

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ
ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО
„КРЪСТЬО САРАФОВ“**



**ФАКУЛТЕТ „СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА“
КАТЕДРА „ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР“**

МАРТИН МЛАДЕНОВ КИСЕЛОВ

**„АДАПТАЦИЯ НА ТРАДИЦИОННИ РЕЖИСЬОРСКИ
РЕПЕТИЦИОННИ МЕТОДИ В МУЛТИМЕДИЙНИЯ ТЕАТЪР“**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане на научно-образователната степен „доктор“

Научен ръководител:

Проф. д-р Ивайло Христов

Област на висше образование: 8. Изкуства

Професионално направление: 8.4 Театрално и филмово изкуство

Научна специалност: Театрознание и театрално изкуство

София, 2023

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита от катедра „Драматичен театър“ към факултет „Сценични изкуства“ на Националната академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“ на 26.06.2023 г.

Решението на катедрата е прието на съвет на факултет „Сценични изкуства“ на 28.06.2023 г. и трудът е насочен за защита пред специализирано жури.

Дисертацията се състои от увод, четири глави, справка за приноси, библиография и едно приложение. Трудът е в обем 278 страници.

СЪДЪРЖАНИЕ:

Обща характеристика на дисертационния труд	3
ПЪРВА ГЛАВА – Методологически основи	6
ВТОРА ГЛАВА – Методика	13
ТРЕТА ГЛАВА – Резултати от изследването	15
III.1 РОБЕР ЛЬОПАЖ	15
III.2 САЙМЪН МАКБЪРНИ	21
III.3 МАРИАН УИЙМС	26
III.4 КЕЙТИ МИЧЪЛ	31
ЧЕТВЪРТА ГЛАВА – Заключение	38
IV.1 Анализ на резултатите	38
IV.2 Изводи	42
Приноси	46
Библиография	47
Приложения	50
Приложение №1 Въпросник на настоящото изследване	50
Приложение №2 Въпросник на Жорж Баню	60

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Обобщено съдържание и актуалност на темата

Изследването се съсредоточава върху режисьорските репетиционни методи в мултимедийния театър, като ги разглежда в светлината им на технологични процедури, създадени или усъвършенствани в индивидуалната вариация на съответния практик, с цел да генерират живо взаимодействие между сцената и публиката. Основното занятие на режисьора в репетицията – мизансценирането (по Павис¹) или инсценирането (по Фишер-Лихте²), се разглежда като методично инженеране на дейности, в резултат от които възниква живият характер на театралното представление. След като прави обзор на медиатизацията в театъра и основните перспективи към изследването на репетицията, дисертацията включва исторически обзор на традиционните режисьорски репетиционни методи, които биват съпоставени с тези на четирима практики на мултимедийния театър: Робер Льопаж, Саймън Макбърни, Мариан Уиймс и Кейти Мичъл, като се проследяват причинно-следствените връзки между тях. Актуалност придава въпросът доколко режисьорските методи в мултимедийната репетиция могат да дадат симбиотична творческа алтернатива на днешните токсични робско-господарски взаимоотношения на човека с технологията, безспорно един от големите въпроси пред човешката цивилизация като цяло, с оглед настъпването на климатичните промени, генното инженерство и изкуствения интелект. Това изследване е разработено с убеждението, че е възможно театърът да играе отново важна за човешката цивилизация роля, но не като се реставрира старата му слава на социален център на обществените дискурси (тази позиция е изгубена безвъзвратно), а като се обърне внимание на приложимостта днес на онова, което лежи в основата му и което е причината за неговото съществуване: интердисциплинарността и особено в аспекта ѝ на колаборативно генериране на креативно взаимодействие между живи и технологични агенти в условна среда.

Обект и предмет

Обект на изследването са репетиционните методи на режисьора, като репетицията е разбрана в качеството си на методично обоснована творческа

1 Pavis, P. (2013), с. XV-XVI.

2 Фишер-Лихте, Э. (2015), с. 7.

процедура, целяща създаване и развиване/рафиниране на живо театрално взаимодействие, което да може да бъде пресъздавано за целите на публичен показ. Предметът на изследването е динамиката на промяна в репетиционните процедури – приемането, отхвърлянето или, както се предполага във втората хипотеза – адаптацията на традиционни режисьорски методи от практиците на мултимедийния театър.

Хипотези

1. В същността си традиционните режисьорски репетиционни методи представляват подходи за постигането на живо театрално взаимодействие чрез прилагането на различни процедури, които моделират параметрите (реални и условни), в които оперират актьорите. Въпреки, че всеки практик развива методите си съобразно своите индивидуални разбирания за целите на театралното събитие, режисьорските методи имат обща процедурна основа и се подчиняват на общи операционни принципи, които могат да бъдат изолирани и систематизирани.

2. Въпреки разликите между драматичната и постдраматичната парадигма, съществува връзка (съзнателна или несъзнателна) и дори съотношение на адаптация, между традиционните репетиционни методи и тези, които се използват в мултимедийния театър. Такава връзка очаквам да открия в използването на сходни режисьорски интервенции за генерирането на живо театрално взаимодействие. Доказването на тази хипотеза би означавало, че под доста разнородни на пръв поглед практики, лежат едни и същи операционни принципи.

Цел и задачи

Цел:

да установи дали съществува взаимоотношение на приемственост между традиционните репетиционни методи и тези, използвани в мултимедийния театър.

Задачи:

1) изучаване на теоретичните положения по отношение на медиатизацията, интердисциплинарността и интермедийността в театрален контекст;

2) изучаване на основните оперативни методи в мултимедийния и колаборативния театър;

- 3) изучаване на теорията, методологията и методиката за изследване на режисьорските репетиционни методи в театъра;
- 4) систематизиране на традиционните режисьорски репетиционни методи от перспективата на технологията и тяхното историческо развитие; проверка на първата хипотеза;
- 5) генериране на инструментариум за изследването;
- 6) събиране и анализ на данни за мултимедийните репетиционни практики на Робер Льопаж, Саймън Макбърни, Мариан Уиймс и Кейти Мичъл;
- 7) сравнително-съпоставителен анализ на данните от б) с цел проверка на втората хипотеза (за връзка и приемственост между традиционните методи и тези в мултимедийния театър);
- 8) синтезиране на изводи на база резултатите и техни потенциални практически приложения;

Методология

Поради спецификата на обекта на изследване – режисьорските репетиционни методи в театъра, изследването се провежда под формата на структурен, исторически и методологичен анализ, базиран върху резултатите от контент-анализ на първични и вторични източници (изказвания на режисьори, свидетелства на сътрудници и наблюдатели на репетиционния процес, представени в печатна и аудио-визуална форма, както и сравнителен анализ на изследвания на авторитетни театрални историци и теоретици), разгледани в контекста на няколко теоретични платформи: постулатите за живата основа на театъра на Пеги Фелън и Филип Ауслендър, постдраматичната теория на Ханс-Тийс Леман, пърформативната теория според Ричард Шехнър и Ерика Фишер-Лихте, теорията за мизансцена като обект на работата на режисьора, както и отделни теоретични положения за театъра и пърформанса на Патрис Павис, теорията на У. Брайън Артър за естеството на технологията, както и аспекти от медийната теория, особено по отношение на интермедийността и ремедиацията (Йенс Шрьотер, Фреда Чапъл и Хийл Катенбелт, Ларс Елестрьом, Джей Болтър и Ричард Грусин).

Обхват и ограничения

Полето на театрална практика, което изследването обхваща, е това на европейския/западния театър, където след средата на XIX в. започват процесите на

методично-процедурно обособяване на фигурата на режисьора. Съответно практиците, които биват разглеждани, както в анализа на традиционните репетиционни методи, така и в този на мултимедийния театър, са изявени режисьори от евро-американската театрална история през последните 150 години.

Репетиционният процес включва само творческо-практическите въпроси на режисьорския метод, абстрахирам се от материално-времевите, икономически и др. параметри, с изключение на режисьорските репетиционни интервенции по отношение на мястото и времето.

Въпреки, че през последните десетилетия, в практиката се наблюдава значително припокриване между театър и пърформанс, изследването се ограничава в рамките на театралната режисура (включително в случаите когато се разглеждат колаборативни практики), където фигурата, която взема постановъчните решения и съответно определя метода на работа, може лесно да бъде изолирана, проследена и анализирана.

Технологичният аспект на мултимедийния театър, който довежда до нововъведения в методите на репетиционна работа, представлява интерес не като техническо обезпечаване на спектакъла или сценографско изразно средство, а само в случаите, в които изпълнява функцията на нов, трансформиращ, трети елемент във взаимоотношенията режисьор/зрител-актьор, с роля (почти) равноправна на живия изпълнител. Критерий за партньорската функция на технологията е нейното въздействие (дори когато то е контекстуално) върху живия изпълнител и оформянето на съвместно симбиотично взаимодействие между тях.

ПЪРВА ГЛАВА – Методологически основи

Първа глава е посветена на методологическите основи на изследването. В подглава I.1 “Театърът и медиатизацията“ се прави обзор на дебата за живата природа на театъра и пърформанса, разразил се през 90-те между американските теоретици Пеги Фелън и Филип Аусландер. Според Фелън, пърформансът се реализира само в настоящето и всякакъв опит да бъде запазен или ретранслиран по какъвто и да било начин, предава неговата онтология и го превръща в нещо друго по същество. От своя страна Аусландер поставя под въпрос дали “наистина съществуват ясно очертани разлики между живите форми и медиатизираните“³. Той критикува тази „редуктивна бинарната опозиция“⁴ и издига контратезата, че в една ситуация на тотално медийно проникване във всички сфери на живота, театърът и пърформансът не само са поставени в икономическия и културен контекст на медийната среда, но и самите те са все по-медиатизирани. Терминът медиатизиран Аусландер заема от Жан Бодрияр. С него френския философ обозначава не само продуктите на медийното производство, но и „социално-културният процес на подвеждането на всички дискурси под доминацията на един и същи код“⁵. Опонирайки на Фелън и Сонтаг, която твърди, че в контраст с киното „театърът никога не е медия“⁶, Аусландер дори обръща разбирането за първичността на живота като извежда тезата си, че „на живо“ е концепция, възникнала исторически като реакция именно на процеса на медиатизация, т.е. ние разграничаваме живота само в противовес на това, което може да бъде репродуцирано⁷. В този контекст се прави обзор на традиционното разбиране за живото представление и тенденцията в последните десетилетия да се върви към преразглеждане на неговата фундаментална парадигма, включително и концептуализирането му като „театрална рамка“, в която се реализира интермедийният синтез, характерен за мултимедийния театър. Тук се въвежда и понятието на Болтър и Грусин „ремедиация“, с чиято помощ се дефинира функцията на театъра като мултимедийна платформа. Извеждат се и няколко важни теоретични инструмента, като въпросите, които Павис поставя за изучаването на мултимедийния синтез, както и таксономията на Шрьотер за 4-те вида дискурс по отношение на интермедийността: синтетична, формална и трансмедиялна, трансформационна, онтологична. Въвеждат се в обръщение и няколко ключови понятия, с чиято помощ

3 Auslander, P. (2008), с. 7.

4 пак там, с. 3.

5 пак там, с. 5.

6 пак там, с. 5.

7 пак там. с. 56.

ще се анализира интермедийният синтез в мултимедийните репетиции на практиците от извадката: присъствие, автентичност, интимност (което се прецизира с трите условия за интимност на Бартън и Скот, изведени от изследванията на американската психоложка Карън Дж. Прейджър), риск и опасност, спонтанност, повтаряемост/предвидимост, импровизация. Отделя се внимание и на отдалечаването на театъра от предметността и издигането на процеса като първостепенна категория, в който процес все по-голямо значение придобива генерирането на живо взаимодействие с публиката, а не само уелото пресъздаване на намерената в репетицията и запечатана в мизансценна хореография форма на постановката. Тази тенденция е от съществено значение за концептуализирането на мултимедийния театър и за проникването в логиката на неговите постановъчни и репетиционни практики.

Във подглава I.2 “Научни перспективи към репетицията“ се прави преглед на различните разбираня за репетиционната работа в светлината на понятията, с които се концептуализира нейната крайна цел – постановка, режисура, мизансцен, работа с актьора, представление, спектакъл/зрелище, изпълнение. Привежда се диференциацията, която Брук прави по отношение на репетицията като „подготовка“ за процеса на „раждане“, който се случва в публичното представяне. Влиянието на разбирането на Брук върху мисленето на практиците от извадката е несъмнено. Прави се и обзор основните концепции за репетиционната работа: повторението и експериментът, като освен Брук се коментират и тезите на немската изследователка Анемари Мацке, откъдето се стига и до дефиницията на репетицията като „методичен експеримент, технологична процедура, целяща генерирането на живо взаимодействие“. Коментира се и тезата на Макоули за важността на репетиционната атмосфера. След това се прави обзор на различните подходи към изучаването на театралния репетиционен процес и извеждането на технологичната перспектива към историографията, от която се провежда изследването. Методът на генетичните изследвания е зает от литературознанието и се занимава с проучването на подготвителните работни материали (ръкописи, чернови, бележки, дневници, скици, проекти, режисьорски книги и т.н.), за да проследи творческия процес при създаването на драматичен текст или представление⁸. За разлика от традиционния анализ на представлението, който отделя „намеренията“ и „декларациите“ на творците от „творческия резултат, крайният продукт, който трябва да бъде нашият единствен фокус“⁹, генетичният анализ си поставя за цел да разгледа представлението

8 Pavis, P. (2016), с. 82.

9 Pavis, P. (2012), с. 25. В България този уведен текст към „L'Analyse des Spectacles“ е известен от публикацията в сп. Homo Ludens (бр. 4-5, 2002 г.), в превод на доц. д-р Асен Терзиев от онлайн

не като отделена система от знаци, а като срез в еволюционния времеви поток на поставянето, моментна снимка, която може да бъде възприета пълноценно само в перспективата на своето възникване, оформяне и по-нататъшно развитие. Етнографският метод се базира върху наблюдението (participant observation) на цялата дължина на определен репетиционен процес, като „интересът към процеса получава методологична основа през взаимодействието си с етнографията“¹⁰. Изследователят традиционно регистрира преките си впечатления под формата на т. нар. от Кейт Росманит¹¹ „груби теренни бележки“ (field jottings), които в рамките на следващите 24-48 часа биват разширени и развити до „теренни бележки“ (field notes). Събраният материал се кодифицира след края на репетиционния процес, като изследователят развива в текст идентифицираните интерпретативни и аналитични посоки, целящи по изказа на антрополога Клифърд Гиърц „да осмислят начина, по който другите осмислят работата, която вършат“¹². Транзакционният анализ е метод на емпиричната психология, който от началото 70-те години се прилага за изследване на репетиционни процеси, основно в САЩ. Той се базира върху моделите на психологическия транзакционен анализ въведен от Ерик Бърн, който се фокусира върху транзакциите на индивида с обкръжаващите го и взаимодействието на трите основни „его-състояния“: Родител, Дете и Възрастен, през които тези интеракции се манифестират. Хайт, Церепински и Андерсън предлагат прилагане на метода в областта на драматургичния анализ като средство за разкриването на взаимоотношенията между персонажите, както и его-състоянието, в което авторът е създал пиесата. Те отбелязват и потенциала му за изследването на отношенията между режисьора и актьорите в репетицията. Робърт Портър се опира на тази основа и през 1975 публикува статията „Анализ на репетиционното взаимодействие“¹³, в която предлага модел на вербалните размени между режисьора и актьорите, които се анализират в две фундаментални парадигми: ограничаващо и позволяващо отношение от страна на режисьора. Историографският метод изгражда своите стратегии около стремежа да се преодолеят трудностите, възникващи от ефимерния характер на театралното взаимодействие и в частност – на репетицията. В „Репетицията от Шекспир до Шеридан“¹⁴ английската изследователка Тифани Стърн успява да реализира един подробен преглед на репетиционните практики в Англия от

изданието AS/SA, #3, 05.1997 г. В библиографията съм описал този текст като Пави (2002), съгласно изписването на името на автора използвано в превода, което представлява правилното френско произношение, за разлика от придобилото гражданственост у нас Павис.

10 McAuley, G. (1998), с. 78.

11 Описанието на метода следва Rossmannith, K. (2009)

12 Гиърц в Rossmannith, K. (2009), с. 11

13 Porter, R. (1975)

14 Stern, T. (2000).

XVI до XVIII в., подкрепен със солидни доказателства и задълбочен анализ на причините за тяхното възникване и развитие. За разлика от много свои колеги, тя не приема позицията, че за репетиционните процеси от миналото почти няма данни и вместо да търси единични източници, които да разкрият широка перспектива към практиките от периода, тя комбинира фрагменти от „счетоводни книги, дидаскалийни екземпляри на пиесите (prompt-books), съдебни записи, академични записи, задгранични регистри, правни документи, пиеси-в-пиесата, писма, предговори към пиеси, пролози и епизоди“¹⁵, както и „биографии на актьори, писма и анекдоти, лични дневници на съвременници и публикации във вестници, дневници на prompters и дидаскалийни екземпляри“¹⁶, които добавят допълнителна информация за по-късните под-периоди на изследването. На базата на този материал, Сърн доказва убедително, че обратно на популярните представи, репетицията в миналото не е приличала на съвременната. Вземайки историографията като основа, технологичната перспектива разглежда репетицията от гледна точка на технологията на производство, която се управлява от режисьора и за която отговаря той или изпълняващият/-ите режисьорската функция. Опирайки се на разбирането на У. Брайън Артър за технологията като „програмиране на феномени спрямо целите ни“¹⁷, настоящото изследване концептуализира театъра като комуникационна технология за улавяне на различни феномени от живота (действие, поведение, ситуация, говор, облекло и т.н.) и тяхното „програмиране“, или „оркестриране“¹⁸ с цел да бъдат комуникирани на зрителите¹⁹. Това позволява да се разглежда репетиционният метод на режисьора като съвкупност от дейности-технологии, създадени и усъвършенствани за улавянето, генерирането и разработването на различни феномени и ефекти, чиято комбинация се запазва във времето под формата на алгоритъм на постановката (дидаскалии, prompt-book, режисьорска книга, марки в пространството и сигнали в комуникацията между реализиращите, аудио- или видео-записи, различни форми на дигитална информация от осветителни, звукови пултове, motion capture - технологии, видео-монтажни, дизайнерски и др. решения), както и в паметта на самите пърформъри. В този смисъл, отделните репетиционни дейности представляват технологични интервенции, насочени целево към улавянето на някой от тези феномени и ефекти, а тяхната ефективност спрямо замисъла предизвикал интервенцията, функционира като коректив на по-нататъшните действия от страна на режисьора.

