите не попаднат там изпълнявайки арт-проект със социална насоченост или ако не искат да фокусират специално вниманието на обществеността върху тези negliжирани градски зони⁴⁵

Градовете по света са различни в архитектурно, социално и културно отношение и съответно предлагат различни материални и социални условия за правене на театър на открито в публичните пространства – едни са по „удобни“ за тази дейност, други – „не“. Артистите, готвещи се да излязат в публичното пространство трябва да имат предвид това и да преценят плюсовете и минусите на своя град и да се съобразят с тях. Някои градове, са планирани и строени с фокус върху удобството на хората, други - върху сградите и автомобилния трафик. Някои са доминирани от мащабни комплекси с огромни бетонни структури, изграждащи помежду си прекрасни композиции, които обаче могат да бъдат видени само от „птичи поглед“, докато хората, движещи се между тях остават незабележими, чувстват се смазани и пренебрегнати. Други – най-вече градове с дълга история⁴⁶ - крият в себе си атрактивни улички и площади, където хората излезли навън се чувстват така удобно, че им се иска да поостанат по-дълго там. От гледна точка на театъра и в двата случая има плюсове и минуси⁴⁷ - просто е важно да се мисли за това и те да бъдат отчетени.

Датският архитект Ян Геел (*Jan Gehl*) казва че:

„...За да ни е приятно, когато се движим, ние трябва да виждаме интересни неща отблизо и начесто...“⁴⁸

Наблюдение, което намирам за полезно и при избора на подходящо публично пространство за осъществяване на театрално представление на открито в града.

Днес - във времето на модерността, глобализацията и комерсиализацията – като че ли повсеместно се наблюдава тенденцията градските публични пространства да бъдат „погребвани“ под унифициращия ги и задушаваш идентичността им слой на рекламата и да бъдат изпразвани от собственото им символично съдържание. Много от артистите избрали да работят на открито се посвещават именно на идеята да съживят отново тези пространства и да разбудят тяхното символично значение. В същото време тези артисти отстояват и идеята за изкуство, достъпно за всички, а не само за определени привилегировани публики. Театърът в публична среда⁴⁹ възстановява директната връзка с хората. Той вижда съвременния свят и респективно съвременния град като богато и комплексно място за изразяване на различни видове социални взаимодействия.

Представленията, предназначени за изпълнение в публичното пространство, особено в градска среда, се създават *не за конкретен тип зрители*, а за цялата трудна за категоризиране съвкупност от множество различни в културно и социално отношение индивиди и групички, която сме свикнали да обединяваме под обобщаващото название *„местно население“*. Когато се случва в града, то трябва да е такава, че да може да привлече вниманието на всеки един от тези индивиди, независимо по каква лична работа е тръгнал и да го накара да промени плановете си, да спре и да се загледа. Когато пък е планирано за реализация в природна – често трудно достъпна, отдалечена от *„цивилизацията“* - среда, то трябва да е толкова атрактивно и любопитно, че да събужда у зрителите желание и готовност да напуснат уюта на дома си и рутината на ежедневието си и да инвестират време и усилия, за да се окажат на нужното място в нужното време, за да споделят преживяването. И в двата случая представлението трябва да има потенциала да събере около себе си група от непознати, създавайки й специфична *колективна идентичност*. Това може да е за съвсем кратко, но трябва да е толкова силно, че да е в състояние да регенерира *чувството за общност* в тези попаднали по случайност на едно и също място иначе чужди един на друг хора.

Взаимоотношения между спектакъла и пространството при театъра на открито. Степени на обвързване и артистични избори.

Вече подчертах, че за разлика от театъра, създаден за сцена, театърът, практикуван на открито в публичните природни или (особено) градски пространства се случва на места пълни със собствени значения, движения, звуци и т.н. които никога не избледняват напълно и *неминуемо влизат във взаимодействие с творбата*⁵⁰. Въпросът е какво ще се случи при това въздействие – доколко то ще се отрази на значението на творбата, т.е. доколко ще интензифицира или обратно отслаби или промени това значение. Правилният избор на локация е изключително важен фактор за въздействието на творбата, тъй като тя *предопределя мисловната нагласа, с която зрителите възприемат спектакъла* и може дори да промени смисъла му. От друга страна, по време на тази интерференция *театърът има силата да фикционализира знаците, излъчвани от съответното пространство*, така че по време на събитието тези знаци да изглеждат като органична част от въобразената история. Всичко, което намира път към творбата - пък било то и случайно⁵¹ - и се оказва включено в нея, се сдобива с ново значение, комуникиращо с артистичното послание на представлението. По този начин изборът да се практикува театър в публичното градско пространство налага пред практикуващите го нов, различен от конвенционалния драматургичен подход. Бихме могли да го определим като *„отзивчив спрямо мястото/ съзвучен с пространството“*⁵². В този случай драматургът се оказва изправен пред избора и възможността да използва съзнателно и целенасочено мястото и историите, които то самото има да разкаже. Значението на творбата се изгражда в хармония или като контрапункт, но при всички положения във връзка с избраната локация.

Степени на обвързване между спектакъл и пространство

Разбира се, съществуват *различни начини едно място да бъде взето предвид* и всеки от тях оказва по свой начин влияние върху конструкцията, смисъла и посланията на проекта. *Ролята на публичното пространство може да варира като интензитет*. Артистите могат да игнорират значенията и смислите породени от съответното място или – напротив – да ги инкорпорират изцяло и ли частично в творбата си, например като акцентират върху обстановката, преминаващите през пространството хора или някоя от локалните истории, свързани с това пространство:

- *Най-ниската степен на обвързване* между публично пространство и представление е онази, при която *пространството се използва просто като физическа среда*, в която да се представи спектакъла⁵³. В този случай артистите избират да се спрат на определена локация само заради нейните геометрични и физически характеристики и да останат индиферентни по отношение на останалите ѝ аспекти и специфики. В такъв случай тази локация изпълнява функцията на „*поддържаща среда*“ – т.е. на *фон* спрямо спектакъла. Не че съответните творци не си дават сметка по какъв начин избраното от тях публично пространство може да въздейства на творбата им, просто това въздействие не е определящ фактор в драматургично и постановъчно отношение.
- Друга форма на обвързване между публично пространство и спектакъл имаме при *проекти, които целят генерирането на определени колективни емоции и усещане за солидарност между присъстващите*. В този случай избраната локация се използва не толкова заради пространствените си характеристики, колкото заради специфичните условия, позволяващи активен обмен (емоционален, интелектуален, енергиен и пр.) между присъстващите⁵⁴. Бихме могли да определим този тип пространство като „*среда-възможност*“ или „*среда-повод*“. Важно е не онова, което гледат хората, нито къде го гледат, важно е онова, което се случва между тях докато присъстват на, гледат или участват в събитието⁵⁵.
- Трети, много по-интензивен вид обвързване имаме, когато *артистите избират да използват елементи от съответното пространство като суров градивен материал за творбата си*. Тогава говорим за „*среда-материал*“. Мястото се превръща в елемент на действието, понякога дори в характер, действащо лице. То е едновременно и декор, и материал, а често и обект на проекта.

Работа с контекста

Гледането е избор. Артистът, работещ на открито разполага с възможност да избере дали и как да работи с материалните дадености, функциите и начините, по които съответното публично място се ползва – т.е. какво от тези неща да изяви и направи видимо за публиката и какво да остане скрито за погледа ѝ, какъв „*филтър*“ да наложи на пространството, какъв семиотичен механизъм да използва включвайки избраната от него локация в комуникативния акт на спектакъла:

- Например той може да *покаже съответната локация, такава каквато е*, без непременно да се опитва да трансформира нещо в пространството, но

*предлагайки специфичен поглед върху познатата среда и привличайки вниманието на зрителите към детайли в нея, които обикновено остават незабелязани*⁵⁶. Това е творчески механизъм, който вместо да улавя и репродуцира в модифициран вид съществуващата видима реалност, предлага по богат начин на виждане (и тълкуване). Зрителите са предизвикани да разширят и задълбочат начина по който гледат, както и асоциативните си рамки и начина по който интерпретират пространството.

- От друга страна може да бъде използван *механизмът на метонимията и локацията да бъде свързана с някакъв много по-общ контекст*⁵⁷.
- Друг подход е *локацията или определени елементи в нея да бъдат представени като симптоми* за някакъв развиващ се процес или за неуловимото от пръв поглед съществуване на друга, различна от видимата, но много по истинска реалност. По този начин физическите белези на средата могат да бъдат не по-малко ефективни и красноречиви по отношение на разкриването на историята и скритата същност на мястото, отколкото разказите и спомените на неговите обитатели.
- И накрая артистът би могъл да използва *механизма на метафората* и да предложи на зрителя *изцяло нова, различна гледна точка към избраната локация*, т.е. да промени обичайната перспектива и да отвори място за необичайни интерпретации и значения. По този начин той му помага да възприеме по ясно и адекватно онова, което е присъщо за това пространство, като в същото време му предлага достъп до собственото си възприемане на света, до начина по който той самият вижда и изживява нещата.

