

СТАНОВИЩЕ

от доц. д-р Валерий Радославов Пърликов, ПУ „Паисий Хилендарски“

на дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „доктор“ в област на висше образование 8.4. Театрално и филмово изкуство

Автор: Стефания Георгиева Георгиева

Тема: КОНЦЕПЦИИ ЗА ПЛАСТИЧЕСКОТО ОБУЧЕНИЕ НА АКТЬОРА ОТ КРАЯ НА ХХ И НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК

Научен ръководител: проф. д-р Велимир Велев, НАТФИЗ „Кр. Сарафов“

Изглежда да е недефинируемо какво прави с телата (ни) съвременният сценичен жест, още по-малко разбираемо е как свързва материала на словесността (това, че изговореното презентира себе си, не някой-си в специфичност ставащ през казането) с буквалността на сензитивното, което като да маркира по неизбежност обект-си (този нещошчуващ отгътък мен-моето)¹. Ако тялото е слово (защото все пак нещо представя, не-само-себе си е), то е изобщо казващо нещо с присъствеността на човешкостта (защото е общата плътност на вида ни), като че друго не може никак да значи, не и в значимост ни (затова и бърбори в без-различие, казва на никой нищото си/му). Тялото в зрелищното някак трябва да има в принадлежност към себе си плътскост (вещ във фактичността ѝ буквална уникалност да-е, в повече от фетиша и пазаруването ѝ налична), защото е твърде станало казаност-си, и в тази му изговореност се е оттекло (като в небивалост му явявано).

Изговореността на телесното като зрелищност-ни казва (от себе си), че светът ни е неедин, и между метастазите на смислеността (му-за-нас-ни) му може да се мине през Събитието на плътскостта (там и съ-битие е). Още казва, че световите светувайки могат да се наслагват (в някаква многозначност ставайки като неединното ни нещо-станали изведнъж, като дихотомия на цялостта, в процесуалност на роенето ѝ, докато ставащото емпирия е) и пътуването ще е съоръжено с лична история, сложима към метанаративност². Някаква доприсъствена травматичност от изобщо сложеността ни в живост ще отминава (ще отминава, разминавайки се с нас, в отминалото ни ще бива), ще потъва в никогато-ни³. Ако има различни ни светове, то изобщо и телесност не би следвало да имаме

¹ Срв. „...Значимостта на тази тема и нейната практическа приложимост се определят от факта, че задълбоченото ѝ научно изследване може да допринесе за своеобразното картографиране на развитието на понятията, методите и системите свързани с експресивните възможности тялото и неговият тренинг в контекста на професионалното актьорско обучение.“ (Георгиева. КОНЦЕПЦИИ..., Стр. 2)

² Срв. „...освобождането на театъра от диктата на текста и промяната на фокуса върху тялото...“ (Георгиева. КОНЦЕПЦИИ..., Стр. 1) „...Тялото е това, което зрителят вижда, по което чете и което му въздейства.“ (Георгиева. КОНЦЕПЦИИ..., Стр. 119)

³ Според въвежданото в изложението като че няма да натренираме, създавайки верига от детерминирани рефлексии, а ще преглеждаме ефектите от съчетаването на афектни тела /Срв. Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 22 „...Евритмиката на Далкроз и други системи като тези на Лабан и Фелденкрайс, които се използват активно в учебния и творчески процес на театралите от цял свят, предлагат на актьорите инструменти за събуждане на въображението и изграждане на по-дълбока връзка с тялото. Те не лежат на строга техника на изпълнение, която ограничава тялото в определени рамки и го заключва в културата, и тенденциите на времето, в което е създадена, а освобождават духа и стимулират изявата на индивидуалност в движението и експресия на вътрешния свят на актьора. Те правят нещо много важно: събуждат чувствителността, емпатията, кинестетичната осъзнатост./ и по-нетънък, в противовес на предходното: /, „...Застъпвайки една от хипотезите на дисертацията, обаче, разглеждам техниките, подходите, практиките, импровизационните игри и други елементи от широкото поле на съвременния танц като неразделна част от пластическото

обучение на студентите по актьорско майсторство, като част от инструментариума на всеки преподавател.“ Стр. 48-49/. Като част от теоретичната дихотомия на изложението ключовият теоретизиращ прозорец на Първа глава (наследството на Емил Жак-Далкроз в театралното историзирано) не е на авторката, а на Андрию Дейвидсън (вж. Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 23) и не е разгръщан, а само (избирателно и повърхностно) илюстриран в изложението. Изглежда че изложението нищо и не аргументира от-себе си, тъй като нищо ново и не твърди, то просто се (нещото си) показва като значимо. /Вж. Георгиева.