15 Stern, T. (2000), с. 18.

16 пак там.

17 пак там, с. 51.

18 по терминологията на Брайън Артър: Brian Arthur, W. (2009), стр. 51.

19 вж. по-подробно т. 1.б. от статията „Комуникация, театрална“ в Павис, П. (2002), стр. 172.

Подглава I.3 разработва подробно идеята, че действията на режисьора в репетицията са движени от обща методика, подчинена на неговата режисьорска философия, както и предлага технологична категоризация на режисьорските действия според различните му интервенции в репетиционния процес по отношение на актьорската работа, обособени като аналитичен инструмент. Въпросът за наличието на методичност е от първостепенно значение, като в I.3.1 се коментира тезата на Пруст, че режисьорът води от своя опит и своята личност. Извежда се тезата, че в редица цитирани от Пруст и други източници практики става дума не толкова за липса на метод, колкото за своеобразно противопоставяне срещу идеята за предварителна детерминираност на работната методика, която е в конфликт с разбирането на редица режисьори за творческа свобода. Подобна теза издига философът Файерабенд в книгата си „Срещу метода“, където той разработва своята анархистична теория на познанието, разглеждайки начините, по които се реализира и развива науката от историческа гледна точка. Файерабенд твърди, че: „събитията, процедурите и резултатите, които конституират науките нямат обща структура“²⁰ „има само *един* принцип, който може да бъде защитен с оглед на *всички* обстоятелства и във *всички* етапи на човешкото развитие. Това е принципът: *всичко върши работа*.“²¹ Според Файерабенд, издигането на хипотези може да противоречи както на добре потвърдените теории, така и/или на добре установените експериментални резултати: „нищо не е установено окончателно, нито една гледна точка не може да бъде изпускана от един изчерпателен преглед“²². Прилагайки този начин на мислене към режисьорските методи позволява да се определи ролята на интуицията в практиката. Привеждат се и резултатите от дългогодишните проучвания на американския психолог Гари Клайн в областта на вземането на решения във високорискови дейности като противопожарната безопасност, военното дело, медицината и др., според които основният метод, който се прилага в практиката е не рационалният (описан от Джанис и Мани), а методът на вземането на решения на базата на разпознаване (recognition-primed decision making - RPDM). Този метод лежи върху подсъзнателното разпознаване на архитипни ситуации, натрупани от опита в паметта и проиграване на потенциалния ход на действие във въображението²³.

Разгледан през перспективата на изследванията на Клайн за интуитивното вземане на решения, режисьорът изглежда поставен в един спектър от възможности, в чиито противоположни краища стоят предвидимостта и спонтанността – категории,

20 Feyerabend, P. (1988), с. 1.

21 пак там, с. 19. „Всичко върши работа“ е превод на английската фраза „anything goes“.

22 пак там, с. 20-21.

23 Klein, G. (1999), с. 3.

които отиват дълбоко в корените на самата дефиниция на професията. От една страна режисьорът цели постигането на субективна творческа визия, но тази визия, от друга страна, трябва да се постигне с материални и пърформативни средства във времето и пространството. Субективната визия накланя стратегиите към оста на спонтанността в изразяването, към свободата, полета на фантазията и безграничността на творческия потенциал, генериращи нови стратегии за достигане на зрителя, които да преборят неговата хабитуация. Докато материалността и особено изискването за повтаряемост на театралната постановка, притеглят процеса към сигурното, предвидимото, алгоритмичното.

Оттук се извежда тезата, че подсъзнателният характер на интуитивния метод за вземане на решения²⁴ от а-методично настроените режисьори, провокира изследване не толкова на предварително формулираните им намерения (a priori), колкото на процеса като исторически факт, след реализацията (a posteriori). Извежда се заключението, че съчетавайки наблюдението (от репетиционните изследвания), когато е възможно и достъпно, с генетичния анализ и методите на театралната историография, че можем да стигнем до описание на приложените интервенции и тяхната методологична обосновка в режисьорската философия.

Режисьорските интервенции са систематизирани в I.3.2, като се акцентира върху тяхната архитипност, а не върху индивидуалните вариации в прилагането им от отделните практики. В основата си тези интервенции представляват намеса (първоначална или на по-късен етап) в процеса на актьорската игра, от която през обратната връзка на изиграването се получават пърформативни резултати, допълнително моделирани от режисьора чрез последващи намеси (провокирани от неговата интуитивна или рационална реакция на изпълнението), до достигането на усещане за готовност (в един идеален модел) постановката да премине към етапа на представлението, където допълнителни интервенции да опитват да прецизират „възела на обратната връзка“ с публиката (по Фишер-Лихте) в посока на първоначалните, или възникналите по хода на процеса, цели на постановката. Режисьорът също влиза в своеобразен „възел на обратната връзка“ с актьорите, но за разлика от обикновената публика, той е в огромна степен преднамерен зрител, чието взаимодействие с постановката е на моделиращ принцип, а не просто на гледащ, съучастващ във въздействието, или оценяващ.²⁵ Самият термин „интервенция“ тук е дефиниран в контекста на определението на американския екзистенциален психолог

24 Подобно на гореспомнатите режисьори от изследването на Пруст, много от специалистите, които Клайн интервюира, твърдят, че нямат метод и дори, че „не вземат решения“: „Не помня някога да съм вземал решение“ – вж. Klein, G. (1999), с. 11 и с. 16.

25 От тази гледна точка режисурата представлява в основата си участието в интерактивно представяне за един привилегирован зрител, който може да си играе с театралната машина.

Роло Мей за властта/силата (power): „способността да се предизвика или предотврати промяна“²⁶. Опирайки се на тази дефиниция, режисьорската интервенция в репетицията, за целите на настоящото изследване, е определена като действие или бездействие, целящо предизвикването или предотвратяването на промяна в играта на един или повече актьори. Интервенциите са разделени в следните категории: по отношение на текста и драматургията, по отношение на мястото и времето на провеждане на репетициите, по отношение на динамиката на телата в пространството, педагогически и интервенции по отношение развиването на специфични пърформативни умения, със средствата на импровизацията, под формата на игри и упражнения, комбинирани и интервенции върху цялото, интервенции в комуникацията и работната атмосфера. Тази категоризация заляга в основата на разработването на въпросника, с чиято помощ е проведено изследването.

В подглава I.4 се прави обзор на историческото развитие на режисьорските репетиционни методи с цел да се зададе базата, на която да се реализира съпоставката с методите в мултимедийната театрална репетиция. Използвайки периодизацията на историята на режисурата по поколения, предложена от проф. Камелия Николова в книгата ѝ „Режисьорите в европейския театър“, се реализира преглед на основните репетиционни подходи от втората половина на XIX в. насам, които са категоризирани по техните най-изявени практики, както е прието в театралната историография. Изследването се позовава и на репетиционната историография на френския театровед Жорж Баню²⁷ и историята на руската режисура на А. Ю. Ряпосов²⁸, както в периодизацията на основните практики, така и по въпроса за разпада на театралните системи след Втората световна война и преминаването към период на еkleктика в режисьорските методи, теза разработена и от Ш. Митър за практиката на Питър Брук.²⁹ Разглеждат се и въпросите за авторството на режисьора, концепцията за сценично писмо, която Планшон извежда от Брехт, пърформативният обрат от 60-те години и настъпилите в следствие от него промени във властовите отношения между режисьора и актьорите.

26 May, R. (1972), с. 99. Дължа това прозрение на проф. Хауърд Сюзър, който го преподава в лекциите си по кино-структура в UCLA., вж. също: Suber, H. (2006), с. 296.

27 Banu, G. (2005).

28 Ряпосов, А.Ю. (2022).

29 Mitter, S. (1992).

ВТОРА ГЛАВА – Методика

В помощ на разработването на собствен методически инструмент за събиране на информация реших да използвам въпросника на френския театровед Жорж Баню, публикуван в книгата му „Репетициите от Станиславски до днес“³⁰ и поместен тук в Приложение №2. Баню прави предварителната уговорка, че въпросникът му е непълен и като цяло той е привърженик на метода на директното наблюдение, като за разлика от Макоули, не се опира на етнографията като методологична основа. Своята изследователска философия Баню формулира така:

„Репетицията е процес и тя не може да бъде разбрана чрез вземане на проби: човек трябва да проследи цялото движение, което върви от началото до окончателното съзряване. Само това улавя ясни протоколи и тайни стратегии, напредък и кризи, борби за власт и романтични връзки. Репетицията е групово преживяване във времето. Неговото разбиране изисква продължително пряко преживяване, защото репетицията, за да бъде схваната в нейната специфика, изисква проникване.“³¹

Зад така формулираното разбиране стои проект, който търси регистрирането на цялостния поток на творческия процес на определена постановка през призмата на неговото изразяване в репетиционната практика и съответно се различава от целите на настоящото изследване – установяването на методите в режисьорските практики в мултимедийния театър и тяхното историческо съпоставяне с тези от предходните режисьорски поколения в търсене на доказателства за приемственост, адаптация и иновация. Така например, във въпросника на Баню прави впечатление почти пълното отсъствие на въпроса „защо“³², както и липсата на цялостен интерес към целите мотивиращи работата на режисьора, което подсказва, че технологичният поглед – интервенцията на режисьора като целева намеса в работата на актьора, не стои на преден план. Това не означава, че въпросникът на Баню не може да бъде използван, дори напротив, с оглед целите на настоящото изследване, големи части от него са

30 Banu, G. (2005), с. 119-124. Баню е редактор на книгата, която освен статии и интервюта проведени от него, съдържа приноси от редица водещи френски театроведи. Въпросникът е дело на Баню и е изведен като методическа основа на проведени интервюта и други свидетелства за съвременни режисьорски репетиционни практики.

31 вж. Banu, G. (2005), с. 40.

32 Използва се само веднъж (въпрос 11.56) и то по отношение на перспективата на актьора към режисьорските указания.

много точно формулирани и структурирани. Има обаче и маркери, по които е необходима информация специфична за режисьорските репетиционни методи в мултимедийния театър, които трябва да бъдат взети предвид. Съответно, настоящото изследване изисква да се направи селекция на част от въпросите, засегнати от Баню, която да бъде допълнена с въпроси, адресиращи конкретни аспекти на режисьорския постановъчен метод в мултимедийния театър. В подглава II.1 се коментират отделните компоненти от въпросника на Баню и възможностите, които предлагат за използване в рамките на това изследване, в II.2 се извеждат маркерите на настоящото изследване, а в II.3 се представя въпросникът, по който е реализирано то (вж. по-подробно Приложението).

В подглава II.4 е дадена извадката, по която се реализира изследването. Става дума за четирима от най-влиятелните режисьори, работещи в жанра мултимедийен театър: Робер Лъпаж в проектите „Игли и опиум“ (1991), „Елсинор“ (1995), „Зулу време“ (1999), „Проектът Андерсен“ (2005), „Нахсинхронен дублаж“ (2007), „887“ (2015); Саймън Макбърни и трупата „Комплисите“ в проектите „Мнемоник“ (1999), „Слонът изчезва“ (2003), „Изчезващото число“ (2007), „Срещата“ (2015); Мариан Уиймс и нейната компания „Билдърс Асошиейшън“ в създаването на „Майстор Солнес“ (1994), „Джет лаг“ (1998), „Аладин“ (2003), „Super Vision“ (2005-06), „House/Divided“ (2011), „Зонтаг/Преродена“ (2012); както и мултимедийният формат „живо кино“, развит от английската режисьорка Кейти Мичъл, в сътрудничество с Лио Уорнър, използван за реализацията на редица представления, сред които: „Вълните“ (2006), „...някакви следи от нея“ (2008), „Госпожица Юлия“ (2010), „Забранената зона“ (2014) и „Орландо“ (2019) и др.

ТРЕТА ГЛАВА – Резултати от изследването

III.1 РОБЕР ЛЬОПАЖ

Фундаментално за режисьорската философия на Льопаж е разбирането, че театърът служи за разказване на истории, които трябва да имат както лично, така и универсално измерение³³. Той вижда театъра като тотално пърформативно изкуство, и както отбелязва Дунджеревич, това го прави неформален наследник на идеите на Рихард Вагнер за тоталното произведение на изкуството (*gesamtkunstwerk*) и Адолф Аппиа за тоталния театър, в който обединяващата позиция между разнородните компоненти играе движението³⁴. Канадският режисьор използва средства от киното, телевизията, радиото, анимацията, новите медии, роботиката, танца, цирка, кукления театър, визуалните изкуства, архитектурата, калиграфията, звуковия дизайн и всякакви стилове музика, представени както на живо, така и в различни вариации на ремедиран предварителен запис, за да създаде своеобразния си мултимедиен разказан стил. Определящо за комуникационния модел на театралното събитие при Льопаж е и разбирането, че емоцията трябва да се поражда не на сцената, а във възприятието на зрителите, актьорите работят за да стимулират това възприятие. Тази централна позиция на зрителя в театралната философия на Льопаж е ключова и по отношение на генерирането на смисъла и това подчинено положение на създателя спрямо произведението определя работния подход, който режисьорът прилага. Ключово за философията му е и разбирането за театралното творчество като спонтанен и интуитивен процес, което се изразява на практика чрез осланянето на импровизацията, спонтанността и опасността като основни двигатели за живото взаимодействие с публиката. В тази посока трябва да отбележа две ключови влияния: директното на Марк Доре, преподавател в консерваторията в Квебек, който запознава Льопаж с физическия и поетичен метод на импровизация на френския педагог Жак Льокок (негов учител) и индиректното влияние на английския педагог Кийт Джонсън, чиито импровизационни „театрални спортове“ стават много популярни в Канада през 70-те. Освен това през 1978 г., Льопаж участва в триседмичен уъркшоп на Ален Кнап в Париж. Кнап е френски педагог и режисьор, разработващ импровизационни принципи на разказване в традицията на Брехт³⁵. От него Льопаж се научава да

33 Caux, P., & Gilbert, B. (2007), с. 22.

34 Dundjerović, A. S. (2009), с. 48.

35 вж. по-подробно: Knapp, A. (2019) и Knapp, A., & Lallias, J.-C. (2019), както и Charest, R., & Lepage, R. (1998), с. 167-168.

развива истории през импровизация и да контролира потока на енергията към зрителите.

Методическият подход на Лъопаж лежи главно върху т.нар. „цикли RSVP”. RSVP - оригинално идея на американската танцьорка и хореографка Ан Халприн, която е сред пионерите на постмодерния танц. Идеята е теоретизирана от нейния съпруг – ландшафтният архитект, дизайнер и преподавател Лоурънс Халприн, който през 1969 г. издава книгата „Циклите RSVP: творческият процес в човешката среда“³⁶. RSVP е както модел на творческата дейност, така и практическа техника за осъществяване на творчески търсения в експериментална работна среда. Името представлява акроним от думите „ресурси“ (**R**esources), „партитури“ (**S**cores), „Valuaction” (термин, създаден от Л. и А. Халприн, съчетаващ понятията за ценност/стойност³⁷ - Value и действие – Action. Терминът цели да подчертае действията, а не разсъдителен характер на обратната връзка, т.е. тя предизвиква не само рефлексия, но и действие по отношение на ресурсите и партитурата) и „пърформанс“ (**P**erformance).³⁸ Ресурсите – представляват материалът, който се използва в творческия процес. Партитурите – описват процеса, водещ до пърформанса³⁹. Обратната връзка (Valueaction) – е етапът, на който се анализират резултатите и възможните произлизащи от тях решения⁴⁰. Пърформансът – според Халприн е това, което произлиза от прилагането на партитурите и представлява „стила“ на процеса⁴¹.

Лъопаж се среща с метода RSVP през Жак Лесар, който през 1978 г. пътува до Калифорния, за да вземе участие в творческите работилници на Ан Халприн в „Сан Франциско денсърс уъркшоп“. Лесар разработва свой театрален вариант на метода, който нарича Цикли „Репер“ (Rèpère означава референтна или начална точка⁴²). Ключовата промяна във варианта на Лъопаж е изместването на функцията и времевата рамка на приноса на автора и ролята на текста в процеса. В сравнение с традиционния модел, в който представлението се изгражда от режисьора и актьорите спрямо ограниченията на текста и съответно трудът на автора е основно

36 вж. по-подробно Halprin, L. (1969). Лоурънс Халприн е бил студент на Валтер Гропиус в университета Харвард и отбелязва методологичното наследство в благодарностите към книгата си, уточнявайки, че ранни изследвания на партитурите са се правили под ръководството на Гропиус в „Баухаус“ Дасау. Вж. Halprin, L. (1969), Acknowledgments.

37 От английски: Value, или What is of Value?