При всички положения *артистът разполагат с контрол върху онова, което върши с пространството и контекста*. Той може да играе с тях като с инструмент, оперирайки в различни регистри. Единственото, което трябва да направи преди това е: да проучи цялата съвкупност от смисли, значения и възможности, които съответната локация му предлага⁵⁸, след което да определи перспективата си и филтъра, който планира да наложи и да избере измежду всички възможни форми, материали и наративи онези, които той дефинира като важни за своя проект⁵⁹. И да не забравя, че *независимо от изричното му авторско намерение, локацията на която се е спрял винаги ще запазва своето самостоятелно присъствие в съзнанието на зрителите*.

Стационарен или мобилен спектакъл?

За разлика от колегите си, работещи в традиционните театрални сгради, където местата където актьори и зрители се разполагат са архитектурно предопределени и фиксирани, артистите работещи на открито могат да избират и дали техният спектакъл да бъде *стационарен* (т.е. *случаещ се на едно място, на една локация*) или *мобилен* (т.е. *свързан с преместване в пространството, придвижване*). При първите границата между зрителното и игровото пространство е твърда и отчетлива, макар и временна⁶⁰ и често нарушавана или трансформирана в хода на действието, докато при вторите тя често е доста по-флуидна и неопределена. Мобилните спектакли от своя страна се делят на няколко подвида, в зависимост от това дали се придвижват зрителите, актьорите или и двете групи участници в събитието:

- Спектакли, при които публиката се придвижва групово по определен маршрут от едно място на действието до друго, следвайки определената предварително зададена логика на наратива. Понякога това става пеша, индивидуално или на групи (т.н. „спектакли-разходки“ или „театрални променади“, „*promenade theatre performances*“)⁶¹, а друг път, когато става дума за преодоляване на големи дистанции – с помощта на различни превозни средства. В този случай говорим за „спектакли-пътешествия“ („*journey theatre performances*“)⁶²
- Спектакли, при които всеки от зрителите сам избира по какъв маршрут и с какво темпо да се придвижва в пространството, към коя локация (и съответно сцена) да се приближи, колко време да остане на нея и т.н. изграждайки по този начин собствена версия на наратива и собствен темпоритъм на спектакъла – много често това е случаят при т.н. „попадащи театрални представления“ („*immersive theatre performances*“), за които писах в първата част на статията.
- Спектакли, при които публиката е неподвижна, а актьорите се придвижват в пространството – най-често като процесия, шествие, парад⁶³. Наративът в този случай се развива във времето като отделните епизоди от него „преминават“ пред очите на зрителите един след друг – понякога на платформи („*floats*“), а понякога като организирани групи, които извършват определени действия, разиграват сцена, изпълняват хореография, атракцион и т.н. Към тази подгрупа спада и една уникална форма, която може да бъде видяна само в Англия – т.н. „*pageants*“⁶⁴.
- Спектакли, при които и актьори и публика се движат в пространството. Такива са т.н. „*walkabout перформанси*“⁶⁵. При тях актьор или група актьори се придвижват свободно в даден периметър, общуват с публиката, импровизират, и от време на време спират за да разиграят епизод от своя перформанс или целия си перформанс. Зрителите са свободни в избора си дали да следват актьора/актьорите през цялото време или само за част от него.

Работа с мащаба

Играейки на открито артистът трябва да избере и какъв ще е мащаб на неговия спектакъл:

- *Нормално като мащаб перформативно събитие* събиращо около себе си от няколко десетки⁶⁶ до няколко стотин зрителя – най-често срещания случай
- *интимно представление*, при което артист и зрител влизат в много близък, директен, персонален контакт – т.н. *close-up*⁶⁷
- *мащабни - large scale – продукции*, често включващи платформи, движещи се конструкции и необикновени превозни средства, гигантски кукли и обекти, персонажи на кокили и т.н., осъществявани от многоброен екип артисти и сътрудници-доброволци⁶⁸, събиращи около себе си хиляди зрители
- *екстраординарни като мащаб продукции*, покриващи цял град или дори цяла област, с много сложна логистика и кооперация между творческия екип и всички „служби“ в града или областта, включващи стотици артисти (професионалисти и любители) и доброволци - събития, каквито човек обикновено има шанса да види веднъж в живота си, имащи амбицията да достигнат до цялото население, да включат всички.⁶⁹

Работа с гледните точки, перспективата, дълбочината на зрителното поле, дистанцията между актьори и зрители

Друг избор пред който неминуемо са изправени артистите, работещи под открито небе е свързан с това, *къде точно в даденото пространство ще се случи планираното действие*. За тях светът наоколо е 360°-ова сцена⁷⁰ – перфектното място, предлагащо неограничени възможности за жив и непосредствен диалог и игрово взаимодействие между творците и разнородните им публики. Благодарение на предварителните си проучвания за съответната локация и подготовката си, те имат добра представа за движението на потоците⁷¹ през даденото пространство в хода на деня и са наясно откъде минава трафика на пешеходци и автомобили. Благодарение на това знание, те могат да предвидят, *откъде (от какви посоки) може да се очаква да се появят потенциални зрители*, в състояние са да определят *къде е възможно и къде е най-добре да разположат публиката и къде - действието* и знаят как да насочат вниманието на присъстващите в желаната от тях посока. Ако използваме кино-езика, можем да кажем, че чрез тези свои решения артистите определят *гледната точка, рамката (на кадъра – т.е. на „сцената“), перспективата, зрителното поле, вкл. дълбочината му и онова, което остава е отвъд и извън него*. В закрития театър, перспективата е ограничена от дъното на сцената, но с помощта на организацията на убежните точки⁷² в декора се създава илюзията за триизмерен пейзаж. При театъра на открито, случващ се в публичното градско пространство или в природна среда, *перспективата се осигурява от дълбочината на пейзажа, който се простира пред публиката*. В зависимост от избраната локация тя може да бъде по *отворена* или по *затворена*⁷³. В този случай, за да управляват успешно вниманието на зрителите си, артистите, работещи навън могат да играят с *различните равнини на пейзажа, както и с перспективата и дълбочината на пейзажа (т.е. с плановете – крупен, преден, среден, заден)*. Последният фактор е пряко свързан с *отстоянието на зрителите от мястото на действие* (т.е. с *дистанцията*, която актьорите поддържат между себе си и зрителите). Смесово това е равнозначно на използването на *плановете в киното*⁷⁴.

Говорейки за избор на гледна точка спрямо сценичното пространство, трябва да спомена и още един аспект. Работейки на открито в публичното пространство артистът винаги е принуден да съчетава две гледни точки: идеалната перспектива от гледна точка на творбата му (тази, която най-много подхожда смислово на спектакъла) и перспектива която ще се открие пред публиката в зависимост от позицията, която зрителите ще заемат. В класическите закрити театри (особено онези, които са построени в т.н. „италиански стил“) винаги има една перфектна гледна точка, от която перспективата е най-добра. Тя се нарича *“oeil de prince”*, в превод от френски *„окото на принца“*. В театрите от италиански стил е прието това да е мястото в средата на първия ред на първи балкон, от което най-добре се вижда сцената. Но в публичното пространство не можем да говорим за *„окото на принца“*. Публиката може да гледа представлението от различни гледни точки и в тази ситуация една от задачите на артиста е да е наясно какво ще виждат зрителите от всяка възможна гледна точка и да прецени доколко всяка от тези перспективи е подходяща и допустима в смислово отношение за представлението. При това трябва да се имат предвид не само

зрителите, които са дошли специално или вече са променили първоначалните си планове и са останали да гледат спектакъла, превръщайки се в публика (която е малко или много организирана и разположена по определен начин), но и неволните зрители⁷⁵ и онези случайни минувачи, които само преминават през съответната локация по време на спектакъла.

Последния аспект, свързан с гледната точка е свързан с *разположението на зрителите по вертикала спрямо нивото на сцената*. Възможностите са следните:

- Актьори и зрители са *на едно ниво* – това предполага *хоризонтален поглед*. В този случай усещането на публиката е, че зрители и персонажи (актьори) са равнопоставени, сходни са едни на други, общуват на едно ниво.
- Зрителите са *под нивото на сцената*, действието се развива над главите им⁷⁶ – *поглед отдолу-нагоре*. Това създава у публиката усещане, че съществата на сцената са по-високопоставени, мощни, властни, с по висок статус, различни от „нормалните хора“ каквито са зрителите.
- Зрителите са *по-високо от сцената* – *поглед отгоре-надолу*. Това е гледната точка на Бог, който гледа от небесния си трон какво се случва с хората. Усещането в публиката, която гледа спектакъла от тази позиция е за отдалеченост, обективност – такова, каквото би било ако разглеждаме динамиката и живота на един мравуняк например.

Работа с ландшафта и наличната архитектурна среда и потоците от пешеходци и транспортни средства

При реализирането на творчески проекти на открито – в градска или природна среда – артистите са принудени да се съобразяват с онова, което вече физически съществува на избраното от тях място за игра. Те неизменно са изправени пред предизвикателния въпрос как най-удачно да трансформират съответната локация с нейните конкретни физически дадености в оптималната от гледна точка на визията, съдържанието, посланието и целта на спектакъла сценична среда. Това най-често налага някаква по-голяма или по-малка *намеса от тяхна страна в дадената среда*. При това те трябва да вземат предвид както съществуващите на мястото физически обекти с техните конкретни характеристики⁷⁷, така и потоците от хора, транспортни средства, звуци, светлини, миризми, животни и т.н. преминаващи през пространството⁷⁸.