КОНЦЕПЦИИ... Стр. 47-48/, в която залисия попада в аргументация против основната си теза /Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 44 „...Ивон Рейнър, водеща фигура в този процес, отхвърля традиционните концепции за техника, виртуозност и красота, и представя танца като чисто, минималистично движение, изпълнявано без необходимост от удоволствие или признание от публиката...Стив Пакстън и Дебора Хей показват, че танцът е естествено умение, достъпно за всички, като включват обикновени хора в своите представления./

"Анализът на движението на Лабан" /Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 49-57/ (където единствено авторката конструира въвеждането като-собствена схема на понятията – Стр. 56) няма никаква познавателна стойност, тъй като в изложението напълно отсъства асоцииране към сензитивно-моторен образ (предметност), на която той (анализът) ще да съответства. Така термините са незакотвяеми и всичкозначещи до въвеждането на тезите на Майк Алфредс (взети наготово от авторката - Стр. 57-58).

В тема, която по същество е с педагогически характер, задълго отсъства общ теоретичен анализ на подход на обучението/образованието по изкуства /вж. Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 78-79/ и наблюденията единствено от спецификата му в областта на актьорството през движенческите дисциплини (с примери от НАТФИЗ - стр. 90 и сл.) водят до императивни заключения с иначе пожелателен характер (при перманентно използване на назидателното "трябва", описване на елементи на компетентностния подход, без маркирането му и неадекватно самочувствие – налагано-ни самомнение - на бележките върху обучителната (ни) среда). Опитът със студентите се привежда като-личен (многократно акцентирайки върху непосредствеността на наблюденията) и от него се генерализират изводи, привиквайки ги готови като от емпирията (при иманентност на целта на обучението) от авторката (при множеството присъединени, на-друг-й, тези, маркирани в изложението). /срв. Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 87/. В търсене на творческа свобода /вж. Стр. 75, 77, 81, 83; в особеност ѝ недиферинцируемостта на намираното през „Техниката Александър“. Стр. 92-93/, напълно е скъсана връзката с психофизичните мартици на присъствеността (екзистиращата компонента на сценичния акт) и липсва любопитство към автентичното (принуденото от когнитивно-емоционалния статус), при акцент върху играенето (придошло като импулс за наиграване на нещо), преодолявано през идеята за "соматичните практики" /94, 96 и сл./ като дефиниция на взирането върху ставащото в наличност /104 и сл./. И предходното е някак възможно да е изобщо смислено казваемо, единствено, ако не се търси единяща казането в експликацията понятна цел, а се разставят попътно на изложението инструменти на презентирането (на нещо-то „тренинг“).

Изглежда неоспоримо, че всяка методика предполага резултата си / вж. Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 106-107/, но експликацията парадоксирала с въвеждането като инструментални на кратки обучителни форми, които няма как да повикват дълбинно разбиране за първородилите ги механизми /вж. Стр. 155, за осъзнатостта на проблема: Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 116 „...Този метод би могъл да се интегрира под формата на работилница, въпреки че такава би била по-скоро едно съвсем базисно представяне на принципите и не би имало ефект на задълбочаване и натрупване.“/ и по същество семпло технологизират сценичния акт - изложението умаловажава проблемните зони и акцентира върху "популярното" достъпно (като-запрещавайки получаването на херметичното знато някак – тайнствено – предаваемо от Учител). Като че всеки подход има да поправя недостатъци на предхождащ го живелищен режим и съответства на субективното намерение за изкуственост /Срв. Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 118-119 „...Работата с тялото на актьора, дори в рамките на обучителния процес, изисква преподавателят да притежава изключителна чувствителност и готовност да реагира на всяка ситуация, като успява да улови онези невидими моменти на истинско случване и успех - моменти, които не могат да бъдат предадени чрез стандартни методики.“/, при което се поставя в генералност питането дали е възможен/необходим универсален обучителен модел в анализираната територия /вж. Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 135 „...Изводът, до който Бздил достига е, че тенденциите в съвременното обучение на актьора са твърде флуидни и субективни, за да могат да бъдат поставени под общ знаменател или сложени в рамката на „актуалното“ днес. Според него, това, което се случва днес в професионалното обучение по движение на