38 Акронимът заема термина от комуникационната наука RSVP, който обозначава желанието да бъде получен отговор на определено съобщение и произлиза от съкращението на френския израз: Répondez s'il vous plaît – моля, отговорете.

39 пак там.

40 Halprin, L. (1969), с. 2.

41 пак там.

42 Названието пак е акроним, от френски: Resource (ресурс)-Partition (партитура)-Evaluation (оценяване)-Representation (пърформанс). Вж. по-подробно интервюто на Лъопаж в Delgado, M. M., & Heritage, P. (1996), с. 133-134.

предварителен за репетициите и предопределящ в голяма степен крайния резултат, в репетиционния метод на Лъопаж става въпрос за разработване на спектакъл чрез пърформативно писане.

Това преразглеждане на структурата на творческия процес е свързано и с една фундаментална разлика в разбиранията за актьорската игра. Лъопаж иска да реабилитира „играта“ като основно занимание на актьора, в противовес на „изпълнението“, което дори семантично носи идеята за „изпълването“ на чуждата (обикновено словесна) форма с пърформативно съдържание. Именно затова импровизацията е толкова централна в работния му метод. Той я измества от мисълта на автора, където тя бива фиксирана под формата на текст, който може да се комуникира към другите, и я пренася в действието на актьорите на репетиционната площадка, която след това бива временно и доста свободно фиксирана в мизансцен, за целта да бъде представена на зрителите като част от цикъла на постоянно преработване на представлението. Така в неговия театрален модел се изразява на практика постмодерното и постдраматично разбиране за театъра като процес, а не като артефакт. Именно тук методическото наследство на Доре/Льокок, Мнушкин и Кнап получават своята практическа реализация в режисьорската дейност на Лъопаж. Съществен от тази гледна точка е и фактът, че Лъопаж работи в театъра като кинорежисьор, не само естетически, но и процедурно. Той създава пърформативни парчета с помощта на целия технически и творчески екип, които след това „монтира“ в представление, което продължава да „премонтира“ дълго след премиерата.

Времевите параметри на работните процеси на Лъопаж се отличават силно от традиционния театрален модел. В театралната си компания „Екс макина“, ангажирана целогодишно в различни точки на земното кълбо, Лъопаж използва прекъсванията между турнетата, за да придвижва едновременно по няколко проекта в различни етапи на развитие, като по всеки проект се работи на отрязъци от време от по няколко седмици⁴³. Така между различните етапи понякога минават месеци или дори години, което позволява постепенното „узряване“ на идеите разработвани на предишния етап, тяхното развитие и често преформулиране, както и акумулирането на допълнителен материал за тяхното разширяване и дообогатяване, а също така и развитието и усъвършенстването на технологичните компоненти, за да могат да се реализират замислените постановъчни решения⁴⁴. Процесът обикновено започва от първоначален ресурс, „траектория на развитие“⁴⁵, чиито потенциал провокира Лъопаж да инициира проект. Ключов тук е индуктивният метод на работа, залегнал в основата на

43 Саух, Р., & Gilbert, В. (2007), с. 54.

44 пак там, с. 55.

45 пак там, с. 30.

режисьорската философия на Лъопаж – тръгва се от отделни хрумвания и идеи, а не от концептуални или интерпретативни конструкции. Вместо да се чете и анализира драматургичен текст, в първоначалния етап на работа става дума за „отворени сесии по метода на мозъчната атака за да се генерират идеи, предложения за концепции и връзки“. Събират се допълнителни ресурси, като например предмети, музика, къси текстове, картини, книги или филми, като ключова е личната връзка на този, който ги е донесъл, с конкретния ресурс. В този първоначален стадий различните възможности се изследват и обсъждат без да им се налага драматургична рамка – съществен аспект на подхода на Лъопаж, защото запазва възможността да се играе с ресурсите свободно и неангажирано. Това, което прави колаборативния му мултимедиен репетиционен процес различен от традиционния, е също така и разбирането, че артистичните и технологичните измерения трябва да се случват едновременно и равноправно, като всеки от компонентите информира другите.

Огромна роля в тази част от процеса играе импровизацията, в методическото наследство на Кнап, Доре/Льокок, Джонсън, Копо и Мнушкин и в самостоятелния опит на Лъопаж, натрупан през годините на колаборативно творчество. От импровизациите с отделните ресурси възникват „персонажи, ситуации и груб вариант на диалог“⁴⁶, като постепенно се натрупват на големи количества суров материал, който в последствие ще се редактира и монтира в по-строен театрален разказ. Съществен детайл отбелязан от Ко и Жилбер е и разработването на възможностите за трансформация, които предлагат различните предмети⁴⁷. В репетицията Лъопаж обгражда актьорите с всякакъв реквизит, за да могат спонтанно да вземат предмет, да се „заиграят“ с него и да открият в взаимодействието възможности да се отиде отвъд ежедневно, известното и баналното, да се направи откритие, което да предизвика в зрителя прозрение за скритата и невидимата природа на света около нас. На този втори етап започва и постепенното обсъждане на „поетичните измерения“ на това, което се разработва, както и се откриват паралели с други изкуства, художествени творби или с различни аспекти от реалността. Постепенно се пристъпва и към третия етап на процеса, който условно бихме могли да наречем „монтажен“. Целта в него е отделните партитури да се навържат в сурова композиция, която да може да бъде представена на публичен показ с цел получаване на обратна връзка, за да се захрани следващия етап на развитие. Често поради естеството на процеса, границите между импровизационния и репетиционно-монтажния етап се размиват, те вървят паралелно.

46 пак там, с. 32.

47 пак там, с. 33.

В своя подход Лъопаж използва активно практически всички основни видове режисьорски интервенции в репетицията. По отношение на текста и драматургията, той се намесва във всички етапи от работата, от предложението на първоначалния ресурс до структурирането на материала както преди, така и след първия публичен показ. За разлика от повечето традиционни режисьорски подходи, в които импровизациите са средство за развиване на мизансцен (по етюдни или друг метод), за задълбочаване на отношенията между персонажите и изграждането на тяхната биография от споделени преживявания, или за постигането на определен ефект (спонтанност, убедителност), който след това да бъде пренесен в изграждания мизансцен, Лъопаж използва импровизацията за пърформативно писане, в смисъла на Планшовата *écriture scénique*. Интервенциите по отношение на мястото и времето структурират процеса по начин, който позволява както време за рефлексия и допълнително проучване (в часовете между сутрешната и вечерната репетиция и в периодите между отделните репетиционни етапи), така и възможност сцената, която се разработва сутринта, да се опита „на чернова“ с пълно техническо оборудване още същата вечер. Това е изключително важно за мултимедийния театър, в който взаимодействието между актьора и неговите технологични партньори (вкл. и екипа, който ги задвижва) е от първостепенно значение. Интервенциите по отношение динамиката на телата в пространството на Лъопаж първоначално са минимални. Той избягва пасивността на актьора, очакващ да му бъде казано какво да прави⁴⁸, като извежда от импровизирания материал въпроси или проблеми, на които трябва да се намери решение, давайки предложения наравно с колегите си, което води до нови импровизации, в които се опитват и усъвършенстват решенията поставените въпроси. Лъопаж много държи на това, че ролята му е на диригент, монтажист, посредник между творческите импулси на отделните пърформъри, възникващите от импровизациите партитури и цялото представление, което постепенно се разкрива пред правещите.⁴⁹ Затова по отношение на педагогиката и интервенциите по отношение развиването на специфични пърформативни умения Лъопаж е доста въздържан, той не влиза в ролята на педагога, а опосредства процеса, в който различните членове на трупата или екипа споделят своите умения с останалите. По същия начин той не прилага изрично интервенции под формата на игри и упражнения, а използва игровия елемент в импровизациите, за да „освободи актьорите от задръжки“ и създава среда пълна с предмети, които да ги стимулират и да им помогнат да работят „без каквито и да било съзнателни цели или цензура“, като

48 Проблем дискутиран и адресиран още от Станиславски, вж. Саух, Р., & Gilbert, В. (2007), с. 37.

49 вж. по-подробно Delgado, М. М., & Heritage, Р. (1996), с. 140-141. вж. също Dundjerović, А.С. (2009), с. 12.

крайната цел е освобождаването на „вътрешното им дете“, което от своя страна захранва груповото творчество⁵⁰. По отношение на комуникацията и работната атмосфера трябва да отчете умението на Лъопаж както да води процеса, така и да не налага интерпретация, или поне да го прави достатъчно деликатно, за да остави място на сътрудниците си да изразят себе си.

В режисьорската философия на Лъопаж идеята за тоталния театър заема основно място. Нейното практическо изражение може да бъде регистрирано в постоянното предизвикване на интермедийни взаимодействия в тоталната театрална рамка. В репетицията, това се реализира през няколко ключови методически решения. Първо – за техниците и дизайнерите се мисли като за равноправни на изпълнителите творци⁵¹. Второ – в огромния процент от случаите, импровизациите, от които възникват партитурите, включват работа с някаква технология, тоест актьорът винаги взаимодейства с партниращ компонент, най-често управляван от техник и допълнително естетизиран от дизайнер. Най-често това са различни вариации на видео-прожекции, работа с живо видео от мини-камери и взаимодействие с прожектирани образи, но може да са всякакви механични сценографски компоненти, необичайни употреби на костюм и реквизит, светлинни или звукови, живи или записани ефекти. Трето – графикът на работа и аранжирането на работното място позволяват паралелното напредване на изпълнителския и технологичния компоненти на представлението.

По таксономията на Шрьотер, театралната практика на Лъопаж показва примери за четирите вида интермедийен дискурс. Така например тя е синтетична когато увеличената спринцовка от анимацията във фона стига до оголената вена на ръката на пърформъра в „Игли и опиум“, формална/трансмедийална – когато интегрира оперното пеене с гласа на плачещото бебе в началния епизод на „Нахсинхронен дублаж“, трансформационна – когато образът от фото кабинката на гарата в Осака е трансформиран във видео, а моментът на запечатване на изображението е използван като акцент; и онтологична – в многобройните случаи в „Елсинор“ когато пърформърът работи със своя екранен двойник, подчертавайки онтологичната същност на всяка от медиите в контраст с другата. В работата с актьора в репетициите, включително и в случаите, когато Лъопаж играе сам, въпросът за „ефекта на автентичността“ е поставен и коментиран през факта, че от една страна в огромна част от случаите, по Брехтовия принцип, формирането на мултимедийния синтез се демонстрира, а не се крие, но от друга, самото възникване на партитурите

50 Dundjerović, A.S. (2009), с. 82.

51 За сравнение в съвременния български театрален речник те продължават да се наричат с думата „служби“, с конотацията на това, че „обслужват“ играта на актьорите.

от ресурсите, а често и предложението на самите ресурси, са плод от автентичните импулси и реакции на пърформърите. Лъопаж също така инкорпорира грешката в подхода си и превръща риска в индикатор за автентичност. Отчужденият му стил на игра допълнително изостря този въпрос, както и въпроса за интимността. По критериите на Бартън/Прейджър, изискването да се импровизира пред публика, което Лъопаж поставя в своята практика, формално покрива и трите критерия – пърформърът разкрива аспекти от поведението и личността си, които обикновено пази за себе си (своята спонтанна игрова „невинност“), те влизат в размяната с пълно и позитивно внимание върху другия (отказът от преживяване на сцената за сметка на преживяването в залата) и размяната създава усещането за споделено разбиране или знание за другия (каквото беше моето впечатление когато гледах „Седемте притока на реката Ота“ в Лондон през 2019 г., както и автобиографичния му соло-проект „887“, представен през 2022 г. в гр. Пилзен).

III.2 САЙМЪН МАКБЪРНИ (SIMON MCBURNEY)

Фундаментално за творческия мироглед на Макбърни е разбирането, че театралното събитие се основава на съучастието, както между актьорите на сцената, така и между актьорите и публиката, като в основата на неговата театрална философия стоят психическата нужда от съвместно фантазно преживяване и желанието да се противопостави на комерсиализацията на театъра от 1970-те чрез превръщането му в територия за интердисциплинарно взаимодействие. Тези разбирания са допълнени от два принципа, които Макбърни заема от своя учител Жак Лъокок – игриността и откритостта/достъпността, които се изразяват на първо място през тялото. В училището си в Париж Лъокок преподава редица физически дисциплини: клоунада, пантомима, работа с маски, комедия дел арте, акробатика, жонглиране, сценичен бой и др., подготвяйки както тялото и гласа, така и въображението, сетивността, наблюдателността и чувствителността на актьора. Подходът му е импровизационен, със силен акцент върху анализа на движението в живота и върху развиването на самоинициативността и автономния творчески импулс на студентите.

Като ученик на Лъокок, Макбърни попада в една родословна методологическа линия, която отива назад в историята на режисурата до Копо, който повлиява на Дюлен, който от своя страна влияе на Баро, от когото се влияе и самият Лъокок.⁵² Разсъждавайки за историческите влияния върху работата си, Макбърни заявява:

⁵² вж. Shepherd (2012), с. 25.

„Склонен съм да мисля по-скоро като Майерхолд, отколкото като Станиславски, защото вместо да мисля за актьорите като един вид предопределени от цял набор от психологически обстоятелства, това което ме интересува са действията, които мислите им предизвикват. Аристотел нарича театъра акт и действие; и в много от тези актове, актът се извършва и чак тогава идва мисълта.“⁵³ Други влияния, които Макбърни отбелязва са Брехт, Кантор, Бауш, Щайн, Фо, Мнушкин, както и Питър Брук, който е поддържал близки отношения с Льокок и канел редовно студентите му на предпремиерите си, макар че както споделя по-късно Макбърни, той харесвал работата на Брук и Щайн, но това не бил театърът, който искал да прави.⁵⁴

Подобно на Лъопаж, централно място в театралния мироглед на Макбърни заема игровото начало, което се отразява на постановъчната му техника през принципа на трансформацията, чрез която реализира на практика идеята за театъра като съвместно фантазно преживяване. Концепцията му за режисурата пък минава през идеята за фигура, която е „пръв сред равни“⁵⁵, реализираща се през „правенето“ (making), създаването на момента, а не през материализирането на предварителна концепция с театрални средства. Също така Макбърни създава един силно визуален театър, като от методологическа гледна точка работи подобно на кинорежисьор (налице е същият контрол на разказа и средствата, с които се постига), като провокира създаването на пърформативни парчета с помощта на целия екип по метода на (основно) телесната игрова импровизация, които след това „монтира“ в секвенции, изграждащи спектакъла.

Много характерно за подхода на Макбърни е отказът от дефиниране на методика, дори отричането изобщо на съществуване на такава. Той твърди, че не планира репетициите си, а отговаря спонтанно на нуждите на екипа и момента – творчеството като отговор, а не проактивно действие спрямо реалността. Според мен Макбърни отказва да дефинира метод, защото не може да приеме изключването на партниращия му хаос, който режисьорът разбира като задължително начално състояние, от което произлиза творческият процес. По този начин Макбърни демонстрира същото противопоставяне на предварителността на метода и неговата прескриптивност, разгледана по-подробно в I.3.1 от настоящото изследване. В най-широкия смисъл на думата, методическата основа на английския режисьор според дългогодишната му сътрудничка Анабел Ардън и теоретикът Дейвид Уилиамс, можем да открием в практиката на Льокок за auto-cours (самообучение) - ежедневни занятия от по час и половина, в които студентите работят самостоятелно, развивайки

53 Shevtsova, M., & Innes, C. D. (2009), с. 160.

54 пак там, с. 161, 157.

55 Грос, цитиран във Wiśniewski, T. (2016), с. 1.

по импровизационен колаборативен път тема, която им е подадена от преподавателя и има общо с това, което правят в останалите си часове. В края на седмицата резултатите се представят пред преподавателите и целия студентски състав на школата. В края на годината, auto-cours бива заменена от теренни „изследвания“ на място от живота (болница, хотел и т.н.), което студентите обитават за 4 седмици, целейки да се интегрират напълно и да преживеят живота в нея като пълноправни участници. Въз основа на натрупания опит, те правят кратки представления, които се показват публично в „открити вечери“. Въпреки, че Макбърни не следва прецизно тази методика, а през годините работата му с „Комплисите“ варира силно, под повърхността режисьорският му подход е тясно свързан с методологичните положения, от които работи и Льокок: груповата работа по някаква тема за изследване, импровизиране през тялото в търсене на изразни средства, с които да се разработи темата, както и селектиране и подреждане на пърформативни парчета в ред, който да бъде споделен с публиката и в последствие моделиран спрямо тяхната реакция. Като цяло, методиката на auto-cours позволява именно това постепенно отглеждане на представлението от неговите „естествени корени“, без налагането на „фиксиран работни модели“, което силно притеснява Макбърни.

Начинът, по който Макбърни подхожда в практиката се адаптира към всяка конкретна ситуация, но малко или много включва няколко фази: предварително изследване на първоначалните идеи (commande) под формата на уъркшоупи; създаване на complicité между актьорите; импровизационно генериране на материал; намиране на ред на отделните фрагменти, който работи; усъвършенстване на пърформативни моменти (наричано от Макбърни „roder le spectacle“, еквивалентно на нашето „въртене“ на цялото); публични показатели и преработка на части от представлението. При „Комплисите“ работата по представлението се простира и след премиерата, практически докато то продължава да се играе.