Възможностите са различни:

- *Вписване* в средата, такава каквата е, без промяна
- *Създаване на големи сценографски обекти*, които влизат в своеобразен диалог с околната среда (градска или природна)
- *Издигане на временни архитектурни съоръжения*, обекти, които се вписват по определен начин в средата⁷⁹
- *Използване на графични обекти*, които „си играят“ с пространствените възприятия на зрителите – като т.н. *анаморфози или оптични илюзии*⁸⁰.
- *Аранжиране, декориране* на средата – като много често се противопоставят или преливат две принципно много различни реалности⁸¹

Що се отнася до потоците от хора и транспортни средства, тук артистите на първо място трябва да решат дали искат да ги включат в своя спектакъл или не. Варианти:

- такова *разположение на сценичното пространство и зрителите, което не конфликтва с потоците* от пешеходци и транспортни средства, а се съобразява с него, без обаче артистите да се опитват да включват преминаващите в случващото се, оставяйки на тях да преценят дали да се присъединят към публиката или да отминат.
- *временно спиране или отклоняване на потоците* от пешеходци и превозни средства за времето на спектакъла - това е случай, когато се нарушава нормалният ритъм и ход на движението на хора и транспортни средства на съответното място, което може да бъде координирано с администрациите, които отговарят за това или пък да бъде осъществено като „партизанска акция“ с определена, най-често не само артистична цел - при всички случаи отпечатъкът от такъв тип събитие в съзнанието на хората е по-дълбок и траен, заради напускането на „комфортната зона“ и излизането извън „рутината“.
- *Включване на преминаващите* през локацията пешеходци или транспортни средства в действието. Има случаи, когато артистите не само че не се притесняват от тези потоци, но дори изграждат целия си спектакъл около тях, превръщайки ги в свое основно действащо лице⁸²

Работа с разположението на зрителите спрямо игралното пространство

Съществува доста богато множество от възможности, що се отнася до разположението на зрителите около сценичното пространство и всяка от тях носи определени конотации и смисъл, и има своите плюсове и минуси в смислово и техническо отношение. Ето защо това също изисква осмисляне и избор от страна на работещите на открито артисти⁸³.

На първо място конфигурацията на зрителите може да е:

- *константна* – т.е. да остава *непроменена за времето на спектакъла*
- *да се променя в хода на действието, зрителите да се преконфигурират* спрямо сцената⁸⁴

На втори място:

- *зрителите може да са разположени пред или около сценичното пространство, да са извън него*
- *да са посред действието, то да се развива около тях*

Най-често срещаните *конфигурации, когато зрителите са разположени извън сценичното пространство* са:

- *„Авансцена“* или *„просцениум“* („*proscenium stage*“⁸⁵) – *публиката е разположена директно срещу сцената, всички са ориентирани в една посока. Действието може да се развива директно на земята (хоризонтално), на „терен“ с различни нива или на вертикална стена срещу зрителите*⁸⁶. Това разположение отговаря на разположението, което най-често се използва в конвенционалните театри на закрито. При него зрителите не могат да се виждат един друг, фокусът на внимание е към случващото се на сцената. Това

разположение поставя зрителите в неравностойно положение по отношение на отдалеченост от сцената, видимост и чуваемост. В същото време, обаче, дава възможност за изграждане на декор на сцената и игра с перспективата, с плановете (преден или първи, среден или втори, заден или трети план), както и с линиите и диагоналите на движение на актьорите при хореографирането (организирането, поставянето) на движенията им по сцената⁸⁷. Когато перспективата е затворена от някаква сграда или природна структура (скала, група дървета, стена от високи храсти и т.н.) тези обекти или групи обекти играят ролята на „дъно“ на сцената. Има случаи когато това „дъно“ се създава изкуствено чрез декор или голям сценичен обект, който ограничава, „отрязва“ погледа на зрителите⁸⁸. Алтернатива на този случай имаме когато перспективата, която се открива пред погледа на зрителите е отворена и неограничавана от нищо, а погледът има възможност да обхване и случващото се в далечината до хоризонта. В този случай актьорите могат да използват и разполагат свободно действието в различни визуални равнини⁸⁹. Без да има сценична рамка, каквато има в конвенционалния театър на закрито, при това разположение на зрителите и при театъра на открито е възможно сценичното пространство да изиграе ролята на „огледало“ на живота.

- *„Вмъкната“ или „отворена“ сцена („thrust stage“)* – част от сцената е разположена сред пространството на зрителите, така че публиката е разположена около трите страни на сценичното пространство, често под формата на буквата „U“ от латинската азбука. Както добре проличава от начина по който е наречена тази конфигурация на английски⁹⁰, при нея има по силен акцент върху случващото се на сцената, зрителите са много по ангажирани с него, при това като общност – тъй като те са така разположени, че се виждат един друг, могат взаимно да проследяват реакциите си. Този начин на разположение на публиката – вероятно най-често срещаният се при стационарните представления на открито, ни е завещан от класическия театър на Античността. Откриваме го в многобройните запазени амфитеатри, както и в цирка – неговата арена представлява $\frac{3}{4}$ кръг, около който са разположени зрителите. При това разположение актьорите разполагат с „гръб“, т.е. линия зад която няма зрители – така те се чувстват по комфортно и спокойно. Погледите на зрителите са концентрирани в обща фокалната точка на сцената, която е разположена малко по-назад от центъра⁹¹, т.е. пред актьорите се отваря за комфортна игра цялото пространство от центъра назад, което пък дава възможност в дъното да се постави декор (вкл. да се изгради терен на две и повече нива във височина), както и да се обособи задкулисно пространство (backstage), където артистите да могат да се приготвят, да сменят костюми, маски, да отдъхват и да се концентрират без да са видими за зрителите. Появява се също възможността да се ползват входове и изходи от дъното към и от сцената (ляво, дясно, център), както и усещането за фронт и разделение на зрителите (въпреки че зрителите са, разположени в полукръг) – централен сектор срещу централния изход, ляв сектор – по диагонала срещу десния изход

(по традиция в театъра посоките на сцената се определят от гледна точка на публиката) и съответно десен сектор по диагонала срещу левия изход.

- Сцена тип „арена“ – *сцената е заобиколена от всички страни с публика*. Зрителите могат да са разположени под формата на различни геометрични фигури – четириъгълник, триъгълник, кръг или овал. Всяка от тях придава определен смислов нюанс на спектакъла⁹², но общото е, че се създава напълно изолирано от външния свят сценично пространство, а зрителите могат напълно да „забравят“ за ежедневието, което остава буквално „зад гърба им“ и да се фокусират напълно в действието.
- „Сцена-коридор“⁹³ - *публиката е разположена от двете страни на сцената, срещуположно* – както се разполагат зрителите около подиума на модно шоу (*catwalk show*), на баскетболен и волейболен мач, рицарски двубой или на манифестация, процесия, парад (по двата тротоара на улицата). Това разположение създава „огледален ефект“, тъй като зрителите могат да виждат другите зрители срещу себе си. То поставя публиката в положение на „страничен наблюдател“ – буквално – в смисъл на „неутрален наблюдаващ случващото се“. От друга страна е възможно и противопоставянето на двете противоположни групи зрители. При това разположение е възможно и обособяването на „джобове“ от двете страни на сцената. Отново, визуално и пространствено съществува латентно представена идеята за противопоставяне – два града, два дома, два лагера, две несъвместими пространства – намиращи се в конфликт помежду си, или поставящи персонажите в ситуация на вътрешен конфликт – разкъсващо желание да принадлежат и към единия и към другия свят. При това разположение се появява и идеята за посока, а от там и за последователност на случващото се във времето. Това прави възможно – особено когато става дума за разположени по протежението на улица или булевард зрители - да се използва принципа, при който пред очите им „преминават“ последователно сцена след сцена от действието⁹⁴.

Възможни варианти, когато действието се развива около зрителите:

- Публиката, обикаля (свободно или организирано) в *пространство, затворено между отделни (разположени в кръг, квадрат и пр.) сцени (платформи, павилиони, шатри и др.)*. Този формат се е ползвал в средновековието, когато по площадите пред катедралите на определени празници са се разигравали т.н. мистерии и миракли⁹⁵. Представа за този тип организация на пространството днес дават прословутите немски и австрийски коледни базари. Подобен принцип се използва и днес при т.н. *празнични спектакли (celebratory performances)*⁹⁶. Посред града или някъде в покрайнините му да се обособява (с помощта на различни тенти, палатки, фургони, павилиони, арт-инсталации, заграждения и т.н. и разбира се – благодарение на действията на актьорите, които го изпълват) някакво (карнавално, панаирно, театрално по дух, порядки и визия) защитено пространство, отличаващо се рязко от „нормалния“ живот – пространство на празника, в което зрителите могат да забравят за ежедневието си и да се потапят изцяло, за да преживеят незабравимо театрално приключение.

