

РЕЦЕНЗИЯ

от доц. д-р Валерий Радославов Пърликов
на материалите, представени за участие в конкурс
за заемане на академичната длъжност „доцент“
в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“

по: област на висше образование 8. Изкуства.
професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, научна специалност
„Театрознание и театрално изкуство“ по „Актьорство за драматичен театър“

В конкурса за „доцент“, обявен в Държавен вестник, бр. 39 от 02.05.2023 г. и в интернет-страница на Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“ за нуждите на катедра Катедра „Естетическо възпитание“ към Педагогически факултет, като кандидат(и) участва(т) д-р Красимира Цветанова Иванова от НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ и д-р Петър Запрянов Одажиев.

Със заповед № РД-21-1417 от 30.06.2023 г., изменена със заповед № РД-21-1470 от 12.07.2023 г. на Ректора на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ (ПУ) съм определен(а) за член на научното жури на конкурс за заемане на академичната длъжност ‘доцент’ в ПУ по област на висше образование 8. Изкуства, професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, научна специалност „Театрознание и театрално изкуство“ („Актьорство за драматичен театър“), обявен за нуждите на катедра „Естетическо възпитание“ към Педагогически факултет.

За участие в обявения конкурс са подали документи следните кандидати:
д-р Красимира Цветанова Иванова от НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ и д-р Петър Запрянов Одажиев.

1. Представеният от д-р Петър Запрянов Одажиев комплект материали е в съответствие с Правилника за развитие на академичния състав на ПУ.

Основен акцент на предоставените от д-р П. Одажиев материали по конкурса е монографията „Физическото действие в психологическия и метафизическия театър (Лабораториите на К. С. Станиславски и Й. Гротовски. Педагогически аспекти)“. Д-р Одажиев канализира изложението си в следните параметри (следва извадка от текста с посочване на страницата, от която е цитирано):

„...Обект на изследването са еволюционните процеси във формирането на методологията на К.С. Станиславски и на Й. Гротовски – като основополагащи за работата с актьора в психологическия и в метафизическия театър.

Предмет на изследването са лабораторно-педагогическите проблеми, съпровождащи усвояването на „физическото действие“, отразени в оригиналните теоретични източници с авторство на Станиславски и Гротовски.

Основната цел на настоящото изследване е рефлексивното критично представяне на Метода на физическите действия на Станиславски и продължението му в търсенията на Гротовски. Обединението им – като изначално-родствени, основаващи се на факта, че и двамата създават методи за органично актьорско присъствие, разчитащи на лабораторно тренираните психофизически възможности на артиста, както и на хипотезата, че те са решаващи и за двата различни вида театър – психологическият (с неговото битие) и метафизическият (с неговото над-битие).“ (с. 13-14)

В заключение на изложението си, авторът прави следните изводи (с. 268-271):

- И Константин Сергеевич Станиславски, и Йежи Гротовски създават методи за органично актьорско присъствие на основата на психофизическите

възможности на артиста. Органичността на актьора, мислена от Станиславски, е свързана с директните физиологични промени при актьора – като резултат от въображението. Органичността на изпълнителя/актьора при Гротовски, е свойство на *биологичната линия* /.../ която актьорът съзнателно гради в процеса на индивидуална работа и която се превръща в основа за живо присъствие в изкуствено създадената партитура на спектакъла/пърформанса.

- И при двамата, основополагащо е разбирането за необходимост от активиране на *подсъзнателните процеси* за работа на сцената, които се управляват *съзнателно*.

- Основата на теорията за физическото действие и при двамата се корени в наличието на *импулс*. Станиславски намира, че физическото действие се основава на подсъзнателни реакции, а не на рационални и е продукт от вътрешните импулси. /.../ Това е точката, от която започва интересът на Гротовски към Станиславски, и чиято теория (за импулса и физическото действие), той развива.

- Импулсът при Станиславски („позиви действие“, както той понякога ги нарича), се корени в индивидуалната природа на артиста, в тялото му, и ако се задържи (не се изрази навън в разгърнато физическо действие), се отразява в периферията на тялото (очи и мимика). Появява се като реакция на въображението му, във връзка с обстоятелствата на драматургията. Цялото физическо действие се използва в психологическия спектакъл (съдържащ ситуации от ежедневието.) Импулсите при Гротовски са „морфеми на играта“ /.../ Практически, той е разработен в периода *Бедния театър* и е задълбочен в периода на *Изкуството като транспортно средство*, където вече се корени в „пре-тялото“ – като съединение на природата на изпълнителя с „пре-структурата“, която е „нещо обективно и е независимо от времето и мястото“. За Гротовски, ролята на импулсите придобива доминантно значение, тъй като изпълнителят живее в извън-ежедневни ситуации.

- И Станиславски, и Гротовски, имат аналогични пътища (по смисъла на сложна еволюция) към основното си откритие: за Станиславски това е *Методът на физическите действия*, в края на живота му, при Гротовски това е „*Изкуството като превозно средство*“ – също в края на живота му. /.../

- И двата метода спазват еднакви принципи – има вътрешен поток и негов външен израз в строго фиксирана форма: импровизация и композиция, спонтанност и дисциплина, вътрешна и външна партитура, биологична и изкуствена линия.

- И двете методологически части се пораждат/правят в съответствие с прецизно предварително обучение (тренинг). Всякакъв вид опити да се пренебрегне предварителното обучение, декларирано като задължително и при двамата, води до подражание и имитация.

- И двата метода са много трудни за усвояване, и изискват продължителна и подробна практика – *Методът на физическите действия*, въпреки привидната си лекота (в сравнение с очевидната трудност при Гротовски), е също толкова трудно достижим, за да бъде реализиран така, както е замислен.

