

СТАНОВИЩЕ

от доц. д-р Валерий Пърликов

относно конкурс за ДОЦЕНТ по професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, научна специалност „Театрознание и театрално изкуство“ (режисура за драматичен театър), обнародван в ДВ брой 85/29.10.2019

На конкурса се явява единствен кандидат – д-р Петър Михайлов Кауков, със следните материали: Спектакъл в Младежки театър „Николай Бинев“, 2011, *Любов и пари* от Денис Кели, режисьор; Кели, Денис – *Любов и пари* – текст на пиесата, преводач; Спектакъл в Театър Вировитица и Академия за изкуство и култура в Осиек – Хърватия, 2019, *ДНК* от Денис Кели, режисьор; Кели, Денис – *ДНК* – текст на пиесата, преводач; Кауков, Петър – *Денис Кели и престъпното ежедневие* (теоретична разработка). В анализ на предложеното, считам за възможни следните бележки:

1. Теоретичната разработка на д-р Кауков полага в изходното си звено структурата на текста „Любов и пари“, като корелира към доктринална матрица - християнското разбиране за руиниране на Домостроителството, просто посочено като „Седемте смъртни гряха“¹. Някак се *предполага* тяхната несъмненост и всеизвестност, остава загадка богословската им валидизация чрез текста, извън осветскостената им, секуларизирана представност. Ако допуснем, че произведението следва да има декодерите си като свое съдържание, а не (като специфика на изговорителя им, интонационнодадени) през бележки към авторовата биография (защото "авторът" е имиджов атрибут *прорастващ* от разбраността на произведението, а не обратното), можем да кажем, че за да е така, то не е нужно нещо вече да знам, за да го узная като съдържимо на произведението. *Четенето* не е за да напомня иманото ми, а за да го даде на съпреживяма ни цел. И това подаване е актът на разбиране, през който то изобщо нещо (ми) казва, в имплицитно пререкание с чуждостта на автора от културността (ми). Иначе текстът би бил отвореност, понасяща инвазията на какво-да-е разбиране, и изходното разсъждение на д-р Кауков става трудно защитимо при отчетливата травестия на християнския канон и конверсията на смислите на понятията², доколкото в драматургичната верига на „Любов и пари“, всичко сакраментално универсализиращо ни хлътва в психологизиран режим на афектирана *щастливост*³. Тя е *съгласената* ценност, която можем да публикуваме като надежда. Да „изповядаме“ в *консумистичен* манифест, в застигнатост ни спасими, така-случили-се. Изглежда, че към разбирането на текста е привлечен произволен инструмент, който не удържа да го произведе изцяло и затова е втъкан в по-общата рамка на цивилизационната ни упадъчност, а впоследствие подменен от рефлексия на Аристотеловото изложение за функционирането на трагедията, изглеждаща като че *всеработеща* (за всяка театралност е). Тя е подавана като доминираща основното изложение, възможно разчетимо като разпад на общежитийния инициационен мит и погиването му в *персонализиращ* наратив. Така изследването е избавено от необходимостта да гледа на авторския текст като предполагащ в опороченост квазиновация на моралитет, и го

¹ Сrv., Кауков П. – *Денис Кели и престъпното ежедневие*, Стр. 7-8

² Сrv. Денис К. *Любов и пари*, Стр. 45-48

³ Сrv. Денис К. *Любов и пари*, Стр. 69-70

поставя в „естествената“ му отвъдмодерна проблематичност. След обосноваването, на текстовете на Кели се приписва определението „черна комедия“⁴, което изисква решаването на дилемата дали в изложението не се разбира посочваното като функционална отлика на комедията от трагедията в „За поетическото изкуство“ на Аристотел (на когото се позовава д-р Кауков⁵), или имплицитно се твърди, че съвременните текстове нещо друго правят, а ние няма как изобщо да го промислим през *класическата* си понятност. И защо, така функциониращо, нещото е академично допустимо, освен, ако съвремението не се характеризира през ментална нееднородност и привежда към актуалността и *архивите си*, доколкото „съременно“ означава и микротемпорален факт на семпла *наличност*, подаденост чрез случай-ност, т.е. без смислима обвързаност на причина и следствие. Така, съвременността е явена като да е *ефект*, чисто значение, без собствена съдържателност. Още при разработката си върху Шекспир, д-р Кауков като ментална технология акумулира към една гръбначна концепция набор от изглеждащи само хрумнати инструменти за разбиране (златното сечение, фракталите⁶). Те са въведени през знаени цитати, без изчерпателна, стартираща понатийна цялост последователност, което ги ситуира не като ментални пластове на прочитане на единното иначе авторово съдържание, а като хронифицирани декодери, жалониращи преходи в линейната последователност на изложението и *разбиращи* функционните им елементи чрез жеста на стартирането им. През успешният резултат от прилагането на набор от декодери на текстовото съдържимо (видимо от илюстриращите тезата спектакли на д-р Кауков), това неединно аналитично понятие постулира принцип на предположеност на сценичния акт като *ентропирана* система, която наблюдава отпаданията от дисциплиниращото правило (каквото и да е то) като съществени за функционалността си. При което казва нужно-си това, което *работи*. И още, организмовата структура на за-мислянето компенсира тенденцията към аналитичен конструктивизъм, иначе обедняваща емпиричното съдържание на текста. Така провиждани, текстовете на Кели са повече талантлива оспонтанена "природност" и много по-пластична културност от предположената доктрина на отговорния реализъм⁷, която е семпла адаптационна програма, някак оставяща ме в съгласуем Свят. Не докрай отчаян, безразядосан. В игровата конвенция, ползвана от д-р Кауков, актьорите са в ограденост чрез светлина, повдигнати ни, и така обезопасени, но говорят *заради* някой, през обрънатост към нас, всъщност някакъв множествен, фикционален *мен*, чудовището от тъмницата, успокоявано в щадящата условност на "естетиката" (ние сме в буквалност пресрещани⁸, запрени). Теоретично никой от застаналите в колизията на зрелището не бива застрашим, по настояване в изложението на д-р Кауков свидетелстващият следва да състрадава⁹ лицедействаната персоналност до преидентификация¹⁰, но естеството на комичното предполага дистанцираност и някаква степен на субективна превъзходност – ментална, физическа, емоционална, морална и пр., поради това ставащото не-касае-ме, става пред мен с *друг*, обекта