- Разположение на зрителите, *не както компактна маса, а на малки групи на различни места в пространството*⁹⁷ – в този случай спектакълът се случва навсякъде около присъстващите, зрителите се оказват „сърцевината“ на действието и разполагат с 360° гледна точка. Те никога не знаят къде ще бъдат артистите в следващия момент. Това ги държи винаги нащрек, винаги активни.
- Разположение на зрителите *като компактна група в центъра на развиващото се около тях действие*. Това разположение може да се разглежда като частен случай на първото, но това, което го определя е усещането на зрителите, че са „в капан“, което ги кара да се чувстват малко или повече напрегнати, неспокойни, нарушава комфорта им.
- *Лабиринт* - малко по-особен вариант на организация на пространството, който в последните години се използва все по-често – особено когато става дума за мобилни „потапящи“ представления на открито, в които публиката се движи в специално изградена за целта среда⁹⁸. Лабиринтът е символ на изпитание, търсене, понякога на безпътица (лабиринт без изход), среща с несъзнаваното в човешката природа и с мрачната страна на битието, сън (кошмар). Затова този тип организация на пространството не рядко се използва в проекти, които по някакъв начин обслужват „духовни“ цели – например, такива, които предлагат на зрителите възможност за някакво трансцендентално пътуване-изследване на самия себе си, на реакциите и решенията, които хората вземат в една или друга ситуация. Въпреки това могат да се видят и в по-ненатоварени с езотеричен, духовен или философски смисъл употреби – например като интерактивни инсталации в публичното пространство, през които хората просто се забавляват да минат, изпробвайки възможностите си⁹⁹
- *Спирала* – друг пример за нетипична организация на пространството използвана – отново нередко в спектакли с езотерично съдържание - в последните години. Смесово тази фигура, може да бъде тълкувана както позитивно, така и негативно. В първият случай тя символизира развитие, изкачване на следващо ниво, усъвършенстване, достигане до съкровено вътрешно пространство на единение със себе си и Вселената. Във втория - точно обратното – означава деградация, неумолимо пропадане надолу и т.н.

И последният, различен от всички посочени по-горе варианти на пространствена организация на публика и актьори, е онзи при който

- *напълно липсва граница между сцена и пространство за зрителите, актьори и публика споделят едно и също пространство, като са свободни да се движат из него* когато и както пожелаят („потапящ театър“, walk-about перформанси). При този вариант артистите имат възможност да експериментират най-свободно с организацията на зрителите, да оформят различни конфигурации според артистичните цели които преследват в съответния момент, които в следващия момент могат да разрушат, за да изградят нова, различна конфигурация. Това изисква много енергия и умения, но превръща спектакъла в изключително живо и интензивно преживяване.

ЕПИЛОГ: Измерването на света...две възможни гледни точки към проблема за пространството

През 2005 немският писател Даниел Келман издаде философски приключенски роман наречен „Измерването на света“, който пожъна небивал успех сред читателите¹⁰⁰. Както се вижда от заглавието, този роман - също както и моята студия - се занимава с проблема за пространството и неговото осмисляне и овладяване. Той разказва за двама млади германци, които в края на XVIII решават едновременно, но всеки по свой начин да измерят света. Единият е природоизпитателят и заклет пътешественик Александър фон Хумболт, който преминава през степи, изкачва върхове, влиза в пещери и прекосява океани и реки в преследване на поставената цел, а другият е математикът Карл Фридрих Гаус, гениален агорофоб, за когото всяко напускане на дома му в Гьотинген се превръща в мъчение, но въпреки това, също както и Хумболд е така обсебен от идеята за измерването, че дори в първата си брачна нощ скача от леглото, за да запише формула, която точно му е хрумнала. Споменавам този роман не случайно, тъй като в него много ясно са представени два много различни, но еднакво ефективни подхода към решаването на един научен проблем – емпиричният метод на Хумболт, при който достигането до знанието се постига чрез осмислянето на конкретни резултати и факти, дошли от наблюдения, измервания, опити или експерименти и верифицирането на възникналите благодарение на тях хипотези чрез проверка в практиката и абстрактно-теоретичният метод на Гаус, основаващ се на чисто мисловни операции като анализ, синтез, индукция, дедукция, обобщение, аналогия, абстракция. В настоящата моя статия вторият метод като че ли преобладава – с уговорката, че в нея са използвани и други методи на научно изследване като „класификация“, „исторически метод“ и пр. Остава отворена възможността да се продължи работата по темата в по-практическите ѝ аспекти. Това обаче е въпрос на следваща статия, която ще бъде написана, надявам се скоро, от мен или някой мой не по-малко заинтригуван от проблематиката на театъра на открито колега.

Преди да завърша искам да се върна към цитирания в началото на този текст Слава Полунин и неговото твърдение, че театърът на открито не познава граници. Вярвам че това наистина е така – театърът в открити пространства, макар и труден за практикуване, предлага на своите адепти възможности, които конвенционалният театър не може да предложи. Стига да се осмелят да се възползват от тях....

Полунин казва още:

„...Уличният театър не е обикновен театър, а театър на мечтите....Всички тези празници, карнавали, улични шествия, представления съществуват главно, за да ни провокират към креативно отношение към Живота...“¹⁰¹

Аз му вярвам!

БЕЛЕЖКИ:

¹ Латински – (за) публичното пространство

² В първа част

³ В специално построени за целта театрални сгради или в помещения, които са създадени с нетеатрална цел, но се използват за такава

⁴ До който всъщност вече се докоснахме няколко пъти в хода на изложението

⁵ Може да се каже, че дори има тенденция на нарастване на този тип представления в последните години

⁶ Среща се и като “landscape art”

⁷ Който поляците също като нас наричат най-често „уличен театър“

⁸ От френски: *en plein air*, което се превежда на *открито* – виж: Филипова-Байрова, М., С. Бояджиев, Ел. Машалова, К. Костов. *Речник на чуждите думи в българския език*, София, БАН, Институт за български език, 1982.//пленер

⁹ <http://encyklopediateatru.pl/hasla/356/teatr-plenerowy> - мой превод

¹⁰ *уличен театър*

¹¹ Но бихме могли да го преведем като *екстериорен театър*, за да специфицираме употребата на термина

¹² Pavlovský, Petr a kolektiv. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha 5, Libri s.r.o.,2004.//pouliční divadlo. Мой превод.

¹³ Англоезичния професионален термин за този процес е *to remount* – *да бъде отнесен към* (още: *яхвам отново, снабдявам с нови коне качвам се отново на, монтирам отново*)

¹⁴ Ще се върна отново на този въпрос в хода на изложението

¹⁵ Терминът *хетеротопия* е създаден по модела на два други термина, които съдържат в себе си идеята за пространство: *утопия* и *дистопия*. Префиксът *хетеро-* е от старогръцки: *ἕτερος* [*héteros*], което означава *друг, различен* и се комбинира с гръцката морфема *τόπος* [*tópos*], означаваща *място* и буквално означава *друго място*. Фуко използва този термин (на френски: *hétérotopie*), за да опише пространства, които съдържат повече смислови пластове или връзки с други места, отколкото могат да бъдат установени от пръв поглед. Според френския философ *хетеротопията може да бъде разглеждана като своеобразна визуализация, сетивно достъпно приближение на утопията или като някакво паралелно пространство, което обаче съдържа аспекти, които правят невъзможно истинското утопично пространство*. За да обясни връзката между утопиите и хетеротопиите, Фуко използва метафората на огледалото. От една страна огледалото е утопия, тъй като отразеният образ е място, което е извън физическото пространство, нереално виртуално място, което позволява да се види собствената видимост. Огледалото обаче е същевременно и хетеротопия, тъй като е истински обект. Хетеротопията на огледалото е едновременно абсолютно реална, свързана с реалното пространство около него и абсолютно нереална, създавайки виртуално изображение. Фуко започва да споменава новоизкованото от него понятие по различни поводи още през 1966-67 година, но за пръв път концепцията е включена в публикация в предговора към *The Order of Things* (Foucault, Michele. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London, Tavistock Publications Ltd, 1970//Foreword to the English edition by Michel Foucault. Оригиналното френско заглавие на това ключово произведение на Фуко е *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines*, издадено през 1966 от издателство Gallimard в Париж. Преведено е на български като: Фуко, Мишел. *Думите и нещата: Археология на хуманитарните науки*. София, Наука и изкуство, 1992), като се отнася по скоро до текста, отколкото до социо-културните пространства. В детайл Фуко разработва идеите си в своя публична лекция, произнесена през март 1967 г. Макар че авторът никога не публикува този текст и той не е включен в официалният корпус на творбите му, малко преди кончината на Фуко, през 1984 г. неговият ръкопис става публично достояние под името *Des espaces autres* (*За различните пространства*) във връзка с една изложба в Берлин и е публикуван във френското списание *Architecture, Mouvement, Continuité*. (Foucault, Michele. *Des espaces autres* /Architecture, Mouvement, Continuité. #5, Paris, Groupe Moniteur, October 1984, стр. 46–49. Текстът, преведен на английски от Jay Miskowies, може да бъде прочетен тук: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/>).

¹⁶ Съществуват множество възможни различни форми на театрална дейност в откритото публично достъпно пространство, всяка от които се базира на и поражда определено (различно) взаимоотношение между творбата (като съдържание, форма, естетика и т.н.), пространството и публиката. Това може да бъдат театрални спектакли, перформанси, хепънинзи, акции или някакви други форми, но при всички положения те могат да бъдат определени като арт интервенции – т.е. като особен вид артистични акции,

фокусиращи се не толкова или поне не само върху самата творба, колкото върху контекста, в който тя се случва. Целта е да се привлече вниманието на публиката (и в по-широк смисъл: общественото внимание) върху материалните (географски, физически, природни), социални, културни или политически основи на избраната локация и да се направи опит да им се въздейства директно. Често тези интервенции се осъществяват, за да съдействат за преоткриването на дадена локация или да поставят под въпрос нейната употреба. Много често в тези случаи артистите заемат политическа или социална позиция – т.е. действат като активисти, проблематизирайки политическата и социална реалност, доминиращата култура и стил на живот. По този начин те могат да допринесат например за съхраняването на заплашени от унищожение природни локации или за активирането на изоставени и запустнати градски или крайградски пространства (понякога това може да са цели квартали и гета, заедно с живеещите в тях маргинализирани общности), повишаването на общественото съзнание по отношение на тяхното съществуване и потенциал, поемането на контрола върху тях и грижата за тях от страна на местните общности. Не е рядкост артистите да си сътрудничат с архитекти и урбанисти, създавайки заедно интервенции, целящи да окажат определено въздействие върху общото пространство.