Относно изложението в монографията считам за възможни следните бележки:

1) Възприятието от самоанализа на изложението е, че едно нещо е подложено на оглеждане през различни нагледи, като че сборът им има да го представи не какво е, а как е виждано, така то изглежда да е действително съществуващо(то), мислено през субективации. Прожектраната през конструкцията на изложението (изреждане на нечии

казвания ¹) съдържателност, обаче, въвежда разбирането, че разлистеността на предмета му е наричане на (нещо) неизговоримо иначе и отликите (семантичните динамики) не са съдържаеми на нагледа, а по същество мисления му в различни парадигми (откъдето потенциалните отграничения с непригодими, поради което оставени в чуждост му, концепти). Тогава-така то (неизговоримото) не би било като извън тях, но за тях биващо (като трансцедентирано), нищо ще да е - действието е това, което дефинира действителното, защото (въз) действащо (ни) е и поради това е в изцяло насъщно. А „физическото“ ще е точно даваното в нагледа, изцяло процесуалност на ставането (ни). Тялото (в радикалната казаност на у-плътненото) е нашето-си за всички, там (във вседостъпността) то е и нас в станалост, изговоримо като нонсенс на съществуването - доколкото в универсалността на прегледното отсъства изобщо идеята за единичност (защото е безвременното на вида, в/твърде/на човешкост е). Идентичност сме, но само в удивление на отказа нещото в понятността на езика да сме (като да сме субективирани), там (видими в откритост-ни) сме и някак като по истина (биващи).

2) Акцентът на първата част на изложението е, че Станиславски твърди корелацията на психическото и физическото. Като, че има начин да се разделят ², което

¹ Според достъпните ни съвременни изследвания при списването на основните си трудове Станиславски е пресиран от редактори, "назначени", за да калкулират ръкописите му към доминиращата тогавашната менталност идеологема (за високата степен на самоцензурирането му и страховата граница на публичност можем да съдим от кореспонденцията им). Дори да приемем тези анализи за спекулативни - в обосноваване им от опита да се разграничи имиджово наследството на Станиславски от съветизацията на МХАТ и необходимостта той да се адаптира към историческата (безусловна) заставеност, за да съхрани креативната си територия (като проекция на жизнената си) - за автентичност на достигналите до нас свидетелства от творческия му и изследователски процес можем да мислим единствено, ако сме в състояние да го "прочетем" отатък (в контрапункт на) буквалността на текстовете му - те са изцяло в предназначение им (не за-нас, а за чужди-ни, поради което отминаващи ни, така разминали ни се). Другият постамент на изложението на д-р Одежиев – Гротовски – стои преднамерено в устната традиция (на предаване на знание) и в нарочност не пише нищо за същността на работата си. Текстовите (му) материали (извън епистоларните) са записки от публични експозета, или коментари и спомени на негови сътрудници, като при всяка съществена им публикация той не само ги редактира, но (в зависимост от културните особености на реципиентите) преработва съдържанието и подредбата на сборниците (за България компилация никога не е правена). Изглежда, че произволеното (от друг) въвеждане на текстове е нелегитимно по отношение на авторското (и житейско) поведение на Гротовски - за него е правилно нещото да не знаем, ако има вероятност да го узнаем в непълноценност му (кощунствайки го), която той не може в живост (в експанзия на родовостта над плътта) на присъствието си да коригира (което е в крайност наложена доминация на непосредствените опитности, съответна на паратеатралната гносеологична традиция). Допускането е, че всяко казване (изговаряне на нещото-на-нещата) предполага и статуса на разбиращите го (според Гротовски в крайните му прояви режисьорът е съответното в театралността на „духовен наставник“) и не е въобще-познаваемото. Поради въведените уточнения считам, че и при двата посочени по-горе авторитета на театралността на ХХ в. присягането (към текстовете им, още повече превеждането им като жест на дисеминация) следва да бъде допълнително мотивирано през заявявано авторизиране (включващо посочване на семантичните агенти на опериране с текстовото тяло), или прецизирането на ползваната терминология (съобразявано с предходни, вече валидизирани от настойчивостта на употребата им, решения, което да даде възможност за оценка и систематизация на информацията), ограничаващи до казаното безкрайността на роене на дискурсията. Изложението на д-р Одажиев съдържа (макар и недостатъчно систематизирани) индикации на така въведените условия за комуникационна значимост на изреченото (в/за културата ни), което ми дава основание за продължаване на анализа, удържайки на невъзможността за формулировка на понятия и принципи, поради семантична несъотнесеност на включимите им характеристики.

² Несъзнаваното се симптоматизира през кохериране към наличното чрез плаващо означаемо, следователно енергията му може да се подключи към всяко правене и така да се калкулира към видимостта (физическата явност) посредством някакво обозначаващо го наричане. Има нещо (някаквото

понастоящем (в съвременното разбиране, проблематизиращо изобщо реалното и произносимостта му) изглежда като да е нарочна хрумналост (чрез което на съзнаваемото се признава оперативна фикционност). Ако това е така, то се сигнализира не безсъвързаността им, а несъответствието към някаква представеност за корелацията. Някакво отсъствие (на въздействие, „творческа креативност“?). Тогава (при отсъствието на нещото и подаването му като в реалност представен смисъл на бъдене) и ставащото ще е това, което семпло става (витален живот), а не игрови механизъм. Изглежда за Станиславски първооснованието на търсенията му е някаква манипулация на живостта, която ще бъде ревизирана не през възприятие, а през правила на игра, които и ще бъдат в предзададеност (че точно той, авторитетът ще нарежда ни). Това, което получава носителят на властовия импулс е признание на властността (което няма и как да отпадне от живота, но е пре/на/правен живот), то е и резултат, и (защото го има-за-себе-си в съгласуването през общението) предположима цел (на общежитието, резултирано от съгласуването). Така, играта казва съществуването като обозначена от съгласност тя да е функционална, екзистирала ни станалост. Не правилата (на играта) се променят, а степента на доверителност към екзистирането, на което действителното е непосредственост. Следователно, действат не физическите действия (в пригоден за това свят), а нормите на правилност (правилата), полагащи в общението доверителността, през която някакъв свят ще бъде съ-общаван в смисленост ни. Проектът на Станиславски от изследователски така е трансфурмируем в креационен - имаме на разположение през действието не повдигнатост на творчески импулс, през който светът ще ни се представя като обозначим (игран), а точно-тази му в единственост станалост да е Светът на общежитието, тъждествено през точно-тази езикова система, употребена като властови ресурс на авторитет (този, които е овластен такъв света, като Свят да каже). Натискът нещото да е действителност по същество е натиск за отграничаване на общежитиен ареал, който ще изповядва това-така на света в авторитарната присъственост на казващия го. Общежитието на зрелищността за всеки ѝ идентифицируем случай на бройност (в действителност станалост) ще е потенцирано универсална явеност на свят, доколкото е модел на положението на нещата (в преживяем като осъвместим-ни свят). Нещото ще е свят, Светът, ако игран в нормата на правилност е (иначе нищо ще ни е). Така с всяка показаност (като към действителност), Станиславски своето сочи като да е наше, събирайки ни (за себе-си). Оттам и съпротивата към повиканост му от друг (не-той), всяка другост ни казва себе си като делегиран авторитет, който без Станиславски и не е (защото ни няма при себе си, доколкото сме за Станиславски повиканост). Изглежда никой и не казва ни нищо за Станиславски, защото вече знаем го като точно него, съ-общен ни (съобщил ни се), и така ще е и завареност на всяка (му) казаност, която в завършеност му ще го изрича - такъв да е (такъв описван) в изчерпан с именуването му свят. Така всяко му каване ерозира не света на Станиславски, а актуалността на общението, към което привличан е, доколкото е авторитетът на друго ставане на доверителността. Следователно Станиславски (Гротовски, кой-да-е именован) не може да ни бъде съобщаван друг, освен мъртъв или в преднамереност (намислен).

