

МУЗИКАЛНАТА ПУБЛИКА

АВТОР: ИРИНА ХАРАЛАМПИЕВА

И като понятие, и като явление музикалната публика е неотделимо свързана с възникването на античния театър. В буквален превод от старогръцки това означава “множество зрители” и е в основата /корена/ на понятието “театър”.[□]

Въпросът, който неизбежно възниква в това начало е “защо музикална, а не театрална” публика. Не трудно да се отговори на такъв въпрос, ако си припомним, че нито понятието “театър”, нито “музика”, са тъждествени на съвременните. Музика /от дорийски диалект/ означава “на Музите”. А Музите са девет и между тях е и Музата на драмата – Мелпомена, на танца – Талия, на лиричната поезия – Ерато, и на химните – Полихимния, дори на историята – Клио т.е. на всички компоненти, които в античността образуват явлението “театър”, а това означава, че театърът в своя първичен вид е музика или по-точно – музическо явление.

Еволюцията на театъра започва в Атина, където през V в. пр. Хр. Тиранът Пизистрат[□] заповядва да се построи

първия амфитеатър в югоизточната част на Акропола, на мястото, където по това време се провеждали Диносовите мистерии.¹ Преди това, пак той, пренася от Елефтерес /Беотия/ дървената статуя на бога, при поставянето на която организира великолепни тържества.

Празненствата в чест на Дионис са многобройни, като най-продължителните /6 дни/, са Големите Дионисии, които се провеждат през месеците март-април.

Изложението, проследяващо връзката и отношението на древнотракийския фолклор призоваващ и представящ съдбата и същността на Дионис - единствения умиращ и възраждащ се бог по нашите земи /т.е. в Югоизточна Европа/ би заело място, много по-обширно от една статия и дори – една книга. Затова не бих си позволила да тълкувам символите на единствената

1 Θεαομαι-ωμαι –/ в превод от гр./ следя гледайки, зрител съм, а също и място за събиране на зрителите, чиито места са разположени амфитеатрално, като понятието включва и мястото, където се разгръща театралното действие.

запазена фолклорна “трагедия” – тази на “Белиякукер”, която идва днес се представя в района на Странджа и Сакар, а също и изселници от нея в Северна Гърция края Серес-Драма.¹ Единственото, което ще спомена е, че тя твърде малко прилича на кукерските шествия в други места на България и някои съседни страни.

Ще припомня още и това, че следващото изложение няма за цел да проследи формирането на развитието на античния театър.² То е опит да се тръгне към осмислянето на ролята на публиката в осъществяването на драмата, театъра, а и изкуството въобще. Тук се налага само да спомена ролята на хора, като праоснова на античната трагедия. Той, по думите на Ницше, “представял идеалният зрител или застъпвал народа на сцената по отношение на княжеския персонаж”³, а, според прозрението на Шилер, е “живата стена, която трагедията е издигнала около себе си, за да се затвори напълно от реалния свят и да запази идеалната си основа и поетическа свобода”⁴.

Не само названието, но и причината за възникването на театъра е свързана със зрителите /публиката/. Както редица основни за настоящата тема понятия като “музика”, “театър”, “хор” и понятието “публика” се различава по смисъл от днешното. “Публика от зрители в днешния смисъл на думата, пише Ницше, гърците не познавали. В техните амфитеатри с издигащи се в концентрична дъга стъпаловидни редове всеки можел напълно да се откъсне от

цялото културно обкръжение и потънал в съзерцание, да види и сам себе си и като участник в хора”⁵

Верен на царския си дълг към държавата /полиса/ Пизистрат решава да даде средства от държавното съкровище, за осъществяване на масово и в кратко време възпитателно въздействие чрез катарзис. А това се налага, поради увеличил се, извън мярата, брой на необразовани, невъзпитани и без работа младежи в Атина. И тъй като е било известно, че трагичният катарзис е неизмеримо посилен от осъществения чрез комедия, е възложено на най-известните атински драматурзи да създадат за новия театър именно трагедии.

