

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ПРИЛОЖНИ ИЗКУСТВА

КАТЕДРА СЦЕНОГРАФИЯ

Невена Людмилова Георгиева

**Отражения на идеи и тенденции от модернизма и постмодернизма върху
европейския визуален театър в началото на XXI век**

АВТОРЕФЕРАТ

Дисертационен труд за присъждане на образователната и
научна степен „Доктор“

Научен ръководител:
професор Светослав Кокалов

София

2020

Научният труд съдържа 191 страници. Състои се от увод, три глави, заключение, приноси, библиография включваща 46 заглавия на кирилица, 80 заглавия на латиница, 26 интернет сайта, две приложения, списък с участия в научни конференции и публикации на автора, свързани с темата на дисертацията, албум с 81 визуални единици.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на от часа в зала №..... в Национална художествена академия, гр. София, на открито заседание на научното жури.

Материалите за защитата са публично достъпни и публикувани на уеб сайта на Националната художествена академия (<https://www.nha.bg/>).

Съдържание:

1. Обща характеристика на дисертационния труд.....	5
1.1 Актуалност на темата.....	5
1.2 Състояние на изследваният проблем.....	5
1.3 Обект, предмет, обхват, цел, задачи и методология на изследването.....	6
1.4 Хипотези.....	7
2. Основно съдържание на дисертационния труд.....	8

ПЪРВА ГЛАВА

Явления и тенденции оказващи влияние върху възникването и развитието на визуалния театър през XX век.....

1. Логоцентричност/образоцентричност.....	9
2. Постановка/пърформанс.....	11
3. Синтез/деструкция.....	12
4. Монокултурализъм/интеркултурализъм.....	14
5. Антропоцентризъм/“де-хуманизация“.....	15
6. Илюстративност/монументалност.....	16
7. Два подхода в реализирането на визуалния театрален спектакъл. Тадеуш Кантор и Робърт Уилсън.....	17

ВТОРА ГЛАВА

Визуален спектакъл и драматургия на зрителя.....

1. Два подхода към анализа и интерпретацията.....	18
1.1 Знаците и тяхното разчитане.....	19
1.2 Феноменологични и интерпретативни измерения на анализа.....	19

ТРЕТА ГЛАВА

Визуалният театър в началото на XXI век – на границата между изкуствата.....	20
1. Театърът на Хайнер Гьобелс като „естетика на реалността“.....	21
1.1 „Всичко, което се случи и можеше да се случи“.....	21
1.2 „Нещата на Щифтер“.....	22
2. Театърът на Ромео Кастелучи.....	23
2.1 „Метопите от Партефона“.....	23
2.2 „Новият живот“.....	24
3. Изводи.....	25
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	27
3. Приноси на дисертационният труд.....	31
4. Списък с участия в научни конференции и публикации на автора по темата.....	32

1. Обща характеристика на дисертационния труд

1.1 Актуалност на темата

Реалността, в която живеем, продължава да е превзета от модернистични и постмодернистични идеи възникнали през XX век. Независимо дали бихме се съгласили с тази теза, или дали бихме я приели отчасти, няма как да не признаем, че изкуството в момента рециклира, адаптира или трансформира основни идеи и тенденции, в които сякаш на пръв поглед няма нищо ново. При по-задълбочено вглеждане обаче можем да си дадем сметка, че новото всъщност са неизчерпаемите възможности в комбинирането на тези идеи и новите проблеми, които се проявяват, или биха се появили, в това прекомбиниране. Театърът винаги е отразявал основни вярвания, настроения, тенденции, съпътстващи естествения ход на човешката история. Като резултат от разпада, фрагментирането, субективизирането на явления през XX век, той също започва да търси начин да отрази тези промени. Появяват се множество различни форми, които усилено се стремят да бъдат адекватни на този процес. Една от тези гранични форми е именно визуалният театър, който със своята гъвкава система от знаци и разнообразни начини за създаване на значение успява да отговори на динамиката в развитието на съвременното зрителство. Поради тази причина е необходимо да се изследват взаимоотношенията зрител-визуален спектакъл и те да бъдат поставени в контекста на съвременното ни, а именно свързани с примери от театъра в началото на XXI век.

1.2 Състояние на изследваният проблем

В процесът на работа по дисертацията и запознаване с различни трудове, разглеждащи явлението визуален театър, стигнахме до заключението, че няма как да започнем от изследване на идеите и тенденциите, които са дали отражение върху развитието на визуалния театър без да се опитаме да дефинираме самото явление. Оказва се, че много от авторите пишещи за визуален театър имат своя собствена интерпретация на това какво представлява

той в своята същност. Тоест по-скоро усилието им е насочено към поставянето на този проблем без претенцията да бъде разгледан по-глобално, а напротив – частно, затворено в личната им театрална практика. Други мимоходом признават съществуването му в контекста на развитието на театъра, но някак рехаво, откъслечно и не достатъчно задълбочено изведено, или поне не толкова задълбочено, колкото на един сценограф би му се искало по отношение на ползването на конкретни средства. Има разбира се и трети, които поставят акцента върху *визуалността* и тя сякаш превзема всичко без да даде шанс на *театъра* като комплексен процес да изяви някои от останалите си съществени компоненти. За да можем да си отговорим на въпросът какво е визуален театър един от подходите, които се налага да приложим е свързан именно с изясняване на историческите предпоставки, които са предполагаемо влизащи в неговата поява.

Визуалният театър често се свързва с имената на режисьори (а не случайно някои са и сценографи на собствените си проекти) като Йозеф Шайна, Тадеуш Кантор, Лешек Монджик, Йозеф Свобода и Робърт Уилсън. Именно с имената на Кантор и Шайна е обвързано ползването на определението *визуален театър* за първи път. В общи линии за всички тях е писано много извън пределите на нашата държава и сякаш интересът към изследване на визуалните концепции, които те прилагат не е необходимо да бъде толкова детайлен тук. Това, което по-скоро е важно е намиране на логика в историческото появяване на визуалния театър и извеждане на начините по които се случва тази толкова важна връзка зрител-визуален спектакъл от гледна точка на настоящето. Поради тази причина в центъра на изследването попадат съвременни спектакли на двамата режисьори Хайнер Гьобелс и Ромео Кастелучи.

1.3 Обект, предмет, обхват, цел, задачи и методология на изследването

Обект на изследването е визуалния театрален спектакъл в неговите съвременни проявления. **Предмет** на изследването са модернистичните и

постмодернистичните явления и тенденции, които оказват влияние върху развитието на визуалния театър и върху идеята за значимостта на зрителя като съществен компонент във визуалния театрален спектакъл.