⁴ Сrv., Кауков П. – *Денис Кели и престъпното ежедневие*, Стр. 16

⁵ Аристотел. *За поетическото изкуство*. София: Софи-Р. 1993

⁶ Сrv. Кауков П. Комедиите на Шекспир между Ерос и Танатос, ПК "Жанет 45" ООД, 2019, Стр.78-79 и 204-208

⁷ Сrv., Кауков П. – *Денис Кели и престъпното ежедневие*, Стр. 2

⁸ Вж. Запис на спектакъл „ДНК“ - актьорите са *група* срещу нас.

⁹ Сrv., Кауков П. – *Денис Кели и престъпното ежедневие*, Стр. 10, 24

¹⁰ Сrv., Кауков П. – *Денис Кели и престъпното ежедневие*, Стр. 17

ми. Тази реципрочна субординация на зрелището следва да се оразличава от приповдигнатата еуфоричност на стоенето в заедността на играта и разчитането на културните кодове, въвеждани чрез лицедействането. Поради предходното, Аз, свидетелстващият „зрящ“, неучастник съм, но мога да *се-срамя*, че присъстващ съм в безмълвност, ако това, насреща ми, етично уродстване е, и през това – в непоносимост-съм да съм до него, търпящ. Конвенцията, защото е фикционална конклюдентна съгласеност, предполага взривяването си, отказ да съм в заставеност само свидетел. Призивност е да се провидя в буквална действителност, реален. В броеност жив и така, аномарлизиращ коя да е порядъчност¹¹, доколкото Светът е твърде-голямост, за да е свързаност в конвенция¹², примирим. Така, времето в което съ-стоя е сплескано до акт на съзнаване на мрежа от дискретно кохериращи си явявания, поддържани в значимост от интуицията за смисленост на съществуващото, през която се съ-делят в общезитието.

2. Определянето на езиковостта като такава дяляща се на нормирана и ненормирана¹³ предполага някаква абстрахирана от произведението регулираща функция, която да е през нещо овластена. В случая, освен допускането, че това е някаква зрителска „традиционна“ нагласа не става ясно, кое конвенционира езика. Ако постулираме, че той е общинно канонизиран (както определя „нормалността“ съвременната психиатрия) или извлек на презумпция за неактуализирана никога, но въздействаща ни съгласеност да сме в съборност (общезитийни), то това, което би било допусканото в друга микрокултурност или би се конфронтирало с "естествената", оспонтанена норма на разбиране там, би следвало да бъде *превеждано*¹⁴ по сходство на влиятелност в собствената ни комуна, без да има формални белези, през които да е възможно да бъде регистрирана неговата съответност с протофакта, към който корелира в реципрочност. Езикът в съвременната му пригоденост, радикално и без носталгия се е отказал да е съдържимо на реалии¹⁵, той не свои и вещност, поради което никоя вулгарност не е функционална, защото той винаги назовава несъществуващо, поради което остава да бъде осъдима мисълта, че някак /си/ мисля, обаче, мога да бъда в тежаща инкриминираност (и оттам – в присъденост), ако и нещо „в действителност“ сторил съм, а това, доколкото театралното е нефункционален перформатив, не мога от сцената, на сцената да сторя. Тогава остава, чрез акт на последователно разголване на интимизираното да поддържам неизказаността, не дотам казаността на правимото иначе, защото, докато не съм го още докрай изрекъл, то е все още направимо, може нещото-да-се-стори. Дотогава указвам важното като вероятно, но не посочил съм го, неявено е. Така и е възможно да го подам, да го предоставя за промисляне от друг, защото, преди да е осъщественост, то общодостъпно е, ментално общимо. Дотогава не казва, констатирайки, буквално очевидното, не тавтологизира света, произведен чрез деятелността ми. От сцената се изрича без власт, по определение без норма на институционалност, защото е несъщественост, игра на Свят. В това ми разбиране, въздействието паразитира върху пределът на възприятието на биващото като ежедневна, *в непредвидимост действителност*, размиващо границите на

¹¹ Вж. Кели Д. ДНК, Стр. 21

¹² Вж. Кели Д. ДНК, Стр. 48 – ремарка за Лия: *Изхвърчава навън*.