Въпреки вариация характер от проект на проект, репетиционната практика на Макбърни включва основните видове режисьорски интервенции, които той прилага динамично, адаптирайки подхода си спрямо състава, условията, времевите рамки и творческите задачи на конкретната продукция. Макбърни използва различни интервенции по отношение на текста и драматургията. От това да работи от предварително набелязан текст, през това да го развива през изречения от по един ред, като в случая с текстовете по Джон Бъргър, до това да създава текста в импровизация с колегите си, гамата от подходи е много широка. Във всички случаи обаче, работата с текста е въплъщение на принципа на Макбърни, че „думите произтичат от физическо действие в тялото, а за мен тялото е мястото, откъдето

започваш в репетиционната.“⁵⁶ Дори в случаите, когато работи по класически материал, като пиеса на Шекспир например, Макбърни подхожда отново от физиката на актьора и търси помощ във формата, през която да стигне до съдържанието. Макбърни прилага и редица интервенции по отношение на мястото и времето. Той понякога нарича репетиционната „площадка за игри“ (playground) и прави връзка с мисленето, характерно за колективните спортове.⁵⁷ Освен това репетиционната стая се напълва с всякакъв реквизит, който във всеки момент може да бъде включен в игра под порива на вдъхновението, както и всякаква документация⁵⁸. По стените често се окачат визуални материали – фотографии, рисунки и др. под., както и картончета с обозначения за различните сцени, тяхното съдържание или идеи, хрумнали по време на импровизациите. Интервенция, която Макбърни прилага често е класическото упражнение от арсенала на Льокок „Седемте нива на напрежение“⁵⁹, което се занимава с проследяването на мускулното напрежение в цялото тяло на пърформъра. Нивата са разположени по скала от 0 до 7, като при 0 (кататонично) имаме пълно отсъствие на напрежение, т.е. тялото лежи на пода и единствените възможни действия са автоматичните (дишане, кръвообращение, преработване на храна). В обратния край на скалата, под числото 7, пак имаме обездвижване, но от максимално мускулно напрежение. Това състояние понякога се нарича „вкаменено“/“трагично“, както например когато сме толкова ядосани или весели, че емоцията парализира двигателния ни апарат. Между тези две крайности се разпределят и останалите нива:

- 1- Уморено 2- Отпуснато 3- Икономично 4- В готовност
5- В очакване/съспенс 6- Страстно / напрегнато

Също като Льопаж, Макбърни често репетира на различни цикли, разделени във времето. Преди да влезе в репетиции, той прави много пробни уъркшопи, срещи и т.н. като по този начин дава време на проекта да узрее с практически опити. В самите репетиции, Макбърни оставя много време за спояването на групата (намирането на „общ език“), защото създаването на спектакъла е колаборативен процес и колкото по-добре екипът работи заедно, толкова по-добро е това, което успяват да създадат. Освен това, първият показ пред публика е просто преход към нов етап на развитие на творбата, репетициите продължават по време на целия живот на представлението.

56 Giannachi, G., & Luckhurst, M.(1999), с. 70.

57 Mitter, S., & Shevtsova, M. (2005), с. 249.

58 пак там.

59 вж. по-подробно Harvie, J., & Lavender, A. (2010), с. 68, както и Rintoul, D. (2004), с. 10. При Аликсандър, нивата излизат 8. Това се получава, защото тя изрежда 0 и 7 като отделни нива, но по отношение на движението, те представляват едно и също – обездвижване на тялото.

Поради липсата на установена методика, Макбърни рядко използва педагогически интервенции. В случаите, в които за усвояването на определени пърформативни умения, режисьорът прилага игри или упражнения от типа на „Седемте нива на напрежение“, съществува педагогически аспект в работата му, но неговата цел е само вникването в изискванията. След това, в процеса на работа, пърформърът обучава себе си, посредством серия открития и находки във взаимодействие с правилата на упражнението/играта, средата и партньорите. Като цяло, педагогиката предполага предварително съществуващ набор от знания или умения, които да бъдат предадени и усвоени от актьорите, но за Макбърни, тази концепция не е приложима, поради факта, че почти нищо не е преднамерено, а се дестилира в процеса на откритие и създаване. По отношение на комуникацията и работната атмосфера, Макбърни се стреми да създава открита и свободна среда на сътрудничество и взаимно подпомагане, на *complicité*.

Като създател на мултимедийни представления, Макбърни разбира се има отношение към възможностите на различните медии и включва всякакви варианти на филмови, видео, аудио, фотографски, визуални, текстови и др. технологии в тях: „актьорите и режисьорите са като свраки, крадат от всички възможни източници.“⁶⁰ Той вижда отделните медии не като самостоятелни комуникационни полета, а като компоненти от цялостния интермедиен театрален микс, изхождайки от разбирането, че на сцената всичко може да бъде пърформативен текст. Технологията за него е просто още едно изразно средство – той прилага интермедийността за съчетаването на различни медии в театралната рамка, като подобно на Лъопаж използва и четирите вида интермедиен дискурс. Прекрасен пример за това е спектакълът „Срещата“, в чиито репетиции Макбърни разработва широка палитра от интермедийни взаимодействия с технологията. Когато звукът от гласа и обикалянето на пърформъра около бинауреалната глава-микрофон, което чуваме пространствено в слушалките си, интермедиялността е *синтетична*; преминаването с малка ръчна колонка, от която се чува записан комар, който е предаден от микрофона, звук, който след това се оказва част от предварително подготвен запис е *формална/трансмедиялна*; в момента, в който ефектите от арсенала на киношумовиците, като например стъпването по лента, което създава илюзията за звук от стъпване по трева, или звукът на вода в пластмасова бутилка, който създава илюзията за речни вълни удрящи страните на приводен самолет, е *трансформационна* и не на последно място, интермедийността е *онтологична*, когато с помощта на звукови ефекти през микрофона гласът на пърформъра бива модулиран дълбоко надолу, превръщайки се в гласа на

60 Wiśniewski, T. (2016), с. 7.

„американски“ герой, който обаче след това е поставен в контекста на реалния глас на Макбърни без модулация и така демонстрира всяка от двете медийни алтернативи в контрастно отношение една към друга и дори в разговор. „Срещата“ е и прекрасен пример за иновативно използване в театъра на интимността, когато на всеки зрител са дадени слушалки, а Макбърни демонстрира как с шепот може да ни накара да настръхнем, използвайки въздействието на бинауреалния звук. Комуникацията с публиката през слушалки пък преразглежда радикално вековната театрална традиция на акустично възприемане на театралния звук и създава качествено нова „интимност“ в отношенията между зала и сцена, изолирайки зрителя докато е част от група и довеждайки до нас звуци от близкото присъствие на актьора, които сме свикнали да асоциираме със звуковия дизайн в киното. Това е ефект, открит посредством проби с присъствието на актьора по време на репетициите по спектакъла и разработен чрез импровизации така, че да се превърне в част от тематичното му поле – как съзнанието възприема света и създава смисъл от информацията, която получава от сетивата. Всички тези технологични ефекти и трансформации са резултат от един експериментален репетиционен период, в който търсенето на иновативни начини да се разкаже историята водят до открития за възможностите за взаимодействие на сценичния и записан звук с телесната и гласова работа на пърформъра.

III.3 МАРИАН УИЙМС (MARIANNE WEEMS)

Въпросът за живото присъствие и медиатизацията на театъра (вж. I.1.1) са централни за дейността на Мариан Уиймс и нейната формация "Билдърс Асошиейшън", като в проектите си те ги изследват както чрез формата, създавайки мултимедийни спектакли, комбиниращи живо и медиатизирано присъствие, така и чрез съдържанието – разглеждайки личните и обществени напрежения, възникващи от глобалния технологичен напредък в последните десетилетия. След като гледа спектакъла „Super Vision“, Бони Маранка въвежда термина медиатургия (медия + драматургия, дизайн на наратива), като с него се опитва да дефинира същността на работата на "Билдърс Асошиейшън". Уиймс споделя, че възприема определението в смисъла на „преплитане между дизайна на нашите представления и драматургията“⁶¹. Освен това, тя не вижда интермедиялността като съвременно явление, дори напротив – постоянно изтъква историчността на срещата между живите изкуства и медиите.

Освен логичното влияние на „Уустър груп“ и Лоури Андерсън, в аспекти от работата на "Билдърс Асошиейшън", се забелязва наследствена връзка с традицията

61 Jackson, S., & Weems, M. (2015), с. 384.

на „живия вестник“ – театрална форма, лежаща върху конструктивистка основа, която представя информация за текущи събития от обществен интерес. Формата възниква в СССР през 1920-те години и процъфтява в Америка след Голямата депресия, когато бива държавно администрирана от Федералния театрален проект. Важно роля във оформянето на театралната философия на Уиймс изиграва интересът ѝ към дизайна и архитектурата, като във времето се забелязва една постепенна еволюция по отношение на представянето на интермедиялността с пространствените средства на мизансцена. Докато в „Майстор Солнес“ декорът е деконструиран и силно медиатизиран посредством внедрените в него телевизори, тонколони, камери, микрофони, активиращи сензори за звука и др., в следващите два проекта “Мотел Империял (Фауст)” и „Jump cut (Фауст)“, Уиймс заменя този подход с един медиен пейзаж, като „театрализира студийната практика на пост-продукцията, за да покаже апарата на екранната технология“⁶². Това решение е последвано от идеята за концептуализирането на мрежата като „основна постановъчна метафора“, която доминира в „Аладин“, „Super Vision“, “Continuous City” и т.н.⁶³. Тази промяна на пространствените концепции е съпроводена и от паралелна еволюция на използваната мултимедийна технология: от телевизори и кино прожекции в ранните проекти на формацията, през дигиталните данни, мобилните технологии и не на последно място - добавената реалност.

Също ключови за режисьорската философия на Уиймс са разбиранията ѝ за театралната репетиция като интердисциплинарен креативен процес, в който всички компоненти участват в развиването на спектакъла едновременно и равноправно. Тя концептуализира ролята на режисьора като фигурата, която предлага идеята за представянето на голяма разнородна група артисти и след това основното, което прави е да връща сътрудниците си обратно към темата, когато се отклонят прекалено много от нея. Въпреки колаборативния характер на процеса и хетерархичните на пръв поглед отношения обаче, Уиймс смята, че идеята за колаборативно създаване е „мит“ и всъщност творческият процес в театъра „има нужда от режисьор“⁶⁴, или както Лавендър обобщава властовата структура на формацията: „йерархията е доста плоска, въпреки че Уиймс очевидно ръководи“⁶⁵.

Разглеждайки практиката на Уиймс, няма как да не забележим, че режисьорските ѝ действия са информирани от методиките на работа в две от полетата, в които тя работи преди да създаде "Билдърс Асошиейшън": като драматург

62 пак там, с. 21.

63 пак там.

64 пак там, 56:13.

65 Harvie, J., & Lavender, A. (2010), с. 21.

на „Уустър груп“ и като културен критик в групата „V-Girls“. Тя започва работата по определен проект с теоретична подготовка, в която определя тема, която я интересува⁶⁶ и се заема да я проучи, изследвайки различни, главно текстови и аудио-визуални източници, като методите, които използва са тези на критика, анализиращ културни процеси. Практическата страна на режисьорския метод на Уиймс се реализира в репетицията основно чрез прилагането на колаборативни интермедийни импровизации в интердисциплинарно взаимодействие с дизайнери и пърформъри, като генерираният материал се редактира, прецизира и обогатява чрез комбинация от целенасочено скриптиране, допълнителни импровизации и инкорпориране на идеи, възникнали от обратната връзка в предварителните показатели, които формацията прави през поканена публика. За целта, Уиймс използва средства от кино-производството като превизуализацията (предварителната подготовка на сториборд), а чест аргумент в избора на изразни средства по време на репетициите е поговорката „не казвай – показвай“⁶⁷, която произлиза от нелитературната природа на киноезика.

Репетиционната процедура на Мариан Уиймс се разделя на два основни етапа. След като е проучила сериозен обем информация по темата, режисьорката събира формацията за предварителни уъркшопи. Подобно на процесите на Лъопаж и Макбърни, много работа по развиването на откритото в уъркшопите се извършва в месеците между отделните репетиционни периоди поради факта, че партньорите, с които Уиймс работи, са много търсени и времето, в което формацията може да работи заедно, е ограничено. В някои случаи, по време на този предварителен етап се реализират и пътувания за събиране на материал и практическо проучване на темата в реалния живот. Вторият етап от репетиционната процедура на Уиймс обикновено включва развиването на различни наративни или тематични линии със средствата на интермедийната импровизация. Целият екип се събира в репетиционно помещение и под ръководството на режисьорката се заема с разработването и монтирането в мизансценни секвенции на импровизационни парчета, взаимодействия и ситуации, подчинени на изследваната тема: „развитията в мисленето бързо стават конкретни в пространството и се тестват в реалността колкото се може по-скоро“⁶⁸. Дизайнерите съучастват в този процес през цялото време, като генерират дигитални изображения, графични и сценографски решения, както и звукови картини, които се мизансценират в съпоставка с актьорските импровизации.⁶⁹

66 Както свидетелства пърформърката и драматуржка Моу Ейнджълъс: „Начинът, по който създаваме театралните си представления... обикновено Мариан Уиймс има някаква голяма идея“. Вж. видео: *“Ohio State collaborates with The Builders Association“*, 00:49;

67 от англ. „show don’t tell“.

68 Harvie, J., & Lavender, A. (2010), с. 29.

69 пак там, с. 213, 218-19, 221-22.

Режисьорският почерк на Уиймс в репетицията се отличава с доста либерален подход. Интервенциите по отношение на текста и драматургията варират през годините. Докато в „Майстор Солнес“ става дума за деконструкция на познат текст и вплитането му в интермедиялна среда, то в „Хотел „Империал“ (Фауст)“ и „Jump Cut (Фауст)“ Уиймс започва с компилативен сценарий под общото заглавие „Спирки на текста“, съдържащ комбинация от текстовете на Джон Джесърън и фрагменти от различни версии на мита (Спийс, Марлоу, Фон Хам, Лесинг, Бонешки, Гьоте). Като цяло, ранните проекти на компанията оформят един свободен постдраматичен подход към текста, който бива изцяло подчинен на дизайнерските и мизансценните решения в постановката. Подобно на Лъопаж и Макбърни, Уиймс прилага интервенции по отношение на мястото и времето основно чрез програмирането на репетиционния процес. Работейки с толкова много технология, Уиймс трябва да менажира времето особено добре и да знае кога да натисне, за да получи резултат веднага и кога да изчака, за да не саботира творческия процес на сътрудниците си. Интервенциите по отношение на динамиката на телата в пространството се реализират на базата на това, което актьорите откриват в импровизациите с технологичните си партньори, в рамките на цялостното постановъчно решение, като Уиймс непрекъснато развива паралелно детайла и общата картина. Често пространственото мислене е вдъхновено от архитектурата и нейните виртуални измерения и изисква съответното инкорпориране на пърформъра в реално или виртуално пространство. Така Уиймс процедира като катализатор между това, което се ражда в поставянето на актьорите и това, което предлагат дизайнерите, като и двете звена работят в отговор на нейните концептуални предложения. Водещ принцип, определящ решенията на Уиймс за интервенции спрямо актьора в пространството, е позиционирането по оптималния начин за заснемане от камери, записване, задействане на датчици за предизвикване или възпроизвеждане на звуци, както и за разполагане спрямо проекциите на различните екрани на сцената. За да постигне това в „Майстор Солнес“ Уиймс започва да поставя „примамки“ за актьорите: слушалки свързани със CD уредба или касетофон, рафт с предмети, тетрадка, в която да могат да си пишат и т.н., или както режисьорката обобщава в дневника си: „създай „уютни“ зони в това „неуютно“ пространство.“⁷⁰ В „Хотел Империял (Фауст)“ и „Jet Lag (Фауст)“, както и в по-късните представления, в голяма част от времето актьорите следват „видео партитура“, изискваща да застанат в определен момент, на определена марка, под определен ъгъл, точно както се играе за камерата в един кино кадър⁷¹. Освен това,

70 Jackson, S., & Weems, M. (2015), с. 44.

71 вж. по-подробно думите на Мой Ейнджълъс в Harvie, J., & Lavender, A. (2010), с. 24-25, както и интервюто на актьора Дейвид Пенс в Giannachi, G., & Kaye, N.(2011), с. 191.

голяма част от сценичната комуникация се случва през посредничеството на медия, като в спектакли като „Super Vision” актьорите не се поглеждат нито веднъж, така че, както отбелязва Лавендър, „връзката им е винаги с медиращата апаратура (камерата, екрана, микрофона) толкова, колкото и с колежата актьор“⁷². Присъствието на актьора обаче трябва да работи както за камерата, така и за сценичното пространство.

Поради специфичния вид представления които прави, Уиймс почти никога не използва педагогически и интервенции за развиването на специфични пърформативни умения. Ако има нещо специфично, което трябва да се овладее, това е гореспоменатият стил на едновременна игра за камерата и за сцената, но режисьорката не формализира техники, с които да се опитва да го постигне по-лесно, а по-скоро подбира пърформъри с необходимия опит. Подобна е ситуацията и с интервенциите под формата на игри и упражнения – те се използват изключително рядко. Този тип интервенции, както и „примамките“, които споменах по-рано, според мен са резултат от опита на режисьорката да помогне на актьорите „да обживеят“ едно реално пространство (напр. деконструирана къща) и с еволюцията на архитектурното мислене на формацията в посока на виртуалните аспекти на архитектурата и представянето на сцената на мрежата, а не на реални пространства, те стават ненужни. Интервенциите на Уиймс по отношение на комуникацията и работната атмосфера са производни на колаборативния метод на работа, който изисква уменията да съчетаващ разнородни таланти и да извличаш от всеки не само максимума, но и да насърчаваш предложенията и посоките, които съответстват на идеята и да неутрализираш недоволството от това, че егото трябва да се жертва в името на цялото. Що се отнася до работата с актьорите, Уиймс няма формално театрално образование, но има богат опит като асистент-режисьор и драматург, при това в първокласна формация като „Уустър груп“ и съответно отношенията ѝ с актьорите не са обусловени от театрална система, а по-скоро от нуждите на специфичния метод на работа. Като цяло тя не приоритизира актьорите над останалите членове на екипа, както е в традиционния театър. Те или „пасват“ на този интермедиен начин на работа, или не.