¹⁷ Английски (Уелски) сценограф и режисьор, от 1988 до 1999 артистичен директор на театралната компания Brith Gof, прочула се с мащабните си сайт-спесифик спектакли, на които МакЛукас е сценограф.

¹⁸ McLucas C. *Ten Feet and Three Quarters of an Inch of Theatre/Kaye N. Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London, Routledge, 2000, стр.128.

¹⁹ Не съществува друга форма на театър, където в сцена може да бъде превърната не просто определена природна локация или дори местност, а цяла област, простираща се на стотици квадратни километри и обхващаща няколко града и множество по-малки селища между тях – така както това става например в реализираният в Германия през 1992 год. в околностите на немските градове Бохум, Дуйсбург, Гелзенкирхен и Мюлхайм тридневен мега проект наречен „Откриването на Америка“ (посветен на 500 годишнината от събитието) и определен от авторите си (*Christof Nel, Wolfgang Storch, Eberhard Kloke*) като „тридневно пътешествие“ (с автобуси, влакове и корабчета), по време на което ежедневната реалност на този регион се трансформира в сцена – описание на спектакъла може да бъде намерено в Леман, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*, София, НБУ, 2015, стр. 361 – 362. Самият Леман определя този проект като показателен пример за максимално отваряне на театралното пространство – до такава степен, че човек се пита дали това изобщо може да се нарече театър. И все пак може – твърди театроведът, това е „...театър, който отдавна е намерил своя център някъде другаде, извън инсценирането на фикционалния драматичен свят...“, театър който „...включва хетерогенното пространство, ежедневното пространство, широкото поле, което се отваря между театъра в рамка и нерамкираната „всекидневна“ действителност веднага щом части от последната биват по някакъв начин маркирани, акцентирани, отчуждени или заместени с нещо друго...“ – цитираното произведение, стр. 362

²⁰ Шумове, аромати, климатични промени, промени на осветлението, температурата, влажността, насекомите, неконтролирания живот на околната флора и фауна, дърветата, храстите, цветовете, водата и въздуха, живият огън и пр.

²¹ Ако изобщо се добавят такива – което е рядкост – става дума не за драстична, коригираща и императивна, а за „тиха“ и деликатна намеса, която по-скоро подчертават някаква конкретна даденост на средата, прави я по-видима или пък влизат в своеобразен диалог с нея, без да я дефинира знаково.

²² В този тип спектакли присъстват съвсем осезаемо всички природни елементи: земя, въздух, вода, огън – както и цялото възможно разнообразие на съответната локация по отношение на флора или фауна.

²³ Нещата се случват в реално време, което създава усещане за истинност, документалност

²⁴ Пример за това отново е споменатият по-горе в бележка №18 немски мега-спектакъл „Откриването на Америка“

²⁵ Примерите за театър сред дивата природа в България са малко. Един от тях е хепънингът „Островът на тишинавите“ на „Театър на сетивния лабиринт“, който се осъществява ежегодно на големия остров в Язовир „Голям Беглик“ по време на „Беглика Хородея Фест“. Друг подобен пример е един от проектите, реализирани миналата година като част от програмата на Пловдив – европейска столица на културата 2019 – „Шепоти от Родопски приказки“, осъществен в горите около родопските села Добралък и Бойково от френската компания *Théâtre des Chemins, Association Trib'alt Spectacles*, в партньорство със Сдружение „Открити пространства“ (България) и Българска асоциация за алтернативен туризъм (БААТ).

²⁶ Присъствието на думата *улица* в наименованието *уличен театър* неминуемо извиква в съзнанието ни представата за градска среда (елемент на който са улиците). Т.е. това название е редно да бъде отнасяно именно към театралните представления и перформанси, случващи се в урбанизирана среда. Удачно е дори да се отиде по нататък и за *уличен театър* да се говори само когато става дума за кратки стационарни форми, разчитащи на бързо течащ около артиста или артистите човекопоток или за мобилни форми (за които ще говорим малко по нататък). Когато обаче става дума за по-дълги като времетраене и мащабни стационарни представления, разигравани в публична (градска) среда пред голяма група зрители, бихме могли да използваме позабравения, но все още използващ се в Русия, както и тук там у нас израз *площаден театър*. Най-характерното за този тип спектакли в пространствено отношение е, че те са фокусирани – т.е. вниманието на всички зрители е насочено към определено сценично (игрално) пространство.

²⁷ Много от които са трудни за определение във видово и жанрово отношение и се осъществяват в граничната зона между традиционните изпълнителски и визуални изкуства като театър, танц, музика, цирк, живопис, скулптура и графика, архитектура и т.н., често под формата на т.н. *participatory projects* – т.е. проекти, които разчитат изключително много на съ-участие от страна на публиките – както при подготовката и по време на самото им случване. Често тези проекти имат отношение и към гранични за изкуството полета като полето на урбанизма, социалните науки, философията и технологиите (роботика, електроника, работа с модерни изкуствени източници на осветление и т.н.)

²⁸ С началото на глобалната приватизация на публичните пространства в големите градове се появява и т.н. „*частно публично пространство*“ под формата молове, търговски галерии, увеселителни паркове и т.н., които имитират публично градско пространство, но всъщност изключват определени прослойки от обществото (най-вече по икономически причини)

²⁹ С изключение на „частните“ или „откупени“ представления, организирани по един или друг повод (рождени дни, юбилеи, сватби, фирмени празненства, тиймбилдинзи, презентации, церемонии за раздаване на награди и т.н.) – но те не ни интересуват в случая, защото са за затворен кръг от предварително поканени (т.е. организирани зрители), а и по същество това, което важи за представленията в публичното пространство важи и за тях – те се явяват „частен случай“ на първите.

³⁰ По принцип това се отнася както до градската, така и до природната среда, но в съзнанието на широката публика терминът се свързва най-вече с градските пространства.

³¹ Има дебат по въпроса

³² На немски: *Die Öffentlichkeit*

³³ Концепцията е развита в първия значим труд на немския философ – Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1962.

³⁴ В смисъл на „нематериално“

³⁵ Интеракционизмът (от англ. „*interaction*“ – „*взаимодействие*“) е методологически подход, обединяващ няколко различни направления в обществените науки (символически интеракционизъм, социален конструктивизъм, етнометодология и др.). За основоположник на интеракционизма се смята философът, социолог и психолог Джордж Мид (*George Herbert Mead*). Най-общо под интеракция социологията и социалната психология разбират „*социално взаимодействие*“ – т.е. взаимодействие между хората по време на общуване в рамките на група, на общество. Интеракционистите се интересуват от самия процес на социално взаимодействие, анализът на който е необходим, за да се разбере социалното поведение на даден индивид, чрез какви средства се осъществява и регулира процесът на социално взаимодействие.

³⁶ Практикуващите театър на открито и онези които се интересуват от него.

³⁷ Давидков, Николай /*Разпада ли се градското публично пространство?*//електронна публикация на уеб-страницата на Камарата на архитектите в България, юли, 2015 – линк: <http://www.kab-sofia.bg/component/content/article/46-polezno/4430-razpada-li-se-gradskoto-publichno-prostranstvo->

³⁸ В София все още съществуват примери за подобни пространства, припомнящи времената от преди 1989 г. - такива са Паметникът на Съветската армия, Братската могила в Борисовата градина, НДК, монументът Знаме на мира. По възрастните си спомнят и събореният днес мавзолей на Димитров, както и несъществуващия вече монумент „*1300 години България*“ в парка при НДК.

³⁹ Които пък от своя страна са проектирани най-вече като пространства, чиято основна функция е транзитната – т.е. пространства, в които се мисли преди всичко за възможността за придвижване на хора и превозни средства.

⁴⁰ Има дори термин, който обединява тези две понятия в едно – „*artists*“ („артисти“)

⁴¹ Янчев, Павел. *Епизоди на урбанистичен активизъм в София – градските публични пространства между институции и граждани*/ Семинар_BG, електронно списание (интердисциплинарна мрежа за културни изследвания), бр. 10B, 30 април 2014 – линк: <https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy10b/item/420-epizodi-na-urbanistichen-aktivizam-v-sofia.html>

⁴² У нас тази наука се нарича също урбанизъм

⁴³ Археологически и исторически комплекс „Сердика-Средец“ в София, Античния театър, Одеона и наскоро експонираните руини от Тримонциум в центъра на Пловдив, Римските терми във Варна и т.н. Ние например много често играем на такива места.

