

ДЕЛЯНА МАНЕВА

F02021

**ПРЕДИЗВИКАНОТО ТЯЛО
/ПСИХОФИЗИЧЕСКИЯТ ТРЕНИНГ НА
АКТЬОРА/**

АВТОРЕФЕРАТ

на

ДОКТОРСКА ТЕЗА

Нов Български Университет,

Департамент Театър

София, 2013 г.

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

ПРЕДИВИКАНОТО ТЯЛО – ПСИХОФИЗИЧЕСКИЯТ ТРЕНИНГ НА АКТЬОРА е теоретично изследване, което води своето начало от практиката на изпълнителските изкуства и въпросите, които тя поставя – идеята да се систематизира определен етап от процеса на формиране на актьорска техника, а именно – феноменът „работа върху себе си“. В този случай практиката е разгледана като вид обучение и/или креативен процес. Дисертационният труд синтезира и концептуализира проблема за тренинга в контекста на някои от най-авторитетните методи в Западноевропейския театър на XX век. Изследването приема като база тялото на актьора и разглежда развитието му по отношение на техниката като динамичен процес от индивидуалното към универсалното; процес, който води до органичното тяло-съзнание. Но ако проследим мислено траекториите на отделните методи и връзките между тях, няма да видим брънки от една верига, а по-скоро мрежа, която разпростира линиите си в много посоки, засягайки различни сфери на познанието. Практически всеки от анализиранияте методи е по-своему интердисциплинарен или поне днес може да бъде разгледан така; всеки има амбицията да започне от центъра – тялото като отправна точка за универсалната техника на изпълнителя. Основен фокус на този дисертационен труд е отправната точка, че водещите методи в Западноевропейската традиция не предлагат готови рецепти за креативност, а маркират направления, чрез които човекът-актьор може да бъде изучаван като система от процеси – посредством опита, аналитично и безпристрастно. Но опитът трябва да бъде осмислен, иначе той не би могъл да бъде възпроизведен отново, защото разбирането и извършването са различни форми на познание и от едното към другото трябва да бъдат трасирани пътища за взаимодействие.

В контекста на българските критико-методологически изследвания актьорският физически тренинг е познат по-скоро като обща информация; в много случаи той се смята за приоритет единствено на физическия театър. Това веднага ни връща на ниво естетика, доколкото основен фокус на българската театрална теория до голяма степен се явява драматургията, интерпретациите и постановъчните средства. Но без да се конфронтира с тези теми, дисертационния труд се стреми да извади метода извън естетиката; да разгледа изкуството на актьора извън пространството на театралното представление, с цел да обективизира тренинга като философия и практика. Отправна точка в това изследване беше личната ми практика като режисьор и преподавател. Бих искала да отбележа и проучването на значителното количество библиографски материал, в по-голямата си част неиздаван у нас. Почти целият обем от цитирана литература е авторски превод. В някакъв смисъл този текст би могъл да послужи като пътеводител за актьора по отношение на професионалното и личното му усъвършенстване.

Темата „*тялото в театъра*“ е особено актуална в нашия век. Независимо дали ни харесва или не, тялото мощно заявява присъствието си като значим елемент от изкуството на живото изпълнение като ресурс на физиологично, емоционално и енергийно въздействие. Това е факт, който няма нужда от доказателства за съществуването си. Тялото в театъра е едновременно средство и цел на техниката. Но консервативното и неправилно разбиране за природата на физическия тренинг има способността да затвори тялото само в определен жанр или специфична естетика. По този начин се получава разделение, а не единство между тялото и съзнанието. Динамиката на тялото се заявява като привнесен елемент отвън, а не като база за действие или материал за изследване. В този смисъл тренингът е проблем, който е актуален на различни нива, както в процеса на

първоначалното обучение на актьора, така и по отношение на едно по-високо изпълнителско майсторство.

Една от целите на този дисертационен труд е да докаже, че внимателното и детайлно разбиране на тялото като сложна система от взаимосвързани психофизически процеси е гаранция за качеството на един театрален метод. Не само като отправна точка за нови експерименти, но и като форма на преосмисляне на традицията. Текстът концентрира вниманието си върху значимите реформи и проби в практическото познание за природата на изпълнителя. По този начин изследването се стреми да разгърне проблема за психофизическия тренинг върху широка методологична основа. Да извади от стереотипите и да анализира по нов начин методи, които са класически и дори исторически за театъра. Едновременно с това текстът цели да запознае читателя с някои от най-авангардните техники в областта на изпълнителските изкуства – изследванията на театралните лаборатории от края на XX и началото на XXI век. Всеки едни от анализираните методи е представен посредством своята философия, тренингови модели, принципи и конкретни упражнения. В този смисъл текстът може да има широко практическо приложение за практикуващите театър.

Като научна новост на този дисертационен труд мога да определя интердисциплинарния подход по отношение на проблемите, които гореспоменатите методи поставят. Приемайки тезата, че театърът не е наука, а познание за човека този текст навлиза в гранични пространства, опитвайки се да търси обективността в едно субективно поле за изследване. Актьорският тренинг като съвкупност на проблеми, цели и открития е разгледан през призмата на науки като неврофизиология, физика, психология, психоанализа, генетика, антропология и т.н.

Дисертационният труд е в обем 196 страници и е организиран в три основни глави и единадесет подглави. Първата част – „Тялото преди ролята“ – проследява основните идеи в мисленето за тялото, които променят концепцията за физическия тренинг; влиянието на Източния театър; както и целите на тренинга като вид естетическа и човешка организация в определен социо-културен контекст. Втората част е озаглавена „Модели и принципи – експериментите на голямата реформа“ и засяга креативният дискурс на тези и антитези в театралната методология от началото на XX век. Разгледани са методите на Станиславски, Мейерхолд, Вахтангов и Михаил Чехов от гледна точка на тяхната интердисциплинарност в разбирането им за тялото на актьора. Третата част – „Театралните лаборатории“ – проследява развитието на тренинга на едно по-високо ниво; възможностите на лабораторната ситуация да създава различни предизвикателства към тялото и съзнанието на изпълнителя. Подробно са разгледани различните периоди от изследователския път на един от най-провокативните учители в съвременния театър – Йежи Гротовски; както и развитието на идеите му в персоналните театрални изследвания на Еуженио Барба и Томас Ричардс.