(защото една, в еднократна единственост я имаме), или затова има толкова вероятни ставания на Свят, защото на всеки към тяло(то) принадлежност са (а то изглежда в безусловност на явеността си да е самотност, предоставена като за всички – „общо-то ни тяло“, доколкото в прегледност ни сме там-такива в по/пред/ложеност). Това не знам, и това, че не знам, ме кара сложеното в експликацията на Стефания Георгиева да мисля.

Театроведите твърдят, че времето на „травматичната“ (индикираща специфична персоналност) драма вече е отминало и сега драмата манифестира себе си като възможност (презентира какво би било, ако може друго, освен да се сочи драма). Драмата (казват хора, които не познавам) може да е в драматичност си (да не ще да става, не съвсем себе си – това разбирам аз изречено е), защото вече не се съдържа в словесно-текстовия масив на зрелището ⁴. Нека кажем (слагайки встрани, че всичкото ни като-Свят е интерпретативно давано в наличност, поради което и някак „текстово“), че драмата е единственото ни свидетелство, че действието (изобщо-за-нас, залутаните в симулираното) съществува и това има собствено да смисли ⁵. Защото в драматичното делата са правения

актьора зависи от няколко конкретни фактора: - Индустрия (къде се намира и в какъв контекст се развива театралното изкуство, какви са изискванията на индустрията на локално ниво); - Институция (какви са стратегията, мисията, целите, традициите); - Ръководители (какви са личните предпочитания, опит, поле на експертиза, разбираня и естетика на дадения ръководител на клас, както и целите, които си поставя със съответния випуск); - Преподавател (какви са образованието, опитът и методът на преподавателя по пластика/движение). Съвкупността от тези фактори може да определи и концепцията за пластическо обучение на актьора във всяка отделно висше учебно заведение по света. Няма единна образователна програма, която следват всички. Не съществува дори и разделението изток-запад. От фундаментално значение за разбирането на съвременните концепции за пластическо обучение на актьора е, че те се конструират на принципа на комбинацията от четирите фактора описани по-горе. Нека кажем и, че предходното цитирано е възможна координатна система на представянето на „концептите“, мислени през темата на експликацията и убедително не-даване на отговор на горното генерално питане (доколкото би предоставило процедура за търсенето му при прилагането на протокола ѝ на поняте).

⁴ Сrv. „...Времето изисква от актьора нови умения и изразни средства, които да му позволят да отговори на предизвикателствата на новите театрални форми, в които се наблюдава освобождаването на театъра от диктата на текста и промяната на фокуса върху тялото, присъствието и пространството като основен изразен елемент на сцената.“ /Георгиева. КОНЦЕПЦИИ..., Стр. 1/ и „...Мрежата от взаимодействия между личностите, които стоят за тях, реформира театъра и преосмисля разбирането за професионалния актьорския тренинг. За да достигнат до настоящия момент, в който се преподават във висшите учебни заведения по света като част от професионалното актьорско обучение, те претърпяват множество трансформации, резултат от личните предпочитания, разбираня, експертиза и подход на преподавателите – активни участници в процеса на преобразуване. Именно това е обект на настоящото изследване.“ /Георгиева. КОНЦЕПЦИИ..., Стр. 3/