⁴⁴ Пример за това е ufaFabrik в Берлин – Темпелхоф – бившите студии на източногерманската кинопромишленост, окупирани след затварянето им от нарастваща с времето група свободните артисти от различни сфери на изкуството, за да се превърнат днес – 40 г. - по-късно в културен оазис с площ 18 566 м² – едно от най-любопитните и богати в културно отношение пространства в съвременен Берлин и добил световна известност модел за общностен живот в голям град - <https://www.ufafabrik.de/en>

⁴⁵ Много от проектите от програмата на Пловдив'2019, например бяха реализирани в Столипиново, което е най-голямото гето в Европа. Представяйки се на Wiener Festwochen през 1998 г. един от спектаклите ни беше специално планиран в сателитен на австрийската столица работнически квартал-спалня с много лоша репутация, като част от специална културно-социална програма.

⁴⁶ строени с човешки мащаби, преди инвазията на автомобилите и индустриалната революция, довела до появата на скучните работнически квартали-спални и монументалните, нечовешки като размери райони, в които са концентрирани администрацията, банките и големия бизнес.

⁴⁷ Т.е. може да се осъществи добър и адекватен на съответната локация проект

⁴⁸ „...Мисля, че архитектите постоянно бъркат мащаба на автомобила с мащаба на човека. Приемат, че се движим не с 5, а с 60 километра в час и оформят градска среда, която ни предлага стимули на много големи интервали – например огромни сгради, булеварди и улици, които се редуват с празни или скучни пространства. За един шофьор на автомобил тази гледка може и да е ок. Но за пешеходеца е гаранция, че ще прекара времето си по възможно най-скучния начин. Днес съществува тенденция да увеличаваме мащаба на всичко в обществената сфера. А просто някой трябва да наложи малкия, човешки мащаб чрез градинки, беседки, павилиони и интимни пространства...“ – и двата цитата са от статия за архитекта (*Мъдрецът, който създава градове за мотаене*/<http://theweek.bg>), която може да бъде видяна тук: <https://ogledi.bg/bg/blogPost/madretsat,-koyto-sazdava-gradove-za-motaene>

⁴⁹ Било то градска или пък природна

⁵⁰ Това могат да са особености свързани с геометрията или архитектурата на мястото, с неговата естетика, функция и т.н. Може да бъдат и от нематериален характер: например – начинът, по който местната общност възприема мястото, както и социалните конотации, свързани с него - някои места са по-познати и комфортни за зрителя и предизвикват чувство за принадлежност и идентификация, други - напротив – се възприемат като чужди, некомфортни, екзотични, дори плашещи и враждебни понякога. Много артисти работят с тези конотации като мощен източник на емоции.

⁵¹ Някой който пресича пространството, без да отчете, че там се играе спектакъл, преминаващ трамвай, притичващо куче или дете и т.н.

⁵² Site-responsive

⁵³ Има дори случаи когато даден спектакъл може да бъдат изпълняван както на открито, така и на закрито, без това особено да се отрази на формата и съдържанието му

⁵⁴ Какъвто не би се получил или поне не в такава степен другаде - особено на закрито в театъра

⁵⁵ В последните 10 години се наблюдава тенденцията на драматично увеличаване на театрални продукции, базирани на различни формати на взаимоотношение между участниците (актьори и зрители): партиципативни (participative) и „потопящи“ (immersive) проекти; колоборативни игри, интерактивни перформанси; разходки из града предлагащи разширена реалност и т.н. Всички те създават условия (протоколи) за взаимодействие и пораждање на взаимоотношения между присъстващите, което в крайна сметка раждат у тях нов опит, който може да бъде споделен с останалите. Разбира се, не всички представления имат за цел да променят света или хората. Някои от тях просто целят да създадат чувство за общност или естетическо преживяване, да породят удоволствие от споделения миг красота и поезия, да предизвикат еуфория и радост.

⁵⁶ Например нещо свързано с архитектурата, минавачите, пейзажа, случващите се на това място дейности, потоците от хора и променящото се темпо, с което живее мястото в хода на деня и пр.

⁵⁷ Пример за такава употреба е танцовият моно-спектакъл „*Jean, Solo pour un monument aux morts*“ на танцьора-хореограф Патрис де Бенедети (*Patrice de Benedetti*), където той използва като декор и сцена действително съществуващ военен мемориал, за да отдаде почит на загиналия през първата световна война френски философ-социалист и пацифист Жан Жорес, както и на своя собствен баща, също Жан. <https://translate.google.com/translate?hl=en&sl=fr&u=https://sortir.telerama.fr/evenements/spectacles/jean-solo-pour-un-monument-aux-morts,194896.php&prev=search>

⁵⁸ За да постигнат това, много артисти влизат в ролята на етнографи и етнологии

⁵⁹ Това може да са както като материални, сетивно осезаеми, физически присъстващи в пространството градивни елементи (части от пейзажа, архитектурата или мебелировката), така и нематериални (различни лични или общностни истории и разкази, градски легенди, обичаи и ритуали и т.н. свързани с мястото). Представленията могат да бъдат инспирирани дори от някои лингвистични особености и специфики в начина на изразяване на местните хора.

⁶⁰ Докато трае спектакъла

⁶¹ От фр. *promenade* – разходка. Такъв спектакъл описва проф. Калина Стефанова в своята книга „На театър по света“ (Стефанова, Калина. На театър по света. София, Български бестселър – Национален музей на българската книга и полиграфия, 2003). Става дума за спектакъла „*Ловецът на растения. Тибетските пътешествия на Джозеф Рок*“ (сценарист и режисьор Тоби Гух), който се разиграва в Единбургската ботаническа градина – виж цитираното произведение, стр. 85 - 88.

⁶² От англ. *journey* – пътешествие. Зрителите седят в някакво движещо се по определен маршрут превозно средство (автобуси, камиони, автомобили, влакове, лодки), но вниманието им изцяло е фокусирано върху случващото се отвън, това което виждат през прозорците (или през специални полу-прозрачни стени, както е в случая със спектакъла „*Bird watching 4x4*“, на белгийския хореограф Бенджамин Вандевел (*Benjamin Vandewalle*) където зрителите са разположени в ремарке, чиято странична стена е заменена със стъкло, през което се вижда само еднопосочно – отвътре-навън; публиката наблюдава онова, което се случва в публичното пространство през което пътува, както и танца на танцьорите, които танцуват както за скритите от погледите им зрители, така и за нищо неподозиращите хора отвън) – видео тук: <https://www.youtube.com/watch?v=YZ1rCvhtMSU>. Подобен е и проектът „*Карго*“ на немската компания *Римини Протокол* (*Rimini Protokoll*). През 2006 година той е реализиран и у нас в околностите на София под името „*Cargo Sofia - X*“. Двама действителни шофьори на товарни камиони отвеждат публиката на двучасово пътуване извън града – в складове, където разтоварват или взимат стоки; в крайпътен ресторант, в какъвто по принцип се хранят; на гранични контролно-пропускателни пунктове, където често пъти им се налага да чакат с часове. Общо 45 зрители са настанени в задната част на камиона, предвидено за складиране на товари. Зрителите, подредени в няколко реда, са настанени срещу „прозорец“, който им позволява да разглеждат всичко наоколо докато камионът се движи, а те слушат разказа и коментарите на шофьорите. Това представя една съвсем нова перспектива на жителите, които обитават този град. Информация за проекта – тук: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/cargo-sofia-x>, видео от проекта – тук: <https://vimeo.com/43455142>. Вече няколкократно беше споменаван и немския мега-спектакъл „*Откриването на Америка*“, който също спада към тази категория.

⁶³ Шествието се отличава от парада по това, че при него тълпата от зрители има възможност да последва актьорите по пътя им, да се присъедини към тях – т.е. броят на участниците може да нарасне лавинообразно

⁶⁴ На английски *pageant* означава *жива картина, грандиозно или карнавално шествие, пищност*. Става дума за организиране/представяне по някакъв специален за дадена общност повод голямомасабни продукции с историческа тематика, нещо средно между театрално представление и историческа възстановка, в които се включват голям брой изпълнители, платформи, конници и т.н. Осъществяват се обикновено в полетата, около древни руини, исторически забележителности и т.н. За създател на тази форма се смята Луис Паркър (*Louise N. Parker*), който през 1905 осъществява в околностите на гр. Дорсет, Англия – при руините на замъка Шербърн първия масабен спектакъл на открито от този тип (с 250 участника), наречен от него „*Folk-paly*“ (народна пиеса), но останал известен като *Parker's pageant* – всичко за историята на тази театрална форма и за това, как практически се осъществява тя може да бъде прочетено в книгата на внука на Луис Паркър – Антъни Паркър (*Parker, Anthony. Pageants: Their Presentation and production. London, The Bodley Head, 1954*)

⁶⁵ *Walkabout* – англ.: *странстване, разходка, пътуване, обиколка*.

⁶⁶ Ако екипът е по-малък – от един до 3-4 човека и продукцията е камерна

⁶⁷ Пример за такъв спектакъл е проектът „Safari intime” на френската компания “Opera Pagai”. В него зрителите са поканени да вземат участие във въображаемо „сафари”, преминаващо през част от една обитаема градска резиденция и да надникнат през прозорците на онези от нейните реални жители, които са се съгласили да се включат в проекта и да отметнат завесите към частния си живот пред очите на непознатите. Информация за спектакъла, тук: <https://www.104.fr/en/events/opera-pagai-safari-intime.html>, видео – тук: <https://www.dailymotion.com/video/xcal9b>

⁶⁸ Пример за това са продукциите на френските компании *Royal de Luxe* и *La Machine*, испанската трупа *La Fura dels Baus*, на английската компания *Walk the Plank* и др.