Не на последно място искам да отбележа, че този дисертационен труд се стреми да постигне синтез, започвайки на пръв поглед от противоположната посока – детайлната диференциация на разглежданите проблеми. Иначе казано – анализирайки безпристрастно множество методи, изследването търси МЕТОДА. Метод, който се стреми да разбере универсално човешкото в театъра; смело експериментира, преминава през различни посоки и направления, предизвикателни тези и антитези; отгласква се от физическото, за да го превъзмогне. И в крайна сметка се връща към началото: метод, който да помогне на тялото да бъде това, *което е забравило да бъде.*

ПУБЛИКАЦИИ:

1. „Познатият непознат Готовски” – в-к „Литературен вестник”, бр. 27, 2009 г.
2. „Предизвиканото тяло – работата на актьора над себе си (психофизически тренинг)“ – в-к „Литературен вестник”, бр. 3, 2010 г.
3. „Театралните лаборатории. Институтът на Бор“ – сп. „Номо Ludens“, бр. 16, 2013 г.

СЪДЪРЖАНИЕ:**I. ТЯЛОТО ПРЕДИ РОЛЯТА**

1. Мисленето за/на тялото
2. Влиянието на Изтока
3. Контекст и практика

II. МОДЕЛИ И ПРИНЦИПИ – ЕКСПЕРИМЕНТИТЕ НА ГОЛЯМАТА РЕФОРМА

1. Живият рефлекс зад действието
2. Тези и антитези – органичната марионетка
3. Жестът на тялото в полето на несъзнаваното

III. ТЕАТРАЛНИТЕ ЛАБОРАТОРИИ

1. Институтът на Бор
2. Тялото – опит за превъзможване
3. Живото тяло в живия свят
4. Театралната антропология
5. От физическо действие към вътрешно действие

I. ТЯЛОТО ПРЕДИ РОЛЯТА

I. 1. МИСЛЕНЕТО ЗА/НА ТЯЛОТО

В Западноевропейската традиция К. С. Станиславски е един от първите, който дефинира „работата върху себе си” като отделен, в известна степен самостоятелен етап в процеса на формиране на актьорска техника. Бихме могли да кажем, че в някаква степен той задава модела, като насока на изследванията; поставя въпрос, който отваря пространство за множество отговори. За самият Станиславски и неговите съвременници – последователи и опоненти – това е началото на експериментите на театралната реформа от първата половина на XX век. Макар и да се стреми към универсалност, актьорският тренинг от началото на XX век все още е твърде много обвързан с концепцията за ролята, естетиката и жанра. Той тренира различни изразни средства, обогатявайки езика на изпълнителя, но все още не е форма на нов език и ново състояние; не е категорично обособен като самостоятелна единица. Физическият тренинг, какъвто го познаваме сега, е феномен на втората половина на XX век. Той придобива изключителна популярност в съвременния театър главно чрез работата на Йежи Гротовски и неговите последователи Еуженио Барба, Ричард Шехнер, Томас Ричардс и др. Резултатите от практиката като висша степен на майсторство на актьора инспирират и провокират; създават своите епигони и своите опоненти, но все едно – преди всичко те създават нови критерии за майсторство, нов начин за възпитание на изпълнителя. Това е един вид „*философия в действие*”, практически експеримент на тялото с различни модели на съществуване.

Всичко, което засяга изкуството на актьора е психофизическо. Но физическият тренинг е именно *физически*, защото отключва една форма на кинестетично познание, посредством която тялото води и връща информация към съзнанието. Всичко това не цели да издигне в

култ примитива, а да изчисти вътрешността на инструмента, в случая – психофизиката на актьора от възможни представи, стереотипи и интерпретации. Тялото и съзнанието са отделни механизми от една обща система и когато всеки механизъм извършва своята работа, системата функционира правилно. Изключително важно е този етап да бъде освободен от идеята за бърз резултат. Без, разбира се, да се абсолютизира процеса заради самия процес. Като форма на ново познание *за, от и на* тялото тренингът не симулира „театрална ситуация”, а изваждайки актьора от обичайния му контекст, провокира множество пространствено-времеви ситуации за изследване границите на психофизиката, въображението, емоционалността, сетивността. Тази форма на индивидуална или групов активност атакува представите ни за самите нас и собствените ни възможности, развивайки паралелно артистичния и „човешкия” ни потенциал. Защото техниката се стреми към баланса на критичните опозиционни точки – пределната простота и изразителност на вътрешната и външната цялост на изпълнителя.

I. 2. ВЛИЯНИЕТО НА ИЗТОКА

Голяма част от идеята за тренинг в Западноевропейския театър на XX век е повлияна от Източният театър, като форма на взаимодействие и интеркултурен синтез. Изпълнителят в Източния театър в традиционните му форми развива една изключителна прецизност на техниката за сметка на интерпретациите и това позволява техниката да се развие в дълбочина. Процесът е дълъг и отделните етапи са ясно структурирани. Влиянието на Изтока се проявява не само поради разбирането за тялото като база за изграждане на принципите в изпълнителските изкуства, но и посредством концепцията за майсторството на актьора като един непрекъснат и дори безкраен път на самоусъвършенстване.

Но въпреки очевидните връзки и влияния, все пак разликата между принципите на тренинг в Източния и Западния театър е донякъде

фундаментална. Изпълнителят в класическата източна традиция започва своя тренинг в детството, още преди напълно да е формирал своята индивидуалност, в този случай той преминава естествено и безболезнено от един културен модел към друг, абсорбирайки техниката първоначално посредством опита на тялото – имитирайки учителя, надграждайки различни нива на майсторство в изразните средства. Източната форма на предаване на познанието се осъществява посредством естетична и *етична* дисциплина на тялото и съзнанието, съзнателно насочена срещу „егото“ на играещия. В този смисъл за западния изпълнител изключително важен се явява проблема за индивидуалния избор. Във всеки първоначален етап на тренинг тялото е изхвърлено в пространството на „ничията земя“. То е отстранено от моделите, в които е било възпитано и обучено. Отнети са му познатите средства за изразяване и то трябва да открие други. Личният избор е онова рисково състояние да последваш неясния потенциал на все още неоткритите възможности.