Не само като понятие, но и като акт античния трагичен катарзис е различен от този, който която и да е съвременна театрална трагедия може да осъществи. Той е по-близък до тоталното мистериално пречистване, отколкото до постигнатото от съвременния театър – емоционално и, евентуално - интелектуално въздействие. Причината е, че зрителите за пръв път за поставени в изолация от сценичното действие. В рамките на своя живот те все още са участници в мистериите, в това число и в Дионисиевите, осъществявани на същото това място. Влизайки в свещеното време-пространство те участват реално в действието, където всичко, което им се случва, в това число и наранявания и дори – смърт, ще бъде наистина. От друга страна обаче, като участници в свещенодействието, те могат да се отбраняват, да избягват и нападат.

Ситуирани на своите места в амфитеатъра, зрителите в продължение

2 /от гр./ Τυραννος Πεισίστρατος

3 Това е масово почитане на култа към Дионис чрез дитирамб. По време на това свещенодействие зрителите стояли прави или седели около орхестрата - мястото, на което хорът пее и танцува, а в центъра е бил жертвеникът на Дионис.

4 Виж: Фол А. Древната култура на Югоизточна Европа, С., 1998, с.168

5 Обликът на античния театър, както е известно, става постепенно чрез включването от поета Теспид на актьор, който да води диалог с хора, а по-късно, в началото на V в. п. Хр. от Есхил и втори актьор, а от Софокъл - трети, чрез които драмата получава завършен класически вид

на целия ден⁶, понякога на три дни, през които се представят драми, за пръв път в живота си, са извън действието. Те пребивават в реалността, докато театралната драма протича в друго - условно, концептуално измерение и не могат да се намесят в трагичните събития, които се разгръщат пред тях.

Както се вижда от изображението на ваза от това време, зрителите крещат и размахват копия и своеобразни остени, но действията на сцената продължават независимо от тях. Това създава огромно психично напрежение. Те за пръв път са принудени не да преживяват, а да съпреживяват и още не са се научили да го правят. За тях Прометей на сцената е реален и жив и естествената им реакция е *“да изтичат на сцената и освободят бога от неговите мъчители”*⁷.

В отплата за своето мъчително свръхнапрежение те получават много посилен катарзис от съвременния зрител, те изпитват възпитателно въздействие на границата на тоталното мистериално пречистване. Замисълът на Пизистрат /не без участието на философите, до които всеки античен цар е възпитан да се допитва/ се осъществява най-успешно. Съпреживявайки събития из живота на царе и герои, като отплата за героизма, а най-често – наказание за греховете им, те обръщат размисъла към себе си, към собствените си грехове и постигат за много по-кратко от житейското време, пречистване и помъдряване.

И като същност, и като въздействие античната трагедия е осмислена в друга, много по-близка до нас епоха – романтизма. Този факт, разбираем за всеки образован човек, е основан, както на аналогии, така и на разлики

6 Ницше Ф. Раждането на трагедията /и други съчинения/, С., 1990, с. 95

7 Шилер Ф. Предговор към драмата “Месинската годеница” – В: Ницше Ф. Раждането на трагедията /и други съчинения/, С., 1990, с. 97

във философията на потребността от масов катарзис като единствена надежда, в случая, за връщане на изчезващата духовност на масите.

В този смисъл може да се отбележи /не е възможно в такова кратко изложение да се тълкува/ написаното от Ницше, за формата на античния театър, напомняща *“самотна планинска долчинка”*, а архитектурата на сцената *“блестяш декор от облаци, които бродещите из планината вакханти съзират от високо – великолепенна рамка, в чиято среда им се разкрива образът на Дионис.”*[□]

Механизмът на трагичния катарзис за пръв път е теоретично обоснован доста по-късно /в периода 335-323 г. пр. Хр./ от Аристотел. *“Чрез състрадание и страх се извършва очистване от подобни чувства”*, пише в своята “Поетика” той.[□] А това, че публиката на античната трагедия е необразована и невъзпитана в гражданските добродетели личи и от писаното от същия автор, който при съпоставянето на епоса и трагедията във връзка с поведението на актьорите споменава, че епосът *“разчита на благородна публика, която няма нужда от жестове, докато трагедията предполага проста публика”*.⁸

Като понятие толкова съдбовно значимо за човека и хората, катарзисът заслужава неизмеримо повече от това може да получи тук и от мен. Но като цел на античната трагедия и античната /а и съвременна/ публика, то неизбежно трябва да бъде, макар и накратко, обяснено. Затова, към цитираното от Аристотел, ще добавя кратък абзац от написаното от най-проникновения тълкувател на древната култура по нашите земи – Александър Фол.