⁶⁹ Пример за такъв XXL спектакъл е реализираният в околностите на немските градове Бохум, Дуйсбург, Гелзенкирхен и Мюлхайм мега-проект „Откриването на Америка” – виж бележка №18. Друго подобно мега-събитие е четиридневното гостуване на френската компания *Royal de Luxe* в столицата на Великобритания – Лондон със спектакъла „The Sultan’s Elephant” през май 2006 – когато целият многомилionen мегаполис се превръща във сцена. Подробно описание и коментари за събитието могат да бъдат прочетени в книгата на Haedicke, Susan C. *Contemporary Street Arts in Europe. Aesthetics and Politics*, London, Palgrave Macmillan, 2013, Стр. 71 – 80. Официалното видео за гостуването на *Royal de Luxe* в Лондон, публикувано от Artichoke може да бъде видяно тук: <https://www.youtube.com/watch?v=Bc0PoWfPzml>

⁷⁰ Определение на италианския сценограф Пино Симонели (*Pino Simonelli*)

⁷¹ Има се предвид не само човекопотока, но потоците от превозни средства, както и някои не така осезаеми „потоци” като шумове и миризми, идващи от разположени в близост обекти

⁷² *Убежна точка наричаме точката, в която отстъпващите успоредни линии, гледани в перспектива, изглежда се сближават*

⁷³ Перспективата е *отворена*, когато погледът на зрителите не се ограничава/отрязва от някакви големи материални обекти – сгради, стени, скални струпвания и пр. и свободно обхваща пространството в неговата дълбочина до хоризонта, *затворена* е когато някаква сграда, част от нея или голямо природно образование (скали, групи дървета и т.н.) отрязват погледите на зрителите, превръщайки се в дъно на сценичното пространство. Има и случаи, когато погледът на зрителите е само частично ограничен.

⁷⁴ Например когато публиката е разположена много далече от мястото на което се случва действието. т.е. ако зрителите са на голямо разстояние (от порядъка на 15 и повече метра) това е еквивалентно на далечния план в киното: публиката е поставена в пасивно положение, зрителите са „пасивни наблюдатели” на случващото се, без да могат по никакъв начин да му влияят, звуците, издавани от актьорите не се чуват, не се виждат добре лицата им, създава усещане не само за физическа, но и за емоционална дистанцираност. Обратно - ако актьорът играе „под носа” на зрителите, съвсем близо до тях, в интимната им зона, това е еквивалентно на крупен план – създава се усещане за интимност, доверителност, но и за напрежение, понякога дори заплахата от навлизането на чужд човек в тази зона. Когато актьорът играе в зоната на личното пространство на зрителя или малко отвъд нея това е еквивалентно на близък или среден план – получава се усещане за близко, откровено общуване – подобно на усещането в камерния театър. И накрая – когато действието се разиграва на нормалното и общоприето за социалното (публично) общуване отстояние от зрителите (3 до 5 м.) – това е еквивалентно на общия план – най-неутрална като усещане ситуация, което я прави и най-често използвана.

⁷⁵ Например жителите на квартала, които гледат случващото се от балконите си

⁷⁶ Актьорите може да са на висока платформа, на тавана на високо транспортно средство, на балкон или друго издигнато над главите на зрителите пространство, могат също да бъдат на кокили или закачени на кран във въздуха.

⁷⁷ Сгради, система от улици и пешеходни зони, насаждения (дървета, храсти, цветни лехи и градинки, декоративни кашпи с цветя и т.н.) , улично осветление, знаци и ограничителни колчета, шадравани и др. когато става дума за игра в публично градско пространство или конкретен ландшафт (хълмове, долини, равни пространства), скални струпвания, поляни, реки и езера, горски масиви, пътеки и пр. когато се играе сред природата

⁷⁸ За които вече стана дума по-горе

⁷⁹ Пример за това са например проектите на френската компания *Cie Le Phun* “La Palissades” - <http://www.lephun.net/wp-content/uploads/2017/01/Palissades-Presentation-English-version.pdf> и „La Vengeance des Semis” - <http://www.lephun.net/wp-content/uploads/2017/01/The-seedlings-revenge.pdf>

⁸⁰ Техника на живописата от епохата на Ренесанса, при която се използва принципа за изопачаване на перспективата за създаването на допълнително изображение в рамките на композицията. Анаморфозата практически унищожава зрителната перспектива, опровергавайки всичко това което човек знае за нея.

⁸¹ Например когато дадена природна локация – парк или градина – се декорира с елементи характерни за вътрешния градски интериор от определена епоха – лампиони и абажури, мебелировка, статуетки, драперии и други аксесоари

⁸² Такъв е спектакълът на френската компания *Komplex Kapharnaum „Immobiles“*. В него двайсина участника застават съвсем неподвижно посред забързаната тълпа в най-натоварената част от пешеходната зона на града в час-пик, когато движението е най-интензивно – минималистичен акт, който изравя минавачите пред радикален контрапункт на обичайния ход на нещата, с който са свикнали в ежедневието си (<https://www.kxkm.net/en/actualites/immobiles-98>)

⁸³ Както и при изборите свързани с гледната точка и перспективата, за които писах по-горе и този избор предполага да се вземат предвид от една страна изискванията, които поставя спектакъла (т.е. кое разположение би било най-адекватно и ефективно, би допринесло най-много за търсения от артистите ефект върху зрителите) и от друга – какви са възможностите, които физическите характеристики на съответната локация предоставят (кой тип разположение е технически най-лесно осъществим на съответното място).

⁸⁴ Често това е случаят при променадните спектакли, когато спирайки при различните сценични площадки, зрителите са организирани да заемат различни конфигурации. Това обаче е възможно и при стационарни (напр. площадни) представления, когато в хода на действието артистите предприемат определени действия, които преконфигурират тяхната публика. Това е още един начин да подчертаят смислово определени аспекти в продукцията си, да динамизират и структурират сценичния разказ, както и да държат своите зрители активни.

⁸⁵ *Просцениум* (от гр.: *προσκήμιον*) наричаме *онази метафорична вертикална равнина в театралното пространство, която разделя сценичното пространство от пространството за публиката*. На нея се базира и концепцията за „четвъртата стена“ в театъра. В традиционните закрити театри тази равнина е материализирана чрез сценичната арка или сценичното огледало, зад което се вдига и пада завесата отделяща сцената от салона. Когато говорим за театър на открито тази концепция остава социален конструкт, с който зрителите се съобразяват подсъзнателно. Интересен факт е, че той е дотолкова вкоренен в съзнанието на съвременния човек, че ако няма никакви специални указания и има възможност за това, той е склонен да заеме именно тази позиция дори когато става дума за спектакли в нетеатрални пространства или на открито.

⁸⁶ Както е при т.н. *vertical dance performances*

⁸⁷ Без да навлизам в подробности, само ще подчертая психологическия ефект от разполагането на движението на актьорите в различна посока спрямо зрителите:

- По перпендикуляра спрямо линията по която са разположени зрителите: активно движение, напред – настъпление, агресия, заплаха, доминация, назад – пасивно движение, отстъпление, смиряване, страх, подчинение, оттегляне, отказ
- Успоредно на публиката – неутрално движение, от ляво на дясно – естествено за западния зрител (посоката на четене е от ляво на дясно), обратното – неестествено, подсъзнателно предизвиква напрежение
- Диагонали – баланс между пасивно и активно, като отново диагонала дъно, ляво – отпред, дясно е привичния, естествения „правилния“ от гледна точка на западния зрител, а другия – непривичния, неестествения, „неправилния“.

Разбира се, това са само формални ориентири, но познанието за тях и използването им в практиката е полезно за постановчика.

⁸⁸ Какъвто е например случаят със спектакъла „Тишина“ на полската компания Teatr Biuro Podróży – там голям автобус играе едновременно ролята на дъно на сцената и на издигната сценична площадка (второ ниво) – когато артистите играят върху покрива му. Видео от спектакъла тук: <https://www.youtube.com/watch?v=ibJqPOYb9y0>

⁸⁹ За това вече говорих по-горе. Това, което искам да добавя е, че тъй като театърът на открито е много визуален, когато се прилага този формат е удачно да се имат предвид някои композиционни правила, които важат при живописата и фотографията, като например „правилото за третините“, „за балансирането на елементите“, „за разположението на водещите линии“, „за симетрията“ „за задния план“ „за дълбочината“ и т.н. - само за идея - ето линк към един популярен материал по темата, достъпен онлайн: <https://www.photographymad.com/pages/view/10-top-photography-composition-rules>

⁹⁰ *to thrust* (англ.): *направам, налагам, завирам*

⁹¹ За разлика от конфигурацията от типа „сцена-арена“, за която ще говоря след малко, при която отново има обща фокална точка, но тя се намира в самия център на игралното пространство.