3) По перцептивна универсалност му светът е изцяло изложен в наличното ни, а по метална икономия на смислянето му това, което е налично, е необходимо (след Хегел ³).

нищо на ставането), което се стреми да се субективира и то има предпочитание към пригодното за комуникация (та). Вж. Барба за „органична драматургия“ (с. 255-257); „Действия с окраска“ и „Психологически жест“ (М. Чехов, неанализиран).

³ Въвеждането на концепта „Хегел“ изглежда произволно, но упоменатите в изложението Хайдегер, Хурсел, Юнг и индуистките мистици не са ползвани за устойчив концептуален или терминологичен ключ, а в изложението се проследява „диалектиката“ на разбирането на физическото действие - от

Следователно и явеното като да е природно (веществено, физическо, у-плътнено до семпло материалното ⁴) е такова в някаква закономерност, на която е просто педизвиканост и към която се съотнася като към следствие. Изглежда физическото да е достоверно налично, единствено, ако (в реверсия на смислянето) може да бъде обосновавано. Така, явяването ще се състои като да е мотивирано, при което за представянето му като наличност под мотив (на станалостта му, когато е регистрируема като налична вече) ще се разбира необходимостта (му). Така необходимостта е онова, което ще го легитимира, без да е изобщо въвеждана като причина му, на която наличното и не се явява като (темпорирано) следване, а в едновременност на станалостта и нейна тавтологичност - това, което е ще е, доколкото е събираемо около гроздяща явленията необходимост. Възприятието на наличното не предлага друго, освен гносеологичен обем на "положението на нещата", дефиниращи света, поради което и явеността е равноценна на симптоматичност на необходимото, в която то ще ни се предлага от казането (му) като понятно (изговоримо). Изглежда всяка необходимост да ни има предвид, такава да е за някой, в направеност му (защото го е предвидила). Така наличното, с това, че е такова за нас (така ни се струва да е необходимото) като да сме точно този, иман предвид

валидизирано от обстоятелствеността при Станиславски и ранния Гротовски, Барба и зрелия Гротовски с подвижно означаващо на сценичния акт и фиксацията му от свидетелстващия в постдраматичната конвенция, до последните изследвания на Гротовски (когато говори за вибрацията не като за действие, а като за въздействие - Перформерът в радикалността му е семпло присъстващ), като на всяка от фазите се въвежда пригодим и аналитичен инструментариум (самият механизъм на смисляне е комуникационно-функционален – в езиковата конвенция на понятийния срез, валидизиращ съответността на гносеологичния статус на силогизмите). При това д-р Одажиев авторизира себе си през подбора на обектите на вниманието си – М. Чехов и В. Мейерхолд са само маркирани (пренебрегвайки приносът им към разбиране на психофизическата същност на действието), а липсата на проблемна дискуссионен анализ (съжденията са винаги посочни на откритото при авторитетите и аргументирани чрез тях точно така, както цитатите подкрепят съжденията) превръща изложението в „авторски“ (на д-р Одажиев) компилирана антология по темата (в изчерпателност въведена през пространни цитирания и така „митологизирана“ – по Барт).

⁴ В базовата ни антропологична (Христосцентрична) богословската концепция за човешкостта, тя е експликация на трисъставност: дух, душа и тяло, които в понятността на православната мистична традиция като да произтичат една от друга в точно тази (обратима) линейна свързаност. В представеното ни от д-р Одажиев изложение тялото изглежда в схематичния център, а от него в равнораставеност отстоят душата (при Станиславски) и духа (при Гротовски), така физическото е тяхна допирателна и това е и схемата му на изследване на „еволюцията на разбирането за „физическо действие““ (с. 14) - независимо, че е поставена в хронологичен порядък, тя не е историческа, а семантична конструкция, на която биването на вещното („материалното“ в изследвания гносеологичен пласт) е доминантна predisпозиция. В тази връзка изглежда логична непоследователността на изследването на процеса на работа на Гротовски през Юнгианския концепт - така или иначе Юнг твърди, че психиката свои културата в която е ситуирана поради някакъв присъщ ѝ (на нея, психиката) конформизъм (на който индивидуацията по преживелищен алгоритъм има да удържи), и затова (в този наглед) заниманията с екзотични култури на Гротовски е необосновима през друго, освен през конфронтирането ѝ (на традиционната за Полша католическа деноминация; маркирам - Юнг казва за себе си, че е „протестант, който не се моли“ - и е отчетливо фасциниран от азиатските философско-религиозни универсалии). През тази (имплицитно съдържаща се в цитатите и оттам повлияла на изложението материалистична predisпозиция) се изяснява и подминаването на проблематизирането на изобщо тялото в съвременния симулативен концепт за реалното (вкл. в сценичните изкуства – срв. в монографията (с. 11 и 18), преживелищната му „произведеност“ (легитимирана през болката, която психичното не претърпява успешно, но е единственото ни като да е автентично, идентификатора ни в потока на живости) и функционирането му като „несъзнаван образ“ на иначе невалидизируеми желания (нещото обект-ни, което проектира ни някаквото-си в съответност му).

