

**РЕЦЕНЗИЯ**  
**ОТ ПРОФ. Д-Р ВЕНЕТА ДОЙЧЕВА, НАТФИЗ „КР. САРАФОВ”**  
**НА ДИСЕРТАЦИЯ НА ТЕМА:**

**„ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВАТА ПРЕД АКТЬОРА В ЕВРОПИЙСКИЯ ТЕАТЪР**  
**ОТ НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК. АКТЬОРЪТ В МУЛТИМЕДИЙНИЯ**  
**СПЕКТАКЪЛ ВЪРХУ АНГЛИЙСКА РЕНЕСАНСОВА ДРАМА”**

**ОТ МИРЯНА СТЕФАНОВА ДИМИТРОВА**

**За получаване на образователната и научна степен „Доктор” по Театрознание и**  
**театрално изкуство, 8.4**

**НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ ПРОФ.Д.Н. КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА**

Дисертацията събира в един изследователски фокус въпроси, колкото традиционно важни, толкова и актуално променящи се в полето на театралното изкуство. Това е, разбира се фигурата на актьора в практиката на европейския театър, която винаги е била обект на особено внимание. Тази е най-общо линията на класическото начало в дисертацията. Но редом с този център стои новото времево измерение, което е създало нов материално-технологичен контекст. Акцентът върху внедряването на разнообразните технологични открития за дигитално визуализиране в театралната практика е съдържателният фокус на дисертацията. Още един елемент прецизира изследователското поле: интерпретациите на английска ренесансова драма чрез средствата на мултимедийния спектакъл от началото на 21 век.

Сплитането на няколко сериозни тематични центъра е придало на дисертацията богат смислов обем. Авторката съзнава, че за да представи в дълбочина своите изследователски тези трябва да приближи читателя до кръг от въпроси, предхождащи основното изложение. Тя предлага още във въвеждащите страници да изясни основни теоретични възгледи, свързани с понятията мултимедиен и интермедиален спектакъл и проследява различни възгледи относно онова, което теорията определя като елементи на различна медиалност в театралната практика. Това е направено в синтезиран исторически аспект с акцент върху по-новите изразни средства (кинопрожекциите от 20-те години на 20 век, въвеждането на екрани и полиекрани през 50-те и 60-те години на 20 век и навлизането на дигиталните технологии от началото на 21 век). Този поглед е съчетан с обхождането на основни изследователски тези на автори като Валтер Бенямин, Филип Аусландер, Пеги Фелан, Дженифър Старбък, Габриела Джианаки, Надя Масура. Важното ядро на тези страници е подсказването на комплекса от проблеми, свързани както с определянето

на вида театър, използващ разнообразни медиални средства и с също със сложността на посоките, в които би могло да се мисли актьорското присъствие в среда на дигитално потапяне. Следващата стъпка на въвеждащи изяснявания аргументира избора на Шекспир като основен автор, върху чиито текстове в различни сценични интерпретации ще се съсредоточи изследването. Изведени са като аргумент не просто авторитетът му на идеален драматург, а спецификата на неговите персонажи и спецификата на синхронно съществуване на светове с различна природа (реалистични, фантазмени, психоделични, приказно-митологични). Посочен е също и фактът, че и 21 век не загубва интерес към Шекспировата драматургия, а дори и разширява обхвата към сравнително по-рядко поставяни негови творби. Тук важното изследователско постижение е открояването на проблемните, дори коварни трудности, които принципът на активната мултимедиалност създава: тя има ресурс да даде сценичен образ на имажинерни образни светове, но и да отнеме вниманието, а оттам и тежестта върху актьора в сценичната реалност. Тук авторката демонстрира, че познава най-нови изследвания, свързани с темата и посочва своите усилия като продължение на една съвременна академична линия.

Същинската част от дисертацията е съставена от три дяла, съответно проучващи типологично различни подходи на употребата на мултимедиалността в отношението ѝ към актьорската фигура.

Първата типология е определена като „Съприкосновение/конфронтация на актьора с технологията чрез интеракция с дигиталното”.

Проучени са спектаклите „Зимна приказка“ (реж. Деклан Донелан, Cheek by Jowl, 2017 г.), „Бурята“ (реж. Грегъри Доран, Кралска Шекспирова компания, 2016 г.), „Хамлет“ (реж. Робърт Айк, театър Алмейда, Лондон 2017 г.), „Хамлет колаж“ (реж. Робер Льопаж, Театър на нациите, Москва 2013 г.), „Shooting Shakespeare“ (реж. Анди Хей, Форкбиърд Фентъзи, 2004 г.), „2020: Буря“ и „2007: Макбет“ (реж. Гжегож Яжина, TR театър, Варшава). В тези примери са проучени варианти, в които актьорът взаимодейства с дигитални визуализации на различни образи от текста на Шекспир (например със свърхестественото – различни привидения, сънища, магии и стихийни сили, принципи активно присъстващи в пиесите на Шекспир). Авторката определя най-общо тези решения като постигане на „дигитален мизансцен”. С много детайли в изложението са изследвани решения от сцени в „Зимна приказка”, в които появата на Хермиона като дигитален образ влиза в съприкосновение с актьора в ролята на Антигон. Или пък призракът на бащата на Хамлет, който е включен като