По отношение на театралната интермедиалност, практиката на „Билдърс Асошиейшън“ е авангардна и в много аспекти, техните представления използват новаторски решения, като и четирите вида са широко застъпени: *синтетичната* присъства навсякъде, от сливането на архитектура, музика и пърформанс в работата на актьорите със средата в „Майстор Солнес“, до хибридна форма на актьорска игра в „Super Vision”, или „Continuous City”; *трансмедиялната* – когато

72 Harvie, J., & Lavender, A. (2010), с. 24.

оперативните принципи на дизайна на пространството на компютърния екран са пренесени върху организацията на пространството на сцената, както става в части от „Аладин“ и „Super Vision“; *трансформационната* – когато се репрезентира документално видео с неговите традиционни похвати в театралната рамка и то се коментира чрез живата игра на пърформърите в „Аладин“, които пресъздават тренировъчните видеа от кол-центровете в Индия; *онтологичната* – когато театърът и киното дефинират своята онтология в технологията „живо кино“, която Уиймс използва в „Мотел Империял (Фауст)“ и „Jump Cut (Фауст)“, особено ясно видима в епизодите, в които актьорите играят „прескачането“ в монтажните връзки (jump cut) във второто представление. Дебатът за живата природа на театъра и пърформанса е в самия център на дейността на „Билдърс Асошиейшън“, като формацията непрестанно е критикувана, че медиатизирайки театъра, унищожава традиционния му комуникационен модел, но Уиймс всъщност цели симбиозата, а не елиминацията на живото. Вместо да работи с присъствието като с твърда характеристика, Уиймс забелязва, че то е контекстуално и подлежи на промяна по хода на времето, на хабитуация. Тя операционализира тази рядко разработвана характеристика като динамизира условията на появата, развитието и кулминацията на присъствието в различните интермедийни взаимодействия. Всъщност това е практическият подход, по който тя поставя динамиката между живото и медиатизираното, залегнала в основата на нейната творческа философия. Също такава динамично отношение Уиймс има и към интимността и „ефекта на автентичността“, операционализирайки ги като показва технологичната машина на тяхното възникване. Ние виждаме образът на човек на екрана, чуваме увеличението му от микрофона звук (интимен по своя характер), но виждаме и самия пърформър в подножието на екрана, който в този момент създава образа чрез присъствието и акцията си. В основополагащия ефект на „живото кино“ – наблюдаването както на резултата (кадъра), така и на причината (неговата постановка), Уиймс разиграва процеса на създаването на усещането ни за автентичност и интимност, като разкрива техният медиан характер. В този дискурс на преден план излиза въпросът дали „автентично“ не е онова, в което избираме да повярваме поради неговите специфични характеристики.

III.4 КЕЙТИ МИЧЪЛ (KATIE MITCHELL)

Колкото и парадоксално да изглежда на пръв поглед, особено в постдраматичния контекст, в който разглеждаме практиките на мултимедийния театър, но режисьорската философия на Кейти Мичъл е твърдо базирана върху

текста, бил той пиеса или роман. Това обаче не означава сляпо подчинение на авторите думи и воля, а активен диалог с тях, който понякога дори прераства в спор. В основата си, за Мичъл театърът е „разказване на истории от една част от общността на друга.“⁷³ Тези истории могат да са базирани на текст, или да са „визуални“, „музикални“ или „мултимедийни“ и не е задължително да са „буквални“ със „серия логично свързани събития“, но могат да са „метафорични“ или „поетични“⁷⁴. В развиването на тази посока на мислене, огромно влияние върху Мичъл освен театърът на Брук, Мнушкин и Щайн⁷⁵, оказва и източноевропейската режисура от края на комунизма и началото на 90-те. В пътуването, което осъществява за да изучава различните техники в подготовката и провеждането на репетициите, тя се запознава с работните методи на Лев Додин и Анатолий Василиев, които не само ѝ дават една плътна методична перспектива към работата с актьора, но и педагогически подход към репетицията, с оглед изграждането на актьорския ансамбъл. Преди всичко обаче, Мичъл се среща с една посока на работа спрямо текста, която ѝ помага да кристализира собственото си отношение към него. И Додин, който учи при Товстоногов, и Василиев, който е студент на Кнебел и Ефрос, излизат от традицията на системата на Станиславски в нейния късен вариант, известен като „метод на физическите действия“, но след това и двамата намират свои собствени работни методи, като Додин посвещава дълги колаборативни изследвания на многобройните пластове на текстовете в търсене на резонанс с личния опит на актьорите,⁷⁶ метод, който английската режисьорка започва да прилага. За нея изследването на идейната структура на текста е необходимо не за да бъде извлечен интелектуален интерпретативен ключ, а за да даде основата, да „създаде свят“, в който да могат актьорите да представят убедително човешкото поведение и емоция. В тази посока силно влияние върху Мичъл оказва и нейното възхищение от творчеството на Пина Бауш. Освен Додин и Василиев, в своето източноевропейско пътуване Мичъл се среща и с Еймунтас Някрошус, Михаил Туманишвили, а в Полша, тя прекарва месец в Гардженице, където се потапя в работните методи на Волджимир Станйевски, който според нея е „най-близкото до практическо разбиране на физическата и гласова работа, за която Гротовски пише в „Към беден театър“⁷⁷

Ребелато разделя творческия път на Мичъл на три големи припокриващи се фази, в които общата ѝ посока на развитие бива силно повлияна от различни разбираня: антропологична, центрирана върху актьора на границите на текста и

73 Giannachi, G., & Luckhurst, M. (1999), с. 96.

74 пак там.

75 пак там, с. 95.

76 вж. Mitter, S., & Shevtsova, M. (2005), с. 201-03.

77 Shevtsova, M., & Innes, C. D. (2009), с. 181-82.

използваща дигитални медии.⁷⁸ Антропологичната, наречена така шеговито от самата режисьорка, е характерна с изключително подробното проучване на текстовете и подчертаната връзка между място и театрално събитие, като в някои случаи Мичъл дори предприема пътувания, за да изучава културния им контекст. Втората фаза започва с конкретна повратна точка – критиката, която проф. Соловьева, авторитетна руска преподавателка по актьорско майсторство, споделя с режисьорката след като гледа нейното представление „Призраци“ по Ибсен. Соловьева отбелязва, че между актьорите в представлението на Мичъл не се случва „абсолютно нищо“ и критикува липсата на използване на задачи в мотивирането на сценичните действия на актьорите. За да адресира проблема, английската режисьорка се обръща към две педагожки: Татяна Олар, която е учила и работила с Додин и Елън Боумън, ученичка на Сам Коугън, самият той ученик на Кнебел. В тях тя преоткрива връзката си със системата на Станиславски и полага стабилна методическа основа под работната си практика. Освен това се променя и разбирането ѝ за времевата рамка на основния принос на режисьора в процеса. Третата фаза от развитието на режисьорката – тази с използването на дигитални медии, започва с „Вълните“ (2006), адаптация на едноименния роман на Вирджиния Уулф, в която тя за първи път използва постановъчния похват „живо кино“ (live cinema). Този подход се появява като естествено продължение на интереса към сценичното представяне на субективното преживяване, който води голяма част от търсенията на Мичъл в мултимедийния театър. Като цяло, „живото кино“ позволява на режисьорката различните аспекти от предишните ѝ търсения да бъдат изразени и съпоставени в отделни медийни потоци, обединени от общата рамка на театралното събитие. В мултимедийните ѝ представления също така силно влияние оказва и феминистката теория, при това приложена по отношение на фундаменталната драматургична структура на театралното представление.

По отношение на работния процес, разбиранията на Мичъл са основани върху равноправието и колаборативния подход⁷⁹. Според нея режисьорът не трябва да тираничен, но дисциплината както по отношение на самия себе си, така и към актьорите и екипа е жизненоважна. В отделния постановъчен процес, тя смята, че най-важна е подготовката на режисьора, а цялостната ѝ философия по отношение на режисурата е, че без необходимите инструменти се разчита повече на късмета, отколкото на професионализма. Именно това разбиране заляга в основата на книгата ѝ „Занаятът на режисьора“ (2009), в която Мичъл комбинира наученото от

78 Delgado, M. M., & Rebellato, D. (2010), с. 323.

79 Giannachi, G., & Luckhurst, M. (1999), с. 97.

Станиславски и неговите методически наследници, с разработеното в своята постановъчна практика и изследвания, за да създаде текст, който представлява повече наръчник за млади режисьори, отколкото естетическа декларация или биографично обобщение на извървения творчески път.

Методическата основа, върху която ляга подходът ѝ, е действияят анализ, като се поставя огромен акцент на внимателното изследване на предварителните обстоятелства в пиесата, непосредствените обстоятелства преди всяко действие и между отделните сцени и откриването на различните намерения на персонажите⁸⁰. В мултимедийните проекти на Мичъл, разработени с подхода „живо кино“, които представляват интерес за настоящото изследване, се забелязва едно отклонение от традиционната ѝ репетиционна методика, такава, каквато е описана в „Занаятът на режисьора“. Става дума за използване на методи заети от кино- и видео-производството, които биват примесени с колаборативното разработване на театрално представление на базата на съществуващ текстов документ. Докато в книгата си тя описва репетиционен подход на постепенно потапяне на трупата в материала и света на пиесата и автора, когато работи по мултимедийно представление, Мичъл режисира много повече като кино-режисьор, доколкото преследва създаването на естетически екранен ефект, или като режисьор на телевизионно предаване, доколкото трябва да синхронизира едновременната работа на няколко движещи се камери (в „Госпожица Юлия“ например са 5). Тя работи с актьорите основно по време на подготовката на отделните кадри (която може да отнеме доста време), като докато се изяснява техническата процедура, тя паралелно дава инструкции за актьорската игра. Както споделя режисьорката „кадрирането и осветлението определят много от интерпретацията“⁸¹, тя постига „същата прецизност на крайния резултат, но не толкова с добра режисура на актьорите“⁸². От страна на актьора обаче, както споделя Хати Морахан за процеса по „... някакви следи от нея“: „Беше почти сякаш работиш отзад-напред, нямаше сценарий, ние като трупа създадохме материала, създадохме образите, създадохме структурата на цялата театрална вечер, а играта и психологията един вид дойдоха след това“⁸³.

В метода си базиран на Станиславски, Мичъл е много стриктна в интервенциите по отношение на текста и драматургията, както по отношение на оформлението на текста, маркирането на събитията в него, така и по отношение на

80 Намерения (intentions) е термин, с който в англоезичната литература по Станиславски обозначават „задачите“. У нас е възприет директен превод на оригиналния руския термин.

81 пак там: 19:05 мин.

82 пак там, 20:12 мин.

83 Морахан в интервю за видеото „National Theatre: Devising a Multimedia Production“ за представлението „Вълните“ и „... някакви следи от нея“: 02:08-02:27.

представянето на съкращенията на актьорите. В мултимедийните представления, създадени по метода „живо кино“ се изисква много повече фокусиране на действието, или както споделя Дънкан Макмилън: „тази форма предпочита действието и образа много повече от произнесеня диалог, така че много от това, което правехме, беше да се фокусираме на структурата и на събитията в историята.“⁸⁴ Така реално, заемайки технологията на кинопроизводството и прилагайки я „на живо“ върху театрално събитие, Мичъл се намесва както в драматургията, така и в динамиката на телата в пространството, като подчинява тяхното мизансцениране на изработването „на живо“ на кадрите, които ще се включат във финалния монтаж. По своя характер, тази хибридна намеса представлява комбинирана интервенция, чиято функция е да развива повече от един аспект на представлението едновременно, симбиотичен подход, който е свойствен за интермедийната работа и на другите разгледани практики. Движението на актьорите на сцената е изцяло подчинено на темпоритмичната драматургия на медийния монтаж, а интервенцията на режисьорката е в това да синхронизира действията на целия екип.

Интервенциите на Мичъл спрямо мястото и времето в мултимедийните ѝ проекти са доста ограничени. Докато в „Занаятът на режисьора“ тя отделя внимание на избора и подготовката на репетиционната и маркирането на декора⁸⁵ и дори на позицията на режисьора в репетиционната по време на работа, когато работи „живо кино“, графикът е безмислостен – 12 часа на ден, 6 дни в седмицата, за период от 5-6 седмици („Вълните“ е направен за 8 седмици с предварителна седмица за уъркшоп с камери и нахсинхронен звук). Въпреки, че в подхода от книгата си Мичъл отделя внимание на това, че движенческите и гласови педагогически намеси трябва да се водят от специалисти⁸⁶, с които процесът бива предварително обсъден и синхронизиран, то в мултимедийните продукции единственото, за което има време от педагогическа гледна точка е овладяването на техническите средства (камери, микрофони и т.н.), необходими за непосредствената реализация на проекта. Подобна е и ситуацията с интервенциите със средствата на импровизацията. Бихме могли да кажем, че Мичъл вижда импровизацията като средство за пристигане в определена цел, а не просто на свободно асоцииране или широко изследване. В това отношение подхода ѝ в мултимедийните продукции е сходен с този от метода, разработен в книгата.

84 Макмилън в интервю за видеото: *Making a Live Cinema Show: The Forbidden Zone*, 01:50 мин.

85 пак там, с. 108-109, 171-173, 131-32.

86 Mitchell, K. (2009), с. 96-97. В ранните си години, режисьорката сама е водила движенческа работа, под влияние на наученото в Гардженице, но по-късно се отказва от този подход.

По отношение на интервенциите под формата на игри и упражнения, Мичъл има особена позиция. Тя разделя игрите на състезателни и детски, като в нейния опит ползата от тях е ограничена (могат да са полезни в началните етапи когато помагат да се преодолее напрежението, да се опознаят актьорите и да изградят доверие помежду си), а в случая в който насърчават конкуренцията между актьорите могат да са направо вредни. Тя също не съветва прилагането на статусни игри и упражнения, защото според нея опростяват прекалено взаимоотношенията между героите. Що се отнася до упражнения, то под този термин минават редица дейности, които се припокриват с импровизациите (особено по биографиите на персонажите и визуализацията им), или с разработването на света на пиесата, характеристиките и взаимоотношенията на героите и т.н. Понякога под термина „практическа работа по“ (practical work on) Мичъл описва редица упражнения помагачи да се разработят идеите на текста и емоциите, които го задвижват⁸⁷. И докато тези интервенции са широко застъпени в книгата ѝ, а методът ѝ когато работи в традиционния театрален модел е силно обогатен от тях, то по отношение на мултимедийните представления за тях също не остава време. В „Занаятът на режисьора“ Мичъл задава много ясна координатна система на интервенциите по отношение на комуникацията и работната атмосфера, която е част и от работните процеси на мултимедийните ѝ постановки. Тя описва подхода си в „Дванадесет златни правила за работа с актьори“, които включват: култивиране на търпение и дългосрочно мислене, постоянство, да не се безпокоиш дали те харесват, да направиш текста посредник във всеки конфликт, да не обвиняваш актьора автоматично ако се случва грешка, винаги да се извиняваш когато сбъркаш, да не използваш никого за назидание на останалите, да не слагаш напрежение от времето върху актьорите и да не губиш време, да внимаваш с „мисленето за публиката“ на актьорите, да спазваш ясни граници между личните животи на актьорите и работата, да избягваш инструкции в последния момент и да съдържаш нервите си.⁸⁸ Отделно, Мичъл отделя място и за езика, с който режисьора общува с актьорите, като извежда принципа си на даването на бележки, което трябва да става по максимално индиректен начин, фокусирайки се не върху желани резултат, а върху аспекти на контекста, които влияят върху играта като: „време, място, обстоятелства, събития, намерения, персонаж (визуализация на минали събития, мисли за себе си и бъдещи събития) и взаимоотношения“⁸⁹. Не на последно място в менажирането на репетиционния процес, лежи и установяването на

87 вж. по-подробно Mitchell, K. (2009), с. 150-156, 159-163.

88 пак там, с. 119-124.

89 пак там, с. 128.

комуникационните потоци между различните звена⁹⁰, като за целта тя използва два инструмента: репетиционните бележки, които инсципиентът (stage manager в английската терминология) води и изпраща ежедневно на целия екип и редовните ежеседмични продукционни срещи, на които се синхронизират действията на цялостния екип.

В основата на необходимостта на Мичъл да се обърне към видеотехнологиите и да се заеме с мултимедиен театър лежи целеното от режисьорката изместване на традиционния фокус от доминиращото мъжкото начало в линейното сюжетно разказване, центрирано около преодоляването на препятствия от героя, към едно по-фрагментирано, по-вгълбено, субективно „женско“ преживяване. Звукът също е от ключово значение за префокусирането на сцената към женската гледна точка, особено възможността да се работи с него от различни (обективни, субективни и др.) перспективи. Разбирането на Мичъл за интимност в мултимедийната постановка е близко до това на другите разгледани тук практики, въпреки че се реализира не толкова в социалното взаимодействие между зрители и пърформър, колкото в представянето на процеса на „надникване“ с камерата в душевността на персонажа – един технологично осъвременен вариант на работата с четвърта стена по Станиславски. Персонажът пак разкрива аспекти от поведението и личността си, които обикновено пази за себе си, влиза в размяната с пълно и позитивно внимание върху другия, а размяната създава усещането за споделено разбиране или знание за другия, тоест критериите на Бартън/Прејджър за присъствието на интимност са изпълнени, но от персонажа, а не от пърформъра. Поради конструктивисткия характер на представлението, ние виждаме как това интимно актьорско присъствие се генерира пред нас, функционира за миг в концентрацията на задачата на кадъра, допълнено от глас зад кадър, създаден от друг пърформър и звук от дишане, създаден от трети, например, след което, с монтажната връзка, същият пърформър се преобразява и поема камерата, за да заснеме кадър с колега, който до този момент е работил с реквизит в предишния кадър. Този динамичен, трансформационен характер на присъствие-отсъствие на пърформъра в/извън персонажа, в който ефектът на медийното създаване на усещането за автентичност бива открито демонстриран пред публиката, прави така, че репетиционната работа по същността си се превръща в тренировка по влизане и излизане от персонаж.