да го намери в необходимост, ни субективизира. Всяко казване на наличното дефинира не друго, а казващия, доколкото явеното като универсално е в произволност на материалността налично за всеки в човешкостта (в режим на очевидност е) и, ако не е произвеждащо субективност, не би имало нужда да бъде казвано. Така и казването не нарежда (не твърди) действителното, а го състои, с което и определя действието (си), като това, което ще дефинира същото това действително (поне за съдържанията, на тази познаваема, за точно-тази субективизация, наличност). Изглежда действие и действително да са налични в едновременност си, защото са налични през необходимост⁵. Поради предходното, действието сменя всичко извън наличното, отгатак физичното, в ставането си. Ако нещо е налично, значи някак е станалост и тя може да бъде обосновавана в произвол на казването, удържайки да е в постоянност необходима (поне за този, който в понятност-ни ще я съобщава). Изглежда за метафизично (отгатак физическото ни в явеност) можем да говорим единствено в условността на някаква безнеобходима наличност, за която и ще можем да твърдим, че е произволена (безсубектност е, защото не съдържа нещо-то казващия). Така метафизичното ще трябва да се смисля през някаква допълнителност, в добавеност на причина му, което и ще отграничава действията (в произволност на действителност-ни) от движенията, които и ще са просто-себе-си, без да са в корелация с мотив на субектност. Изглежда светът е това, което е и е такъв познаваем, ако към него прибавим смисленост (ни), иначе е множество на всичко възможности, през което е и несъобщимост (доколкото функционално на казваемостта е не друго, а събраността ни в общежитийност).

Всяка взряност в повече от менталната икономия би следвало да разбира произволната изсипаност на виталното (като в проекция Светът-ни), но е и твърде трудоемка понятност, поради което изглежда непрередаваемост, безсъобщима - никак си зрелищна. Оттам и зрелищното е не проста редукция на виталното, а негов контрапункт, през който да се определи - зрелище в предложеното разбиране е онова, което е не семпла изваденост от ежедневно, а понятното (изречимо през езика на зрелищността налично ѝ). За нуждите на това изложение зрелищното ще е единствено девитализираното през менталната икономия, която е и точно това, за положението на нещата в удостоверим на казването им като от някой и така емпирично изложим-ни свят. С това се сочи, че зрелищността е съответна на някаква събитийност⁶ на казването и тя

⁵ Освен психическа и физическа конотация, действието може да се мисли и през социалното (положимото-ни в условността на историческото), и през биологичното (биология на поведението, като от нещо детерминираност на действащото), и през лингвистичното (можем да казваме в правилност само гносеологично валидното, него би трябвало и да можем да мислим в понятност) – последните (без да са изчерпващи възможните) са изключени от анализа на д-р Одажиев. Ако действието е производимо, то значи сочи нещо друго, отстоящо му, на което ще е (симптом) повече или по-малко конвенционална презентация. Подчертавам, че в апогея на изложението на д-р Одажиев движението не презентира, то е точно-товато на ставането (вж. за Ричардс, с. 229-231), пожелано от Готовски като „мем“ (морфема, функционираща като изсипаност на архетипност във видимостта), който нищо не означава, доколкото е тавтологичен на коя да е съгласима универсалия (самосмисленост е, действащото като Светът, „Действото“, с. 197-198, 205-216, стартирал от съвременната му/ни универсална митологема – липсата на всеобщ, общим ни, мит; в буквалност на действието – по Арто).

⁶ Отказът (твърдян при Станиславски) от формулиране на „задача“ при работа с физическите действия не е отказ от рационалност (в полза на моториката на „подсъзнателното“ каквото е внушението в изложението на д-р Одажиев, вж. с. 68, 111, 155), а от предварително целеполагане на поведението (срв. с. 91-92, 111-114), което предполага разбраност на персоналността, преди да е проявила се (така и няма как да я узнаем по-истина, тя е прочита на „литературата“ и поради това известна от инструмента на интерпретацията ѝ), но остава като условие поведението да списва ситуационност (да е положимо в

е такава, ако успява да снее времето на ставането в акт на действащо явяване на света, който да го стори (в) действителност. Събитийността ще се определя като удивление не на самото ставане, а на изречимостта му, с което и ще го отграничи от така или иначе витално ставащото. Зрелищното е такова, единствено, ако е в нарочност, на която е и направеност, поради което казването му е винаги собствената си технология на ставане. Зрелището се дефинира в крайна сметка като технология, не като перцепция (защото тя не може да го отграничи от ежедневноста на ставащото всякак).

Поради горното намираме зрелищността в действителното като да е предаваема (защото е нещо, техне, което може да бъде подавано, веднъж опонячено). Така изглежда светът да има "педагогическия си аспект" за нуждите на някаква казаност на наличното. Но единствено, ако казването се мисли през овластеност на казващия, придошла в смислянето като необходимостта, принадлежна на понятността на (иначе някак си) действащото. Затова и изложението (нечие, защото е винаги "неговото") има да уясни (съобщавайки ни нещо като авторитетно, през власт, казвано) вече случилото се, доколкото за нас е дотогава недостоверна казаност - така и мъртвост му. Случилост се в отдавност на някаква не за нас (така и не с нас) станалост. Казването на вече ставалото не го твърди въобще истинно, а го актуализира (за нас). Функцията на ставането му като да е-актуалност просто дефинира доверие, в което да присъстват отишлости си (така-такива и Станиславски, Гротовски и пр.), на които смислеността ще е приписаност, доколкото тя не може да е такава извън актуалността на разбираемостта, а тя се резултира за всяка сегашност на казването. Но актуалността задейства доверието в смислеността на общението, чрез което, парадоксално, актуализацията казва повече универсалното на наличното, отколкото индивидуализира казващия (той би могъл и да е този, избрал точно това да повика от вече ставалото и така да е някой на разбраността), с което и се обяснява въздействащото ни подаване на власт през цитирането. Актуализирането не казва цитиращ я, а декларира причастието ни към общност на така разбиращите положението на нещата (което и понятността вече е уяснила в предварителност на казването им). Актуалността напълно отхвърля питането за авторството тъй като е от доверителността вложена в езика възползваност - езикът е на всеки, събран в ареала на доверилите се и от него ще изтича всяка реч, която и няма как да казва друго, освен протокола си на съгласуване ⁷. Каквото и да казваме ще е безсъдържателно, доколкото съдържанията му нямат значение за актуалността - те ще

обстоятелства, дори те да са вторично подавани смисли-му). Свързаността с валидизираните от възприятието на ситуационността като производна (механичен сбор) на значими обстоятелства, които са представими-ни посредством действието (то е точно-тях на действителното, реверсивно определено чрез него) остава в неразкъсаност дори при късния Гротовски, доколкото същият ползва елементи на театралната зрелищност за калкулиране на акциите си, предназначени за конфронтации със свидетелстващи. Изглежда ситуационността да не казва нищо друго, освен споделяемостта, и е комуникационен феномен (инструмент на общението, което в екстрем на смислянето на тезата ми ще е валидно и за действителното).

⁷ В наратива на бележките ми, изложението на д-р Одажиев не е критично списване, предназначено да диалогизира в себе-си и да очертае така параметрите на достоверността си, а повествуване на явявания, които разказват себето си (представяне им, презентация на темпорирани бивалости). Поради това авторът знае същото, което знаят обектите на раз/казване, присъстващи формално (цитирани) като субекти на изричането, т.е. те се самоизчерпват в собственото-си (като че питането за истинността е дали съм синхронен на вече казаното, а не дали нещото на казаността е такова отгътък правилността на езиковото съответствие на изричането). Те (патерналистичността на авторитетностите им) са и апологетично чествани, калкулирани към някак събираща ги тема (която напомня значенията им, но и би могла да бъде и друга-до-произволност дискурсивна събирателна им).

са явявания на имана предвид универсалност на смисленото-ни. Това и прави казването в членоразделност изобщо възможно.

2. Представеният от д-р Красимира Цветанова Иванова комплект материали е с акцент върху реализацията на сценични и екранни продукти.

Поради непредоставянето на пълните текстове на статиите на д-р Илиева може да се придобие само повърхностна представа за отразяването на аналитичните ѝ подходи в ареала на публикациите, до които има свободен достъп. На базата на видяното през статиите считам за възможни следните бележки:

1) Статия „Трансформации на конфликта в модерния драматургичен текст. Аспектът на междутекстовите взаимодействия при мотива за Одисей /2017/»

Текстът не съдържа определяне на конфликтността, тя е подадена за Одисей като носещ (носен от) „бинарни опозиции“ (цитат по Wollen 1972 - с пояснителна бележка), а в анализа са привлечени постмодерни наративи (вж. Бауман в статията), при което модерността вече не се мисли в-себе-си и "инструментализира" изложението. В тази концептуална ниша остава неизследваемо какво срещу какво дава статуса („природата“ - в едно произволно, но възприето от театралната теория и практиката наричане) на конфликта и съответстващия му "вид" драма, оттам информацията за проявленията на конфликтността е просто изреждане на подходи („през призмата на интертекстуалността“ - в анотацията на д-р Иванова), при което липсва обединяващ изследването принцип (освен индикатора „Одисей“). Така казването имплицитно твърди, че такъв не е необходим в перспективата на мотивната полихромност (на мотива „Одисей“), и изложението побира смислеността си в силогичния репертоар на казващия⁸.

Конфликтът маркира (в конструктивистката му понятност, зададена от д-р Иванова) условна граница между "неща", която указва не друго, а сходимост на характеристики (съдържаеми на същите тези неща). Тази сходимост следва да се мисли като пригодимост им в съотнесеност към някаква несвободност да са всичкост. Т.е. те следва да са в лишеност да са (понесеност в) поток на живот и ще са някаква случилост му се (на този, така преживяван като точно-този, така ставащ за нас живот)⁹, при което

⁸ При анализът на д-р Иванова на мотива „Одисей“ не може да се удържи конструкцията на изложението поради опита да се поберат в произволно множество вариациите на тезата и произтичането на казвания от дихотомията на дискурсията - последният абзац (където би следвало да е обобщението се предлага нова парадигма на казванията) не се синхронизира с основната теза, а стои в откъснатост ѝ. Предходното демонстрира стремеж да се даде друга дискурсна перспектива на мисленото, но и маркира недостоверността (ненадежността) на наратора, саботиращ имплицитния хегемон на казванията в текстовата маса.

⁹ Така конфликтът сигнализира едновременно преживяемостта и понятността на гранични уподобености, които по Юнг в хода на индивидуацията (в парадигмата на статията на д-р Иванова **„Приложение на юнгианския подход и знакови социологически изследвания при преподаване на драматургия за музикален театър»**) следва да се снемат при осъзнаването („осветяването“ от рационалността и така приложени към редност) им. Т.е. конфликтът е преживелищна функция на неосъзнатост (незнание, маркиращо недосмисленост) и може да бъде понятието коригирана. Ако знаем езика, на който дисхармониите се споделят, то знаем изцяло тях и съответно нищо и не можем да мислим за преживяването (освен болезнеността му, някакво токсично, афектно напрежение), ако не знаем понятията, които го съ-делят в общението. Така те са или несподелими, или изобщо не-са (не биват) до наричането им (някаквото, в понятност-ни неща). Изглежда, че (в радикалност на тезата) не

конструкцията (опозициите в подпряност си) функционирайки ще нарича значенията на наличното-ни. Поради тези си особености конструктът "конфликт" постулира сингуларност и е едновременно случим и случил се при всеки акт на замисленост (в който ще решаваме дали да сме живящи в тази-такава "действителност", не по-малко), изглежда като да е актуалност, поспиране времената на ставане на нещата в произволност им. Конфликтът е смислов агент (на някакво дискретно монистично "сега", сложимо в сингуларна серия, синхронизирана през пригодността на пропозициите), чрез които понятността се излъчва към света-ни-в-съжителство, така предотвратявайки експлозията на всевъзможното, ставащо в едновременност всичко и поради това недомислимо (митовото "вечно" на ставащото винаги като ужасно реално-ни).