Оновните **цели** на настоящият труд са дефиниране на явлениято „визуален театър“ и изграждането на подход към неговото съвременно разбиране и интерпретация.

За да може те да бъдат осъществени е необходимо да се изгради **хипотетичен модел**, който да очертае рамките на визуалния театър. В него от една страна влизат явленията довели и повлияли появата му, а от друга важната теза свързана със субективността на зрителското изживяване и начините на комуникация между зрител и визуален театрален спектакъл.

Основната **задача** е свързана с проследяване или трансформация на тези явления в няколко съвременни спектакъла на режисьорите Хайнер Гьобелс и Ромео Кастелучи. Техните спектакли са поставени в контекста на модела очертаващ рамката на визуалния театър.

Използваната **методология** е следната: анализи на театрални спектакли гледани на живо; анализи на рецензии; анализи на снимков, видео и аудио материал; иконологически метод; историографски метод; сравнително-съпоставителен метод. Анализирана е информацията получена от различни източници за двата спектакъла на Хайнер Гьобелс „Всичко което се случи и можеше да се случи“ (2018 г.) и „Нещата на Щифтер“ (2007 г.), като първият е гледан на живо в рамките на Трианалето в Рур през 2019 г., а вторият на видео и аудио записи. Анализирани са и два спектакъла на Ромео Кастелучи - „Метопите от Партенона“ (2015 г.) и „Новият живот“ (2018 г.), гледани също на живо по време на фестивала Виенските празнични седмици през 2019 г.

1.4 Хипотези

Настоящият труд предлага няколко основни хипотези. Първо той допуска съществуването на визуалния театър като форма на театър различна от драматичния. Второ допуска се тезата, че визуалният театрален спектакъл не

ползва литературна драматургия в основата си и поради тази причина в сложните процеси по неговото интерпретиране доминират други закони.

Трето застъпена е идеята, че неговата поява и развитие е свързано, в голяма степен, с идеи присъщи на модернизма и постмодернизма. Четвърто за развитието на визуалния театър огромна роля играе отношението към „драматургия на зрителя“ и начините по които зрителят създава значения.

2. Основно съдържание на дисертационният труд

ПЪРВА ГЛАВА

Явления и тенденции оказващи влияние върху възникването и развитието на визуалния театър през XX век

В опит да се систематизират явленията свързани с модернистичното и постмодернистичното влияние върху развитието на визуалния театър е използвана авторска система обединяваща различни проблеми. Всички те са свързани с големите промени в театъра от края на XIX век и са продължили своето съществуване през целия XX век. Формулирани са проблеми и са изградени опозиции, групирани в двойки. Те очертават образа на визуалния театър и изграждат критерии за изследване на този феномен. Двойките са разгледани и интерпретирани през основното противопоставяне между драматичен театър и визуален театър.

Разглеждането им е поставено в контекста на следните проблеми: зрителят като четвърти създател; идеята за тотално произведение на изкуството; межкултурното влияние; отказа от подражание и „дехуманизацията“ на театралния спектакъл, различното отношение към актьора; деконструирането на езика и човешкия глас; нов поглед към ползването на звука и музиката в театралния спектакъл; различни промени в сценичното пространство; идеите на Гертруд Стайн за „пейзажна пиеса“; идеята за ретеатрализация на Георг Фукс, разгледана от Ерика Фишер–Лихте; разбирането за постдраматичен театър на Ханс Тийс–Леман; пърформативния обрат на Ерика Фишер–Лихте и

картинния/иконичен обрат в постмодернизма, за който говорят У. Дж. Т. Мичъл и Готфрид Бьом. Оформя се една сложна комбинация от фактори довели до тезата за съществената роля на зрителят в спектакъла. Очертаването на предметната област на визуалния театър на базата на модел на опозициите се налага поради сложното историческо развитие на изкуствата през миналия век и размиването на границите между тях. Това дава възможност да бъде използван един не толкова исторически подход, колкото свързан с проследяване на логиката на явленията, повлияли неговото развитие.

1. Логоцентричност/образоцентричност

Един от най-отличимите проблеми, свързани не само с визуалния театър, но и с развитието на съвременната култура, е вечната борба между слово и образ, между лингвистично и визуално. От театрална гледна точка в голяма степен тази борба се свързва с изместване на писаната драма като водещ елемент в спектакъла. Традиционно литературната драматургия е основният стълб на драматичния театрален спектакъл. Около нея се изгражда централизирана система, спрямо която биват съставени останалите знакови системи на представлението. Края на XIX век поставя началото на няколко последващи кризи свързани с преосмислянето на езика, не само в театъра, но и в културата. Тези кризи водят след себе си много различни промени и са свързани в голяма степен с някои от останалите разгледани в тази глава двойки опозиции. Започва трескаво търсене на нови начини на комуникация с публиката в епоха, която става все по-визуална. С „кризата на езика“ се преосмислят линейността на писане, навлизат идеите за деконструкция, преосмисляне на логоцентричността и субективизиране на реалността.

През 90-те г. на XX век, двама автори, американският учен и теоретик У. Дж. Т. Мичъл и немският историк на изкуството Готфрид Бьом стигат, независимо един от друг, до идеята за „картинен“ или „иконичен обрат“. Този обрат според тях е повлиял цялостно културата и изкуствата. Не само философи, литератори, изкуствоведи и историци, но и художници, припознават в този обрат

отраженията на значителни промени в нашето общество. Те започват да търсят нови начини на комуникация в културата и изкуствата, в стремежа си да преодолеят тази линейност, която според някои се е отдалечила твърде много от човешкото, фрагментарно възприемане на света. Заражда се тезата, че *образът е равностоеен на езика* и това дава основание на различни автори и практики да търсят начини за ползването му като такъв.

В театъра изместването на писаната драма от спектакъла провокира Ханс Тийс-Леман да постави въпроса за появата на „постдраматичният театър“. С него той обхваща определени тенденции започнали в поставангарда след 60-те години на XX век. Свързва се с разбирането за театралния спектакъл отвъд литературната драма и насочване на вниманието към образа и звука в спектакъла, към зрителя и към непрекъснатия обмен между зрител и спектакъл. В голяма степен в този процес роля играят глобализма, навлизането на масовата култура, интердисциплинарността. Разглеждан по този начин театърът не се отказва от текста, но текстът преминава на друго ниво на използване, различно от досегашното. Това е именно една от предпоставките, които ни дават основание да смятаме, че визуалния театър е част от постдраматичния театър.

Един от примерите за успешно съчетание на визуалност и текст е идеята на Гертруд Стайн за „пейзажна пиеса“. Авторката разглежда пейзажа като концептуално средство за сценична реализация, което години по-късно я превръща в предвестник на театъра на постмодернизма и на визуалния театър. В нейната концепция е залегнала идеята за не-линейното взаимодействие между елементите на пейзажа, респективно елементите на спектакъла. Такова взаимодействие според нея липсва в класическото театрално представление и това е една от причините за „нервността“ на зрителя и невъзможността му да припознае традиционния драматургичен спектакъл като близък до своята светочувствителност. Именно идеята на Стайн за пейзажна пиеса е свързана с разглеждането на елементите на спектакъла като самостоятелни единици, които добиват значение в отношението си едни спрямо други. По този начин на зрителят му е дадена възможност да внесе своя свободна интерпретация на

видяното спрямо, съзнателното си или не, влечение към изграждане на лична наративност.

2. Постановка/пърформанс

Тази опозиция е разгледана в настоящият труд през историческото развитие на идеята за перформативност появила се с авангардните течения на модернизма и намерила своето място в по-нататъшното развитие на театъра. Перформативността тук се разбира като като стремеж към доближаване на спектакъла до създаване и изживяване на уникално реално събитие в рамките на театралната случка.

Автори като Макс Херман противопоставят още през 1918 г. драмата на театъра именно с основната теза, че първото е творение на един човек, докато второто е колективно създаване – сили обединяват всички звена в този процес плюс, и не напоследно място, зрителя. Тези негови разсъждения дават основание на Ерика Фишер-Лихте да определи Херман като един от първите автори очертаващ именно пърформанса като основен за спектакъла, а не литературната драма.

Пърформанса в голяма степен характеризира практическата дейност на футуристите. Според някои автори, като Денис Бабле, именно при тях се случва това преминаване от идеята за „репрезентация“ към идеята за „презентация“. Подобни посоки на експеримента биват радушно приети от театралната школа на Баухаус, а в последствие и от нео-авангардните артисти и художници развиващи своите концепции свързана с хепънинга и пърформанс изкуството.

Не е случайно, че пърформанс концепцията има връзка с промененото отношение към текста в театралния спектакъл. Патрис Павис отделя три етапа: 1) достоверен прочит на текста (1790-1950); 2) създаване на авторски прочит на текста от режисьора (след 1950); 3) абсолютната еманципация на постановката от текста и неговата линейност (след 1960-70).

Този крехък баланс между постановка и пърформанс може ясно да се наблюдава в разгледаните примери за визуален театрален спектакъл в Трета глава.

3. Синтез/деструкция

Този въпрос е свързан с преминаването от идеята за синтез на изразните средства в театралния спектакъл на модернизма, до отказа от синтез на постмодерния театър.

Една от характеристиките на модернистичният театър е стремежът му към синтез на изразните средства. Както се вижда в разгледаните примери (Р. Вагнер, А. Апиа, К. Швитерс, О. Шлемер, В. Кандински) различните автори имат свое виждане за степента на синтез на изразните средства в театралния спектакъл и тяхното равноправие или подчиненост едни спрямо други.

В опозиция на този синтез се проявяват идеите за деструкция на елементите на спектакъла характеризиращи по-късно постмодерния и визуален театър. Деструкцията представлява нарушаване на нормалната структура на цялото, в случая театралния спектакъл, или на компонентите, които го изграждат. Тя предполага необходимостта елементите да бъдат разглеждани като автономни структури изграждащи значение. Както ще видим тези две идеи, свързани с цикличността на изграждането и разрушаването, се появяват като значими театрални концепции при някои от представителите още на модернистичния театър.

Този стремеж към синтез не напуска театъра, дори когато там се появяват, макар и в зародиш, идеите за деструкция. Модернистите смело използват фрагмента, колажа и асамбляжа разделяйки цялости, които до този момент са изглеждали неотделими едни от други.

На деструкция в известна степен, биват подложени драматичната структура на спектаклите, текстът, образът, музиката, гласът, за да могат след това отново да бъдат подложени на синтез и събарни в нова структура, невиджана до този момент. Заличаването на връзките между елементите води до неочаквани нови комбинации. Това своеобразно разрушаване на връзките и създаване на нови се е превърнало в любим похват на дадаисти, футурист, сюрреалисти.

Повечето модернисти не минават отвъд ползването на литературна драматургия. Макар и авторски интерпретирана и фрагментирана, тя запазва

фабулата, която е в основата на текстовете, и около която се изгражда целия спектакъл. Други, в лицето на футуристите, дадаистите и театъра на Баухаус се откъсват от тази линейност и дори ѝ се противопоставят, търсейки нови начини на изразяване. Образът и текстът, като най-бързите начини за масова комуникация, са въведени в театралните спектакли в експлоатация, благодарение на навлизането на новите медии и все по-сериозното развитие на печатните. Такива спектакли реализират Мейерхолд и Любов Попова; Р. Мордо и Лотар Шенк фон Трап; Пискатор и Георг Грос.

Абсолютни новатори по отношение на музиката и използването на звука се оказват футуристите и дадаистите със своите съответно синтези и симултанна поезия. Футуристичните синтези на Маринети, с тяхната силно заявена пърформативност и ползване на разнообразни средства и техники по отношение на звука, езика и човешкото присъствие, абсолютно счупват общоприетите представи на публиката. Емблематичен за развитието на звука в пърформативните изкуства е Луиджи Русоло със своя манифест и създадената от него група от музикални инструменти „Intonarumori“.

Разрушаване на обичайните връзки може да се наблюдава и по отношение на отделянето на човешкия глас от актьорското тяло. В подобна посока експериментират Маринети и Арто с техните радио-пиеси. Умело използвайки новите възможности на радиото и реализирайки своите радио-спектакли още през 1930-те и 1940-те те подготвят публиката за това отделяне на гласа от тялото, звука от образа и новите начини на комуникация. Арто целенасочено започват да включват пърформативните възможности на звука, създаден в реално време, в комбинация със записи на различни натурални природни шумове, в свои представления („Ченчи“, 1935 г.). Той обаче остава дълбоко неразбран за времето си предвестник на нови идеи, които по-късно биват успешно развити от пърформативните изкуства.

През 50-те години на XX век се появява името на Джон Кейдж, който развива тези идеи по концептуален начин и оказва огромно влияние в изкуството от втората половина на XX век. Именно в този период отказът от синтез бива все

по-засилено изследван от различни артисти, сред които се нареждат имената на М. Кънингам и Р. Раушенберг. Предизвикателството и, не на последно място, удоволствието, от изграждането на синтез в спектакъла на постмодернизма се оказва, че е в ръцете на зрителя.

4. Монокултурализъм/интеркултурализъм

В театърът след края на XIX век постепенно навлизат елементи от източния театър, а именно - от японски, китайски и индонезийски. Те, в едни случаи, се превръщат в чисто механично пренасяне на конкретни практики, по европеизиран начин, а в други биват дълбоко залегнали в концептуалните стратегии на отделни театрали. Според автори като М. Браунек именно от източният театър идват идеите за „равноправието на елементите“ и „съзерцанието“, които се превръщат в основни стратегии на новия театър, търсещ нови подходи за общуване със зрителите.

Пренесена на европейската сцена е ролята на *курого* асистента, ползван в японския театър. Мейерхолд съумява да го трансформира не просто като обслужващ сценичната ситуация и присъствието на актьора, но и да въплъти в него принципът на *отчуждението*, излизайки от ролята на слуга и обявявайки антракта, например. Принципът на отчуждението е доразвит по-късно в европейската театрална традиция.

Друг елемент припознат от европейският театър е *ханамичи* или *пътеката на цветята*. Ползвана от Макс Райнхард за първи път, тя предизвиква отношението публика-сценично действие и създава условия за различен обмен на енергия между зрители и изпълнители. По-късно в свои спектакли варианти на тази пътека ползват различни режисьори и сценографи, такива са В. Мейерхолд и Л. Попова, Н. Охлопков и Б. Кноблок, и много други.

Взаимовръзките между различните култури, идващи от различните краища на земното кълбо оказват огромно влияние върху навлизането на непознати традиции в развитието на европейският театър. В глобалното настояще, в което живеем се смесват множество потоци на информация, значения, различни

културни кодове, които сами по себе си са огромно предизвикателство за съвременния зрител. Именно благодарение на осъзнатата нужда от продуктивен обмен на енергии се стига до множество опити за предизвикване на границата зрител-изпълнител в течение на целия XX век. На сцената се появяват театри като Питър Брук, Йежи Гротовски, Ричард Шехнер, Еуженио Барба, Ариан Мнушкин, Робърт Уилсън, които по различен начин развиват своите търсения в полето на интеркултурализма. Някои техни идеи дават тласък на последващите вълни артисти, сред които са именно Хайнер Гьобелс и Ромео Кастелучи.

5. Антропоцентризъм/“де-хуманизация“

Началото на модернистичните идеи е свързано и с начало на преосмислянето на функцията и мястото на човекът в света. Докато Ортега и Гасет разглежда възможността за една бъдеща „дехуманизация на изкуството“, в театъра Фернан Леже допуска, че е време „малкият човек“ да напусне сцената. Както можем да си дадем сметка в противовес на досегашния антропоцентризъм властващ в театъра се прокрадват идеите за изместване на човекът от центъра на театралния спектакъл, а вероятно и не само от там. Как се случва това в разглеждания от нас частен случай на театралния спектакъл? За разгръщането на този проблем са обособени три нива на разграждане на присъствието на човекът в спектакъла:

- Изпълнителят като абстрактен елемент. Тук отново говорим за трансформация на човешкото тяло до геометризирана фигура и прости художествени форми. В тази категория спадат идеите на Казимир Малевич за костюма; идеите за механизация на изпълнителя и приближаването му до робота; експериментите на футуристите, на Иво Панаджи и Виницио Паладини; танцовите пърформанси със специални геометризирани костюми на Оскар Шлемер, а след средата на XX век танцовите пърформанси на Алвин Николаис.
- Изпълнителят като част от театралната машина или ритмизирана среда. Тук спадат идеите на Крейг за *свърхмарионетката*, обслужваща сценичната среда; пространствата на Апия, създаващи условия за

ритмизиране на изпълнителя; Биомеханиката на Мейерхолд; действената сценография конструирана от Л. Попова; Арто с неговата представа за изпълнителят като сценичен знак и йероглиф, изграждащ конкретна символика в сценичното пространство; Робърт Уилсън и Пина Бауш превръщащи своите изпълнители в живи скултури, част от амалгамата на спектакъла; Йозеф Свобода потапящ и интегриращ своите актьори в магическата кутия на своите спектакли.

- абсолютно отсъствие на изпълнител. Тук отново футуристите са първенци, отхвърлци тотално човешкото присъствие от сцената в своите синтеси. Такива са Маринети с „Крака“, Фортунато Деперо с „Цветове“, Джакомо Бала с „Фойерверк“. По-късно Мохоли Наг със своите светлинни експериментаторски обекти и реквизити, а след това, когато навлязат новите медии и още по-осезаемото смесване на изкуствата - Йозеф Свобода с „Polyestran“. Всички те се превръщат в предвестници на някои настоящи театрални експерименти, в които също сме изправени пред тотална липса на изпълнител. Такъв например е спектакълът на Х. Гьобелс „Нещата на Щифтер“.

6. Илюстративност/монументалност

Модерността по начало се изправя срещу илюстративността. Това предполага преосмисляне на сценографските възможности на спектакъла и търсене на нови начини, по които да се изгради сценично пространство, чрез които въображението на зрителя да може да бъде включено пълноценно. Съществуват много подходи към разрешаването на този проблем. Вагнер като предвестник на някои модернистични търсения свързани със символизма разделя строго двата свята – сцена и зала. В желанието си да разграничи светът на театралния спектакъл от външния свят и реалността той постига дълбока степен на илюзионистичност.

Множество модернисти се изправят срещу реалистичното, археологическо копиране на натурата. Съпротива срещу тази тенденция оказва и А. Апиа. Той

също така е повлиян от идеите на Вагнер, но изпитва несъгласие с тяхното изпълнение. Именно поради тази причина се впуска в свое авторско търсене. Отхвърляйки не само илюстративността, но и илюзионистичността той започва да гради своите театрални концепции около реализирането на ритмично, пластично пространство, което да е в хармония с живите изпълнители, ритмичността на музиката и ритмичността на осветлението.

Отказът от илюстративност предизвиква множество други режисьори и сценографи да се впуснат в търсене на нови възможности на пластичното пространство, осветлението и новите медии.

7. Два подхода в реализирането на визуалния театрален спектакъл. Тадеуш Кантор и Робърт Уилсън

Две ярки личности, които по свой авторски начин изразяват възможностите на визуалния театрален спектакъл, съчетавайки в различна степен концепциите, разгледани до тук, са Тадеуш Кантор и Робърт Уилсън. Техните спектакли са белязани в голяма степен от личните им биографии. При Кантор са свързани с пърформативните измерения на спектакъла, заличаващ границата между реалност и театър и използващ естетиката на ready-made. Работата му неминуемо е свързана с лично преживените социални и политически трусове около Втората световна война и сложната политическа ситуация в Полша след 1944 г. Това разбира се не са единствените фактори оказващи влияние, но те заедно с естетическата и човешката му чувствителност към преживяното катализират серия от експерименти даващи начало на открития дебат през 70-те за съществуването на визуалният театър като самостоятелна форма на театър.