⁹² Когато говорим за *сцена-арена*, разположението на зрителите в кръг като че ли се използва най-често. Кръгът е най-естествената фигура в природата: вълните образувани от камъка, хвърлен в езерото се разпространяват в кръг, така е и със звуковите, светлинните, радио и пр. вълни. Земята и останалите планети са с кълбовидна форма – представени схематично и двуизмерно те изглеждат като кръг. Това е и форматът, който тълпата от зяпачи заема при уличните схватки, независимо дали са реални, или някаква форма на надиграване, *dance battle*. Това е формата на античния стадион, на прочутия Колизеум, на хиподрума – изобщо пространството на схватката, състезанието, битката, агона (не случайно разделеният на две кръг символизира вечното противопоставяне между ден и нощ, лято и зима, инг и янг и т.н.). За много езотерици непрекъснатата линия на кръга символизира материалното, докато празното пространство затворено от нея – духа. Зрителите са равнопоставени по отношение на отдалечеността си от случващото се, няма привилегировани сред тях. Всички присъстващи са концентрирани в това, което се случва в кръга, в затвореното пространство, което генерира много енергия. От друга страна, когато кръгът като форма на разположение на зрителите около сцената е заменен от друга фигура (триъгълник, четириъгълник) основните положения остават същите, но се появява и още едно обстоятелство – с появата на ъгли и прави линии се появява и усещането за противопоставянето на цели фронтове – т.е. зрителите вече могат да бъдат разчленени на три или четири равнопоставени подгрупи, които могат да бъдат манипулирани, третираны различно, противопоставяни едни на други. Артистите могат да установят по силна връзка с една или друга група, да накарат зрителите от нея да се идентифицират с тях, да ги поставят в ролята на хор и да станат техен протагонист. Ъглите на сцената предоставят убежища, място за отдых, *break*, равносметка – така както боксьорите се оттеглят в ъглите на ринга да се възстановят. В езотеричен и символичен план триъгълникът носи в себе си идеята за троичност. Смята се че 3 е числото на сътворението и представлява духовния свят. В християнските култури то символизира троичността на Бог, освен това се свързва с идеята за семейството – съединените мъжко и женско начало, които пораждат нов живот (баща, майка и дете). Може да символизира и взаимоотношенията между небесното, земното и човека, троичното делене на мирозданието – горна земя, долна земя и нашия свят, основните етапи от човешкия живот – младост, зрялост, старост и т.н. Квадратът пък е символ на сътворения материален свят, на Земята, на реда, стабилността, пропорционалността и съвършената мярка. Приема се като първата създадена от човека фигура. Символизира и посоките на света. Т.е в една сцена с форма на боксов ринг всеки от ъглите би могъл да представлява (смислово) една от посоките на света.

⁹³ Може да се срещне и като „сцена-арена с две страни“

⁹⁴ Независимо дали по коридора се придвижват една след друга групи актьори, които на определени точки от трасето спират, за да разиграят сцената си, след което продължават нататък, за да спрат отново на следващата позиция и да повторят сцената пред следващата група зрители или пък бавно преминават декорирани платформи, върху които се разиграват сцените – както е при парадите .

⁹⁵ През 16 век във Франция и Италия спектаклите се устройвали на дълга около 100 фута (30 м.) сцена, като в единия ѝ край е бил представен Ада, в другия – Рая, а сцените на земята протичали между тях. Няколко опити да се постигне единство на действие, място и време, затова могли да се представят неограничен брой географски местности и да се съпоставят различни климатични зони. Използвали се всякакви механични сценични приспособления: врати отвеждащи под пода на сцената, платформи за представяне на „полета на ангелите“, бълващи огън механични чудовища и чудновати преображения.

⁹⁶ Специфична форма на театър на открито, практикувана от трупи като *Bread and Puppets* и *Welfare State International*. Реализираният през 1977 г. празничен спектакъл на последните „*The Love, Lives and Murders of Lancelot Barrabas Quail*“, например се състои в покрайнините на Бърнли (*Burnley*), в парково пространство, наречено *Fulledge Recreation Ground*, място на което от 13 век насам, ежегодно се провежда летен градски панаир. Всъщност това не е просто спектакъл, или по-точно не е само спектакъл, а комплексно многокомпонентно събитие. Верни на стила си и на своето творческо кредо да смесват в едно изобразителното изкуство, театъра и живота, артистите от *WSI*, водени от създателя и идеолог на компанията Джон Фокс (*John Fox*) и неговият партньор и съмишленик Борис Хауърт (*Boris Howarth*), канят жителите на града на нещо като панаир, градски празник центриран около персонажа споменат в заглавието на спектакъла – за подробности виж: Coult, Tony, Baz Kershaw, edit. *Engineers of imagination: the Welfare State Handbook*, London, Methuen Drama, 1990, стр. 10

⁹⁷ Този тип разположение на зрителите имаме при т.н. „театър на обкръжението“ на Шехнер за когото писах в първата част на тази студия

⁹⁸ У нас в този формат работи „Театър на сетивния лабиринт“

⁹⁹ Реализираният от Жар Театър – независима формация, на която аз съм съ-основател и съ-ръководител - проект “Айляк Парад” в Пловдив (4 май 2019) завърши с изграждането на такъв лабиринт от 1200 бр. триметрови летви, боядисани в 6 различни цвята – 40 минутен интерактивен творчески процес, в който увлечени от двайсетина специално обучени доброволци се включиха значителен брой присъстващи зрители (грубо - над 400 човека), които после в продължение на още около час се забавляваха да се провират между летвите от единия до другия край на лабиринта (дължината му беше около 15 м.) – това беше приносът на нашия италиански партньор по проекта: *Stalker Teatro* – video link от предишна реализация на същия проект на Сталкер Театро: <https://www.youtube.com/watch?v=OoWiTUtJN2s>

¹⁰⁰ Оригиналното название на романа е “ *Die Vermessung der Welt*” (автор *Daniel Kehlmann*, публикуван от издателство *Rowohlt Verlag, Reinbek, Deutschland*). До момента романът е преведен на над 43 езика. Отличен е с наградите „Кандид“ (2005), приз на фондация „Конрад Аденауер“ (2006), „Хаймито фон Додерер“ (2006), „Хайнрих фон Клайст“ (2006), наградата за литература на вестник „Ди велт“ за 2007 г. На български излиза през 2008 под името „Измерването на света“ (Келман, Даниел. *Измерването на света*. София, Колибри, 2008).

¹⁰¹ Полуниин, Вячеслав. *Площадные театры мира* / Полуниин, Вячеслав. // Третя Всемирная олимпиада в Москве : Програма. Москва, 2001, стр. 144. Преводът е мой.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

Келман, Даниел. *Измерването на света*. София, Колибри, 2008. 222 стр.

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

Полуниин, Вячеслав. *Площадные театры мира* / Полуниин, Вячеслав. // Третя Всемирная олимпиада в Москве : Програма. Москва, 2001.

Стефанова, Калина. *На театър по света*. София, Български бестселър – Национален музей на българската книга и полиграфия, 2003. 368 стр.

Филипова-Байрова, М., С. Бояджиев, Ел. Машалова, К. Костов. *Речник на чуждите думи в българския език*. София, БАН, Институт за български език, 1982. 1015 стр.

Фуко, Мишел. *Думите и нещата: Археология на хуманитарните науки*. София, Наука и изкуство, 1992. 516 стр.

Coult, Tony, Baz Kershaw, edit. *Engineers of imagination: the Welfare State Handbook*. London, Methuen Drama, 1990. 288 стр.

Foucault, Michele. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London, Tavistock Publications Ltd, 1970. 387 стр.

Foucault, Michele. *Des espaces autres* /Architecture, Mouvement, Continuité. #5, Paris, Groupe Moniteur, October 1984, стр. 46–49

Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1962. 291 стр.

Haedicke, Susan C. *Contemporary Street Arts in Europe. Aesthetics and Politics*. London, Palgrave Macmillan, 2013. 228 стр.

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

McLucas, Clifford. *Ten Feet and Three Quarters of an Inch of Theatre*/ Kaye N. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge, 2000, стр. 125 - 138

Parker, Anthony. *Pageants: Their Presentation and production.* London, The Bodley Head, 1954. 160 стр.

Pavlovský, Petr a kolektiv. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník.* Praha 5, Libri s.r.o., 2004. 348 стр.

On-line ресурсы:

<http://encyklopediateatru.pl/hasla/>

<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>

<http://www.kab-sofia.bg/component/content/article/46-polezno/4430-razpada-li-se-gradskoto-publichno-prostranstvo->

<https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy10b/item/420-epizodi-na-urbanistichen-aktivizam-v-sofia.html>

<https://www.ufafabrik.de/en>

<https://translate.google.com/translate?hl=en&sl=fr&u=https://sortir.telerama.fr/evenements/spectacles/jean-solo-pour-un-monument-aux-morts,194896.php&prev=search>

<https://www.youtube.com/watch?v=mFYn2qdHDzk>

<https://www.youtube.com/watch?v=YZ1rCvhtMSU>

<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/cargo-sofia-x>

<https://vimeo.com/43455142>

<https://www.104.fr/en/events/opera-pagai-safari-intime.html>

<https://www.dailymotion.com/video/xcal9b>

<https://www.youtube.com/watch?v=BcOPoWfPzml>

<http://www.lephun.net/wp-content/uploads/2017/01/Palissades-Presentation-English-version.pdf>

<http://www.lephun.net/wp-content/uploads/2017/01/The-seedlings-revenge.pdf>

<https://www.kxkm.net/en/actualites/immobiles-98>

<https://www.youtube.com/watch?v=ibJgPOYb9y0>

<https://www.photographymad.com/pages/view/10-top-photography-composition-rules>

<https://www.youtube.com/watch?v=OoWiTUtJN2s>

Пламен Радев, докторант в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“