

ИЗКУССТВО

ПАЗАРЪТ



ПУБЛИКА

„Идеалният“ и „реалният“ зрител в театъра

Йоана Спасова-Дикова

Институт за изследване на изкуствата, БАН
joanasd@yahoo.co.uk

Резюме. Във фокуса на внимание попадат разработените през втората половина на ХХ и началото на ХХІ век методи за анализ на взаимоотношението актьор-зрител и на зрителското възприятие в театъра. В основата на изследването са заложи социално-психологическите аспекти на проблема, свързани с процесите на идентификация и дистанциране между различните субекти, които участват в театралния процес. Дискутира се българската театрална ситуация през последното десетилетие, когато наред с по-традиционните връзки с публиката като пасивен наблюдател се появяват нови тенденции за нейното включване в представлението.

Ключови думи: история и теория на театъра, актьорско изкуство, идентификация и дистанциране, ролева игра, импровизация, пърформанс, театрални публикации, зрителско възприятие, театрален мениджмънт, театрална критика

Предложеният текст е част от по-голям труд, посветен на взаимоотношенията между творците и зрителите в театъра и различните възможни подходи за проучване на театралните публикации. Във фокуса на внимание попадат разработените през втората половина на ХХ и началото на ХХІ век методи за анализ на взаимоотношението актьор-зрител и на зрителското възприятие в театъра. В основата на изследването са заложи социално-психологическите аспекти на проблема, свързани с процесите на идентификация и дистанциране между различните субекти, които участват в театралния процес. Основен въпрос, който се обсъжда, е мярата на съответствие и разминаване

Доц. д-р Йоана Спасова-Дикова е завършила актьорско майсторство във ВИТИЗ и театрознание в Санкт-Петербургския институт за театър, музика и кинематография, където защитава и докторска дисертация. Специализирала е в Оксфорд, Великобритания и в Холандския институт за академични изследвания. Тя е автор на книгата *За две актьорски съзвездия* (2004) и член на авторския колектив на 4 т. на История на българския театър (2011), както и на студии и статии за театър в специализирани издания у нас и в чужбина. От 2013 г. е научен секретар на направления „Културно-историческо наследство и национална идентичност“ и „Човек и общество“ – БАН. Ръководител и координатор на национални и международни проекти, гост-преподавател в университети в страната и чужбина, експерт към МОМН, Министерство на културата, НАОА, национално контактено лице по програма „Хоризонт 2020“, член на научни журита, както и на журита на национални и международни театрални фестивали.

Изкуствата, пазарът публиките. С., Институт за изследване на изкуствата, 2013.



1. Оноре Домие. Блъсканица пред театралните каси (под зоркото око на полицията) „Emotions parisiens“, 1840.

между предварителните очаквания, които творците на представлението имат по отношение на „идеалния“ зрител и на „реалния“ зрител, който влиза в театъра (фиг. 1).

Когато говорим за театър, и по-специално за актьорска игра, която е основата на спектакъла от гледна точка на зрителското възприятие като директна връзка между субект със субект, разграничаването на двата етапа – процес на създаване на даден продукт и неговата продажба, характерни за редица човешки дейности, в това число и за художествено творчество – е неправомерно, доколкото създаването на продукта от актьорите, а именно сце-

ничните образи, върви паралелно с неговото възприятие. Бихме могли обаче да разграничим две фази – фаза на подготовка и същностна фаза на показване. Първата се отнася към разработването на образите в рамките на цялостния спектакъл за публично представяне, а втората – към самото представяне. В първата фаза зрителят е „идеален“ (ако изключим режисьора в качеството му на наблюдаващ отстрани, както и присъстващите на репетицията колеги). През втората фаза на раждане на спектакъла в салона влиза реалната публика.

Неслучайно употребявам думата „раждане“, когато говоря за срещата със зрителя. Според Фердинандо Тавиани – един от авторите на „Речника по театрална антропология“ на Еуженио Барба и Никола Саварезе „въпросът би следвало да се постави по следния начин: дали тези, които подготвят представлението, мислят за него като за машина или като за растение?“¹ В случая Тавиани не без основания е убеден, че мисленето за спектакъла би следвало да бъде като за жив организъм, който се ражда пред очите на зрителите.