I. 3. КОНТЕКСТ И ПРАКТИКА

Тук възниква логичният въпрос: какви са практическите цели на тренинга и какъв театрален контекст има необходимостта да се ползва от тези открития?

Репертоарният театър като вид културен контекст се явява донякъде чужд на идеята за тренинга, защото по същество е обвързан с идеята за резултат. При това резултат по линия на интерпретациите – независимо дали са естетически, жанрови или драматургични. Репертоарният театър цели натрупването на умения и тяхната приложимост в реализацията на конкретен продукт; стреми се към универсалност на възприятието, а не универсалност на техниката. Той прави възможно единството на разнородни техники. Нещо повече – в този контекст тялото обслужва текста, а не обратното. Всякаква форма на физически тренинг би била органически свързана с конкретните

предизвикателства на ролята поради спецификата на контекста като механизъм за произвеждане на културни продукти.

Като алтернатива на репертоарния, авангардния (*"fringe"*) театър има заявен интерес към тренинга като способ за откриване на нови изразни средства, бягство от конвенцията и търсене на гранични, много често крайни естетически форми и жанрове. Алтернативният театър поддържа идеята за група и тренинга там много често се явява форма на групова активност. За съжаление липсата на условия, в някои случаи липсата на познание и време за провеждане на реален процес, поставя изпълнителите в стресова ситуация – необходимост от генериране на бързи решения, при което откритията остават на повърхността. Скъсването на връзката с традицията и отхвърлянето на отговорността от обективен критерий води до липса на систематичност. Алтернативният театър е склонен да прилага най-различни готови форми на тренинг, понякога извадени от контекста, директно като част от готовия продукт. С една дума – възможно е изпълнителят да остане на едно първично физическо ниво, което води до механика, а тялото е доведено до автоматизъм, който блокира органичните реакции.

Доколкото театърът се проявява като начин на себепознание и обучение, с една дума – смяна на културните модели на поведение – то без съмнение най-благоприятната среда за качествен актьорски тренинг се явява изследователския театър. Тази практика е концентрирана много повече върху философията на метода като цяло, отколкото върху уменията да се произвеждат спектакли. Активният актьорски тренинг се явява нов културен модел за тялото, който атакува „тренинга на ежедневието”.

ИЗВОДИ:

Идеята за физически тренинг в Западноевропейския театър възниква от концепцията за „работа върху себе си“, като все повече се отделя и заявява като самостоятелна и задължителна за едно

съвременно обучение дисциплина. Въпреки очевидните връзки и влияния от Източния театър, разликата е фундаментална в същността си. Изпълнителят в Западно европейската традиция започва своя тренинг на относително зряла възраст, затова в неговия случай определяща е връзката тяло-съзнание. Именно затова тренингът трябва да атакува аналитичния и дискурсивен начин на мислене, което пряко се отразява върху поведението на актьора и да предизвика тялото с нови подходи. Развитието на тренинга като метод на изследователския театър изисква нови социо-културни ниши, които да осъществят в пълна степен този процес.

II. МОДЕЛИ И ПРИНЦИПИ – ЕКСПЕРИМЕНТИТЕ НА ГОЛЯМАТА РЕФОРМА

II. 1. ЖИВИЯТ РЕФЛЕКС ЗАД ДЕЙСТВИЕТО

Ако се върнем назад към Станиславски, ще установим, че в началния период на развитие на Системата, етюдът се явява основната тренингова единица. Като типичен пример на „аз в предлаганите обстоятелства”, етюдът разиграва ситуационни и поведенчески модели. Субектът и средата, в която е поставен са в някаква степен конкретизирани, но във психологически смисъл. Тялото не се явява формообразуваща база, а психо-техниката изпреварва физическата. Етюдът не предлага структура на движение в пространството, а *търси* тази структура и закони чрез логиката на поведението на играещия. Основен проблем се явяват точките на мускулно напрежение и контракция, които блокират органичния поток на движението и съответно – възпрепятстват провеждането на действието. За да бъде готово за действие, тялото трябва да бъде релаксирано, мускулите да са „свободни”, да бъде намерен точния център на тежестта. Релаксацията се осъществява посредством самонаблюдение и регистриране на

напрегнатите точки; процесът е насочен отвътре-навън. Сетивността на тялото също е материал за изследване – преди всичко сетивността във всичките ѝ измерения като средство за припомняне на случки, реакции и емоции.

В периода на развитие на метода на физическите действия (1934-1938 г.) Станиславски вече има богат опит като актьор и режисьор. Именно този опит развива разбирането му за тялото на актьора и неговата ефективност в посока на провеждане на действието. Методът не само ревизира и синтезира натрупания опит, но и обективизира изкуството на актьора, правейки основателни паралели с нервно-физиологичните процеси в поведението на живия организъм. Тук се явява малката, но съществена разлика между натурализма като естетическа форма и изследователските аспекти на метода. Само по себе се действието е команда на мозъка, но то толкова бързо се предава по нервните импулси и се реализира в тялото, че реакцията е почти едновременна. Реалното действие включва именно този мълниеносен импулс на мобилизация и естествена организация на цялото тяло, който често липсва в сценичното действие. А именно *истинността на живия рефлекс* генерира това особено качество на енергията, което е пределно осезаемо както за играещия, така и за наблюдаващия. Базисните физически действия се реализират чрез *базисните двигателни дейности* на тялото и според Станиславски те трябва да бъдат преразгледани (тренирани и провокирани) отново и отново в един цялостен и органичен процес, чрез който импулсите са събудени за живот.

В книгата си „Техника на актьора” В. Топорков отбелязва значителното влияние на големия руски учен, физиологът Иван Павлов върху Станиславски. Изследванията на Павлов върху функциите на висшата нервна система, по-специално условните и безусловните рефлексии се явяват така необходимата база, върху която да стъпи и да се отгласне метода. Често рефлексите се смятат за една от най-простите

единици за поведение. Те са отражение на нервната дейност и реакция на организма, с която той отговаря на дразнителите, които го атакуват. Най-общо рефлексите се делят на два вида: условни (вторично придобити) и безусловни (генетично придобити). Обикновено дразнителите действат в две посоки – възбуждане или затормозяване. В този случай скоростта и големината на рефлексната реакция се обуславят не само от вида на дразнителя, но и от предхождащи дразнения. Простите безусловни рефлексии са причинени от елементарни дразнители, докато сложните безусловни рефлексии – *хранителен, отбранителен, ориентировъчен и полов* – са базирани на инстинктите и ангажират целия организъм. За да се формира условен рефлекс (придобита форма на поведение) е необходимо няколко пъти в съчетание да се повторят условни и безусловни дразнители. Станиславски дефинира действието като „борба” на индивида за неговите цели и в рамките на тази дефиниция възможностите за възбуждане или затормозяване по линията *субект/среда* и *субект/субект* са многобройни.