образ, уловен от охранителна камера както и появата на персонажа на мечка в „Зимна приказка”, която отново е дигитално изобразена. В тези случаи актьорите са в ситуация на активен контакт с визуално постигнатите странни персонажи и авторката подчертава чисто театралните аспекти на тази комуникация. Друг тип изграждане на дигитален мизансцен е проучен в творчеството на Гжегож Яжина и двете постановки по Шекспирови текстове: „2007:Макбет“ (2005 г.) и „2020:Буря“ (2020 г.) Тя определя „2007:Макбет” като пример за: „използването на филмовата естетика с бързи преходи между сцените, с ефектно осветление и звукови ефекти и чисто диететично – използването на монитори, камери, чието присъствие се осъзнава от персонажите.” Тази „хибридизация” или още: „Концептуален диалог между театралната и филмовата естетика е смислен, но (...)донякъде е в ущърб на актьора.” (стр. 25). А „2020:Бурята” е коментиран като пример за мултимедиалност от още по-наситен вид заради съчетаване на образи : „прожекции на дигитални изображения; драматургичен хибрид, реализиран чрез въвеждането на компютърната технология – изкуствен интелект – в изграждането на текста; хибридни персонажи, чиято полова принадлежност поставя актьор и образ в динамична дихотомия чрез размяна на половете: Просперо и Фердинанд са изиграни от жени, докато най-женственият образ в Шекспировата драма – Миранда – е представен като травестит.” (стр. 26). Тъй като втората част на спектакъла е свободна авторска версия на теми и мотиви от „Бурята”, вече създадени от изкуствен интелект, сценичните решения с интензивно мултимедиално начало поставят нови въпроси пред актьорите – променливостта на основната рамка, в която те пребивават и трябва да се адаптират, тъй като изкуственият интелект предлага нови предизвикателства, дори и на сюжетно ниво. Тук особено ценни са разсъжденията, свързани с новия тип уникалност на творбата (своеобразен дебат с идеите на Бенямин, осмислени в нов контекст), ново мислене за значимостта на текста в отношение към постановката и най-важното – новите актьорски версии на персонажите (в реален, виртуален, пол-родов план, хибридизации в посока на андроида, киборгоидност) и оттам новите смислови връзки, които се постигат както като мост към театралността от епохата на Шекспир (мъжко-женските разпределения на актьорите и персонажите), както и към актуалната интерпретация на темите от „Бурята”, свързани с доминацията на един абсолютен център, и предизвикателствата в епохата на пост-хуманността. Авторката осмисля тези концептуални въпроси и през призмата на емоционалния ефект (тя посочва, че се получава по-скоро липса на емоционална дълбочина и че в актьорски

план задачите пред изпълнителите са неочаквано докосващи се до Брехтовото отчуждаване). Постановката на Робер Лъопаж „Хамлет | Колаж“, продукция на Театъра на нациите в Москва през 2013 г. е изследвана като въздействащ пример за дигитално докосване с актьора: „кубична структура, върху чиито стени се прожектират различни изображения, създаващи средата, но и влизащи във взаимодействие с актьора. Освен че физически може да бъде обиколен и да се минава под него, кубът може и да се върти около оста си. Тази игра с перспективата обърква окото и създава различни силно въздействащи оптически илюзии.” (стр.35)

„Трансмедиално присъствие” е вторият тип взаимодействие между актьор и технология. Той „се състои в преминаване от традиционното триизмерно физическо присъствие на сцената в двуизмерно дигитално. За разлика обаче от дублирането на актьора с негово прожектирано изображение в реално време на сцената, тук налице е преход от една медия в друга, който същностно изгражда персонажа и повлиява неговото възприемане като хибриден и трансмедиален.” (стр.37). Разгледани са: спектакълът на Форкбийрд фентъзи „Shooting Shakespeare“, създаден през 2004 г. (Bath theatre royal) и „Бурята“, режисирана от Грегъри Доран и представена от трупата на Кралската Шекспирова компания през 2016 г. Коментиранияте примери са осмислени в критична перспектива, с различни причини, свързани с впитането на дигитално изображение в логиката на физическото актьорско присъствие и е отчетено, че ефектът би могъл да бъде и театрално разколебан, въпреки, че са отчетени и интересни приносни моменти (аналогията с естетиката на ренесансовите зрелища т.н. „маски” , както и ярките ефекти от motion capture технологията в решението на Ариел като дигитален аватар). Авторката много подробно изследва връзката на актьора Марк Куортли, неговата телесна физика и гъвкавост и аватарните му образни проекции, които изграждат стъписващи връзки ефекти.