8 Докато, както пише Аристотел, “трагедията се стреми да вмести действието си по възможност в рамките на един слънчев кръговрат или с малко да го превишава” – Виж: Аристотел, За поетическото изкуство, С., 1993, с.72

Той е посветен на подтекста на Аристотеловия трактат "За поетичното изкуство" и "логически завършва верижната реакция *подражание-промяна /на обстановката/ - възпроизвеждане /на поведението в нея/ - опознаване /на първообраза-първоидеята, ако остане верен на Платон/.*" □ А тя, верижната реакция "не може да спре с опознаването, а ще продължи да се случва в сърцето-интелект с изгарянето на нови енергийни запаси на метафоричното послание, които са изстрадване-пречистване."⁹

В замяна на своята "естественост" в чувства и поведение античната публика, както вече бе споменато, получава много по-мощен катарзис от съвременната, театрално културна публика. Той обаче, в съответствие на етосния античен идеал, не бива да води до психически непреодолимо /без мяра/ състояние на скръб. По тази причина било забранено представянето на драмата на Фриних "Падането на Милет", при гледането на която "зрителите се обливали в сълзи и не можели да понасят *непоправимата загуба*"¹⁰, а била предпочетена представената на конкурса срещу него трагедия на Есхил "Перси", катарзисът от която се доближавал до философското осмисляне.

Единственият начин на съвременния човек да изпита това свръхнапрегнато състояние на желание за участие в действието и усещане, а много скоро и осъзнаване на безсилието си да преодолее бариерата между условност и реалност, е в детството. Децата, подобно на античните зрители крещат и се опитват да предотвратят бедата, която заплашва любимите им герои, но много скоро, само след 3-4 години престават да го правят, поне не външно.

Това, разбира се не става лесно, за някои хора, които мразят актьора,

⁹ Ницше Фр. Раждането на трагедията и други съчинения, С., 1990, с. 96

¹⁰ пак там, с.102

изиграл ролята на злодея, неспособността да различава условност от реалност, явно остава за цял живот. При това те не са публика на "Многострадалната Геновева", така майсторски описана от Вазов в "Под игото", нито арменците - зрителите преди векове на "Отело" на остров Родосто, описано от Севда Севан в "Родосто, Родосто...". Това са съвременни зрители на "Травиата", които по време на сцената на смъртта на Маргарита, плачейки питат "Тя от какво умря?"

Именно осмислянето на този парадокс е поставен в началото на настоящото изследване, като при това много добре разбирам колко е по-лесно да се отговори на въпроса "кога", отколкото "защо".

Смятам, че това е значим въпрос поради огромното влияние на публиката не само за силата на получения катарзис, но и за развитието на самото изкуство.

В началото бих искала да припомня казаното от композиторката Юлия Ценова не само защото тя беше творец с огромна дарба и потенциал, а защото подозирам, че това са чувства и мисли на много творци, а и интерпретатори.

"- Публиката е търпелива и привидно толерантна.

- ?!

- Седи притихнала. Подредена. Очакваща. Доверчива. Много доверчива, Много търпелива. Възторжена /понякога/, Отегчена /по-често/. Реагира с удряне на ръка в ръка – късо, средно дълго, рядко – продължително... И СИ ОТИВА. ОТИВА СИ. Отиват си изпълнителите. Вземаш си нотите и какво – и ти си отиваш...Е? И ЗА КАКВО Е ВСИЧКО ТОВА?"¹¹

¹¹ Аристотел, За поетичното изкуство, С., 1993,

Разбира се авторът е най-важният, а без изпълнителят никой няма да чуе и види творбата, но публиката. Не може ли и без нея?

Някои си мислят, че би било дори по-добре, “по-чисто”. Картините са нарисувани, концертът е озвучен, театралното или оперно действие – представено. Струва ли си да зависиш от закупените билети, аплодисментите или освиркването на публиката.

И тъкмо да си отговориш - “Не!” се появява въпросът - “Защо се е появило и продължава да съществува изкуството?”. И отговорът никак не е лесен. Защото тук става въпрос не просто за причина, а за **мисия**.

И веднага искам да припомня споделеното от Платон:

“Поетът е същество леко, хвъркато и свещено, способно да твори само ако е вдъхновено и обезумено и само ако му е отнет разумът....Ето защо бог ги лишава от разум и си служи с тях като със слуги, с прорицатели и божи гадатели. Прави го, за да знаем ние, слушащите, че не те са тия, които говорят толкова важни неща, те, нямащите разум, ами сам бог ни говори и неговият глас звучи в устните им./ курсив И.Х./.”¹²

Разбира се през различни времена и за различни хора този глас е не на Бог, а на собственото им подсъзнание или дори – разум, но каквото и да е / освен последното/, авторът, няма власт над него. Затова и идеята му се явява не когато той желае, а когато тя си иска. Разбира се всичко, което той е способен и прави след запомнянето на тази идея е негово лично творчество.

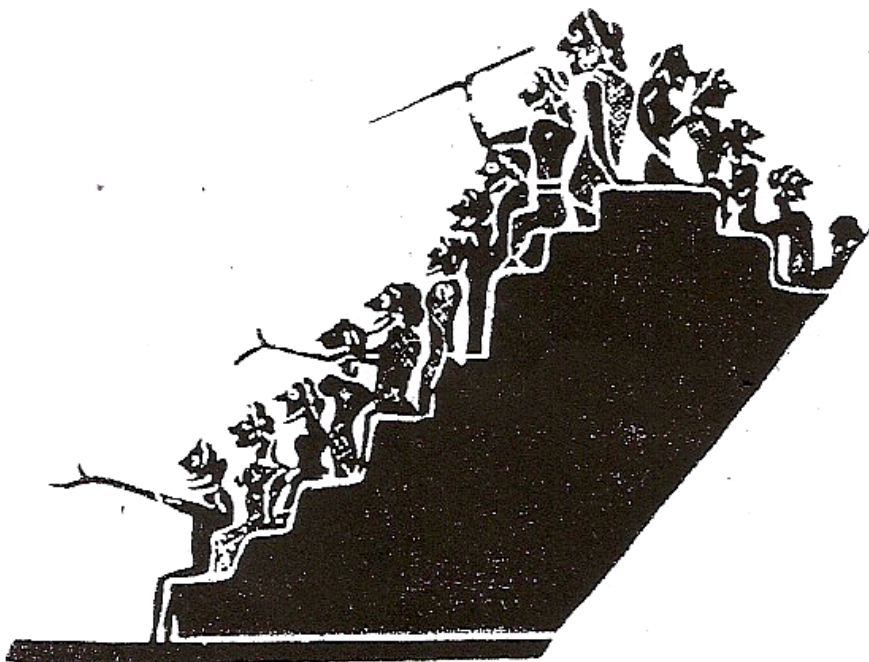
Има и самонадеяни автори, които смятат, че изкуството съществува само за

да “изкажат”, изпеят или нарисуват това, което им хрумне, но в това умозаключение едва ли участва разумът. И колкото и да е трудно да се примирят с факта, че без публика процесът “произведение на изкуството” не е осъществен и неговата мисия не е завършена, ще трябва.

Публиката не съществува и не присъства в акта на изкуството само за да хвали или отхвърля. Тя, колкото и да е трудно да си признаем, е тази, за която е предназначено изстраданото послание на творци и изпълнители. Достатъчно ли е обаче зрителите и слушателите да бъдат в залата или пред репродуктора. За някои театри или организатори на “културното мероприятия” – да. Но не и за истински посветените на изкуството творци.

Колкото и да е трудно да повярват и дори – примирят с ролята си в осъществяването на изкуството, автори и интерпретатори трябва да осъзнаят, че и появата на изкуството и неговата дълговечност въобще и в частност, зависи от публиката. За нея е предназначено посланието и от нейната способност да го получи зависи твърде много, толкова много, че на този въпрос би трябвало да се посвети специално изследване. В този кратък анализ обаче, аз ще се съсредоточа върху основната и, струва ми се, решаваща трудност, която отличава присъстващи от публика – **осъзнатото съвместяване и преживяване в две измерения – условност и реалност**.