Без съмнение с времето, влиянието на новите идеи, практиката на изпълнител и опита на учител възгледите на Станиславски еволюират – не толкова по отношение на естетиката (резултата), а по отношение на метода (процеса). „Как бихме могли да направим това?” е колкото философски проблем, толкова и математическа задача.

А всяка задача има повече от един верен отговор.

II. 2. ТЕЗИ И АНТИТЕЗИ – ОРГАНИЧНАТА МАРИОНЕТКА

Ако Станиславски деконструира човекът-актьор до система от нервно-физиологични процеси – импулси и рефлексии, то Мейерхолд стига още по-далеч, допускайки за първоначална тренингова база факта, че човекът-актьор е преди всичко „физическо тяло”. Той е „априори” в движение – следователно тялото му е подвластно на законите на

гравитацията, динамиката, транслирането на енергията и т.н. Самата идея, че изпълнителят е механизъм, а поведението му може да се конструира посредством абстрактни структури е твърде радикална за времето си. Биомеханиката използва принципите на математиката, физиката и инженерството, за да изследва силите, които влияят върху биологичния материал – в конкретни случаи силите на мускулите и тежестта, които оказват натиск върху скелетната структура. Характерно за живия организъм е, че отделните му части по различен начин противодействат на гравитацията, а цялостния баланс е обусловен от вътрешното взаимодействие на тези части. Няма да бъде пресилено да кажем, че биомеханиката се стреми да доведе тялото до компактността и резултатността на един работещ мускул, който подчинява всички елементи на своята цел и консолидира отделните части в едно.

Методологията на Мейерхолд категорично разделя тренинга от ролята като етапи на обучение. Този подход, както и тренинговите принципи се явяват революционни за времето си. В биомеханичните упражнения има елементи от танц, акробатика, физически действия. Те са малки, сами по себе си завършени пластично–ритмични структури с начало, кулминация и край, изразени чрез прецизни позиции на тялото.

Един от основните принципи в биомеханиката е, че организацията на движението е разгледано като точен рисунък на тялото в пространството. Целта на движението често започва видимо парадоксално, чрез своята противоположност. Така движението разширява амплитудата си, включвайки други части на тялото, и съответно – акумулирайки значително повече енергия. Казано с други думи – движението напред е едновременно назад, защото се явява сложна позиция/опозиция на всички части заедно, във всеки един момент.

Друга основна формообразуваща база в биомеханичните етюди е организацията на движенията в конкретни темпо-ритмични схеми. В много от случаите именно темпо-ритъмът и развитието му придават

образност и завършеност на структурата като начало, кулминация и финал. Трябва да признаем, че като външен израз импровизацията в тренинга е сведена почти до нула. И ако има такава, тя е *импровизация във форма*, която отваря широко поле за мисълта и въображението.

Диалектичката връзка Станиславски – Мейерхолд разширява значително наборът от изразни средства, както и периметъра на наблюдение/самонаблюдение посредством тренинга; навлизайки в пространството на много важни проблеми. Преди всичко началото, което предопределя резултата; нуждата от обективност, безпристрастност и яснота на отправната точка. Какво е тялото на човека-актьор, бидейки от една страна автентично, а от друга – фиктивно в една възможна реалност? Организъм или механизъм?

II. 3. ЖЕСТЪТ НА ТЯЛОТО В ПОЛЕТО НА НЕСЪЗНАВАНОТО

Докато Станиславски и Мейерхолд се концентрират главно върху парадокса тяло-съзнание, един техен съвременник, Михаил Чехов, с основание започва да си задава въпроса дали в креативния процес на актьора не е въввлечено и нещо друго.

Откритията в областта на неврологията, психологията и психоанализата от края на XIX и началото на XX век хвърлят нова светлина върху разбирането на Аз-а; преди всичко върху неговата вътрешна структура и организация. Тази гледна точка поставя проблема за творческия процес не толкова като съзнателен волеви акт, а като поле за реализация на „несъзнаваното“. Чехов се стреми към универсалност, стъпвайки върху идеята за единство на човешките емоции, в смисъл на ответна реакция при определени въздействия. Емоционалните състояния са своеобразен стрес, на който телата реагират по сходен начин. Те са склонни да заемат аналогични знакови позиции в пространството и да синхронизират вътрешния си ритъм в съизмерими схеми. Тялото „съобщава“ за състоянието си посредством универсалния език на жестовете.

Най-близо до търсенията на М. Чехов се явява естетиката на фантастичният реализъм на Е. Б. Вахтангов и това е режисьорът, който в значителна степен повлиява на Чехов в процеса на изграждането на специфичните му средства като изпълнител. По отношение на тренинга, Вахтангов сякаш не се интересува толкова от създаването на конкретни упражнения, колкото от ясни и прости принципи, които имат качеството да генерират различни упражнения. В неговите *импровизационни игрови схеми* можем да открием както логичния наратив на етюда, така и чистата, циклично повторяема партитура. Тоест в неговия подход можем да говорим за концептуални *задачи*, които водят до физически и темпо-ритмични модели. Като цяло Вахтангов иска да събуди *игровата природа* на изпълнителя. Той развива *динамиката на груповия тренинг*, което за него е възможност за проява на колективното несъзнателно чрез игрови прийоми.