Работата на Р. Уилсън е коренно различна като естетика. Неговият театър често е определян като театър на образите. Спектаклите му се характеризират с подчертаване на илюзията и строго отделяне на реалността на зрителя и залата от рамката на метафоричната „мистична пропаст“. Ранната му работа с глухонямото момче Реймънд Андрюс и с Кристофър Ноус, страдащ от аутизъм, са спусъкът, който го провокира да търси нов естетически език, надхвърлящ

линеарността на традиционния текст и говоримия език. Именно емблематичната му опера „Айнщайн на плажа“ осъществена в сътрудничество с Ноус и композиторият Филип Глас притежава качествата на визуалния театрален спектакъл в най-чистата му форма.

ВТОРА ГЛАВА

Визуален спектакъл и драматургия на зрителя

В тази глава е залегнала основната идея за субективността на изживяването на зрителя. То е добило още по-значими позиции в контекста на визуалния театрален спектакъл, в който цари фрагментарност и липса на линеен разказ. Тук са изведени съществени елементи свързани с въображението и създаването на значение, които влизат в анализа и интерпретацията на визуалния театрален спектакъл.

1. Два подхода към анализа и интерпретацията

Изместването на драмата от центъра на постдраматичния спектакъл, в традиционния смисъл на нейното разбиране като текст и конфликт между герои, съвсем естествено провокира различни автори към нейното преосмисляне. Появяват се идеите на Хелга Финтер и Хайнер Гьобелс за „драма на сетивата“. Понятието „драма на сетивата“ неминуемо означава, че можем да говорим за стремеж към по-дълбоко и детайлно вглеждане в значението на зрителя в театралния спектакъл. Поради тази причина тук са разгледани онези аспекти на визуалността във визуалния театрален спектакъл, които засягат пряко „драматургията на зрителя“ (Марко де Маринис). Обобщени са два основни начина за създаване на значение в спектакъла, които са и две нива на анализ и прочит. Едното е свързано със семиотиката, а другото с процесите на субективно преживяване.

1.1 Знаците и тяхното разчитане

Семиотиката предполага една по-стройна схема на прочит, която разделя спектакъла на различни съставни системи. В голяма степен признанието към сценографията като означаващо единство, независимо от драматургичния текст се дължи на Пражката школа през 1930-те и 1940-те. Както можем да предположим обаче това признание не означава, че класическият драматургичен спектакъл не продължава да я поставя в ролята на обслужваща текста семиотична система.

Разгледани са видовете знаци и начините, по които знакът се променя в театралния спектакъл; превръщането му в „знак за знака“ и неговата „полифункционалност“ (Фишер–Лихте); процесите по кодиране и декодиране на знаците. Разгледани са обобщените от Фишер–Лихте театрални системи, влизащи в театралния спектакъл и играещи роля в начина, по който той комуникира значение. Анализирани са допирните точки и разликите между функционирането на знаците в този класически модел на театрално взаимодействие, предложен от авторката, и функционирането на знаците във визуалния театрален спектакъл.

1.2 Феноменологични и интерпретативни измерения на анализа

Недостатъците на семиотиката в изследването, анализа и интерпретацията са обозрими в случая на визуалния театрален спектакъл. Тук сме длъжни да прилагаме и други подходи свързани с интерпретацията. В това число влизат различни идеи и процеси като „невидимите вектори на енергия“ на Павис; процесите свързани с работата на възприятията, в частност на визуалното възприятие в театралния спектакъл (Мааике Блеекар); идеите за театрално удоволствие на Ан Юберсфелд и „драма на сетивата“ на Хайнер Гьобелс; и др. Всички те ни дават основание да се съгласим с тезата, че **зрителят вижда едновременно и повече и по-малко от това което е на сцената, за да бъде видяно** (проблем засегнат от Мааике Блеекар). Благодарение на разгледаните идеи е формулиран списък от стратегии за въздействие върху зрителя във

визуалния театрален спектакъл. Тези стратегии са подредени в опозиции и както ще се види в трета глава могат да бъдат открити в разглежданите спектакли:

- привличане на вниманието/отвлечане на вниманието (де Маринис, Гомбрих);
- празно пространство/пълно пространство (Ортега и Гасет; Ан Юберсфелд; Х. Гьобелс);
- вътрешно време/външно време (Х. Гьобелс; Х. Тийс-Леман);
- визуално/звучно (Х. Гьобелс; Хелга Финтер; Х. Мансинг);
- странно/обичайно (де Маринис);
- познато/непознато (де Маринис);
- видно/невидно (Солсо, Гомбрих);
- очаквано/видно (Солсо, Юберсфелд);
- неочаквано/предвидимо (де Маринис);
- отсъствие/присъствие (Ан Юберсфелд; Питър Фулър; Х. Гьобелс);
- отделяне/събиране (Х. Гьобелс; Х. Тийс-Леман).
- показване/скриване (Гомбрих; Х. Гьобелс).

Тези стратегии оформят гъвкава система, на базата на която е конструиран скелета изграждащ тялото на визуалния спектакъл. Всеки отделен визуален спектакъл притежава тези стратегии в различна степен и комбинирани по различен начин.

ТРЕТА ГЛАВА

Визуалният театър в началото на XXI век – на границата между изкуствата

В центъра на изследването се намират няколко спектакъла на Х. Гьобелс и Р. Кастелучи, които са разгледани през съставения в първите две глави модел. Проследено е в каква степен тези опозиции се проявяват в творчеството им като представители на съвременните театрални тенденции.

1. Театърът на Хайнер Гьобелс като „естетика на реалността“

Мултидисциплинарният подход на Х. Гьобелс като режисьор, композитор и педагог, е в основата на неговата работа във всичките му проекти. Завършените му продукти трудно влизат в каквито и да било рамки, с които ясно да ги причислим към определена форма. Някои от неговите спектакли са определяни като музикален театър, сценичен концерт или пърформативна театрална инсталация. В тях звук, изображения, видео, текст се комбинират в сложна колаборация, запазвайки своята независимост. В тези спектакли често се случва протагониста да е изместен от центъра или да отсъства. Смят Х. Гьобелс развива собствена теория свързана с „естетика на отсъствието“ и изместването не само на протагониста, но и на текста, като основни елементи, върху които традиционно се фокусира театралният спектакъл.

1.1 „Всичко, което се случи и можеше да се случи“

Анализът на спектакъла е направен на базата на лично наблюдение в края на август 2019 год. в германския град Бохум, по време на Трианалето в Рур. Подкрепен е от анализ на интервюта дадени от режисьора за различни медии, рецензии и кратки видеозаписи от спектакъла. Премиерата му се е състояла през октомври 2018 г. в Манчестър.