Глава втора „Дублиране/раздвояване на актьора чрез симултанно присъствие на сцената и като екранен образ” се съсредоточава върху сценични решения, които чрез използването на един или повече екрани не само удвояват персонажа като присъствие, но и могат чрез това изразно средство да постигнат във визуален план преживяването на персонажа като децентриран, раздвоен или разпарчетосан. В тези случаи според авторката се постига онтологично значение. Освен анализиранияте постановки на Донелан, Робърт Айк и Ажина от първа глава тук са представени „Римски трагедии“ (Tooneelgroep, Амстердам, реж. Иво ван Хове, 2007 г.); „Хамлет“ (Schaubühne Берлин, реж. Томас Остермайер, 2008 г.) неформалната Шекспирова

трилогия на португалската трупа Театро Прага – „Сън в лятна нощ“ (2010 г.), „Бурята“ (2013 г.), „Тимон Атински“ (2019 г.) – с авторски колектив Андре Теодосио, Клаудия Жардим, Жосе Мария Виейра Мендес и Педро Пеним; „Макбет“ (Национален театър на Шотландия, реж. Джон Тифани и Анди Голдберг, 2012 г.). Тук актьорското присъствие в отношение към мултимедиалното раздвояване се явява израз на сложните, противоречиви, дори неразбираеми Шекспирови персонажи. Най-важно е акцентирането върху едрите планове на лицето или други детайлни изображения. Още един важен елемент в тази употреба е постигането на ефект на ефимерност, съотнесима с театралното отлитане на мига в класическите театрални практики и въздействие върху възприятията на зрителите чрез синхронност на реалните и виртуални планове. Тук отново дисертацията прави историко-фактологичен обзор на връзката кино-театър-актьор с акцент върху спецификата на гледната точка (камерата), а също и върху природата на илюзорното начало в двете образни системи. Анализите на спектаклите са проникновени и съчетават, както навсякъде, личното размишление на авторката и разнообразни други критически погледи. Ще отбележа специално, че в тези страници анализът на актьорските участия е много задълбочен и детайлен.

В тази част смисловите типологии са по линията наблюдение – власт-политика и наблюдение-ТВ реалити шоу. Още един аспект е изследван: Абстрактно естетизиране на дублирането/раздвояването. Постановката „Макбет“ на режисьорите Джон Тифани и Андрю Голдберг (Национален театър на Шотландия и турне в САЩ, 2012 г.) постига смайващо смели образи на раздвоеното съзнание чрез фина употреба на екранни изображения, уедряващи живия актьор, но и изненадващо синхронизиращи състоянието му на „излизащ от себе си“ и пребиваващ в абсурдната позиция да бъде видян от публиката и като обект и като субект, който се самоизследва като обект. Примери за тази типология са почерпани отново от вече анализирания спектакъл „Бурята“ на реж. Яжина.

Третата глава е наречена „Трансформация на живия контакт: актьорът в дематериализирана театрална среда“. Тук акцентът е върху случаи на „дигитализация на театралното събитие чрез представяне на постановки изцяло в интернет“. В тези случаи авторката коментира съвсем актуална практика, тъй като световната пандемия от Ковид 19 засили работата в изцяло интернет среда. Осмисля се театрална интерпретация, която протича в общо-споделено време и в множественост на местата. Отново се прецизира, че сред вариантите на това време-пространствено

случване има варианти на физическо присъствие на публика и сцена, споделени в лайвкаст излъчване. Но има и примери за реализирани изцяло във виртуална среда театрални спектакли като „Such Tweet Sorrow” (реж. Роксана Силбърт, 2010 г.), в която, използвайки социалната мрежа Туитър , а също и Creation Theatre, чиито „Макбет” (реж. Зоуи Сийтън) и „Ромео и Жулиета” (реж. Наташа Рикман) са осъществени по Зуум. Фокусът на изследването тук е върху пътищата на интерактивност като мост между актьори и публика и като дигитален аналог на живата реакция в традиционната практика.

Заключението обобщава богатите наблюдения и прави изводи върху темата.

Трудът е написан с висока театрална култура, с познаване на широк кръг източници и има качества на първо обхождане на територия, която е в процес на бурно и хипердинамично развитие. Дисертацията и авторефератът са несъмнено самостоятелно авторско изследване, което би представлявало интерес за широк кръг от театрала и любопитни читатели. Представени са много спектакли, интерпретации и автори, които са във фокуса на темата, но са и своеобразно пътешествие в съвременния театър. Богатият анализ е идеално балансиран между представяне на образната специфика на сценичните практики и полагането на примерите в контекста на значими естетически тенденции.

Обемът на изследването (147 стр.), обемистата библиография на английски и български език (139 източника), фотосите от коментиранията представления, които допринасят за пълнотата на възприятието на тезите и публикациите по темата в авторитетни издания потвърждават характеристиките на дисертацията като задълбочен научен труд.

Уверено предлагам да бъде присъдена образователната и научна степен „доктор” на Миряна Стефанова Димитрова.

Гласувам с „Да”.

Проф. д-р Венета Дойчева