Конфликтността като изобщо аспект на митовото (раз-казваемото) се смисля да е предпоставеност на някаква промяна, откъдето и проследяването ѝ ще даде наративност, като да е случая сложен в темпоралността на понятността (приложен към мисленото знаено). В този ѝ квазиекзистен жест на ситуиране в понятното, персонализицията е предпоставена от ставането и името (наименоването е видово вероятно на поведението, преди да е смисляно като моделност) ще носи характеристиката на този-така сторил (за пръв път, изведнъж и завинаги така). От своя страна, възможността нещото да бъде изобщо сторвано за мита е вариативно, неограничено от никакви характеристики на персонажа (доколкото той е не само способен сторването да свършва) - оттам и то е семпъл "мотивен" фрагмент, около който ще гроздят вариации (на възможното да става в неговата безброимост и в едновременност на всички случаи на ставането му в понятността). Така дуалната противопоставеност изгражда модули на понятност, встрани от лингвистичното изискване именоването на нещо-то (някой-си в понятност му/ни) да е обвързано с описание му, което в митовия комплекс би било невъзможно поради неокончателност на вариативността (речниковия фонд, отговарящ на условието за дефинитивност не търпи опростяванията на конфликтността и допуска ментални инерции, предполагащи функционирането на езика като системност-му - кръгово описание на неопонятеното с други неизвестни ни, в чието изясняване

езикът е експликация на афектните съдържания, а какви да са ефектни съдържания, ще сме обучени (в опита на общенията, в които сме били разбираеми - анализирани) да сочим като понятни в културността, която се определя като ареала на знаещите езика, на който се съобщава (нещо разбираемо). Юнг твърди (в един силно опростен му прочит - доколкото е клиничен терапевт обобщенията са проблематични), че епифанийните изсипвания в съзнанието на съвременника му имат инцидентен и нетраен ефект, без да образуват нуминозна трансформация на живота - така те са просто културност, въздействаща ни като лого (нещо, което има магичното си въздействие заради комуникационното си съдържание, а не заради архетипното, със съответстваща емоционална енергия повдигане на културно-несъзнаван пласт от „картографията на несъзнаваното“). Това означава, че всяко правене на изкуство от знанието на „архетипното“, не само не сигнализира видово преживяема осъвместеност на значенията, а в ментална умора демонстрира ерудиция - част от образователен пласт на комуникационни компетентности (който не открива нищо в масива на явеното, а разчита в/като света вече известното от езика), който има да ни социализира през вторичността на понятното, а не е спонтанна и автономна виталност (която ще е като-истинна, в удивителност на ставането си). Правенето на изкуство чрез изкуствеността на комуникационно допустимото е просто отделянето му от актуалността на ежедневното и е симулиране в парадоксалността на знаенето, че нещо-то (света) е имитирана като-реалност (постмодерн) и повече от това няма как-да-е.

съответно ще бъдат включени същите, дефинирани в предходност, което по презумпция подава езика като отвореност и неприключваемост, но основава удържането му в доверителност на приложимостта на казванията към съгласим образ на действителното). Обръщам внимание на несводимостта на аспектите на мита (при обвързаността му с онтологичната пълнота на ритуалното) и перформативната непълноценност на зрелището (то е по конвенция-му безистинност, "реч" на субекта на смисляне в протокол на игра-му), при което е видима вторичността на драматичното последование (в случая като мислен да е мотив „Одисей“).

Конфликтът (в едно абстрактно му разбиране, което потъмнява противоречието, произтичащо от изискването за описание на нещо-то/някой, въведено по-горе) е не друго, а възможна реверсия на смислите, които се определят през отстоянието от нещо, в отговорилост му, и са точно съответното му в реторичната дилема. Те не са друго (освен това, което са), защото само така са обособими и пазят носталгията по континуума от който са оттеглени, неизключвайки го (не и смислово). Казвайки нещо, казваме, че сме го изтеглили през посочване от всичко останало, което помним и знаем в едновременност му, но казваме по някаква причина, в нарочност на сторването именно (именовано) това - точно-това, което е осветено от понятността като не-всичко (останало). Но отграничеността ще намери предназначението (и смисълът си) чак в положеността сред наличностите, които ще повдигне през отделянето си. Изглежда като че посочването на нещо-то дефинира не него, а света, в който е достоверно то да е (като това нещо). Така емпирията е не друго-си, а функционален инструмент на времената, в които трае актуалността като да е свят (ако те са нормата на смисляне, процесът ѝ). Остава да се каже, че конфликтността е възможна единствено в ареала, постулиран от разбираемостта и всяко назовано по презумпция на самото му назоваване следва да е понятно (не мога да казвам неразбираемостта, доколкото правейки го като да е такова, го обличам в разбираемост-му).

И още. Ограничеността на понятността на конфликтите (и „действителното“, което твърдят) се маркира от възможността за амбивалентното (в парадоксална едновременност) преживяване на съдържаемите им (афекти-те, които сочим за техни носители). Драматургията на ставането (последованието на снемането на конфликтностите в Свят) остава да е гносеологичен (познавателен), а не естетически инструмент и предлага не модел на трансформация на конфликтността (както би било, ако е затворена логическа система където радикализирането на нещо-то ще го експонира в чуждото-му), а понятийна матрица, през отказ да се описват нещата-в-себе си като наратив на живеенето. Обект на гносеологичния модел остава да е не светът (и познанието му), а присвояване на инициативата да се разказва живостта като сложима в действителност, образувана през контрастни казвания (диалог, в напрегнатост на „драматичното“ понятно-ни).

2) Статия «THE SUCCESS OF THE FILM MUSICAL – PSYCHOLOGICAL AND SOCIO-CULTURAL PREREQUISITES OF THE USAGE OF MUSIC IN THE AUDIENCE'S FAVORITE GENRE /2019/»

Изложението стартира с въвеждане на теза за „торсионните полета“ (които не се теоретизират) и въздействието на музиката върху тях, нататък - през твърдението “доказано е” – последва друга теза, без съответни цитирания на доказателствен материал (или авторитетни източници), при аргументация, почиваща на семпли твърдения, освободени от критерии за истинността им (по-нататък в текста "музиката много отдавна

е известна", "мюзикълът е обвиняван", "зрителят винаги възприема")¹⁰. Усещането при четенето е за окултизация на познанието - то е ареал на тайнствено знание, което е недостъпно за непосветените и безусловна и функционираща като да е истинна реалия, при достатъчност да разбираме казаното - то ще отхвърля всеки ми (нечий) личен опит като такъв (субективен и ареален, защото е на безпросветен), насложен в понятността от некомпетентен (защото не е обучен в психоанализата, която е декодера на всичко познаваемо?¹¹). Стилът, в сравнение с предходната статия, видимо деградира, в попадналост са му жаргонни изрази ("от сорта на", "драматургическите кръпки", "мюзикъла си пати", "умело се заиграват", "си струва да"), с което се елиминира не просто наукоподобността на текста, но и доверието към рефлектираната съдържателност на смислянията (не нещо не ни е казано, а то няма смисъл да ни бъде казано въобще, доколкото не в нормата на казаното на достоверното е попадналост¹²).

Деструктивното по отношение на инвенцията на д-р Иванова (предполагаемата, съобразно мотивационното ѝ писмо) разминаване между квалификацията (натрупания – предполагаем – житейски опит и ерудиция, демонстрирани в предходната публикация)

¹⁰ Вж. «...Затова никак не е чудно, че в мюзикълните песни думите „мечта“, „обич“, „желание“ присъстват във всеки представител на жанра и то в 97 % от песните..“ (стр. 55) където не е посочен източника на статистиката. Изобщо не е ясно откъде произтича заключението "...Религиозността с векове е обезценявала ролята на тялото като главен източник на възприятията ни, като гледна точка, като достъп до сетивния свят." (стр. 58)

¹¹ Вж. «...Това обяснява защо „Брилянтин“(1978), и „Чикаго“(2002), са с най-високите „lifetime“ приходи в жанра. Те използват въпросните схеми, макар и без да превръщат архетипите в стереотипи, с внимание спрямо „съшиването с бели конци“ – използват ги креативно, с нужното уважение към драматургията. И публиката го оценява: доказва го сравнението по печалба: „Брилянтин“- 188 389 888; „Чикаго“- 170 687 518; „Мама Мия!“-144 130 063.“ (Стр. 55).

¹² Според Въведението: "...Настоящата разработка ще разгледа компонента музика от гледна точка на безспорната му незаменимост при въздействието на филма върху зрителя. Ще изследва успехът на мюзикъла от гледна точка на психология на възприятията." (стр. 54) Мюзикълът в изложението е твърдян през филмови примери, но с изключение на казаното за хореографията ("...Пространственият рисунък и монтажа" (стр. 57)) никъде не е използвано специфично разбиране, придобило от кинознанието и мисленето за киното като все пак изкуство на кадъра и съотношенията на изключеното от него като нерелевантно, но иман предвид, умишлено изключван свят, съпоставян на "направления" (и съответно опонятен терминологично), рамкиран концептуално като да е/не-е съгласуемата, достоверната-ни, видимост (защото през медиацията на кинематографичното дори документите „лъжат“ – срв. теорията на документалното в док. филм „За възможността да се живее“ по сценарий на д-р Иванова). Така, дори и изложението да касае някаква психология на възприятието на екранното зрелище, няма как (какво) да го разграничи от ежедневно налично-ни през медийността и гносеологичното гето на „...репетативността. Тя е не само музикален способ, но напр. музиковедът Мидълтън открива социално-психологическите ѝ корени в удоволствието от „все същото“ от „предвидимото“. А Адорно вижда в нея оръжието за масово поразяване на масовата култура – носещо само триумфа на обезличаването, „нашествието на баналното, тривиалното, елементарното, разбирали като проява на еднозначен диктат на индустриалното репродуциране“ (Levi, K., 2005)“ (Стр. 57). Оттам и понятието за успешност не се нуждае от дефиниране – то ще е конклюдираният пакт, организиран около консумистичен идеал на (съ)живеене.

и резултата от работата ѝ с актьорите (в материалите по конкурса ¹³), дължащо се на поставянето на сценичния материал в услуга на някакво („универсализирано“) знаене, което ще бъде манифестирано и употребявано в спекулативна (културна-ни) преднамереност, експлицира недоверие към актуалността на общението със зрителя. Свидетелстващият зрелищния акт е просто претърпяващ инвазията на културността (като-дидактиран ¹⁴), не и въввлечен в състояването на метафизична заедност съпричастник на инициатора на срещата, което трансформира конвенцията на общението и го свежда до вулгаризациите на зрелищността му (като „развличане“, пазар на успешности или „пропаганда“ на правилности е). Следва да се отбележи и, че създаването на културни и ментални клишета, карциращи актуалността на общението и предполагащи наивна социална адаптираност, изглежда като да е порок изобщо на публичността, но и нейна легитимация като медиен конструкт (срв. статията на д-р Иванова „**Psychodrama Methods in Working with Students Studying Drama Theatre Acting**“. Стр. 32) ¹⁵. Доколкото, по дефинитивност на казването (в моето разбиране), изкуството е необозрима територия на освободеност-ни, то всяко налагане на правила изглежда необосновимо (включително и "нормата" да не се постулират протоколи на правилности е валидна до преодоляването ѝ от живостта на арт-а) и поради това публичният акт излъчва не друго, а образът на живот на инициатора си. Точно с него (образът), а не с правилностите (гносеологични, естетически или етични) можем да сме или не в съгласуемост, в произволност-ни съпричастни (за-едно в смисленост да сме).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Документите на д-р Иванова по конкурса за „доцент“ в ПУ са в наличност и я представят като специалист с ориентация към работа с подрастващи, но не са окомплектовани прецизно (има повторения, нечетливост и разбъркване в сканирания материал, отпадане на монография „Успехът на мюзикъла в киното и театъра“, което не е отчетено в предоставения опис на материалите и е точкувана в една от няколко приложени справки по ПЗРАС), поради което е трудно ориентирането в доказателствения масив (основно в частта за ръководство и участие в проекти). При липсата на публикувани наукометрични данни в НАЦИД и приложена информация