Спектакълът не е изграден върху драматургично произведение. Три са елементите влизащи в основата на неговата реализация. Това са книгата на Патрик Оуржедник – „Еуропа. Кратка история на XX век“; части от декора и реквизита на предишен проект на Гьобелс - „Europas 1&2“ (от Джон Кейдж, със сценограф Клаус Грунберг и актуални към датата на всеки спектакъл видеорепортажи от No comment формата на ЕВРОНЮЗ, представящи различни събития от света без коментар. В спектакъла участват 12 танцьора и 5 музиканта.

Всички тези компоненти са анализирани и са съпоставени едни спрямо други, за да може да бъде изградена логична интерпретация на спектакъла. Анализът установи, че голяма част от разгледаните модернистични и постмодернистични

явления биха могли да бъдат открити в изследвания пример. Такива са опозицията логоцентричност/образоцентричност; принципа за колажност, струкция на компонентите на спектакъла; интеркултурализъм; опозицията антропоцентризъм/“де-хуманизация“ с разпределянето на вниманието върху колективен протагонист; отказ от илюстративност и илюзионистичност; субективизиране на знаците. Стратегиите, които влизат в спектакъла са: привличане/отвличане на вниманието; познато/непознато; странно/обичайно; видно/невидно; показване/скриване; отделяне/събиране; празното пространство/пълното пространство. Всички те са подробно разгледани и анализирани в настоящият труд.

1.2 „Нещата на Щифтер“

Премиерата се е състояла през 2007 г. в Théâtre Vidy, Лозана, Швейцария. Анализът, който е направен е на базата на CD аудиозапис на спектакъла, видеозаписи на фрагменти, рецензии, интервюта дадени от Х. Гьобелс за различни медии, както и неговата книга „Естетика на отсъствието“.

Емблематичното за тази музикално-театрална инсталация е, че тук от сцената абсолютно отсъстват актьори. Спектакълът е един от ярките примери, в които режисьорът успешно прилага своите идеи за изместване на класическите разбирания за драма, свързани с психологически взаимовръзки, към „драма на сетивата“. Въпреки отсъствието на изпълнител в тази сложна мултимедийна театрална инсталация се съдържат всички елементи на театралния спектакъл.

Сценичната инсталация е изградена от три басейна; кинетична конструкция от няколко пиана, в различна степен на разпад, разположени върху платформи на релси и образуващи сложен асамбляж, в който са вплетени фрагменти от тръби, маркучи, вентилатори; и падащи текстилни завеси, върху които се прожектира.

Спектакълът е изграден на базата на 12 фрагмента: 1. Мъглата; 2. Солта; 3. Водата; 4. Вятъра; 5. Дърветата; 6. Нещото; 7. Дъждът; 8. Гръмотевицата; 9. Звукът; 10. Бурята; 11. Крайбрежието; 12. Изложба на обекти. Те са организирани като сложни звукови и сценични композиции свързани с промени в музиката, шума,

осветлението. В тях са включени аудио запис на пасажии от текстове на няколко автора (Адалберт Щифтер, Уилям Бъроуз); репертоар от музикални произведения (от Йохан Себастиан Бах), оригинални музикални аудио записи от началото на ХХ век, звучащи на различни езици (Папуа Нова Гвинея; песнопение на колумбийски индианци; гръцката песен „Kalimèrisma“), аудио интервюта (на Клод Леви-Строс; Малкълм Екс) и прожекции на репродукции на картини (Якоб ван Ройсдал и Паоло Учело).

В тази богата палитра от разнообразни компоненти са открити идеите за логоцентричност/образоцентричност; деструкция; интеркултурализъм; “де-хуманизация“; пърформативност на сценичните елементи. Открити са също така стратегиите за познато/непознато; вътрешно време/външно време; визуален ритъм/звуков ритъм; очаквано/видяно; отделяне/събиране; странно/обичайно.

2. Театърът на Ромео Кастелучи

Ромео Кастелучи започва своите театрални търсения в Чезена, Италия, с група близки съмишленици, сред които са сестра му Клаудия Кастелучи, съпругата му Киара Гуиди и нейния брат Паоло Гуиди. През 1981 год. те официално основават театралната компания “Raffaello Sanzio” (към момента „Societas Raffaello Sanzio“). След 2006 г. започват да работят все по-самостоятелно, но все още продължават да осъществяват някои от проектите си заедно.

2.1 „Метопите от Партефона“

Премиерата се е състояла на 15 юни 2015 г., в Базел, Швейцария. Анализът е направен на базата на гледан на живо театрален пърформанс в рамките на Виенските празнични седмици през 2019 год. в The Gössehalle, Виена.

„Метопите от Партефона“ е хиперреалистичен театрален пърформанс. Действието е изградено върху шест инцидента, респективно шест жертви и шест гатанки, които се прожектират върху стената. Публиката е разположена наред с действието в огромното хале, в което се реализира театралният пърформанс. Всеки нов епизод започва с излизане на актьор със сценичен грим, деформиран

или осакатен, там където е необходимо, според инцидента, който е претърпял. Тези актьори са придружени от гримьори, напомнящи „лаборанти“ облечени в бели престилки. Те носят със себе си различни субстанции - бутилки пълни с течности, имитиращи кръв и телесни секрети. Всеки път излезият актьор се разполага на различни места в пространството. Докато актьорът влезе в своята начална позиция, екипа от „гримьори“ го подготвя, разливайки кръвта и останалите субстанции. След като екипът извърши този своеобразен ритуал се оттегля и зрителят се превръща в свидетел на агонията. С бясна скорост се появява истинска линейка, с истински екип. Не успяват да спасят жертвата, покриват я с бял чаршаф и си отиват. В този момент на стената се прожектира гатанка. Трупът става и си отива.

В спектакъла откриваме опозициите логоцентричност/образоцентричност; постановка/пърформанс; антропоцентризъм/„де-хуманизация“. Стратегиите, които могат да бъдат наблюдавани са отсъствие/присъствие; показване/скриване; видяно/невидяно; очаквано/видяно; познато/непознато и странно/обичайно. Всички те са анализирани и подробно описани в настоящият труд.

2.2 „Новият живот“

Премиерата на „Новият живот“ се е състояла през 2018 година в Kanal – Centre Pompidou. Версията, която е анализирана е гледана на живо като част от програмата на фестивала Виенските празнични седмици през 2019 г. Текстовете към спектакъла са написани от Клаудия Кастелучи.