Всъщност обичайните названия на резултата от творческия процес

в изкуството от рода на „продукт“, „произведение“, „артефакт“ по отношение на актьорското изкуство са твърде неточни, защото носят смисъла на нещо завършено, което може да бъде видяно като „вещ за себе си“ (книга, картина, скулптура). Като резултат от актьорското творчество не се създава никаква „вещ за себе си“, а по-скоро се оформя някакъв променящ се образ/образи в динамиката на взаимоотношенията между актьора и зрителя, посредством ролята, изпълнявана от актьора. На сцената обективно съществува не художествено произведение и не просто човек, а човек (актьор), който играе роля за другите в условията на театрално-игрова ситуация, в която си взаимодействат различни субекти. От тази динамика на взаимодействие, свързано с желанието на изпълнителите за себеизразяване, представяне на другия (на персонажа) по пътя на идентификацията или посредством по-директен контакт с публиката и търсене на нейното съучастие, зависят и различните ролеви модели в театъра. Схематично те биха могли да бъдат сведени до три категории, като обикновено тези модели не са в чист вид:

- Себе-изразяващ модел – актьорът изразява своя темперамент, без да се стреми да се скрива зад образа, като се очаква една по-неопосредствана връзка между зрителя и личността на актьора, понякога припокриваща се с неговия медиен, екранен имидж.

- Представящ модел – актьорът се разтваря в образа и „става“ персонажа, което предполага зрителят да слее образа на актьора с този на персонажа и да се потопи в представяния драматургичен свят, най-често по пътя на идентификацията.

- Модел на колабориране, съучастие – актьорът търси участието на публиката².

По своя характер създаваният образ е феномен на публичното възприятие. Обикновено в традиционното театрознание твърде неточно актьорите се разделят само на две полярни групи: от една страна, такива, които изразяват себе си чрез ролята, и от друга – такива, които изказват ролята чрез себе си, където зрителят като задължителен елемент в спектакъла напълно отсъства. Още повече, че е възможен и трети тип интерпретация, а именно – колабориращата – в стила на произнасяне на реплики *a parte* или игра *à la* Брехт или Хандке, където актьор, персонаж и публика се обвързват в една по-активна комуникативна връзка.

Тези модели от своя страна обуславят и представите за „идеалния“ зрител – този, който отива на театър заради актьора звезда и иска да се наслажда на майсторството и виртуозността в театралното изкуство или който ще се идентифицира с изобразявания персонаж по драматур-



2. Оноре Домие, *Преживяванията на зрителите по време на последното действие на представяната трагедия, "Tout ce qu'on voudra", 1848.*

гия, ще страда и ще се радва заедно с него или който ще критикува неговите недостатъци, ще се възмущава, ще излезе от театъра с желанието да промени света...

Кой е „идеалният“ зрител е сложен въпрос. Най-малкото, в исторически контекст – в древния театър, през Ренесанса, Класицизма, Романтизма – идеалите са различни. През ХХ в. има особено разнообразие на виждания за зрителя в представите на Станиславски, Мейерхолд, Арто, Брехт, Гротовски, Брук, Уилсън и пр., както и в търсенията на режисьорите през ХХI век като Донелан, Кастелучи, Касторф, Остермайер и др.

Дебатът за „идеалния“ зрител особено се засилва

през втората половина на ХІХ век с модернизирването на театъра и с увеличаването на функцията на режисьора като организатор и създател на спектакъла. Например Рихард Вагнер при заключителните акустични тестове преди откриването на „Байройт Фестшпилхаус“ през август 1876 г. с операта „Пръстенът на Нибелунгите“ извиква в театъра местното военно поделение. Той изброява причините защо именно военните според него са идеалната публика:

- всички са по местата си преди да започне представлението;
- не говорят и не се въртят по време на спектакъла;
- когато всичко свърши, нямат претенции, че не са разбрали нищо от това, което са видели или чули, и не изказват наляво и надясно своите впечатления и мнения³.

Когато влиза в театъра обаче, реалната публиката е най-различна. Тя може да продължи да се точи и след началото на спектакъла, да говори, кашля, киха и да си излиза от салона по средата на някоя сцена, да коментира на висок глас... Зрителят може да си позволи да харесва или да не харесва, да бъде съпричастен, както и напълно индиферен-



3. Оноре Домие, Израженията на зрителите в „Порт Сент Мартен“ по време на спектакъла „Ричард III“, „Actualités“, 1852.