¹³ Това и последващото по-нататък в абзаца обобщение не касае първата част на "Предложение" и работата на актьора в първия откъс на "Родители", където играта на представи и показването на сценичните изобретения е трансформирана в уникализирани персонификации (персонажите са с отчетлива синхронизация на костюм, актьорски инструментариум и манталитетен коридор на смисляне на ставащото в игровото пространство и ефекта му върху зрителите, при рояща приспособления изобретателност и адаптивност към работата на партньорите си). Тук (изглежда да) е видно методическото и естетическо наследство на Леон Даниел (учителят на д-р Иванова) - персонификация, постигана през извеждане в отчетливост на някоя характеристика на персонажа, при спазване на Брехтовия принцип (вж. "Малък органон за театъра", теоретичната основа на социално ангажирания театър) ползвания в производението мащаб на живота да не деформира значенията на смисляното при завръщането му към закономерностите на действителното. Така театърът (все още) нещо важно (ни) казва.

¹⁴ Вж. късометражните документални филми по сценарии на д-р Иванова, предложени като част от материалите по конкурса: „Диалог“, „Катя и Тедо“ и Белият цар“.

¹⁵ Ползването на психодраматични методи при подготовката на актьорите има няколко десетилетна традиция в България (ТК „Л. Гройс“ и НБУ), благодарение на работата на Давид Йерохам, Цветелина Йосифова, Цветелина Георгиева и др., и е мотивирано в множество публикации (вкл. по проблемните зони при работата – срв. д-р Иванова „**Psychodrama Methods in Working with Students Studying Drama Theatre Acting**“. Стр. 33), провеждани са тренингови обучения и има въведени учебни курсове в специалност АДТ на ВУЗ.

относно докторантурата на д-р Иванова не може да се прецени дали статиите, датирани преди 2015 г. са ползвани при предишната процедура (за научна степен "доктор" по „Театрознание и театрално изкуство“), което би възпрепятствало точкуването им в показателите по настоящия конкурс. Видимо е и наличието на несъответствие с „Допълнителните изисквания за допускане до участие в конкурс за заемане на академична длъжност "доцент" в ПФ на ПУ“ – има статия в индексирано издание под печат в срока на провеждане на конкурса (Иванова К. Националната идеология през призмата на драматургията. сп. Orbis Linguarum (Езиков свят)), която не би следвало да се приема за точкуване, при последователност на принципа, въведен за монографията.

Д-р Одажиев представя доказателствен материал за убедително покриване (в завишена степен) на законовите изискванията за заемане на академичната длъжност "доцент" в научно направление 8. Изкуства. Предложеното от д-р Одажиев изложение в монографията „Физическото действие в психологическия и метафизическия театър (Лабораториите на К. С. Станиславски и Й. Гротовски. Педагогически аспекти)“ съдържа отчетливи приноси елементи: рефлексия на питането (на Анатолий Василиев) „как се е стигнало дотам, че самото разбиране за действие /.../ е интерпретирано само едва на най-повърхностните нива“ (с. 21); въвеждане чрез собствен превод в теоретичният органон на българското театрознание на нови за него (непопулярни) метатекстове (на учениците и идейните наследници на Станиславски и Гротовски). От съществено значение за резултата от конкурса е и квалификацията на д-р Одажиев, придобита в резултат на две докторски степени (от БАН по "Кинознание, киноизкуство и режисура" и от НБУ по "Музикално и танцово изкуство"), теоретичните му публикации (в широк тематичен диапазон, включващ обща и специална теория на изкуството и арт-мениджмънта) в престижни научни издания, както и професионалният му опит (с множество авторитетни рефлексии и награди). Видими са следните проблеми по доказателствения материал на д-р Одажиев по показател "Д" от ПЗРАС: с характеристики на отзиви в обзорни статии са публикациите Пламенов П. „За Българската оперна естетика“ и Георгиев К. „Documentary Cinema in Bulgaria 2007“; интервюта са Христова М. „Един киноман в Ню Йорк“. Стисание „Екран“ и Атанасова А. „Филм без емоции е обречен“. Посочените материали са недопустими доказателства по показател "Д". Необходими по конкурса са: от ПЗРАС точки по показател "Д" – 40 т., и 20 т. по 1.3 от „Допълнителните изисквания за допускане до участие в конкурс за заемане на академична длъжност "доцент" в ПФ на ПУ“, общо изискуеми са 60 точки. Д-р Одажиев доказва наличие на 100 точки (статията Тошев Г. „Наше филмче в Мюнхен“ е налична в папка 13.1. ДОКАЗАТЕЛСТВА ЗА ХУДОЖЕСТВЕНО-ТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ), които са повече от изискуемите.

След запознаване с представените в конкурса материали и научни трудове, анализ на тяхната значимост и съдържащи се в тях научни, научно-приложни и приложни приноси, намирам за основателно да дам своята **положителна** оценка и да препоръчам на Научното жури да изготви доклад-предложение до Факултетния съвет на Педагогически факултет за избор на д-р Петър Запрянов Одажиев на академичната длъжност „доцент“ в ПУ „Паисий Хилендарски“ по: област на висше образование 8. Изкуства., професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, научна специалност „Театрознание и театрално изкуство“ („Актьорство за драматичен театър“).

07.08.2023 г.

Рецензент:

/доц. д-р Валерий Пърликов/