⁵ Сrv. /Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 10-11/ Анализът на социалното не води към анализ на „реализма“ - има отказ да се премисли позата на персонажа към обществените отношения (същото маркира някакъв непоследователен неомарксизъм, твърдян като психологизация). Започнала като социална, тезата маркира специфично естетико-мирогледни трансформации, в серии на театралността и изпозагубва първооснованието си - как точно идеята за „беден театър“ ще доведе до нов социален статус на актьора, ако той по същество вече и не функционира в специфичния си социум (комунистическа Полша), а е общокултурен феномен на театъра като образ-граница на сакраменталността, отвъд която е несподелимото (поради отсъствието на единен мит-ни) /сrv. Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 29 „...Гротовски вярва, че театърът трябва да бъде средство за дълбока личностна трансформация, както за актьорите, така и за зрителите./? Историзирането на повестуването също отрича като същественост социалното, доколкото следи процесуалността на "нововъведената" в сценичното телесност (иначе театралната антропология на Барба би следвало да е непостигана за изложението - /вж. Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр 30/. Изглежда като че изобщо концептирането се самоерозира, непопадайки на нещотвърдимото-си. Ако концептът (като

счетани с последствия (и са изказваемото на драматичното – то друго и няма какво да каже). Знаем през него какво от стореното (про)изхожда, повикало някаква полоса на все-още-ценност на живеенето (в плътскост-ни). И ако го казва убедено, драмата може би ще има смисъл да бъде (нещо като себе си значимо раз-казваща). Така, оттичането на собствено драматичното от нарацията семпло маркира изпозагубването на субектността (като тъждественост към ситуационна, в случай ѝ на ставане, подаденост на вече-архаичния корпус на метафорираща значенията корелация причина/следствие), оттам и на телесното се гледа като на симулирана-като-от някого (изобщо инсценираща материалността като буквална фактичност) желателност (иррационално намерение за бъдене, „екзистенциална лакомия“), която само по аналогия с археологическата естетичност ще е персонифицирана, идентична-на (нечия, за потребност от нещо-казваемостта, където ще се разпластява в множественост на вероятно казващите, от които произволно ще се приоритизира изказаното, като от точно този изречимото в достоверност на доверителността към общението) сензитивност на емпирията. Така общението, изглежда някак се съпротивлява да е "надянатост" върху телесността – то ще я

технология за подаване на смисленост към всеставачото) е прецизен срез на ставащото (за свидетелстващите това точно ставащо) в прегледност, то изложението не въвежда себе си като изчерпателна прецизност, не удържа да е в единност на теоретизиращия инструмент, а ще въвежда некаква-си понятност съобразимо с "емпирия", която не произвежда в инстантността си (като истинна си в самоочевидност, защото е от себе си повдигнатост да е разбрана), а ще твърди попътно заварвана, като оестествена (действителна). Това е и неразбория на разбираемостта, и територия на някак всичко казваемото (докато концепта има да възпира точно роенето да дискурсията, той е ареален в намерението си - коридор на замисленост).

Терминът "тренинг" е като-присъствен за изложеното (няма теоретизиране на функционалността му, като да твърди съществуване на еднозначно понятие ни, индикирано така-такова в изчерпаност – Срв. Пърликов В. **ВАРИАТИВНОСТТА НА (САМО)ОТЪЖДЕСТВЯВАНЕТО КАТО ОСНОВАТЕЛНОСТ НА ДЕСТРУКТИВНИТЕ ПРЕЖИВЯВАНИЯ ПРИ ПОЛЗВАНЕ НА ТРЕНИНГИ В ИЗСТЪПЛЕНИЕ (ЗА ПОДГОТОВКА НА АКТЬОРСКИЯ АКТ)**. <https://pf-yearbook.uni-plovdiv.bg/%d0%b2%d0%b0%d1%80%d0%b8%d0%b0%d1%82%d0%b8%d0%b2%d0%bd%d0%be%d1%81%d1%82%d1%82%d0%b0-%d0%bd%d0%b0-%d1%81%d0%b0%d0%bc%d0%be%d0%be%d1%82%d1%8a%d0%b6%d0%b4%d0%b5%d1%81%d1%82%d0%b2%d1%8f%d0%b2%d0%b0/>), при което казването му като значимост за актьорския акт се оестествява в автоматичност, при отсъствие на дифузия между правене през намерение (в нарочност на изкуствеността) и изобщо наличието на действащо (някакво, вкл. неплътско, причиняващо действителното-ни /срв. Георгиева. **КОНЦЕПЦИИ...** Стр. 41/ „...Той отбелязва, че движението на сцената понякога е видимо, достигайки до зрителите през очите. Друг път движението е невидимо и директно прониква в сърцата им. Пример за това са усещанията, които се разгарят отвъд границите на сцената. Това също е движение, дори ако актьорът не се движи видимо. Такова е, защото актьорът „излъчва“ във всеки един момент. (Potter, 2016, p. 20)/“./