Психологическият жест е оригиналният принос на М. Чехов в концепцията за актьорска техника – ядрото на неговата методология. Бидейки жест обаче, той логично се развива *по периферията на тялото* и остава встрани от центъра. Но М. Чехов осъзнава опасността от статика и периферност на жеста във физически аспект, затова той съветва движението мислено да бъде продължено до неговия предполагаем център в корпуса на тялото. Скелетната структура на тялото като цяло никога не изолира напълно едно движение. Импулсите се генерират в корпуса, но пътят им е толкова бърз, че ние в повечето случаи усещаме края на импулса. За да открием жеста като самостоятелна единица, Чехов ни предлага обратния път – от периферията към центъра. Но психологическият жест, естествено, няма само физическо измерение – той се проявява като пример за *основното желание на образа, въплътено в жест*. Това желание се явява продукт на несъзнаваното, то е израз на едно базисно, но *блокирано действие*, което не може да бъде реализирано. В този случай умът, волята и действената природа са блокирани и желанието избликва на

емоционално ниво. *Достигането до психологическия жест* като актьорски тренинг е форма на себепознание и тази форма има смисъл повече като процес, отколкото като резултат.

ИЗВОДИ:

Експериментите на голямата реформа в театъра от първата половина на XX век ни отправят в категоричните, но леко затворени светове на реформатори със собствена гледна точка. Те черпят енергия от както от тезите, така и от антитезите, породени от своята и чуждата практика. В този период всеки метод генерира своята техника, която се концентрира върху определена част от актьорската природа, която от своя страна е част от определен вид театър като идеи и естетика. Между възможните антитези на Системата на Станиславски като психологически жест (М. Чехов) и биомеханика (Мейерхолд) можем да открием и собствената му креативна авторевизия – методът на физическите действия. Тренингът все повече се отделя и заявява като самостоятелна изследователска територия и навлиза в интердисциплинарното поле на досег с други науки – физика, физиология, неврология, психология – и това е качествено нов елемент в изкуството на актьора.

III. ТЕАТРАЛНИТЕ ЛАБОРАТОРИИ

III. 1. ИНСТИТУТЪТ НА БОР

В идеята за театрална лаборатория на пръв поглед можем да изведем две принципни разграничения. Между формите на театрална практика (репертоарна или независима труппа) и театралното обучение (университет, академия, школа и др.). Лабораторията притежава елементи и от двете, но нейното състояние е „помежду”, обвързано едновременно с чистото познание и практиката. Театралната

лаборатория е преди всичко *нов етап на развитие на техниката*; развитие, което изисква други условия; ниво, до което се достига посредством определено натрупване на познание и практика. И основанията винаги се базират на обективност, дори в такова субективно поле като изкуството на актьора.

Йежи Гротовски е един от най-мистичните и същевременно един от най-практичните учители в театъра. Изследователският му път е прецизно разделен на периоди, маркиращи както предмета, така и метода на изследване. В случая на Гротовски лабораторната ситуация е изключително сгъстен модел като енергия и интензитет. Тази ситуация не се занимава толкова с естетически опити върху жанра театър; върху формата, идеята или новите изразни средства. Преди всичко лабораторията центрира максимално фокуса на наблюдение върху изпълнителя и позволява проблемът да бъде обхванат в неговата „*тоталност*”.

Понятието „тоталност” също може да бъде обект на спорове и спекулации, защото стремежът на театралната лаборатория не е да възпита „*свръх-актьори*” и още по-малко „*свръх-човеци*”; нито пък да заличи неизбежната граница между фикция и реалност в театъра. Още по-малко методът цели да „*превъзмогне човешкото*” в актьора. Напротив - методът стъпва върху това. В много отношения диалектиката, единството на противоположностите е характерно за твърденията на Гротовски; парадоксите са и практически извод от детайлното навлизане в дълбочината на конкретни психофизически феномени. Познанието е нужно заради овладяването на материята – човешкото тяло. Умението да подчиним материята на целите си, следвайки нейната собствена органика – т. е. без да я игнорираме, инквизираме или умъртвяваме. Живият организъм на изпълнителя е инструмент, настроен да усеща много по-деликатни и недоловими (за ежедневието) вибрации, които обаче са необходими за естеството на професията му. Тук изискванията на Гротовски наистина отиват отвъд

стереотипите. Той сменя не жанра, а критериите за театър. В неговото отношение към техниката няма и следа от сантименталност – обичайните критерии като „вдъхновение”, „творчество”, „талант” са изтласкани назад в понятийната система. Изследователският дух е зареден със строгост и стоицизъм; дори най-сложната техника трябва да бъде разглобена до нивото на практическо умение, на занаят. По този начин Готовски приближава театъра и ритуала в едно общо изпълнителско поле, където свързващото звено е техниката. Така той прецизно отделя „перформативните” умения от мистицизма на ритуала и през всичките си периоди продължава систематично да се занимава с тренинга – с неговите измерения като техничност, дълбочина, философия; с неговата способност да формира група и общност, а вътре в групата – да обучава и трансформира индивидуалностите. Връзката с тренинга е и неговата постоянна връзка с театъра. Трябва да признаем, че понякога до такава степен сме увлечени да търсим скрития смисъл, закодиран в метода, че изпускаме очевидното. Готовски го казва просто: *тялото е първо*.

III. 2. ТЯЛОТО – ОПИТ ЗА ПРЕВЪЗМОГВАНЕ

В стремежа към овладяване на тялото до степен на физическа хармония и единство на процесите можем да открием един идеал, който датира още от древността, като всяко време и култура го преоткрива и концептуализира по различен начин. Тялото е запечатало нашия генетичен код като структура, визия, рефлексивност и емоционалност; постепенно то се превръща в отражение на всекидневния тренинг, който сме избрали за себе си; но то е израз и на цивилизационната идея за него. Античността, Ренесансът, Източните култури ни внушават копнежа по физическа (и духовна) хармония, а модерната епоха сякаш ни дава неограничена свобода на действие. Стъпвайки върху тялото като идея и база, театърът от една страна е адекватен на динамиката на съвременността, но от друга – се връща към ритуалните си корени, към

битието си „*преди литературата*”, когато действието само по себе си е достатъчно красноречиво, а поведението поражда словото. Западноевропейската култура, част от която е Гротовски, е винаги тясно обвързана с драматургичния текст. Нещата обаче стоят по друг начин от гледна точка на изпълнителя. Той по презумпция разказва историята на „*другия*” (чуждия текст и драма), която трябва да превърне в своя. Методът изисква достигане до точното психофизическо състояние, където този текст може да се случи органично. Не само словото е носител на смисъла – той тече по различни канали. Както тялото е „сдът”, който носи звука, а прецизното боравене с вътрешната му структура позволява на звукът да резонира по-добре, така и действията са това, което носи историята и увеличава обема ѝ във време-пространството.