90 пак там, с. 106-108, 110-111.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА – ЗАКЛЮЧЕНИЕ

IV.1 АНАЛИЗ НА РЕЗУЛТАТИТЕ

Разглеждайки резултатите от изследването на методите, прилагани в мултимедийните репетиции на четиримата режисьори от извадката, забелязвам редица сходства, както и някои различия. Тези практики принадлежат към шестото режисьорско поколение, така че е естествено да установяваме влиянието на историческите условия и културния контекст, в които се развива театърът след пърформативния обрат от 60-те години. Така медиатизацията например, се отразява на практически всички сфери в живота след Втората световна война и театърът не прави изключение. Но сходства съществуват и в методиките, които тези практики прилагат в мултимедийната си работа, отчитайки разбира се различията в отделните творчески индивидуалности и различните контексти, в които те се разгръщат.

На първо място сред сходствата, трябва да отбележа отговора на един от въпросите, залегнали в основата на изследването: *практически всички репетиционни подходи, използвани от четиримата, имат връзка с традиционните методи на техните предшественици.* За Лъопаж това са Брехт и практиките на импровизационния театър (Кнап, Джонсън), но преди всичко методът RSVP на Ан и Лоурънс Халприн във варианта на Жак Лесар; за Макбърни – работата през тялото (индиректно Майерхолд) и похватите на традиционните театрални жанрове, които той усвоява в методиката на Лъокок (а по тази линия и наследството от Копо, Жуве, Баро, Стрелер, Фо и др.); за Уиймс – това са традициите на интелектуалната и критическа перспектива в театъра, както и интердисциплинарността, чиито корени могат да бъдат проследени от „Уустър груп“, Шехнър и неоавангарда през 60-те, назад до историческия авангард от 1920-те и теченията преди това, възникнали като реакция на натурализма в края на XIX в. (символизъм, експресионизъм); за Мичъл методическата основа категорично лежи в системата на Станиславски в нейния късен вариант от последните години на живота му (метод на физическите действия), каквато я практикуват и преподават неговите преки и непреки последователи (Кнебел, Ефрос, Додин, Василиев, Коугън), а също така и методите на Готовски от първия му период, съхранени в практиката на Станйевски в Гардженице. Важно е да отбележа също, че с изключение на методологията, описана от Мичъл в нейната книга „Занаятът на режисьора“, която стои сравнително близко до метода на

физическите действия на Станиславски, *работейки по мултимедийните си представления, практиците видоизменят наследените методи, като ги приспособяват към специфичните си творчески цели и задачи.* Прилагането им също така еволюира хронологично с натрупването на постановъчен опит, като похватите варират спрямо задачите на отделните проекти, но и запазват обща методическа основа. Дори в случая на Мичъл, наследството от Станиславски е обогатено в книгата ѝ със собствени приноси, главно в посока на анализа на текста, използването на импровизацията и комуникацията с актьорите и екипа, както и биологичната основа на емоциите. С оглед на резултатите, смятам, че имам достатъчно доказателства да твърдя, че *между традиционните репетиционни методи и тези на мултимедийния театър съществува отношение на адаптация.*

Едно от най-ключовите места, в които това отношение се забелязва, са интервенциите по отношение на текста и драматургията, където различията между четиримата практики са значителни - Лъопаж, Уиймс и Макбърни често създават диалози от импровизации, докато за Мичъл текстът е ключова основа, дори когато бива съкращаван драстично; и все пак те всички проявяват характерното за постдраматичния театър отдалечаване от логоцентризма и поставяне на текста в равноправно отношение с останалите сценични елементи. В мултимедийния театър драматургията се оформя в репетициите с дейното участие на основните технически дизайнери (видео, звук, осветление, сценография, костюм), като всички компоненти на представлението се развиват заедно и едновременно. В мултимедийната репетиция тези режисьори се занимават не с това да адаптират текста към особеностите на театралната комуникация, както работят методически техните предшественици, а с *колаборативно пърформативно писане.* Изграждането на мизансцена се превръща в самостоятелна, по същество творческа, а не в преводаческа дейност. Неслучайно Мичъл работи основно с мъртви автори (Макмилън и Кримп правят изключение, но и двамата подхождат постдраматично в работата си с нея), докато Уиймс среща редица проблеми с писателите, които наема да работят по проектите ѝ, заради очакванията им, че текстът ще бъде малко или много неприкосновен. При Макбърни работата по текстовете на живи автори като Мураками, Бъргър, Попеску и Токарчук се осъществява по същия подход на колаборативно развиване, на който подлежат и другите елементи в интермедийния микс.

Въпреки постдраматичния характер на творчеството си, предполагащ едно отдалечаване от наративното начало, всъщност и четиримата разгледани практики поставят разказването на истории в центъра на своите театрални модели. Разказът обаче не е логоцентричен, а визуален, монтажен, което ги провокира често да

оперират като кинорежисьори, работещи със средствата на театъра, създавайки отделни пърформативни парчета, които след това „монтират“ и „премонтират“ в секвенции и след това в цялостни представления. Тази хибридность между кино и театралната режисура от една страна и визуалния и звуков дизайн и архитектурата (особено при Уиймс) присъства категорично като основна характеристика на мултимедийния режисьор, но тя има своите исторически прецеденти както в предишното пето режисьорско поколение (Брук, Планшон), така и в третото (Брехт, Пискастор) и второто (Майерхолд). Мултимедийните репетиции приличат на технологични театрални лаборатории, в които интердисциплинарното и особено интермедийното начало на театъра са в основата на провежданите експерименти по намиране на нови хибридни, „тотални“ начини за разказване на истории. Всъщност инкорпорирането на похвати от други области на изкуството и живота е в основата на театъра, практика с толкова дълга историческа традиция, че тя де факто е нормалното му състояние, или както отбелязва Павис: „тоталният театър не е нищо друго освен театър в истинския смисъл на думата“⁹¹.

Влиянието на киното и другите медии (телевизия, радио, интернет, компютърна мултимедия) върху театралния репетиционен процес се отразява от своя страна и върху начините, по които тези режисьори работят с актьорите. При Уиймс в преобладаващия процент от случаите става дума за хибридна игра – насочена колкото към залата, толкова към камерите и микрофоните и съответно, съобразена със специфичните медийни изисквания на всяка от тези видове комуникация. В мултимедийните проекти на Мичъл залата сякаш изчезва зад неволна четвърта стена, а актьорите работят за камерите и като оператори или помощници в подготовката на следващия кадър. При Лъопаж много често става дума за иновативни решения на работата на актьора в пространството и комбинацията на тялото му с медийните решения, реализирани върху различни плоскости и в най-разнообразни перспективи и комбинации. Макбърни пък съпоставя пърформативните възможности на тялото, жеста и гласа на актьора с най-разнообразни, често фрагментирани образи, като едни от най-изобретателните му решения са свързани с използването на звука и създаването на мизансцен от съпоставката между сценичното поведение и създаването на звуковата картина (подход, който Мичъл също използва в работата с нахсинхронните ефекти). Като цяло, можем да отбележим, че и четиримата разглеждани практики *работят с актьорите си на колаборативен принцип, най-често със средствата на импровизациите (по-малко с игри и упражнения)*, като залагат на изобретателността им, за да генерират пърформативен материал. Друга

91 Павис, П. (2002), с. 398.

важна особеност на този вид процес е, че в мултимедийния театър импровизацията не се реализира само от актьорите, но и от дизайнерите, които непрекъснато предлагат мизансценни варианти в движение и/или търсят решения заедно с режисьора и актьорите, които се изпробват при първа възможност. Четиримата режисьори също така работят с *нетрадиционни репетиционни процеси*, като Лъопаж и Уиймс са най-радикални с разложените си във времето репетиционни периоди, докато Мичъл е най-близо до редовите практики в английския и западноевропейския театър. Разликата вероятно е и в това, че Лъопаж, Макбърни и Уиймс оглавяват собствени продукционни компании, докато Мичъл обикновено е в позицията на режисьор, нает от институция, за да реализира конкретен проект. Уъркшопите са предпочитано средство за провеждане на първоначални експерименти и изследване на нови идеи за разработване на представления, а за Лъопаж и Макбърни премиерата не прекратява творческия процес по представлението, дори напротив – преработките продължават активно и понякога радикално, в отговор на интереса и реакциите на зрителите.

Всъщност ключово значение тук има разбирането за ролята на пърформативното начало в мултимедийния спектакъл и като логично продължение – ролята на живото в репетицията, в която взаимодействат живи и технологични партньори. Разгледаните практики се отличават от традиционните си колеги в това, че те не мислят за технологията като за форма или съдържание (те по принцип не правят това разделение, за тях формата е съдържание), а виждат технологията като нещо креативно и динамично, като партниращ компонент, способен чрез изобретателността на своя технически оператор на същите полети на фантазията, на която е способен и актьорът. Основополагащата идея на Макбърни (наследена от Лъокок) за съучастието (*complicité*) може да се съотнесе към цялостната извадка на изследването. *Живото взаимодействие между технологии и пърформъри и между интермедийното представление и публиката* е основата, върху която се изгражда мултимедийното театрално събитие и в този аспект, тези практики са традиционни по основната си структура, просто инкорпорират технологията в живото представление. Именно тук можем да изведем иновативното в мултимедийната практика – тези режисьори виждат технологията като жив, динамичен, а не като механичен, мъртъв компонент. *За разлика от традиционното разбиране за технологията като допълнение, украшение към драматичното действие развито посредством играта на актьорите, за тях тя е фундаментално изразно средство за установяването на живо интермедийно взаимодействие с публиката* и в това те късат с една традиция в репетиционния процес, но и поддържат жива връзката с по-голямата традиция на интердисциплинарната иновация в театъра, както бе споменато по рано. Като всяко

живо изразно средство, технологията идва със своите рискове и прегръщането на усещането за опасност е фундаментална част от пърформативния етос на мултимедийния театър. Тя е компенсирана от възможността да се изследват най-разнообразни вариации на медиатизираното присъствие на човека, в едно постоянно търсене на новите възможности пред актьорското възплъщение, откриващи нови измерения на живото, на спонтанното, на автентичното, на интимното, които технологиите правят възможни, или които стават непренебрежима част от ежедневието на човечеството в резултат от техническия прогрес и тоталната дисеминация на технологията в последните десетилетия. В това живо непосредствено общуване с публиката, мултимедийният театър е колкото иновативен, толкова и традиционен.

IV.2 ИЗВОДИ

Анализът на разгледаните мултимедийни практики ме навежда на два основни извода по отношение на тяхната приемственост спрямо традиционните репетиционни процеси на техните предшественици. Първо: промяната в работния модел, която се забелязва на пръв поглед в разширеното използване на съвременни дигитални аудио-визуални технологии, всъщност има по-дълбока първопричина. Става дума за една обща процедурна промяна, а не толкова за навлизането на определена технология в работния процес, и това е *прилагането на колаборативния метод на създаване на представление*, включващо вплитането на цялата палитра от художествени средства (включително и технологични) в едно тотално театрално произведение. Ако има едно основно определящо влияние на постмодерната ситуация върху тези практики, което мога да изолирам, то това е не толкова медиатизацията и произлязлата от нея промяна в начина на възприемане на света (тя, разбира се, оказва своето силно влияние), но преди всичко това е разпадането на големите наративи и дискредитирането на абсолютните властови структури, което в театъра провокира постепенната трансформация на режисьорската роля от тази на абсолютна и последна инстанция по всички творчески въпроси, изразител на превъзхождащо другите, субективно разбиране за света, към оформянето на една нова по характера на своите действия ръководна фигура, която е много по-отворена към сътрудничество в по-хетерархична работна структура – режисьорът като „*пръв сред равни*“. Красноречив в тази посока е и фактът, че нито Лъопаж, нито Макбърни или Мичъл, не се заемат да правят

мултимедиен театър в началото на творческия си път⁹², а първостепенната задача в „Майстор Солнес“ на Уиймс е театралната деконструкция, а не технологичният експеримент. И четиримата разгледани практики започват от прилагането на различни вариации на колаборативния метод, целяйки създаването на театър, изграден на основата на пърформативното писане с помощта на импровизации (Уиймс не прави изключение, защото започва като драматург в „Уустър груп“, които развиват представленията си именно по този начин). В този ред на мисли, мога да направя генералния извод, че *мултимедийните представления на тези практики представляват следваща стъпка в еволюцията на техните колаборативни практики*. Съответно, търсейки връзката между методите на историческите им предшественици, трябва да отчетем прехода от традиционни към колаборативни методи през 60-те и да разгледаме мултимедийния театър като следваща стъпка в тази посока на развитие на театралната практика и в частност на театралната режисура.

Второ: опирането на колаборативния метод, дава едно отдалечаване от сигурността на текста в репетицията (дори при Мичъл, която тръгва от текста, за да пише пърформативно с колегите си) и съответно повтаря проблематизирането на риска, но не в полето на пърформанса, а в полето на неговата подготовка. Репетицията, която е разчетена на креативността на екипа, отива в сърцевината на театъра като живо изкуство, при това не само в момента на представлението, но и в момента на неговото възникване в репетиционната. Неслучайно една от ключовите тенденции в постмодерната ситуация е изместването на интереса от резултата и неговата предметност, към създаването и неговата процесуалност. В разгледаните мултимедийни практики също ставаме свидетели на една качествена промяна, промяна, която поставя въпроса: кой реално ръководи процеса? Лъопаж и Макбърни са категорични – *те се подчиняват на процеса, тяхната роля като режисьори е майевтична, те са модератори, ученици и слушащи първо, говорещи после*. И въпреки, че влизат в процеса с особен акцент върху подготовката, съответно интелектуалната (Уиймс) и аналитично-процедурната (Мичъл), и двете режисьорки реално приемат да бъдат водени от неизвестността му. Всеки от практиците намира свой начин за менажирането на тази вродена несигурност на процеса, своя „пътеводна светлина“ за моментите на колебание и несигурност, които съпровождат всеки репетиционен период. За едни, това става чрез осланяне на импровизационния метод RSVP (Лъопаж), за други - на система от упражнения и отговора към нуждата

92 Мичъл споделя по отношение на „живото кино“, че винаги е искала да направи нещо подобно, но не е знаела как и едва предизвикателството от текста на романа „Вълните“ на Вирджиния Уулф, я подтиква да го опита. вж. Shevtsova, M., & Innes, C. D. (2009), с. 200.

на екипа във всеки отделен момент (Макбърни), за трети - на интелектуалната идея, представляваща реален проблем в обществото (Уиймс), а са четвърти - на текста като източник на субективно виждане за света (Мичъл). И всяка от тези различни перспективи (били те основани на рационалното или на спонтанното творческо начало), реално се опира на един и същи процедурен компонент – колаборативният метод, като опора и гарант за реализацията на творческото намерение. Като цяло, възприемането на колаборативния метод не само в някаква степен изравнява отношенията в екипа, но и също така *променя отношението на правещия към резултата и към процеса на създаване*. Кое в традиционните репетиционни модели е позиция отредена по-скоро за автора, който се изправя срещу белия лист, отколкото за режисьора, който интерпретира вече съществуващо произведение и съответно черпи вдъхновение от синтезираното от друг. Премахвайки доминацията на автора в процеса, колаборативният театър премахва и посредника, като се връща към пряко общуване с източника на всяко театрално действие – живота. И разбира се поема и неговата доза от риска, защото всеки процес на „освобождаване“ е и процес на поемане на нови отговорности.

Ако има един голям извод, отвъд рамките на театралната режисура и на театъра като цяло, който можем да направим от анализа на мултимедийните практики на Лъопаж, Макбърни, Уиймс и Мичъл, то той адресира потенциала на симбиозата, осъществяваща се в партньорството между живото действие и присъствие на човека и на пръв поглед подчинените му технологии. Разбира се, театърът е една от множество области, в които такава симбиоза се реализира, но именно в мултимедийния театър тези противоположности – живото и технологичното, си партнират с успех активно и което е още по-важно – равноправно. Технологиите в мултимедийния театър не само служат на човека, те го и насочват, провокират, вдъхновяват, давайки му нови начини да изрази все по-фини и по-прецизни отънъци на своята вечно променяща се душевност. Аспектите на възплъщаването, присъствието, спонтанността, автентичността, интимността продължават да се преразглеждат и обновяват в нови представления, които отразяват драстичните промени в начините на общуване и светоусещане, които постоянно обновяващата се реалност разкрива пред нас. На хоризонта вече се задава ново, още по-голямо предизвикателство в лицето на изкуствения интелект и неговия потенциал както за безпрецедентно развитие, така и за тотално унищожение на човешкия род. Изглежда първите ни реакции на всяка нова технология включват както възхищението от възможностите и мечтаенето за това какво може да се постигне с нея, така и параноята и недоверието, водени от страха от това какво технологията може да ни отнеме. И ако театърът може да допринесе с

нещо в този глобален дискурс, то е именно с гъвкавата адаптивност на своята практика. Технологията е жива не защото има интелект равен на човешкия, а защото в симбиозата ѝ с живия човешки интелект, тя може да бъде видяна като жива. Тя е жива във въображението. А ние имаме нужда от въображение, театърът безусловно доказва това в хилядолетната си история. Точно както душата не може да бъде засечена с нито едно научно или медицинско изследване, но това не ни е накарало да спрем да мислим за нея, дори само като метафора за това, което се случва вътре в нас, което ни движи и „анимира“. Това, което става в „черната кутия“ на машината, също може да бъде видяно като душа и мултимедийните театрални практики ни показват един от най-убедителните начини, по които човекът, използвайки технологията на изкуството, може да направи това.