¹³ Срв., Кауков П. – *Денис Кели и престъпното ежедневие*, Стр. 17-21

¹⁴ Вж. Кауков П. Комедиите на Шекспир между Ерос и Танатос, ПК “Жанет 45” ООД, 2019, Стр. 59

¹⁵ Срв. Денис К. *Любов и пари*, Стр. 68

условното, в публично ставане, а не върху езиковата *нормалност*. Обратно, от сцената следва да изтича „ненормираност“, нарушеност някаква, като фикция на друга възможност за свят – цялостен и подредим, в контраст на стихийния ни несмислим, в безпразнуваната му, всекидневна наличност.

3. Ако липсва работно определяне на съвременното, то „това“ следва да е скоро-написаното или сега-видяното, единственият признак е темпорален и няма как да се концептуализира менталността. Така, понятието изглежда произведено от фикционни автоматизми, и всяка изреченост – халюциногенна, защото е подпряна в недомисленост. В недомислимост. Няма как да се мисли „интерпретацията“, тъй като всяко виждане е първо разбиране, поради липсата на съгласено и подложено в предвареност *истинно*, през всеобщена доктрина, *познато*. Нещото ще има аурата на съвременно единствено, когато го назоваваме в сега-казаност и съответства на собствената ни условност като налични в някаква историчност. Тя, от своя страна, следва да казва и законите, граничещи гносеологично възможното, непроизволно възникващи с акта на идентификацията ни. Следователно, историческият детерминат включва не „съществуващото“, а условията на мислимостта му като биващо и е *темпоритмирано*, защото разбира тях като изключили всяка друга възможност. Чрез функционалността на само наречимото „съвременно“, персонажите на ставащото в симулакрумия (ако това е в-сега-уловилата-ни парадигма) не са в неизведеност, а в съответност ѝ. Те и няма как да са докрай казаност, тъй като не са закачени към единно разбиране за ситуацията си на екзистирание, идентифицирането им е процесуално и възниква в акта на състояването им в медията (доколкото театралното е специфична медия, вместима в общите принципи на комуникационния акт). Така, идентичността е вторична на езиковата игра, която разставя в констелация партниращите си през намерение за казване /1/, разчитането му в насрещност на понятността от хоризонтиран „друг“ /2/ и разбирането му в радикална окончателност едва от страничен свидетелстващ, като да е всезнаещ трети /3/, мислимо като полагање на структуриращ контекст върху свят явен в безразборност. Сценичната ситуация е в прегледност ситуиран перформатив, едва когато успее да резюмира наличното до смислената за общежитийността цялост и, оттам, *персоналността* - като претърпявана да е в последователност, изглеждаща да е мотивирана по разбираема детерминираност, в конвенционирана „необходимост“. Лицедеецът ще е в перманентна премотивираност, флуидства, поради премислянето на концепта на разбирането му с мишена в партньора; зрителя; неналичния, но свидетелстващ като даден Свят или трансцендентния, винаги отсъстващ от сценичния акт, Друг ¹⁶. Казващата персоналност е идентичната на „този“, за когото актуалната изреченост попада в *намерението* нещо изобщо да бъде казвано, при ограничение на помислимото до съответното на разбираема „действителност“.
4. Изложението ¹⁷ списва изцяло функционалността на съвременния артефакт като семпла продаваемост. Съдържателността е без значение, затова и е дифузна, важно е намерението той да бъде предложен като „нещо“ и така въведен в режим на изкушеност да бъде придобиван, и достъпстван само в коловоза си на доведеност до нас. Нещото в *определеност* е такова (това), за

¹⁶ Сrv. Кауков П. Комедиите на Шекспир между Ерос и Танатос, ПК „Жанет 45“ ООД, 2019, Стр. 107

¹⁷ Сrv., Кауков П. – *Денис Кели и престъпното ежедневиe*, Стр. 6

каквото го спазаря. Акцентът, който поставям тук, е върху функционалността на размяната на „нещото“, а не на *съдържания*, което води до извода, че съдържателна е самата дразненост на желателността. Тя е сергийно сложимото.

Предложените материали съдържат отчетливи приносни елементи: преводът, поставянето и анализирането на пиесите “Любов и пари” и “ДНК” от английския драматург Денис Кели, които, съчетани с уменията на д-р Кауков за мениджирането на театрални институции и управлението на проекти, ме мотивират да **гласувам „Да“** относно кандидатурата му за ДОЦЕНТ по професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, научна специалност „Театрознание и театрално изкуство“ (режисура за драматичен театър).

Дата:
18.03.2020 г.

Член на журито: