

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 91/15.11.2022

На конкурса се явява единствен кандидат – д-р Антон Георгиев Угринов, със следните материали: спектакъл „Богът на касапницата“ от Я. Реза в Народен театър „Иван Вазов“; спектакъл „Катастрофа“ по текстове на С. Бекет и Х. Пинтер в ТР „Сфумато“; спектакъл „Госпожица Юлия“ от А. Стриндберг в Общински театър „Възраждане“; „Метод, инструментариум и принципи на работа“ (теоретична разработка). В анализ на предложеното, считам за възможни следните бележки:

1. Д-р А. Угринов представя работата си като пространство на самооткрояване, предполагащо отговорност и организирано съотчетане със съответност му.¹ Нещото, слагано в това пространство помежду (режисьор, актьор, зрител) ще е вид терапия и резултира в „изграждане на авторски инструментариум от разнообразни техники и похвати в работата с актьорската фигура“², който ще е като само инспириран от литературната основа на спектакъла и ще се като-равнопостави на всяка друга референция, прибавяща гледна точка към тематичното ядро на разработката и образуващо специфичен ѝ (само за нея-си), оличностен „контекст“³. Този режисьорски инструментариум има да постига отпадане на менталните и „технологични“ актьорски неактуалности, поставяйки лицедей в стапането на процеса (този-ни, като такъв състояващ се)⁴, и (някъде) да образува уникален режисьорски език⁵. Твърдението за новация на репетиционния принцип (а оттам и на специфичност на сленга в който функционали зрелището) следва да бъде сравнено през някакво множество на неща, които инициатът на казването (д-р А. Угринов) би могъл да знае и с което да го съобрази (казването си), за да бъде добросъвестно изричане на истина (нещо-то, в което вярва по времето на казването). Оттам и необходимостта от запознаването с други му (представителни) текстове, доколкото „Метод...“ е подчертано авторизирано и лаконично изложение. Още тук следва да се каже, че статиите, предоставени като част от документацията по конкурса⁶ не предоставят допълнителна информация, доколкото са редукция на труда за научна степен „доктор“⁷, които е и изрично упоменат от д-р А. Угринов⁸, без да е част от документите по конкурса за „доцент“. Анализът ми на изложението (иманото като знато във времето на разработката) сочи, че дисертацията "Театралният..." не сходя актьорския акт към някакъв специфичен метод на подготовката му (с обозначени стъпки за постигането на резултат-ът на репетирането), а към статус на вграждане на лицедействането в смисляната като съответна на режисьорско намерение конвенция на зрелището. Да няма устойчив режисьорски

¹ Вж. „Метод...“ стр. 1-2

² „Метод...“ стр. 22

³ Вж. „Метод...“ стр. 6-7

⁴ Вж. „Метод...“ стр. 2-3

⁵ Вж. „Метод...“ стр. 3

⁶ 1. Виртуалният човек, Иво Димчев и facebook театърът, Годишник на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ 2019г.; ISSN 1314-0760; стр. 276-283; 2. Режисьорски стратегии в работата с актьора в епохата на медиализация и виртуализация, Център за семиотични и културни изследвания, електронно издание <http://cssc-bg.com/downloads/articles/CSSC%20PhD/Ugrinov.pdf>

⁷ „Театралният актьор и новите технологии“, София 2019

⁸ „Метод...“ стр. 22

инструментариум и при всеки проект да започва някак като отново, за д-р А. Угринов изглежда свързано с изначално намерение да се оставя света на динамиката му и всяко правене да е адекватно на в момента ставащото в света (културата), при съзнание за постоянната изплъзналост се на актуалността. Едновременно с това, актьорът е "тунигован" (с надеждата през това обожим да е), а технологията рой наличности, променяйки функционирането на актьорския акт в режим на агонизиране (при натиснатост от дигиталното театралното да престане да е, едновременно със заличаването на живия контакт)⁹. На сценичното в изложението не са гледа функциониращо точно-като медиен конструкт, то е само "живото", принудено да се трансформира в друго, неподобно му, при което не става ясно по какъв начин дигиталното не е медийно (по общоприетата теоретична класификация има дигитални и традиционни медии), няма определение или позоваване на такова. Съвременникът ни, според д-р А. Угринов, е съставно от реалии (*те също са доказуемо фантасмагорични – мое В. П.*) и виртуалност, което проблематизира „живия“¹⁰ контакт. Но нито пасивността на зрителя, нито самотността на битката на театъра с нея обхващат всяка съвременна форма на театър, изключвайки медийността от конкретната апаратност (технологичност) на ставането - те просто са опита на Каstelучи, който е там цитиран и взривен по-късно от примера с Иво Димчев. От подбора на фактологията в дисертацията изглежда да са извлечими изводи, които са доказуеми в непроизволност точно от същите емперични примери. При това, поради изчерпаемостта им, те ще следва периодично да бъдат възстановявани, напомняйки за себе си в иновиране на "откритията"¹¹ (от което ще се спасяваме през линейността на изложението, като през специфична историчност-му). Моделът на смисляне дава във въртележка на значенията собствената си констативност, без да е изобщо представителност за някакво явление (доколкото самият процес на излагане го е извлякъл от тъй или иначе ставащото). Същото изглежда да е някак си спиране на изтичането на актуалност.¹² Но всъщност няма и защо нещо да бъде знаено, доколкото е само функционално употребимо(то), в нуждаенето на моментното ни съжителство като част от процедурата на разбиране на случващото-се-някак. Ненеобходимо е нещо да бъде към друго сходимо (уподобявано), ако мисленето тъй или инак ще го раздроби във време и ще го брои (копира, преформатира¹³). Като „естествен“ културен механизъм на правене на предходното, в изложението се въвежда некоректно (извън стартовия им контекст) посочване и интерпретация на Гордън Крейг¹⁴, футуризма¹⁵, Бертолт Брехт¹⁶ Томас Ричардс¹⁷ - казванията сякаш да са реторично произволни и остава загадка производител им волността и незачитане на първоизточника ли е, приспособяването на знаеното към нуждите на тезата, или повърхностно и вторично (не от изходните текстове) запознаване с полосата на автора? Справката с библиографията показва, че в повечето проблематизирани тук случаи източниците не

⁹ Вж. „Театралният...“ – стр. 10-17

¹⁰ Вж. „Театралният...“ – стр. 17

¹¹ Вж. „Театралният...“ – стр. 75 "Фокусът вече не единствено върху него и за да спечели аплодисменти актьорът трябва да се справи с конкуренцията на останалите елементи от яркия и динамичен сценичен експресионистичен образ (подобен ефект се забелязва и в съвременните работи на Хайнер Гьобелс, виж глава първа)."

¹² Вж. „Театралният...“ – стр. 6

¹³ Вж. „Театралният...“ – стр. 7

¹⁴ Вж. „Театралният...“ – стр. 83

¹⁵ Вж. „Театралният...“ – стр. 81

¹⁶ Вж. „Театралният...“ – стр. 86

¹⁷ Вж. „Театралният...“ – стр. 97

са „четени“ в оригинал, а през нечии анализи, маркиращи съвременния (за нас) им теоретичен статут, при което театрални идеи, които се предполага да са познавани при първоизточник са откривани (дефинирани) в по-късни и по-малко авторитетни източници ¹⁸. Ако не са четени в оригинал е тенденциозно по интерпретативна интуиция да казваме какво е значението на изричаното от друг (първоавтора), освен през узнаване на начина, по който е обичайно нещото да е мислено/казвано в кръга на употребяващите това знание, но така ще го стартираме (знанието) при всеки отделен случай на анализ (в зависимост от характеристиките на анализиращите, които ще трябва в предварителност и изчерпателно да дефинираме, за да разбираме разликите в смислеността, която отлагат в казаното) и, за да спрем процеса на роене на функционалности на казаното, някъде ще трябва да се подпрем (условен) авторитет чиято инвенция ще натиснем към текста за да го деконструираме, при което все пак най-високо ще стои определилият смисъла на изказването си първоизточник-на-тази-употреба на значения (първоавторът им, оригиналът ¹⁹), но само доколкото сме склонни да го допуснем в съ-общаването на собствената ни инвенция на казване ²⁰. Така изглежда и ненужно някой да бъде четен (защото неприсъствен е), той е иман предвид в една нескончаема (и неприключваща с ничие предходило ме казване) интерпретация, единствено поради нуждаенето да се комуникират намеренията (ми, му) ²¹. Ако светът е изговорим само през конкретен срез на внимателност, то това е вниманието на д-р А. Угринов (в нескритост на инструменталността му да произведе точно-такъв света). И така, списаното семпло сочи трудността нещо да знаем извън себето си и поставя под въпрос правилността на някак знатото ²², замествайки я с (конвенционализирана) легитимност и изчерпаема авторитетност ²³.

2. Д-р А. Угринов под влияние на възприятието си за съвременните тенденции в киното гледа на актьорския сценичен акт като на отказаност от „театрална“ игра. ²⁴ Да (не)играеш ²⁵ би трябвало да е не просто да не представяш „персонажи“ (защото за това е достатъчно да си просто дигитализиран и така „документиран“ - като в натурата-си ²⁶), а (в разбирането на човешкостта като постоянно заварвана в ролеви стратегии, безсакраментирана) да намериш начина да не стоиш в общоупотребима конвенция, да не "инструменталничиш" някаква нормативна правилност, да не съучастваш на съ-общимата съгласност за свършимостта (крайността на изреченост ни), която е единственото правило на игра и порочен хоризонт на разбраност ни. Защото отдавна не за

¹⁸ Срв. „Театралният...“ – стр. 44 „Вътрешният живот“ развит и разработен от Станиславски при Гьобелс се случва в зрителя, а присъствието на актьора допринася за това случване.“ и *основополагащото за Готовски дефиниране на спектакловата станалост през ядрото ѝ на монтаж (мое В. П.)*.

¹⁹ Вж. „Метод...“ стр. 7-8

²⁰ Срв. „Театралният...“ – стр. 33 „Текстът от център на театралната конструкция се превръща все повече в равноправен елемент, също както и актьорът започва да губи (в някои нови театрални концепции) своята доминираща роля за сметка на останалите елементи. Той започва да се превръща все по-често в равноправен елемент наравно с другите изразни средства, част от които са и новите технологии. В някои по-радикални концепции (една от които е тази на Хайнер Гьобелс) актьорът бива изцяло елиминиран, а в други случаи поставен в режим на оцеляване.“ „Театралният...“ – стр. 58, за Я. Гърдев „Така както пресича театрални и кино похвати, така той използва и текстът само като материал за по-плътна и дълбоко вникване в темите на изследването.“

„Театралният...“ – стр. 122, „Не написаният текст, а темата провокира и отваря творческите търсения на Маргарита Младенова и Иван Добчев.“

²¹ Вж. „Театралният...“ – стр. 13

²² Срв. „Театралният...“ – стр. 88

²³ Вж. „Театралният...“ – стр. 89

²⁴ Вж. „Театралният...“ – стр. 30 и 45

²⁵ Вж. „Метод...“ стр. 9

²⁶ Срв. „Театралният...“ – стр. 141-142 и 30

вечнее не събирани сме и да не играеш, семпло значи да си извън норма на игра (нещо, себе-си отказал) и така склонил да-не-си (като-смъртен, "този" в симулация на живот) можейки всякакво всичко да бъдеш и така безпоятен. Така видян. Зрелището (в това число киното, театърът и пр.), доколкото е медиен конструкт всъщност изгражда своя норма на нормалност, която нарича да е „действителност“, твърдейки я за съществуваща (единствено ако е нещото в правилност казано), защото е семпла провидяност през технологията ѝ на съ-общаване ²⁷. Приведено към действие (за да е действително-то) това определяне изземва цялото съществуване на сценичното, то друго не може да е (освен да е игра, защото е не-в-себе-си дори да се мисли антиатеатър), поради което всеки опит да се съпротиви е или лишаване му от функционалност, или твърде радикалност, нуждаеща се от изрична концептуална обосновка ²⁸, поради което потъмнява и заключителната теза в дисертацията. ²⁹ През последното, работата на режисьорите на „Сфумато“ изглежда в нарочна прешитост към последованието на дисертацията и сигнализира базовото ѝ дискурсивно противоречие (дори и презентацията на ТР „Сфумато“ да е мислена като контрапункт на останалото-ѝ в изложението). Ако не е така, то остава да е предела на авторизация на изложението от собствено биографични опитности, които в произволът на живостта да сломят дисхармониите до съществуване (на "автор", някой, този) и към който въвежданите примери просто ще "реферират", сигнализирайки възбудеността им ³⁰. Ако са отмахнати предишните четения от културата на текста ³¹ (кой да-е, избяго казаността) се заличава архива и на важните за човешкостта през него казвания, доколкото други съ-времения (така съпротивата на текста да го разбирам ме склонява да мисля) са имали друг норматив на съгласност-ни, през които друго мога да изричам (защото не моето, когато разбираем съм, изричам). Иначе имам да казвам това, което мога (защото не всичко е речимо), подтикван от чужди думи да река и така повече от думи не мога да кажа, те ще са някак функционалности на тематична кохерентност (защото словесата имат склонността да се сходят) на говоренето, не на смисленост (проекция на заедност във вечнее, събор). Това, което казвам остава да е времето ми, временността ми, мислена като парадоксална неокончателност на всичко(то), защото своята смърт извън културността ми (сложеното ми вече в езика) няма как и да знам. И защото така винаги в сходилост към друготия съм (така разбираан съм си), съм и постоянно в играност-ми. Предходното хронифицира усещане за вече видяно и не по необходимост преживявано, затова и неоткривано сега, а в произволност разставено (уж-разказ) за да удържи актьорите на сцената и ги лишава от ужасността да бъдат видени (като в екзистенциална оголеност-им), освен през загубеността на (някаква-си) чувствителност за истина.

²⁷ Срв. „Театралният...“ – стр. 147 „Границите на плътната реалност, такава каквато я познавахме станаха съвсем аморфни, те се размиха и се пресякоха с виртуалната реалност – един своеобразен интерфейс между човек и компютър, конституиращ нов тип симулативна култура, в която човекът със своята телесност започна да се претапя и потъва в паралелните светове, активно взаимодействащ с така наречената имерсивна среда. Един фантастично - фантазен начин на присъствие, наподобяващ сложен синтез от живеене и халюциниране едновременно.“

²⁸ Срв. Пърликов, Валерий (2022). *Театралността, мислена като медийност, проблематизираща собствената си (а)реалия. Медialog, 11/2022, с. 225-245, ISSN 2535-0846 <https://www.medialog-bg.com/wp-content/uploads/2022/07/12-%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9.pdf>*

²⁹ Срв. „Театралният...“ – стр. 148 „Въпросът е какво да се прави при всички тези невероятни дигитални технологии за възпроизводство на истинност, които по-педантично от всякога протоколират действителността. Актьорът може единствено да поеме към другата крайност, в която действителността не се представя опростено, а на множество нива; където се отварят възможности на възприемане, които водят до едно комплексно и дълбоко усещане за реалност/действителност, независимо, дали ще е оборудван с нови технологии или ще се лиши от тях (което струва ми се вече не само е невъзможно, но и излишно).“

³⁰ Вж. „Метод...“ стр. 6-7

³¹ Вж. „Метод...“ стр. 18

Всяка затворена мисловност има система от застраховки срещу nihilирането ѝ - тук (в дисертацията и "Метод...") са неизчерпателността, субективността на виждането, назоваването на метод на вглеждане към "действителното", неизвестното в нас (което, обаче, като такова наречено ни е някак понятно). С това и не се постига нищо ново за културния пласт, който обитават казванията ³²- имам предвид несводимостта на режисьорските търсения и отразеното в рецензиите върху спектаклите на д-р А. Угринов, експлицираща (някакъв, културния) произвол на дисеминацията. Изглежда като че същата тази инвазия на актуализацията на автора да е не семпла разчетимост през различни режими нейна стратегия за бъдеще на субектността на казващия-се, а изцяло нов модус на призрачно ѝ съществуване при всяка ѝ явност/прочетеност му при изначална (опразненост) бесподелимост. Защото не казаността е същественост на общението, а апелацията за съществуване (нея потвърждаваме като разбираана), сложена в протокол на съгласуваност. В този смисъл изглежда достоверно през дисертацията и теоретизирането „Метод...“ д-р А. Угринов да е очертал собствена инвенция на режисирание като ситуационна точка на сингулярност ³³, доколкото така имплицитно пита не за друго, а за екзистенцията и няма как да я твърдим (нито отричаме) в-истина ³⁴.

Предложените материали съдържат отчетливи приносни елементи: поставянето и анализ на подхода към спектаклите „Богът на касапницата“ от Я. Реза в Народен театър „Иван Вазов“; „Катастрофа“ по текстове на С. Бекет и Х. Пинтер в ТР „Сфумато“; „Госпожица Юлия“ от А. Стриндберг в Общински театър „Възраждане“; свидетелство за дългогодишна педагогическа работа за формирането на студенти в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ в специалностите АДТ и РСИ; наличие на критическа рефлексия към творчеството му като театрален режисьор и професионално признание, които ме мотивират да **гласувам „Да“** относно кандидатурата на д-р Антон Георгиев Угринов за ДОЦЕНТ по професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, научна специалност „Театрознание и театрално изкуство“ (режисура за драматичен театър).

Дата: 11.03.2023 г.

Член на журито:

³² Срв. „Театралният...“ – стр. 33 „Хайнер Гьобелс разработва театър, който не е репрезентация или медия за изказване на твърдения за действителността. Той се опитва да предложи някакъв вид драма на преживяването, което създава собствена реалност, използвайки различни технологии и елементи.“

³³ Срв. „Театралният...“ – стр. 146 „Резултатите от усилията на учените рано или късно ще настъпят в така наречаната точка на сингулярност, когато уеднаквяването на определени характеристики на изследвания обект се случи до степен, в която характерът на обекта коренно се промени.“ *Разбиране на „сингулярността“ в приложеност към речевия котнструкт срв. през Делёз Ж., Логика смисла, Екатеринбург: "Деловая книга", 1998, ISBN 5-88687-041-5 (мое – В. П.)*

³⁴ Ако имаме една индивидуална концепция за работа, която не е детайлно разработена и представена няма как (откъде да знаем в увереност) да потвърдим приложимостта ѝ, освен през личния си опит и анализ на резултата. Същото можем да твърдим и ако имаме пред себе си лична употреба на понятия, съобразена с нуждите на смисляне на оригиналността ѝ (на концепцията). Така я потвърждаваме някак, но не нея, а вярването на носителя ѝ, че е създал нещо, което може да твърди като ново и уникално негово си. Но няма как да знаем дали увереността ни в това твърдение се дължи на неразбиране на казаното от него, или на недостатък на нашето знание за нещата, които през себе си сочи. Обратното също е вярно, доколкото сме заплашени от недостига на знание за соченото да го попълваме с нашето знато, което (поне за нас) няма как да е ново. Поради комуникационна недостатъчност следва да се съгласим, че инициатът добросъвестно вярва, че е сторил нещо, казвайки своето като иновация и тази си увереност единствено можем да твърдим, доколкото изказването му настоява за потвърждение, за да е легитимно. Ако това не сторим, просто бихме казали, че не разбираме инвенцията му, а не че имаме някакво впечатление за съдържанието ѝ (каквото и всъщност няма как да имаме, поради реенето на значения в съвременето-ни, отсичащо възможността за узнаване на съдържанието, ако автора изобщо все още настоява нещата, които казва, да имат такова). Това, което изглежда да трябва да правим е да удовлетворим правилата на формалната комуникация (защото тя ни маркира като в общезитие, събрани), която нарежда съобразяване с протоколи на казване, поради което и следва закономерно да бъде казано, че...