ПРИНОСИ

Научен:

1. Прилагането на технологичната теория на У. Брайън Артър към разглеждането на режисьорските репетиционни методи в историографското театрално изследване, с чиято помощ те могат да бъдат систематизирани и анализирани, независимо от специфичните естетически търсения на практиците. Това позволява по-задълбочено проучване на ролята на занаята в режисьорската професия, като методическа съвкупност от технологии за създаване на жив контакт с публиката.

Теоретичен:

2. Прилагане на методическия анархизъм на Файерабенд в изследването на режисьорския метод. Този подход позволява инкорпорирането на интуитивното начало и освобождаването от презумпцията за предварителност на метода в репетиционната практика, като по този начин могат да се обхванат практики, излизайки извън стриктната прецизност на теоретично дефинираната методология.

Научно-приложен:

3. Обособяване на режисьорската интервенция като инструмент за изследване и систематизиране на режисьорската практика, който позволява дефинирането на методически подход дори в случаите, където изглежда първоначално, че такъв не е наличен и/или се отрича от изследвания практик.

Приложен:

4. Насърчаване, чрез теоретична обосновка и практическия инструментариум на режисьорските интервенции, на увеличаването на колаборативните работни процеси в съвременната българска театрална практика, както и по-широкото им застъпване в театралната педагогика. Така се насърчава и преодоляването на остарялото традиционно мислене за технологиите като допълващ и обслужващ компонент в интермедийния театрален микс.

БИБЛИОГРАФИЯ

На кирилица:

1. Ряпосов, А.Ю. (2022). *Русское режиссерское искусство XX века: Системы, направление, концепции, идеи*. Санкт-Петербург: Астерион.
2. Пави, П. (2002). Състоянието на съвременната театрална наука. *Homo Ludens*, бр. 4-5, София: „Фондация Хомо Луденс“. (превод: доц. д-р Асен Терзиев)
3. Павис, П. (2002). *Речник на театъра*. София: Колибри.
4. Фишер-Лихте, Э. (2015). *Эстетика перформативности*. Москва: Канон +. (перевод с немецкого: Н. Кандинская, под общей редакции Д.В. Трубочкина)

На латиница:

5. Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2nd ed.). London and New York: Routledge.
6. Vanu, G. (2005). *Les répétitions de Stanislavski a aujourd'hui*. Arles: Actes Sud.
7. Brian Arthur, W. (2009). *The nature of technology: What it is and how it evolves*. London: Allen Lane.
8. Caux, P., & Gilbert, B. (2009). *Ex machina: From page to stage*. Vancouver: Talonbooks.
9. Charest, R., & Lepage, R. (1998). *Robert Lepage: Connecting Flights*. Theatre Communications Group.
10. Delgado, M. M., & Heritage, P. (1996). *In contact with the gods?: Directors talk theatre*. Manchester and New York: Manchester University Press.
11. Delgado, M. M., & Rebellato, D. (2010). *Contemporary European Theatre Directors*. London and New York: Routledge.
12. Dundjerović, A. S. (2009). *Robert Lepage (Routledge Performance Practitioners)*. London and New York: Routledge.
13. Feyerabend, P. (1988). *Against method* (Revised). London and New York: Verso.
14. Giannachi, G., & Luckhurst, M. (1999). *On directing: Interviews with directors*. New York: St. Martin's Griffin.

15. Giannachi, G., & Kaye, N. (2011). *Performing presence: Between the live and the simulated*. Manchester and New York: Manchester University Press.
16. Halprin, L. (1969). *The RSVP cycles, Resources, scores, valuation, performance cycles: Creative processes in the human environment*. New York: George Braziller Inc.
17. Harvie, J., & Lavender, A. (2010). *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*. Manchester: Manchester University Press.
18. Jackson, S., & Weems, M. (2015). *The Builders Association: Performance and Media in Contemporary Theater*. Cambridge Massachusetts and London: The MIT Press.
19. Klein, G. (1999). *Sources of power: how people make decisions* (2nd ed.). Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.
20. Knapp, A. (2019). *A. K., une école de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud-Papiers.
21. Knapp, A., & Lallias, J.-C. (2019). *L'improvisation ne s'improvise pas: Une démarche et des exercices pour y parvenir*. Arles: Actes Sud-Papiers.
22. May, R. (1972). *Powers and innocence: A search for the sources of power*. New York: W. W. Norton and Co.
23. McAuley, G. (2006). The Emerging Field of Rehearsal Studies. *About Performance*, (6), 7–13.
24. Mitchell, K. (2009). *The director's craft: A handbook for the theatre*. London and New York: Routledge.
25. Mitter, S. (1992). *Systems of rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London and New York: Routledge.
26. Mitter, S., & Shevtsova, M. (2005). *Fifty key theatre directors*. London and New York: Routledge.
27. Pavis, P. (2012). *L'Analyse des Spectacles: Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* (2nd ed.). Paris: Armand Colin.
28. Pavis, P. (2013). *Contemporary mise en scène: Staging theatre today*. (J. Anderson, Trans.). London and New York: Routledge.
29. Porter, R. (1975). Analysing Rehearsal Interaction. *Empirical Research in the Theatre: Center for Communications Research, Bowling Green State University, V*, 1–31.

30. Rintoul, D. (2004). *Measure for Measure Background Pack*. (N. Freedman, Ed.). Online:
http://www.complicite.org/media/1438093307Measure_for_Measure.pdf.
(последно посещение на 18.05.2023 г.)
31. Rossmannith, K. (2009). Making theatre-making: Fieldwork, rehearsal and performance-preparation. *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, 9(1).
<http://reconstruction.digitalodu.com/pastissues.shtml>
(последно посещение на 18.05.2023 г.)
32. Shepherd, S. (2012). *Direction*. London: Palgrave Macmillan.
33. Shevtsova, M., & Innes, C. D. (2009). *Directors/directing: Conversations on theatre*.
Cambridge: Cambridge University Press.
34. Stern, T. (2000). *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford and New York: Oxford University Press.
35. Suber, H. (2006). *The power of film*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.
36. Wiśniewski, T. (2016). *Complicite, theatre and aesthetics: From scraps of leather / Tomasz Wiśniewski*. London: Palgrave Macmillan.

Аудио-визуални източници:

1. *Making a Live Cinema Show: The Forbidden Zone*
<https://www.youtube.com/watch?v=jSj7cnwY-sg>
(последно посещение на 18.05.2023 г.)
2. *National Theatre: Devising a Multimedia Production*
(Katie Mitchell, "...some trace of her") <https://www.youtube.com/watch?v=XqJxI3SNFlc>
(последно посещение на 18.05.2023 г.)

ПРИЛОЖЕНИЕ №1

ВЪПРОСНИК НА НАСТОЯЩОТО ИЗСЛЕДВАНЕ

1. Режиьорска философия

Какви са разбиранията на режисьора за театъра и неговата роля в света?

Разбирания за изкуството? За различните изкуства и връзките между тях?

Как тези разбирания информират конкретния постановъчен подход?

Каква е ролята на актьора в този подход?

Каква е функцията на режисьора спрямо актьора в този подход?

Какво е разбирането на разглеждания режисьор за природата на живото изпълнение в театъра?

Какво е отношението на конкретния режисьор към текста, неговата роля в представлението и равноправието на театралните елементи?

Кое поставя на първо място: ситуацията, героя, фабулата/сюжета? Стреми ли се да представи разказ, или да изгради автономен език? Каква е връзката между тези две концепции? (Баню 11.30-11.32)

Кое избира между речта и изображението? (Баню 11.35)

Как тези разбирания информират репетиционния подход на конкретния режисьор?

2. Предшественици и влияния

2а. непосредствени

Кои учители, ментори, колеги, практики са повлияли на формирането на разбиранията на разглеждания режисьор?

По какъв начин? Примери?

2б. исторически

Има ли автори на системите от първата половина на XX в., които са повлияли?

Кои и по какъв начин?

Има ли традиционни форми и практики, които са повлияли? Кои и как?

2в. други

Кои други практики и/или методи са повлияли на разглеждания режисьор?

От други изкуства? Кои и как?

От други сфери на живота? Кои и как?

Какви други влияния се отразяват върху методологията на разглеждания режисьор?

3. Режи́орска методология и методика

Смята ли разглежданият режисьор, че има своя методология и методика?

По какъв начин ги формулира? Директно или индиректно?

Върху какво се опира? Теоретични трудове? Практически опит? Собствени открития? Друго?

Подхожда по-скоро индуктивно или по-скоро дедуктивно?

Работи от текстова или импровизационна основа? Друго?

4. Постановъчен контекст

Кой поставя? Автор, режисьор, режисьор/писател, режисьор/сценограф?

Решението на твореца ли е или е поръчка? Кой определя артистичните сътрудници (декори, костюми, звук и т.н.)? (Баню 1.1-1.4)

Обществен театър или частен театър? Репертоарен театър или не? Независима компания? Финансиране: субсидии, меценати, частни? Фактори, влияещи върху начина на представяне на крайния продукт: спектакълът ще се играе в серия или ще се редува с други? Продължителността на периода, в който ще се играе представлението, предварително определена ли е или не? (Баню 2.1-2.6)

Ако става дума за класическо произведение, нов превод или не?

Драматургична работа? От какво естество? (Баню 3.1-3.2)

Каква мултимедийна технология се използва? От какви постановъчни компоненти се състои мултимедийният микс? Предварително конфигурирани технологични компоненти, с изяснени функции и начини на използване в спектакъла, развиват се паралелно на работния процес, или става дума за смесен вариант между двете? Кой и как работи манипулира технологичните партньори? Процесът на работа трудоемък ли е? Отнема ли време, колко и по какъв начин? Как се синхронизира с работата на актьора? Необходима ли е предварителна подготовка на актьора за работата с технологичния партньор? Ако да, каква?

Предварителна работа по документация и информация: филми, пътувания, срещи? Предварителна работа по пространството? Подготовка на макет или развиване по време на репетициите? Костюмите разработени ли са преди репетициите или не? Предварителна подготовка с физически упражнения или не? (Баню 3.5-3.9)

Трупа, семейство, или актьори събирани поотделно? Разпределението на ролите преди или след началото на репетициите се прави? Кога се прави? Йерархичен ансамбъл или не? Присъствие или не на звезди? Ако „да“: какво

въздействие има това върху планирането на репетициите? Целият екип ли се кани на всички репетиции или има разпределение на сцените според изискванията на режисьора, външните ангажименти на актьорите, изискванията на театъра? Изискват ли се специалисти от други области: хореографи, музиканти, акробати? Има ли масовка: многобройна и/или специализирана? (Баню 4.1-4.9)

Какви са институционалните параметри по отношение на времето и мястото за репетиции? (Баню 5.1-5.12 и 6.1-6.5)

Наличие на суфльор или не? (Баню 8.9)

С какви сътрудници работи режисьорът, как е регламентирана и организирана тяхната работа? (Баню 9.1-9.16)

Какви постановъчни компоненти участват и как е планирано навлизането им в репетиционния процес? (Баню 10.1-10.12)

Какви са модалностите на отношението на спектакъла с публиката и пресата? (Баню 12.1-12.4)

5. Интервенции по отношение на текста и драматургията

Какви драматургични интервенции прави режисьорът? В кой етап от работата?

Прави ги сам или заедно с актьорите и членове на екипа?

Има ли драматург? Участва ли в репетициите или не? Как се намесва в работния процес? (Баню 9.7-9.9)

Представя ли драматургична концепция или не? (Баню 7.1 и 11.1)

Каква драматургична работа се извършва в процеса на репетициите, от какво естество? Систематична драматургия или асоциативна драматургия? (Баню 3.3-3.4)

При работа с текст:

Как подхожда режисьорът по отношение на текста? Какъв ефект цели и как го постига? Прави ли се четене на целия текст? (Баню 7.3) Дискусии? (Баню 7.4)

Анализира ли текста и с какъв подход? Проследява ли взаимоотношения и конфликт между персонажите? Използва ли гестуса като аналитичен инструмент?

Как подхожда режисьорът по отношение на интерпретацията на текста? Налага ли прочит? Насърчава ли индивидуалните интерпретации на актьорите? Синтезира ли? По какъв начин?

Изисква ли актьорите да знаят своите реплики преди началото на работата или не? (Баню 7.5 и 7.6) Какви са последиците от едната или другата опция върху репетиционната работа? (Баню 7.7)

Колко време се отделя на четения на маса? (Баню 8.3 и 8.4)

Какви подтехнологии използва? Премахва ли ремарки? Прочит от неутрални позиции? Прочит от режисьора или автора? Прочит от трето лице? В минало време? Създаване на хронология на събитията? Извеждане на подтекст? Обобщаване на действията характер на речевото взаимодействие и формулиране на намерението под формата на действителен глагол и др.? Създаване на биографии на образи, създаване на колажи от автентични предмети, текстури и др. характерни за отделен персонаж или носещи перформативен потенциал? Други подтехнологии?

Как подхожда към света на автора?

Запознаване със стилистиката и философията на автора? Изследване на историческия, географски, социален, или идеологически контекст на текста? Друго?

Използва ли допълнителни материали и по какъв начин? Извлича контекстуална информация за да обогати работата на актьорите или друго?

Какви допълнителни визуални, звукови и др. материали въвежда?

Какви хибридни интервенции прилага и с какви цели?

Какви неща отказва от актьорите на ниво текст? (по Баню 11-36-11.37)

Репетиционна работа по документация и информация: филми, пътувания, срещи? (Баню 3.5)

6. Интервенции по отношение на мястото и времето

Каква предварителна работа се прави по пространството и как това информира работата на актьорите? (Баню 3.6)

Провежда ли репетиции на необичайни места и освежаването или развиването на кой аспект от работата на актьора цели?

В театъра или извън театъра? В зала за репетиции или не? Съвпадат ли размерите на помещението с размерите на сцената? Техническото оборудване съвпада ли с това в пространството, в което ще се играе? В града, където ще се играе спектакълът ли се работи или не? Има ли организиране на работа извън обичайните места: в провинцията, в маргинални пространства или на специални места? (Баню 6.1-6.6)

Как режисьорът структурира работата във времето?

Провежда ли репетициите в необичайно време и какво цели да промени в работата на актьора с това решение?

Единичен репетиционен период или разделен на части? Как режисьорът влияе на продължителността на репетициите и защо? Какви съображения налага материалът, по който се работи? Театрален или нетеатрален текст? (Баню 5.1-5.5)

График на репетициите? Решението се взема от твореца или от начина на работа на институцията? (Баню 5.7-5.8)

Кои часове от деня са избрани? Няколко репетиции или само по една на ден? Поставени ли са граници между репетициите и времето за почивка? И между времето за репетиция и времето след репетиция? Режисьорът удължава ли го с актьорите или не? Кога започва да се върти цялото представление и кога се прави "италианско" въртене? (Баню 5.10-5.15)

7. Интервенции по отношение на динамиката на телата в пространството

При работа от текстова основа:

Как подхожда режисьорът по отношение на трансмедиялното пренасяне от писменото в пърформативното?

Работа по последователността на текста или с прекъсвания, като в киното? (Баню 8.8)

При разработване на мизансцена, от самото начало, със или без текст в ръка? (Баню 8.5) Наличие на суфлър или не? (Баню 8.9)

Какви са формулираните му гласови изисквания? Театрализиран ли е гласът или се стреми да го доближи до ежедневиия глас? Каква е връзката с езика? (Баню 11.27-11.29)

Режисьорът само върху текста ли работи, или насърчава импровизацията? (Баню 11.2)

Как степента на подготвеност на сценографията (или нейното развиване по хода на процеса) се отразява на режисьорската работа с актьора? (Баню 3.6)

Сценографът присъства ли на репетициите или не? Намесва ли се или не?

Променя ли, или не, първоначално представените решения? (Баню 9.3-9.5)

Ако авторът е съвременник, присъства ли или не? (Баню 9.6)

Костюмите разработени преди репетициите или не? (Баню 3.8) Как това се отразява на работата на актьора?

Как предварителната подготовка с физически упражнения (Баню 3.9) се отразява на репетиционния процес?

Какви формални изисквания формулира? По отношение на телата, позите, жестовете? Дава ли „физически“ указания? (Баню 11.24-11.26)

Какви неща отказва на актьорите на ниво взаимоотношения, глас, жестове, ритъм? (по Баню 11-36-11.37)

Използват ли се елементи от костюмите или самите, вече произведени, костюми? (Баню 8.10) Предопределени ли са костюмите, или са плод на репетиционна работа? Ако са проектирани предварително, кога пристигат? А гримът? В кой момент спрямо премиерата, ако е точно планирана, пристигат декорите? А реквизита? (10.1-10.5) Наличие на суфлър или не? (Баню 8.9)

По отношение на технологията:

В кой момент от репетиционния процес се въвежда технологичният партньор и по какъв начин? Правят ли се проби или режисьорът пристъпва директно към мизансцениране? По какъв начин изгражда мизансцен? От предварителен план или от импровизации (хибридни интервенции)?