В този път на изпълнителя срещу собствените му граници няма и следа от обикновения актьорски егоцентризъм; все повече се налага един спартански идеал на самодисциплина, който естествено преминава през тялото. Този етичен идеал (но не от гледна точка на конвенционалния морал) съдържа както доброволно самоотлъчване от инерцията на ежедневието, така и един анархистичен порив към крайностите, към състоянията на афект. Истински рисковите моменти, в които „*тялото не лъже*” действат като катализатор за едно необходимо вътрешно разкриване. Едно от най-ценните неща, които може да извлечем от този опит е психофизическата страна на тренинга. Мисълта за движението и точната му образна мотивация трябва да протичат *едновременно* с физическата му реализация. Гротовски ни предлага да ги възприемаме като едно цяло още на ниво тренинг; защото когато тези енергийни потоци се срещнат и протекат едновременно, те имат качеството взаимно да увеличават силата и точността си. Ефектът от овладяването на тялото упорито върви към неговото преодоляване, към превъзможване на физическото. Превъзможването се насочва към търсене на източника на самите движения – импулсите. Те могат да

бъдат достатъчно осезаеми само ако тялото е развило своята свръхчувствителност и движението е оголено до нерв, изчистено от всичко излишно.

Периодът, който Гротовски посвещава на Театър Лабораториум продължава около 12 години (1957-1969 г.), официалното закриване на театъра става през 1984 г. Отделни негови членове продължават индивидуалната си дейност, но изследователският път на Гротовски се измества в друга посока. Още по време на това първо естетическо направление – „*Театър на продукциите*” – успоредно с развитието на тренинга и естетиката на „*бедния театър*”, се поражда и систематичният интерес към проблемите за взаимодействието между зрители и актьори – провокиране на активна рецепция у наблюдаващия като част от общото действие. Зрителят също е жив организъм, който не може да бъде игнориран. Този практически опит се явява преход към следващото изследователско предизвикателство: „*Пара-театър*”.

III. 3. ЖИВОТО ТЯЛО В ЖИВИЯ СВЯТ

Наименованието „*Paratheatre*” идва от „*Participatory Theatre*” – буквално това е театър с активното участие на публиката. Определението „театър” в конвенционалния смисъл на понятието е спорно, защото периодът включва мащабни групови акции в естествена среда, пърформанси, хепънинги и други гранични форми. Акцииите смесват в едно професионалисти и аматьори в една истинска транскултурна общност – някои от проектите включват до няколко хиляди души.

В своя текст „Празникът” (написан в 1972 г.) Гротовски говори за разликата между природата на акта и природата на физическите действия при Станиславски. Станиславски използва техниките на ежедневието (линията на простите физически действия), за да създаде плътност и достоверност на присъствието. Дали обаче това са *техниките* или *навиците* на ежедневието? Актът, от своя страна

използва техниките на ежедневието като трамплин, за да се оттласне от тях и да придаде на действието символично значение. Ако Станиславски имплантира елемент на реалност в играта, то Готовски инспирира елемент на игра в реалността.

Пара-театър е това, което Готовски нарича „*активна култура*”. По отношение на тренинга това е среща-взаимодействие между тренираното (в определен естетически контекст) и нетренираното тяло. Ситуациите са в пълния смисъл на думата психофизически предизвикателства. Словото е заменено от сетивност. Тренингът напуска залата и излиза в естествена среда, където телата – тренирани или нетренирани – се изравняват чрез един много универсален критерий – инстинктивната човешка реакция към обстоятелствата тук и сега, активирането на съпротивителните сили. Периодът „Пара-театър” продължава от 1969 до 1978 г. като последните му две години се засичат с „Театър на източниците” (“*Theatre of Sources*”), реализиран от 1976 до 1982 г. Тематично и двете посоки се базират на проблема „*живото тяло в живия свят*”; тренинг в естествена среда с максимално автентични действия и реакции.

Театър на източниците е реализиран с интернационална група от изпълнители, които от своя страна са тренирани в различни перформативни техники. Това многообразие от средства и умения има за цел достигане до „*източника на техниката*”, проявен чрез синтеза между възможните варианти в Източната и Западната традиция. Обратно на Пара-театъра и неговото отваряне към общността, Театър на източниците е ориентиран към изследване параметрите на *личната самота* в рамките на групата. В началото на този период Готовски е повече ориентиран към поведенческите рефлексии, проявени чрез специфичния контекст, който ги е породил. Това е условният културен рефлекс към окръжаващия ни свят; рефлекс, натрениран в тялото още от детството. С други думи – преди да се стигне до тренинга на експресивните изпълнителски средства, трябва да се започне от

разбирането на всекидневните техники на тялото. Голяма част от този период е разпръсната в различни географски дестинации. Характерно е, че Готовски търси преди всичко маргиналните и езотеричните, а не популярните източни техники – всичко, което е пример за съхранено и устойчиво познание, но е отвъд традиционния „мейнстрийм“ на изпълнителските изкуства. Тъй като „Театър на източниците“ е фокусиран преди всичко върху тренинга, той изследва първичните игрови структури, породени от съприкосновението с обстоятелствата и ритъма на естествената среда. Тренингът през този период се отгласква от екзотиката на традиционните техники и се стреми да проникне отвъд тях, към универсалното, към общото за телата и културите; насочва се към симулиране на ситуации, които събуждат естествената виталност на тялото. Упражненията засягат проблема за активното *наблюдение* (насочено едновременно към себе си и към външния свят), а оттам – и осезаемото *присъствие* на изпълнителя, тренирайки една категория рефлексии, които съзнателно се удържат в граничното поле на динамичното очакване.

Именно този ключов въпрос – какво се случва с изпълнителя *преди действието* – се явява една от водещите посоки в изследванията на Еуженио Барба. Той нарича това ниво „*пред-експресивно*“ (*pre-expressive level*) и за него това е точката, където източните и западните изпълнителски техники могат да се срещнат и да синтезират разбиранията си за тялото.