Халето, в което се разполага спектакълът е типичната бивша индустриална сграда – дълга и просторна, с бетонни стени и таван от метална конструкция. Влизайки вътре в тежката мараня от сценичен пушек първото нещо, което вижда публиката са три редици автомобили, наредени по дължината на помещението, странично спрямо зрителя. Всички те са покрити с калъфи от бял текстил. Постепенно в течение на спектакъла започват различни сцени, в които взимат участие няколко тъмнокожи изпълнители, първоначално облечени в

бели работни гащеризони, а след това заменящи ги за бели роби. Тези сцени са свързани в голяма степен с използване на част от автомобилите, включително преобръщане и въртене, както и с използване на разнообразен дребен реквизит, от ритуален характер. Единственият текст, който се ползва в спектакъла е монолог на един от изпълнителите.

В този пример са открити опозициите логоцентричност/образоцентричност; идеята за пейзажна пиеса на Гертриуд Стайн; идеята за пърформативност; деструкция; интеркултурализъм; разнообразното използване на знаци; антиилюзионистичност. Стратегиите познато/непознато; странно/обичайно; неочаквано/предвидимо; показване/скриване; дисонанс между звук и образ.

3. Изводи

След анализа на спектаклите на двамата режисьори, можем да формулираме следните изводи:

- Във всички разгледани примери границата зрител-спектакъл не е прекрачена. Макар тя да изглежда доста размита в „Метопите от Партенона“ публиката продължава да е извън наблюдаваното и да упражнява своя изконен зрителски поглед върху това, което вижда като поредица от събития. Ние продължаваме да бъдем свидетели, а не участници и тук традиционното разделение е запазено;
- Всички разгледани спектакли са реализирани в алтернативни пространства. Съществена разлика между двамата режисьори по отношение на използване на пространството е, че спектаклите на Х. Гьобелс са доста по-близо до класическата сцена кутия. Докато тези на Кастелучи предизвикват традиционното отношение сцена-публика, а понякога дори го заличават, позволявайки на публиката да навлезе буквално на сцената;
- В разгледаните примери са използвани силно изявени визуални средства, които изграждат визуални картини;

- Отказът от драматургичен текст не означава отказ от текст въобще. Текстовете включени в спектаклите се характеризират в особено висока степен с фрагментарност и нелинейност;
- Звукът, музиката и шумът, играят огромна роля във визуалния театрален спектакъл. Запазвайки своята автономност те се превръщат в равностойни партньори на образите;
- Идеите възникнали и оцелели в модернизма и постмодернизма, даващи основание да приемем, че съществува явлението визуален театър, продължават да бъдат развивани в различните авторски подходи на Хайнер Гьобелс и Ромео Кастелучи;
- В центъра на визуалния театрален спектакъл се оказва зрителят и неговите интерпретативни възможности. Роля за това играе свободата, която му се дава сам да изгради свой контекст, или да открие собствен наратив в спектакъла;
- Зрителят е склонен да интерпретира някои от компонентите на спектаклите като знаци, поради своята вътрешна необходимост да търси означения в театралния спектакъл. На такава семиотична интерпретация са по-податливи спектаклите на Р. Кастелучи, за разлика от тези на Х. Гьобелс, където подобна семиотизация е почти невъзможна;
- Всички двойки стратегии, свързани с феноменологичния интерпретативен анализ, се намират в непрекъснато взаимодействие едни с други, в случаите, в които са наблюдавани;
- Няма единна формула която да оказва някакъв „правилен“ начин за комуникация между зрителя и визуалния театрален спектакъл. Съответно не е възможно да бъде развита успешна формула, която да насочи сценографа в подбора на средствата в такива спектакли.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящият труд успешно приложихме модел, който да очертава рамките на визуалния театър, и през който да бъдат разглеждани и анализирани многоликите му проявления. Този модел включва **първо** изведените модернистични тенденции, трансформирали се в постмодернистични, и съпътстващи и до днес едни от най-ярките примери за визуален театър. **Второ**, в него са включени също двата подхода свързани със стратегиите за въздействие върху зрителя.

Поради необходимостта да бъдат проверени възможностите на приложения модел включихме в изследването анализи на конкретни спектакли осъществени в най-новото време от развитието на театъра – началото на ХХІ век.

Този модел доказва, че визуалният театър в същността си притежава гъвкава структура, в основата на която влиза набор от стратегии, различни от традиционните за драматичния театър. Не на последно място настоящият труд успя да докаже съществената роля на зрителя в този процес.

Лингвистичното и визуалното, в постоянното си взаимодействие, борба, противостоене, но и симбиоза, оказват огромно влияние върху комуникацията на визуалния театрален спектакъл със зрителя. С целенасочено употребените и неслучайни знаци ръка за ръка вървят и векторите на енергия и въздействие, които не подлежат на семиотизация и които обаче се превръщат в спойката между парчетата разнообразна информация.

Очевидна е връзката между идеите на Г. Стайн за пейзажна пиеса и визуалния театър. Ако задълбаем в превода на израза „landscape play” можем да фантазираме и преформулираме неговото значение като „пейзажна игра“. Тази игра във визуалния театър се осъществява на две нива. Първото е нивото на подготовка на спектакъла. В него режисьора, художника, композитора, хореографа и останалите членове на екипа предзадават парчетата, елементите, с които да се изгради цялото. В някои случаи те са свързани с невидима нишка, която залага конкретна работна посока за екипа, в други тази невидима нишка е толкова тънка и накъсана, че материала изглежда по-скоро като хаотичен сбор.

Тези привидно разхвърляни парчета представляват съвкупност от познати и непознати за зрителя обекти. Тук се реализира второто ниво на „игра“, в което зрителят взема участие сглобявайки своя собствен наратив от предзададените фрагменти. Именно този новоформиран пейзаж е уникален за всеки зрител. В него в различен мащаб, с различна тежест и с различно темпо участват включените от авторите на спектакъла елементи. Тази игра на разграждането им и новото им събиране в „пейзаж“ е свързана с деструкцията, разпадането и последващо ново формиране на уникалния и неповторим зрителски прочит в своеобразен синтез.

Налага се осмислянето на сетивния опит на зрителя като съществен компонент на театралния процес. Силно влияние оказва идеята за изместване на репрезентацията, свързана с класическото разбиране за постановка на конкретен текст, към презентацията свързана с особената сегашност на пърформативността. Вероятно това е една от причините много от режисьорите, реализиращи спектакли, които бихме могли да причислим към визуалната форма на театър, да включват премерена доза случайност – или по отношение на действията на изпълнителите (актьори, пърформари, музиканти), или по отношение на присъстващите на сцената обекти (елементи от декора, включително някои разглеждани тук като пърформиращи обекти).