Кога се включва осветлението? Звукът? Репетира ли се отначало с микрофони, когато постановката го изисква? Какви са последиците от единия или другия вариант? Какви са последиците от неприлагането на едно от обичайните изисквания на режисьора? (Баню 10.6-10.10)

8. Педагогика и интервенции по отношение развиването на специфични пърформативни умения

Какви специфични знания и умения е необходимо да получи и развие актьорът преди да може да работи със съответния технологичен или медиен партньор?

Как режисьорът организира усвояването на тези знания и умения в рамките на репетиционния процес?

Обучението се води от специалисти, членове на екипа, самия режисьор или се оставя на отговорността на актьора?

Каква обратна връзка получава актьора за справянето си със съответните технологични изисквания? Доколко такава е вградена в самата технология, в постановката, или е резултат от специални режисьорски интервенции?

Необходимо ли е развиването или получаването на нетехнологични умения и знания, които да бъдат съчетани след това с технологичните? Как режисьорът операционализира този процес?

9. Интервенции със средствата на импровизацията

Как подхожда режисьорът по отношение на импровизациите? От ситуациите на текста или ситуации извън текста? (Баню 8.6-8.7) Изисква ли импровизациите да са пряко свързани с текста или не? (Баню 11.3)

Доколко импровизационните интервенции играят роля в разработването на интермедиаалността на постановката?

Доколко импровизационните интервенции са част от работата на актьора с технологичните партньори? Каква е степента на интерактивност и как режисьорът я използва в постановката? С какви интервенции разработва отношението актьор-машина и актьор-медия и каква роля играе импровизацията в тях?

10. Интервенции под формата на игри и упражнения

Доколко технологията, използвана в представлението позволява игрово взаимодействие с актьора? В какъв протокол и в какъв режим се случва то?

Режисьорът операционализира ли този игрови елемент, за да извлече пърформативни моменти, които да включи в постановката?

Какви специфични интервенции прилага по отношение на това игрово взаимодействие?

Правят ли се упражнения или не? Ако да, стандартни упражнения ли се правят, или са разработени за конкретната постановка? (Баню 8.1-8.2)

11. Комбинирани интервенции и интервенции върху цялото

Режисьорът изоставя ли проекта, или го гледа отново след премиерата? Дава ли бележки на актьорите между представленията? Кой прави корекции, или провежда репетиции за турнета? Режисьорът или неговите помощници? (Баню 13.1-13.4)

12. Интервенции по отношение на комуникацията и работната атмосфера

Какъв комуникационен стил избира режисьорът най-често, как го променя? Играе ли самият той? (Баню 11.52)

Предлага ли, или търси предложения от актьорите? Показва ли, или не? Играе ли или не? Вика ли помощници, които да показват вместо него? Той слуша ли, или е директивен? Променя ли се отношението по хода на репетициите? (Баню 11.9-11.14)

Утвърждава ли сходни изисквания в репетициите на различни части? В какво се състоят? (Баню 11.33-11.34)

Какво място заема психологията? (Баню 11.8)

Каква работна атмосфера търси да създаде и как я променя по хода на процеса? Как реагира на проблемни ситуации?

Каква атмосфера цари? Увереност, напрежение, редуване на двете? (Баню 11.43-11.44)

Кой присъства на репетициите?

Има ли помощник-режисьор (инсципиент), реквизитор, асистенти по костюмите или грима? Кога пристигат? Има ли стажанти или не? Поканени гости? Режисьорът съгласен ли е да прави публични репетиции? (Баню 9.10-9.16)

Какви са отношенията му с актьорите? Интимност, познанство, приятелство? Вижда ли ги извън репетициите? След репетиции? Опитва ли се да ги опознае по друг начин освен на работа? (Баню 11.38-11.42)

Кои от указанията на режисьора помагат на актьорите най-много според тяхното мнение? Защо? Какъв тип репетиции предпочитат актьорите? (Баню 11.55-11.57)

Йерархичен ансамбъл или не? Присъствие или не на звезди? Ако „да“: какво въздействие има това върху планирането на репетициите? Целият екип ли се кани на всички репетиции или има разпределение на сцените според изискванията на режисьора, външните ангажименти на актьорите, изискванията на театъра? Изискват ли се специалисти от други области: хореографи, музиканти, акробати? Има ли масовка: многобройна и/или специализирана? (Баню 4.4-4.9) Как тези фактори влияят върху работната атмосфера?

Какво консумира по време на репетиции? (Баню 11.53)

Ако работи в чужбина, репетира с преводач или без? (Баню 11.54)

Как организира репетиционния процес във времето и конкретно в деня?

Следва стриктен предварителен план или се адаптира по хода на процеса?

Какъв е възприетият ритъм на работа? Бързо ли се движи или не?

Поправя ли се докато напредва, или премахва лесно и започва отначало?

Работи ли сцена след сцена, или предпочита разработване в прекъснат режим?

Кога се вземат решенията? Рано или късно, бавно или бързо? Променя ли в последния момент или не? (Баню 11.45-11.51)

При отсъствие на първоначално разпределение, кога се прави то и как се отразява на работния процес? (Баню 4.2-4.3)

Представяне на пространството за изпълнение: макет или не? (Баню 7.2)

Какви указания дава? (Баню 11.4) Строго практични или не? (Баню 11.5)

Прави ли препратки към външни области: политика, изкуство? Включва ли наблюдения върху ежедневието или съвременната история? (Баню 11.6 и 11.7)

Къде стои той? Далеч от сцената, на ръба на сцената? Често ли се качва на сцената? (Баню 11.18-11.20)

Дали говори силно, или тихо? Обръща се към целия актьорски състав, или предпочита да води лични разговори? Делегира ли определена репетиционна работа на други: съветници, драматурзи, асистенти? (Баню 11.21-11.23)

Как работи по отношение на паметта? Архива?

Кара ли асистентите да записват указанията му? Иска ли да му се напомня за тях или не? Използва ли видео за запис на репетициите? (Баню 11.15-11.17)

Как работи режисьорът по отношение на публичния показ и какво цели?

Спектакълът се представя директно на премиерата или се организират предпремиери? (Баню 12.1) Спектакълът показва ли се на нетеатрална публика? (Баню 12.3)

13. Интермедиялни аспекти

Какво е разбирането за интермедийност на разглеждания режисьор в конкретни проекти, дори и да не го формулира теоретично? Как според него различните медии взаимодействат в рамката на театралното събитие?

Как разглежданият режисьор разбира зрителското взаимодействие с технологията?

Как разбира взаимодействието на актьора с технологията? Каква роля ѝ определя от йерархична гледна точка: като партньор, слуга или господар?

Как това взаимодействие с технологията се отразява на играта на актьора?

Доколко става дума за процес на „въплътяване“ и с каква техника се реализира той? Доколко става дума за процес на „отчуждаване“ и как се реализира той?

По какъв начин режисьорът се намесва във взаимодействието на актьора и технологията в репетицията? Как артикулира това взаимодействие?

Как работи технологичното взаимодействие с различни компоненти от сценографията (костюм, реквизит, среда и др.)? Каква роля играе принципът на трансформацията?

По какъв начин режисьорът артикулира присъствието на актьора? Как го контекстуализира? Как това информира репетиционната практика?

Каква роля играят автентичността и интимността в постановъчното решение? Как конкретният режисьор води актьора към автентичност и интимност в репетицията? Изпълнени ли са трите условия на Бартън (по Прейджър)⁹³ за наличието на интимност?

По какъв начин режисьорът артикулира спонтанността в работата на актьора с технологията и със зрителите? Как работи с нея в репетицията? Каква е ролята на скриптирането в репетицията? Как режисьорът използва риска, непредвидимостта, спонтанността и повтаряемостта в разработването на актьорското взаимодействие с технологията и публиката?

Как режисьорът менажира взаимодействието между актьора и техническия екип?

93 вж. I.1

ПРИЛОЖЕНИЕ №2

ВЪПРОСНИК НА ЖОРЖ БАНИО (публикуван в Vanu (2005), с. 119-124)

ВАЖНО: номерацията на темите и на отделните въпроси е добавена от мен с цел по-лесното рефериране в основния текст на дисертационния труд – бел. М.К.

ВЪПРОСНИК

Решението (1)

Кой поставя? (1.1) Автор, режисьор, режисьор/писател, режисьор/сценограф? (1.2)

Решението на твореца ли е или е поръчка? (1.3)

Кой определя артистичните сътрудници (декори, костюми, звук и т.н.)? (1.4)

Същност на институцията (2)

Обществен театър или частен театър? (2.1)

Репертоарен театър или не? (2.2)

Независима компания? (2.3)

Финансиране: субсидии, меценати, частни? (2.4)

Фактори, влияещи върху начина на представяне на крайния продукт: спектакълът ще се играе в серия или ще се редува с други? (2.5) Продължителността на периода, в който ще се играе представлението, предварително определена ли е или не? (2.6)

Предварителна работа на режисьора и екипа от сътрудници (3)

Ако става дума за класическо произведение, нов превод или не? (3.1) Драматургична работа? (3.2) От какво естество? (3.3) Систематична драматургия или асоциативна драматургия? (3.4)

Документация и информация: филми, пътувания, срещи? (3.5)

Предварителна работа по пространството? (3.6) Подготовка на макет или развиване по време на репетициите? (3.7) Костюмите разработени преди репетициите или не? (3.8) Предварителна подготовка с физически упражнения или не? (3.9)

Характер на разпространението (4)

Трупа, семейство, или актьори събирани поотделно? (4.1) Разпределението на ролите преди или след началото на репетициите се прави? (4.2) Кога се прави? (4.3)

Йерархичен ансамбъл или не? (4.4) Присъствие или не на звезди? (4.5) Ако „да“:

какво въздействие има това върху планирането на репетициите? (4.6) Целият екип ли се кани на всички репетиции или има разпределение на сцените според изискванията на режисьора, външните ангажименти на актьорите, изискванията на театъра? (4.7)

Изискват ли се специалисти от други области: хореографи, музиканти, акробати? (4.8)

Има ли масовка: многобройна и/или специализирана? (4.9)

Време за репетиция (5)

Единичен период или разделен на части? (5.1)

Продължителност на репетициите? (5.2) Определя се от институцията, от твореца, или от трупата? (5.3) Определя ли се от материала, по който се работи? (5.4)

Театрален или нетеатрален текст? (5.5)

Обширен текст или не? (5.6)

График на репетициите? (5.7)

Решението се взема от твореца или от начина на работа на институцията? (5.8)

Определя се от изискванията на профсъюза? (5.9) Кои часове от деня са избрани?

(5.10) Няколко репетиции или само по една на ден? (5.11)

Поставени ли са граници между репетициите и времето за почивка? (5.12) И между времето за репетиция и времето след репетиция? (5.13) Режисьорът удължава ли го с актьорите или не? (5.14)

Кога започва да се върти цялото представление и кога се прави "италианско" въртене? (5.15)

Място за репетиции (6)

В театъра или извън театъра? (6.1) В зала за репетиции или не? (6.2) Съвпадат ли размерите на помещението с размерите на сцената? (6.3) Техническото оборудване съвпада ли с това в пространството, в което ще се играе? (6.4) В града, където ще се играе спектакълът ли се работи или не? (6.5) Има ли организиране на работа извън обичайните места: в провинцията, в маргинални пространства или на специални места? (6.6)

Първа репетиция (7)

Представяне на драматургична концепция или не? (7.1) Представяне на пространството за изпълнение: макет или не? (7.2)

Четене на целия текст? (7.3) Дискусии? (7.4)

Знаят ли актьорите своите реплики преди началото на работата или не? (7.5)

Режисьорът изисква ли го или не? (7.6) Какви са последиците от едната или другата опция върху репетиционната работа? (7.7)

Начало на репетициите (8)

Правят ли се упражнения или не? (8.1) Ако да, стандартни упражнения ли се правят, или са разработени за конкретната постановка? (8.2)

Четения на маса? (8.3) Продължителност на четенията на текста? (8.4)

При разработване на мизансцена, от самото начало, със или без текст в ръка? (8.5)

Импровизации? (8.6)

От ситуацията на текста или ситуации извън текста? (8.7)

Работа по последователността на текста или с прекъсвания, като в киното? (8.8)

Наличие на суфлър или не? (8.9)

Използват ли се елементи от костюмите или самите, вече произведени, костюми? (8.10)

Сътрудници на режисьора (9)

Има един или повече помощници? (9.1)

Имат ли специфични функции? (9.2)

Сценографът присъства ли на репетициите или не? (9.3) Намесва ли се или не? (9.4)

Променя ли, или не, първоначално представените решения? (9.5)

Ако авторът е съвременник, присъства ли или не? (9.6)

Има ли драматург? (9.7) Участва ли в репетициите или не? (9.8) Как се намесва в работния процес? (9.9) Има ли помощник-режисьор (инсципиент)⁹⁴ (9.10), реквизитор (9.11), асистенти по костюмите или грима (9.12)? Кога пристигат? (9.13) Има ли стажанти или не? (9.14) Поканени гости? (9.15) Режисьорът съгласен ли е да прави публични репетиции? (9.16)

Намеса на други елементи (10)

Предопределени ли са костюмите, или са плод на репетиционна работа? (10.1) Ако са проектирани предварително, кога пристигат? (10.2) А гримът? (10.3)

94 Френският термин, използван тук е „régisseur du plateau”. Става дума е фигурата, която отговаря за движението на актьорите и сценографията по сцената. В българската терминология това е помощник-режисьор или инсципиент, в зависимост от това как е организиран конкретният театър – бел. М.К.

В кой момент спрямо премиерата, ако е точно планирана, пристигат декорите? (10.4)
А реквизита? (10.5) Кога се включва осветлението? (10.6) Звукът? (10.7) Репетира ли се отначало с микрофони, когато постановката го изисква? (10.8)
Какви са последиците от единия или другия вариант? (10.9) Какви са последиците от неприлагането на едно от обичайните изисквания на режисьора? (10.10)
Има ли специални ефекти? (10.11)
Кога влизат? (10.12)

Личен репетиционен протокол на режисьора (11)

Предлага ли драматургична концепция или не? (11.1)
Само върху текста ли работи, или насърчава импровизацията? (11.2) Изисква ли [импровизациите – М.К.] да са пряко свързани с текста или не? (11.3)
Какви указания дава? (11.4) Строго практични или не? (11.5)
Прави ли препратки към външни области: политика, изкуство? (11.6)
Включва ли наблюдения върху ежедневието или съвременната история? (11.7)
Какво място заема психологията? (11.8)
Предлага ли, или търси предложения от актьорите? (11.9)
Показва ли, или не? (11.10) Играе ли или не? (11.11) Вика ли помощници, които да показват вместо него? (11.12)
Той слуша ли, или е директивен? (11.13)
Променя ли се отношението по хода на репетициите? (11.14)
Кара ли асистентите да записват указанията му? (11.15) Иска ли да му се напомня за тях или не? (11.16) Използва ли видео за запис на репетициите? (11.17)
Къде стои той? (11.18) Далеч от сцената, на ръба на сцената? (11.19)
Често ли се качва на сцената? (11.20)
Дали говори силно, или тихо? (11.21) Обръща се към целия актьорски състав, или предпочита да води лични разговори? (11.22) Делегира ли определена репетиционна работа на други: съветници, драматурзи, асистенти? (11.23)
Какви формални изисквания формулира? (11.24) По отношение на телата, позите, жестовете? (11.25) Дава ли „физически“ указания? (11.26)
Какви са формулираните му гласови изисквания? (11.27) Театрализиран ли е гласът или се стреми да го доближи до ежедневието глас? (11.28) Каква е връзката с езика? (11.29)
Кое поставя на първо място: ситуацията, героя, фабулата/сюжета? (11.30)
Стреми ли се да представи разказ, или да изгради автономен език? (11.31) Каква е връзката между тези две концепции? (11.32)
Утвърждава ли сходни изисквания в репетициите на различни части? (11.33) В какво се състоят? (11.34)
Кое избира между речта и изображението? (11.35)
Какво отказва? (11.36) Какви неща отказва от актьорите на ниво взаимоотношения, глас, жестове, ритъм? (11.37)
Какви са отношенията му с актьорите? (11.38) Интимност, познанство, приятелство? (11.39) Вижда ли ги извън репетициите? (11.40) След репетиции? (11.41) Опитва ли се да ги опознае по друг начин освен на работа? (11.42)
Каква атмосфера цари? (11.43) Увереност, напрежение, редуване на двете? (11.44)
Какъв е възприетият ритъм на работа? (11.45) Бързо ли се движи или не? (11.46)
Поправя ли се докато напредва, или премахва лесно и започва отначало? (11.47)
Работи ли сцена след сцена, или предпочита разработване в прекъснат режим? (11.48)
Кога се вземат решенията? (11.49) Рано или късно, бавно или бързо? (11.50) Променя ли в последния момент или не? (11.51)
Играе ли самият той? (11.52)
Какво консумира по време на репетиции? (11.53)
Ако работи в чужбина, репетира с преводач или без? (11.54)

Nota bene: Въпроси, зададени на актьора: кои указания са му помогнали най-много?
(11.55) Защо? (11.56) Какъв тип репетиция предпочита? (11.57)

Модалности на срещата с публиката (12)

Спектакълът се представя директно на премиерата или се организират предпремиери?
(12.1)

Играе ли се в провинцията преди закрити представления за журналисти? (12.2)

Спектакълът показва ли се на нетеатрална публика? (12.3)

Какви са отношенията с пресата? (12.4)

Връзка с представленията (13)

Режисьорът изоставя ли проекта, или го гледа отново след премиерата? (13.1)

Дава ли бележки на актьорите между представленията? (13.2)

Кой прави корекции, или провежда репетиции за турнета? (13.3) Режисьорът или неговите помощници? (13.4)