III. 4. ТЕАТРАЛНАТА АНТРОПОЛОГИЯ

Театралната антропология разглежда поведението на изпълнителя от гледна точка на неговото физическото и ментално присъствие, съотнесено към принципи, различни от ежедневиия живот. В изследването са включени различни жанрове, стилове, индивидуални и колективни техники и традиции. По този начин тялото-съзнание на човека-актьор се явява тази „чужда земя“, в която изследователят е

едновременно местен и чужденец; колонизатор и колонизиран; пребивавайки на границата между аналитичността и екзотиката. Органиката е енигматичен резултат от процес, който в много случаи е опозиция на реалността. Самото тяло на сцената е „*фиктивно*”, то е знак; телесното често репрезентира нещо друго. За Барба еквивалентността между сценична и обективна реалност има смисъл в аналогично отношение, като транслация на принципи.

Структурата на тренинга (физически и звуков) е съставена от групови упражнения; актьорите следват общ колективен ритъм. Прицелната точка е тялото, което трябва да се дистанцира и отстрани от моделите, в които е било възпитано и обучено – трябва да „*претърпи една нова колонизация*”. Но целта на тренинга не е да предлага лесни решения и изкарвайки тялото от механиката на ежедневието, да го вкара в друга механика. Той иска да проникне отвъд ограниченията и да атакува защитите, за да окуражи тялото в собствените му възможности и да го предизвика. Експериментът трябва навлезе в зоната на чистата обективност на изследването и да докаже хипотезата за поставяне на *техничното* като определящо и базисно ниво в обучителния процес. Барба започва да се интересува от преди всичко от законите, по които са изградени отделните упражнения и как, следвайки тази логика, изпълнителят може сам да формира нови. За него структурата на едно упражнение е малък цикъл, аналогичен на този на действието, фактически *самото упражнение е действие* с начало, среда-кулминация, и край-начало на следващо. Едно специфично разбиране за енергиите при Барба се явява качествено ново за Западната традиция – наличието на две противоположни силови полета: *анимус* и *анима*. *Анима* се явява по-меката енергия, която е насочена навътре, за разлика от нейната противоположност – *анимус* – енергия със значително по-бурни и агресивни характеристики, насочена навън. Според Барба всеки изпълнител би следвало да тества енергийния потенциал и на двете силови полета – *анимус* и *анима* – без разлика от своя пол. Това е едно

познание за човешката природа като цяло, но и разбиране за природата на изпълнителя, която за Барба има „две остриета”. Именно боравенето с крайностите създава условия за експресия, но осигурява и необходимия енергиен баланс – това е способността да ги провокираме и контролираме едновременно. Защото една от основните цели на тренинга е именно да проникне отвъд лимитите на видимото, баналното и очевидното; да проникне с внимание и любопитство, но без предразсъдъци, които биха ограничили изследването. И посоката води към нещо наистина непознато в рамките на нашето Аз – трансформацията на енергиите.

III. 5. ОТ ФИЗИЧЕСКО ДЕЙСТВИЕ КЪМ ВЪТРЕШНО ДЕЙСТВИЕ

Проблемът за трансформацията на енергията е една от водещите теми в лабораторните изследвания от края на ХХ и началото на ХХІ век. Стремехът към овладяване на тялото скоро се усложнява от желанието да се проникне отвъд физическото ниво, към все по-неизследвани територии на човека-актьор. В случая „*физическо*” до голяма степен следва да се тълкува и като „*материално*”; тоест възможността на енергията да се трансформира на качествено ниво – от хоризонтала към вертикала, докосвайки много по-неуловими и фини центрове в човешкото същество. Едно от най-предизвикателните открития в областта на изпълнителските изкуства се явява проникването в едно своеобразно вътрешно пространство като продължителен процес на развитие на определена техника или още по-точно – монтаж и взаимодействие на техники. Не бихме могли толкова лесно да го причислим към театралните открития, защото носещата го перформативна структура значително надскача рамките на „изкуството на представянето”, поне в традиционния смисъл. Но в него има значителна концентрация на майсторство именно в областта на изпълнителските изкуства по отношение на физическия и звуковия

тренинг. Става въпрос за техниката, развита (и продължаваша да се развива) в една от най-авторитетните лаборатории днес *”Работен Център на Йежи Гротовски и Томас Ричардс”* – техниката на така нареченото *„inner action”*. В техническо отношение това е изследване на вибраторните качества на традиционни ритуални песни от Афро-Карибския регион в комбинация с физически действия (от терминологията на Станиславски). Практически монтажът между двете характеризира тази своеобразна техника на *Работния Център*; техника, която реализира и материализира този вид трансформация на енергията. Изследването няма изцяло антропологична насоченост, в случая Гротовски комбинира изключително прецизно определени средства, които му позволяват не да отслаби, а да увеличи контрола над тялото-съзнание на изпълнителя при значително по-екстремни обстоятелства. Така практическото разбиране на физическото действие се оказва необходимия трамплин – база, върху която да бъде изградено следващото ниво.

В един от най-енигматичните си текстове, *„Изпълнителят”*, Гротовски говори за този вид *„работа върху себе си”*, който води до практическия парадокс на *„Аз-Аз”*. Едното Аз, което извършва действията и е пределно материално и другото Аз, което е *„квази-виртуално”*. За целите на тази удвоеност на Аз-а, изпълнителят не трябва да развива атлетиката, а пропускливостта на своето физическо тяло. *Вътрешното действие* е инструмент, чрез който трябва да се проникне в по-неуловими и фини центрове на човешкото същество. То се явява силно екстатично преживяване, което успява да надскочи физическите ограничения и да върне вече трансформираната енергия обратно към тялото, запазвайки в пълна степен концентрацията на съзнанието.

През последните два периода от изследователския си път – *„Обективна драма”* и *„Изкуството като средство”* – Гротовски се насочва към търсенето на достатъчно работещи *„инструменти”* за

трансформация на енергията. Техниката е твърде продължителна като времетраене и комплексна в същността си. Тя включва и прецизен физически тренинг, резултат от стабилно натрупване на познание за процесите в тялото, които Гротовски е акумулирал през изследователския си път. Фокусът на „Обективна драма” е насочен главно към развитие на груповите тренингови упражнения „*Motions*” („*Движения*”) и „*Watching*” („*Наблюдение*”); както и към създаване на малки наративни структури посредством използване на „метода на физическите действия” на Станиславски. Работата върху физическите действия е по-скоро на тренингов принцип – целта е посредством физикализация да се създаде завършена повторяема партитура. Разбирането на Гротовски и сътрудника му Томас Ричардс за природата на импулсите, рефлексите и точките на контакт в психофизическия обхват на действието показва едно много синтезирано и креативно развитие на метода на Станиславски.