Отварянето на европейския театър към чуждите култури оказва влияние в следствие и върху визуалния театрален спектакъл, не само като богатство на присвоените нови посоки свързани с преосмисляне на пространството, но и като ново не-психологическо усещане по отношение на присъствието на актьора на сцената и ново усещане за вътрешно (зрителско) и външно (реално) театрално време.

Актьорското присъствие, в някои от разгледаните примери на визуалния театрален спектакъл, достига предела на своята неизчерпаемост и бива заменено от различни форми на отсъствие. Като започнем от трансформацията на изпълнителя в абстрактен елемент, преминем през разграждането му в материалната действена среда, и стигнем до пълното му напускане на сцената.

Всички те са присъщи в различна степен и на други форми на театър, но са от съществено значение тук. За да могат и останалите театрални компоненти да бъдат пълноценно използвани се налага подобно уравнивяване на значимостите на елементите на спектакъла отвъд тяхното традиционно присъствие на сцената.

Не на последно място идва отказът от илюстрация на текста, на действието, желанието за бягство от тривиалното и търсенето на театрални решения отвъд познатите отработени схеми. Този отказ приема различни авангардни форми в течение на целия XX век. Същественото за неговата реализация се оказва от една страна богатството на знаците, а от друга разнообразието от стратегии влизащи като основни в реализирането на визуалния театрален спектакъл. Настоящият труд успешно подложи фасетираното тяло на визуалния театър на детайлно разглеждане. Благодарение на това успяхме да изведем неговите основни характеристики. На първо място това е отказът от използване на драматургичен текст. Установихме, че това в никакъв случай не означава отказ от текста въобще. Той може да съществува под някаква форма, но не и в класическия му вариант на разказ със завръзка, кулминация и финал. Във визуалния театър няма ясно предзададена и проследима фабула и разказ. Ако има то това вече не е визуален театър, а театър използващ визуални средства за да визуализира драматургия. Това ни дава основание да затвърдим тезата, че визуалния театър е форма на театър родееща се с постдраматичния театър. Както установихме от разгледаните примери, във визуалния театрален спектакъл се наблюдава доминация на перформативността, а самия спектакъл често не притежава линейна логика и структурата му е фрагментирана. Не се опитва „да каже“ нещо, не се опитва да морализира или поучава, оставя това на зрителя. Изследването потвърждава тезата, че визуалният театър предполага подход свързан с основната идея, че зрителят е дошъл за да изгради сам история, а не да бъде свидетел на нечия чужда. Наблюдава се отказ от жанрова определеност. Често в реализирането на такива спектакли се използват нетеатрални пространства, но обичайно не се нарушава границата между зрител

и спектакъл. Във визуалния театрален спектакъл се включват по-скоро изпълнители, които да пърформират, отколкото актьори, които да играят роля. Установихме също така, че в някои от спектаклите смело се експериментира с отсъствието на актьори и изпълнители, а самата сценична инсталация се превръща в пърформиращ обект.

Безброй са имената на съвременните тетралаи и творчески колективи, които са реализирали спектакли в сферата на визуално-театралните пърформанси. Такива са Йоан Буржоа, Димитрис Папайоану, Бенджамин Вердонк, финландската група WHS.... В повечето случаи те използват смесените средства на комбинация между различни изкуства театър, съвременен танц и цирк, визуални изкуства, инсталация.

Поради изключителното богатство и понякога хаотично преплитане на разнообразни концепции вече не е толкова лесно да дефинираме различните форми на театър или да определим техния жанр. Втората половина на XX век абсолютно доказва трудността на това начинание. Във важен въпрос обаче се превръща по какъв начин се случва общуването със зрителя.

Настоящият труд не защитава възможностите на визуалния театър като безкрайни. Те далеч не са такива, но до този момент сякаш не бяха добре дефинирани и изведени в контекста на театралните изследвания в България. В този текст също така не се цели съпоставка между вербалния и невербалния театър, нито се предявява претенция към изтъкване на недостатъци или предимства на единия спрямо другия. По-скоро желанието е към намиране на логика на работа на средствата и стратегиите, заложили във визуалния театър. Естествено, тези средства в никакъв случай не могат да образуват универсален „език“ с който да работи визуалният театър. Ясното им конкретизиране, дефиниране и използване обаче може да даде възможни насоки към обогатяване на връзките по отношение на прочита.

3. ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- трудът предлага авторски модел, през който визуалният театър да бъде разглеждан като форма на театър, носеща своите типични характеристики, отличаващи го от драматичния театър;
- предложено е авторско групиране в опозиции на явления, свързани с модернизма и постмодернизма, повлияли развитието на визуалния театър;
- за пръв път в контекста на сценографските театрални изследвания в България е разгледан въпросът за отраженията на модернистичните и постмодернистичните идеи и тенденции върху развитието на визуалния театър;
- за първи път е направен опит да се открие връзка между двата театрални подхода на Хайнер Гьобелс и Ромео Кастелучи и модернистичните и постмодернистични тенденции, оказващи влияние върху съвременния визуален театър;
- дефинирани са и са използвани два подхода по отношение на анализа на спектакъла за да бъде изведена гъвкава система от опозиции, свързана със стратегиите за въздействие върху зрителя, използвани във визуалния театрален спектакъл;
- реализирани са четири авторски прочита на четирите спектакъла „Всичко, което се случи и можеше да се случи“; „Нещата на Щифтер“; „Новият живот“; „Метопите от Партефона“.

4. СПИСЪК С УЧАСТИЯ В НАУЧНИ КОНФЕРЕНЦИИ И ПУБЛИКАЦИИ НА АВТОРА ПО ТЕМАТА

1. Научна конференция под надслов: „Актуални тенденции в съвременната сценография. Отражения в образованието по сценография“, Национална художествена академия (16.10.2017).
Тема на доклада: „Театърът на образите“
2. V МЕЖДУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ОТ СЕТИВНОТО КЪМ ВИЗУАЛНАТО „ПРОЦЕСИ, СЪБИТИЯ, ЛИЧНОСТИ“, ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 30 ноември – 01 декември 2018 година
Тема на доклада: „Разбирането на понятията „драма на възприятията“, „драма на сетивата“ и „естетика на отсъствието“ в контекста на визуалния театър“
3. VI МЕЖДУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ОТ СЕТИВНОТО КЪМ ВИЗУАЛНАТО „ТВОРЧЕСКИ КЪМ РЕАЛНОСТТА“, ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 22 –23 ноември 2019 година
Тема на доклада: „Постдраматичният театър на Хайнер Гьобелс и два негови спектакъла възплъщаващи идеите му за „естетика на отсъствието““