Изложението имплицитно проблематизира собствената си познавателност, като-казвайки, че привеждането на концептите, които като да удържа във формална усъвместимост (защото до себе си-са, в едно казвани, сякаш цялото на казаността са), са сходими към контекстуалност, а не към собствено концепт (казването на концептите е неконцептуално, или това казване изобщо и не казва някакъв си набор от концептирания, или те изобщо нямат предвид единна територия на смисъл и така са безоснователно казвани, не и събираеми към цел, докато са ситуирани за-едно в буквалността на казаното – Срв. Делез Ж., Гваттари Ф.. **Что такое философия?** <https://www.lib.ru/FILOSOF/DELEZGVATTARI/filosof.txt>). Остава изложението да е мислимо единствено като непопълним до изцяло-понятност палимпсест /Срв. Георгиева. **КОНЦЕПЦИИ...** Стр. 32 „...ние сме последният слой на палимпсест от знания, които са се развивали и натрупвали през годините.“/ в противоречие с регистрацията на наносността на процеса /вж. Георгиева. **КОНЦЕПЦИИ...** Стр. 40 „...В началото на тази глава считам за важно да подчертая, че е изключително сложно, да се отдели преходът между XX и XXI век в развитието на концепциите за пластическо обучение на актьора с ясна и категорична граница.“/

верифицира като да я произвежда (тя само за/в него ще е биваща), раз-казвайки я в паралелстващи наративни множества (на които и телесното ще е събитийност).

По презумпция приемам за оправдан рискът на инициирането на експериментални сценични правения ⁶ (като-пробягани в експликацията на С. Георгиева), дори само заради усилието общезитието да образува ниши на свободност на естетическото казване (напомням, че след Кант естетичното е правене като целево без цел) – другото (за което биографиите ни пазят белези) карцира житейската виталност, твърди я като неестетическата ужасност на броеното ни живно време (защото в по-горе смисляния коридор на разбиране е страшно не друго, а Светът на обитание ни да е наредена единственост за всички-ни) ⁷.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дисертационният труд съдържа научно-приложни резултати, които маркират реализация на връзка между практически провеждани занимания със студенти, набор от квалификации на авторката (вкл. във ВУЗ извън България, по програми за академична мобилност) и описание на ползваните методи на преподаване (вкл. подготовка на собствена програма за срока на обучението на актьори по движенческите дисциплини в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“). Поради предходното давам своята положителна оценка за намерението на проведеното изследване и предлагам на научното жури да присъди образователната и научна степен „доктор“ на Стефания Георгиева Георгиева в област на висше образование 8.4. Театрално и филмово изкуство.

10.01. 2024 г.

Изготвил становището:

доц. д-р Валерий Радославов Пърликов

⁶ Свр. „... Основното предизвикателство остава в резултатите от обучението. Дори и с най-амбициозни намерения, нито теоретичните основи, нито приложението на методите могат да бъдат успешни, ако в крайна сметка резултатите от обучението не дават на студентите необходимата подготовка за реалната им професионална практика.“ /Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 147/

⁷ „...Фактът, че идеите на Ят Малмгрен остават широко разпространени, може да се тълкува по два начина: или те са израз на "обективни истини" и следователно са потвърдени от практическия опит на актьорите; или са просто неизбежно следствие от самата система, така че всеки, който я изучава, може да мисли само по този конкретен начин. (Mirodan, 1997)“ /Георгиева. КОНЦЕПЦИИ... Стр. 73-74/