След прецизен и продължителен изследователски процес в програмата „*Изкуството като средство*” (стартирала през 1986 г. и продължаваща до днес), концепцията за актьорския тренинг при Ричардс търпи значителна трансформация, заедно със собственото му развитие като основен „*doer*” и изследовател. Подобно на практическите изводи на Еуженио Барба, методът се променя и усложнява, следвайки персоналните нужди на изпълнителите – от групов, тренингът става индивидуален. Логичен извод от всеки систематичен процес е, че е една определена форма на изпълнение поражда своя собствен тренинг, който винаги е психофизически. Разбира се, навлизането в тези детайли се случва на определен етап от развитие на майсторството, като първоначалните нива не трябва да бъдат игнорирани или подценявани. Практически тялото трябва да достигне своето собствено ниво на оптимална физическа готовност да реализира действието в неговото многообразие на външни и вътрешни изразни средства и техните видими и невидими проявления.

ИЗВОДИ:

Концептуалното развитие на тренинга в западноевропейския театър през втората половина на XX век навлиза смело в сферата на по-категоричните опити. То се опитва да събуди за нов живот традицията, навлиза в диалог с нея. На същия принцип то влиза в досег и с източните (театрални, ритуални, физически или духовни) практики. Водеща за експерименталните открития се явява техническата перфектност. Подробно са разгледани петте изследователски периода в творческия път на Й. Гротовски от гледна точка на промяната в спецификата на актьорския тренинг; принципите в театралната антропология на Е. Барба, както и развитието на тези идеи в съвременните практически изследвания на Т. Ричардс. Разгледан е проблема за креативното развитие на метода на физическите действия като форма на диалог с традицията.

Основен акцент на тази част от дисертационния труд е лабораторната страна на тренинга, която го отправя в граничните културни пространства, където театърът е нов модел на „човешка” и професионална организация. В тази ситуация, която е концентрирана предимно върху изследователски проблеми на изпълнителските изкуства, експерименталния подход може да породи открития, които да бъдат ориентир за следващите поколения. Театърът има нужда от тези изследвания, въпреки тяхната привидна отдалеченост по отношение на тривиалния театрален контекст. Те преосмислят природата на актьора, предефинират целите и средствата. Някои от достиженията на театралните лаборатории – като техника и дълбочина на проникване в изкуството на изпълнението – все още не могат да бъдат достигнати. Нещо повече – те променят мисленето ни за театъра като цяло, пораждайки малките, но значими пробиви в общото познание за човека-актьор.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение бих искала да обобщя в няколко точки основните приноси на този дисертационен труд:

1. Задълбочено изследване на актьорския физическия тренинг като феномен на Западноевропейския театър през XX век. Систематичен анализ на най-значимите методологии от гледна точка на техния реформаторски потенциал. Избор на специфична дискуссионна платформа, целяща да извади традицията от стереотипите и да я преосмисли по нов начин. Концептуалност при дефинирането на тематични насоки, касаещи работата с тялото.
2. Запознаване на читателя с водещи авангардни тенденции в областта на тренинга през втората половина на XX и началото на XXI век. Синтез на значително количество библиографски материал. Авторски превод на цитираната литература.
3. Интердисциплинарност по отношение на анализираните методологии. Обективизация на техниките в областта на изпълнителските изкуства. Дефиниране на тренинга като изследователска територия, която влиза във взаимодействие с науки като неврофизиология, физика, психология, антропология, генетика и т.н.
4. Практическа приложимост на изследването от гледна точка на обучение и театрална практика. Разгледаните методи са представени посредством тяхната философия, тренингови модели, принципи и конкретни упражнения.

PhD THESIS

RESUME

“THE CHALLENGED BODY – PSYCHOPHYSICAL ACTOR’S TRAINING” is a theoretical research, which origins from theatre practice and the questions it arouses. The work focuses on the body-techniques, as used by leading methodologies of the Occidental traditions. That specific phenomenon – *work on oneself* – is a point of departure for every fundamental search in the field of theatre in the XX century. The thesis emphasizes on the importance of the process, starting from the body and leading to an organic body-mind. Many aspects of training change themselves from physical to psychophysical; they challenge not only the body, but also the imagination, sensuousness, emotionality and creativity. By analyzing these methods, the author’s point of view offers an interdisciplinary approach. The major principals of the actor’s training are seen through their interaction with different fields of science as neurology, physiology, physics, psychology, anthropology and genetics. And that comes not to define theatre as a science, but as a certain *knowledge* which aspects often go beyond the borders.

The dissertation contains 196 pages, structured in three parts and eleven chapters. The first part – THE BODY BEFORE THE CHARACTER – explores the main concepts of the body training; the similarities and differences between Oriental and Occidental tradition and also the necessity of creating a specific cultural context which makes the training possible and indispensable. The second part – THE EXPERIMENTS OF THE GREAT REFORM – deals with some classical methods, such as Stanislavsky’s *Method of Physical actions*, Meyerhold’s *Biomechanics* and Michael Chekhov’s *Physiological Gesture*. The major effort in that search is to bring the acting techniques out of the stereotypes and make them useful for contemporary theatre. The third part – THEATRE LABORATORIES – describes the actor’s training as a tool for professional and personal development. The thesis is concentrated mainly on the work of Jerzy Grotowsky as one of the most provocative teachers in theatre and master of physical training. The text gives detailed differentiation between the five periods of his creative quest. During those periods (*Theatre of Productions, Paratheatre, Theatre of Sources, Objective Drama and Art as a Vehicle*) training passes through various experiments. And the discoveries blaze directions which can be point of departure for the next generations in theatre. Besides Grotowsky’s work, the text also studies the development of his ideas in the personal research in the work of E. Barba (*Odin Theater*) and T. Richards (*Workcenter of Jerzy Grotowsky and Thomas Richards*).