тен към случващото се (фиг. 2).

Френският карикатурист от средата на XIX век Оноре Домие улавя в своите карикатури именно това различие. Например зрителите на „Ричард III“ от Шекспир в театър „Порт Сент Мартен в Париж“ през 1852 г., както са изобразени от художника, преминават от ляво надясно през зрителя, идентифициращ се със случващото се на сцената, който дори е добил лукавия израз на лицето на самия герой Ричард, през втория – забавляващ се, заинтригуван от това, което се случва. В съседство е възмутеният от постъпките на героя зрител, а до него седи незаинтересованият, дори спящ зрител (фиг. 3).

Съществуват различни класификации на театралните публики. Зрителите могат да бъдат неизкушени и изкушени, където особена категория представляват специалистите театрали и критиците. Публиката би могла да бъде по-елитарна или по-масова. Може да преобладават студенти, интелигенция, бачкатори, чиновници, бизнесмени... Тя би могла да бъде различна възрастово – детска, тийнейджърска, младежи, възрастни или хора от третата възраст. Може да е воайорстваща, отделена от „четвърта стена“, надничаша през ключалката (Станиславски), или пък обратното – участваща, действаща, взимаща отношение (Брехт).



4. Оноре Домие, Плодовете на едно лошо драматическо образование, „Croquis pris au théâtre“, 1864.

се случва, тогава има театрално събитие. Ако няма сливане, няма театрално събитие.“⁵ (фиг. 4)

За други публиката е тълпа. Срещу творците са възправени „мълчаливите мнозинства“ – всепоглъщащи черни дупки със своята всеядност и пасивност⁶.

Нашумелият в последно време режисьор Ромео Кастелучи заявява: „Не чакам нищо от публиката. Отиването на театър е винаги рисковано и опасно за онзи, който прави този избор.“⁷ В същото време той вижда спектакъла като жив организъм, който се трансформира във времето и пространството и таи надеждата, че публиката може да стане част от случващото се, че: „някъде дълбоко у зрителя е възможна някоя пукнатина, защото винаги се говори за цялото човечество, за принадлежността му към *расата на смъртните*. Чрез произнесения от сцената текст се проявява общата принадлежност към човешкия вид. Откриваме с изненада, че сме същества, надарени с реч, че използваме система от черни точки, която всички наричаме *азбука* и че това е всичко, което притежаваме и което ни държи заедно.“⁸

Каква е идеалната театрална публика днес в България в представите



5. Сцена от пърформанса на „36 маймуни“ „ProText 5: НАВРЕМЕ“ – четири авторски миниатюри на тема „време“ в архитектурно пространство. Централна минерална баня, 2012, снимки В. Атанасова.

на творците и каква е реалната? Отговорът на този въпрос тепърва предстои, макар и вече да има отделни разработки по въпроса. Например в 15 брой на списанието за театър *Homo Ludens* от 2011 г. фокусът е театралното битие в България през изминалите две десетилетия след 1989 г., където наред с други проблеми на съвременния ни театър се засягат и отношенията между социокултурната среда и реализацията на драматурзи, режисьори, актьори и публика⁹.

Би могло да се каже, че като цяло българските режисьори днес предпочитат моделите, представящи драматургичния текст или изразяващи актьора, по-точно екранния му имидж, когато се използват актьорите звезди от киното и телевизията за примамка на зрителя, което напоследък е твърде разпространена театрална практика.

Разбира се, през последното десетилетие не липсват примери, особено при младите режисьори като Атанас О'Махони, Василена Радева, Гургана Димитрова, Мартин Вангелов, Младен Алексиев, Мортен К. Роесен, Неда Соколовска, Петко Стоянов и др. за придвижване от по-статични и консервативни модели на общуване, характерни за 90-те години на миналия век към един по-динамичен и колаборативен, „дивайзинг“¹⁰ тип театър, основан на импровизацията и нефиксиращия текст. Последното предполага едно по-активно зрителско участие.