Появилата се в античността, едновременно с възникването на театъра необходимост от “раздвоението на личността” при това не в шизофрено, а в напълно нормално съзнание, остава до днес един от основните критерии за назоваването на присъстващите - “публика”. А това, че не всеки от седящите или стоящите в залата са такива, едва ли подлежи на съмнение. На всички е



Зрители в театър
(изображение върху
ваза)

известно, че причината да са там за някои от тях може да е откровен снобизъм. Щом за обществото е престижно да си в театъра, операта или концертната зала, снобите са там, при това обезателно на премиерата. И не защото премиерният спектакъл е най-сполучливия /всички посветени на изкуството знаят, че не е така/, а защото тогава те могат да бъдат забелязани от официалните лица и журналистите. А колко наслада има в небрежно споделеното “а когато бях на премиерата...”, при това най-често с неодобрение, защото това се тълкува от обикновените хора като белег за много висока култура и безбрежно познаване на световния опит. □ Това, разбира се, се случва не винаги и не във всяко общество, а само в онези, в които културата е ценност.

Струва ми се отегчително да припомним, известната на всички класификация на оперната публика от Естебан Артеага през далечната 1783 г., според когото причините за присъствие се разполагат в широкия диапазон – от: “така правят всички” до откровено политически – “да украси с цветя пътя, по който деспотизмът бавно влече народа”.¹³

Присъствието в залата може да бъде и най-чиста радост и удоволствие от среща с познатата тема, мотив, дори – тембър, но дори и тогава това не е публика, а зрители и слушатели. Публиката се явява тогава, когато посланието от сцената стига до повече или по-малко от присъстващите в залата. И не е трудно да се забележи, че това назоваване зависи от два фактора – същността на посланието и способността им да го възприемат.

Смятам, че първото условие, което би превърнало присъстващите на художествения акт в публика е способността да пребивават едновременно тук и сега /в залата, площада, стадиона/ и там и отвъд /в условното време-пространство на творбата/. Тази способност се е създавала трудно и продължително, в коментирания случай, за повече от хилядолетие. Формирането на публика е преминало през етапа на литургичната драма, зрителите на която, макар и не в храма, все пак се разполага в едно разширено сакрално пространство, за да достигне до зрителите на пасторалната драма и слушателите на концерта, утвърдили се едва през XV-XVI век.

13 Виж: Фол А. Древната култура на

Югоизточна Европа, С., 1998, с. 165

Фактът, че тези зрители не се опитват да спасяват и наказват, а спокойно остават по местата си доказва, че процесът на съвместяване на реално и условно у тях е завършил. Проблемът и тогава, и сега е, че тази едновременност най-често е фрагментарна. Достатъчно е малко разсейване, кратко отвличане от съзерцанието по най-различни причини и те отново са изцяло в реалността. Но не само това е проблем. По пътя към постигането на смисъла на авторското и интерпретаторско послание присъстващият в залата може да попадне и в друга реалност – тази на собствените си спомени. Това, което Борис Асафиев нарича “мечтаниеподмузыкой”. И отново всичко, което пропусне във времето на това отклонение е изгубено за него. И трябва многократно прослушване, за да го добави към възприятието.

Разположила се удобно добре заплатеното си място, примирила

се с факта, че сценичното действие е недостъпно, публиката спокойно наблюдава как някой някого убива и дори се наслаждава на майсторството, с което го прави.

Огромно значение за постигането му е откритата и осмислена от Д. Узнадзе теория за психичната нагласа. Веднъж постигната обаче, тя се преодолява много трудно. Мисълта “отивам на театър” или “отивам на концерт” създава нагласа със собствена инерция. Преодоляването ѝ е толкова трудно, че не се отдава дори на Вагнер с неговата могъщ талант и енергийно наситена идея за изкуството на бъдещето.

С това обаче свършва наблюдението над възникването на публиката на музическия, включително и постмузическия спектакъл. Същността на музикалната публика може да бъде наблюдавана и изследвана едва след еманципацията на музиката в съвременния смисъл на “чисто” изкуство.