Ярък пример в тази посока е пърформансът на сдружението на младите артисти „36 маймуни“ „ProText 5: НАВРЕМЕ“, който включва четири авторски миниатюри на тема „време“ в архитектурно про-

странство, игран няколко пъти в Централна минерална баня в края на 2012 г. Автори на идеята са Гургана Димитрова, Василена Радева, Петко Стоянов и Мортен К. Роесен (фиг. 5). Четиримата режисьори са завършили четири различни театрални школи. Те разработват темата *време*, като я интерпретират по свой начин и в различен жанр. Четирите екипа са работили паралелно. Те са мислели театралното пространство като бял лист, предназначен за изписване и прочит. Идеята е зрителите да създават общия контекст на спектакъла, съучаствайки в огъването на времето и усукването на стрелата му¹¹.

Как ще реагира зрителят, разбира се, зависи от това кой е той, какви са неговите ценности, мисли, възжеления, но също така и от това как ще бъде поведен от творците в своето театрално пътешествие или отново според Фердинандо Тавиани: „да *разбереш* представлението, не значи само да видиш какво авторите (изпълнители, режисьор, драматург...) са заложили в него и че за да проникнеш максимално, не е достатъчно да откриеш какво е скрито надълбоко в него, а по-скоро, внимателно вглеждайки се, да направиш своите собствени открития по време на предприетото пътешествие... Това е равносилно на виждането, че за да направиш дадено представление разбираемо, е необходимо не да планираш откритията, а да конструираш, да очертаеш бреговете, сред които зрителят и неговото внимание и въображение да лъкатушат. Тогава между тези брегове ще се появи мимолетно разнообразен и неочакван живот. Зрителите ще имат възможността да се потопят в този живот и наблюдавайки го, да направят *своите* открития.“¹²

Бележки:

¹ Тавиани, Ф. Гледните точки на изпълнителя и на зрителя. – *Homo Ludens*, 2004, № 10, 95-96.

² Вж. States, B. *Great Reckonings in Little Rooms. On Phenomenology of Theater*. University of California Press, 1985; *Стеймс*, Б. Актьорското присъствие. Три феноменологични модела. – *Homo Ludens*, 2005, № 11, 205-229. Вж. по-подробно по този въпрос Спасова-Дикова, Й. За две актьорски съзвездия. С., 2004, 9-16.

³ <http://intermezzo.typepad.com/intermezzo/2010/02/the-perfect-audience.html>

⁴ *Мейерхолд*, В. Статии, писма, речи, беседи. Ч. 2. Москва, 1968, с. 43.

⁵ *Brook*, P. *The Shifting Point*. New York: Harper&Row Publishers, 1987, p. 125.

⁶ *Baudrillard*, J. *In the Shadow of the Silent Majorities: or, the End of the Social and Other Essays (Semiotext(e))* 1983, pp. 1-2.

⁷ *Кастелучи*, Р. „Трагедията Ендогонидия“. – *Homo Ludens*, 2011, № 15, с. 307.

⁸ Пак там.

⁹ *Homo Ludens*, 2011, № 15, 97-160.

¹⁰ *Oddey*, A. *Devising Theatre: a Practical and Theoretical Handbook*. Performance studies. Routledge, 1996; *Bicât*, T., C. *Baldwin*. *Devised and Collaborative Theatre: a Practical*

Guide Crowood, 2002; Heddon, D., J. Milling. *Devising Performance: a Critical History. Theatre and Performance Practices*. Palgrave Macmillan, 2005

<http://www.palgrave.com/PDFs/1403906637.Pdf> и др.

¹¹ <http://36monkeys.blogspot.com/2012/11/protext-5.html>

¹² Тавиани, Ф. Цит. съч., с. 92.

The “Ideal” and the “Real” Spectator in Theatre

Joanna Spassova-Dikova

Institute of Art Studies

Abstract. The paper is part of a larger text examining the relationship between actors and audiences in theatre and the different possible approaches to studying theatre audiences.

The focus of attention falls on the developed in the twentieth and the early twenty-first century methods of analysis of the interaction especially between actors and spectators in theatre. Some socio-psychological aspects of the problem related to the processes of identification and distancing are studied. A key issue to discussion is the measure of consistency and discrepancy between the initial expectations set out in the creators' notion about the “ideal” spectator of a given performance and its actual reception. Different modes of acting-spectator relationship such as self-expressive, representational and collaborative one (Bert O'States) are outlined.

The Bulgarian theatre situation of the last decade is discussed, where among the more traditional links with the audience as a passive beholder some new trends of audiences' participation are already experimented.