

РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Антония Велкова-Гайдаржиева, ВТУ „Св. св. Кирил и Методий”,
Професор по научна област 2. хуманитарни науки, професионално направление 2.1.
филология (История на българската литература от Освобождението до Първата
световна война и История на българската литературна критика), член на Научно жури
за официална защита на дисертационен труд
за придобиване на научната степен „доктор” в професионално направление 2.1.
Филология
с кандидат Мая Димитрова Дечева (Кисьова),
НБУ, Департамент „Нова българистика”

Данни за докторантурата.

Предложеният дисертационен труд на тема „Сценични реализации на българската поезия (1990-2010)” на Мая Димитрова Дечева е обсъден и приет от състава на Департамент „Нова българистика” при НБУ на 30. 06. 2016 г. От присъствалите седем членове на Департамента всички единодушно гласуват за насрочването на публична защита за присъждане на образователната и научна степен „доктор”.

В процеса на написването на дисертацията няма допуснати нарушения. Трудът е цялостен, завършен, притежава необходимите качества на аналитична и концептуална разработка, с ценни приноси за осмислянето на българската литература и култура от най-ново време.

Данни за докторанта.

Мая Димитрова Дечева (Кисьова) е докторант в Департамент „Нова Българистика” с научен ръководител доц. дфн Пламен Дойнов. Разработването на дисертационната тема изисква както литературоведски, така и театроведски компетентности, каквито авторката безусловно притежава. Мая Кисьова завършва Българска филология във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий” с магистърска теза „Конфликти и герои в комедиите на Станислав Стратиев”, а също така и НАТФИЗ „Кр. Сарафов” с магистърска теза по театрознание „Драматургията на Боян Папазов”. Темата на доктората ѝ предполага разгръщането както на литературоведските, така и на театроведските теоретически познания и подготвеност. Така че културологичната ориентация на работата напълно отговаря на демонстрираната интердисциплинарна методология в анализите и интерпретациите. Автентичността на изследователските гледни точки и постигнатите оригинални изводи, свързани с превъплъщенията на българската поезия от последните две междувековни десетилетия, е резултат на разностранните творчески „амплоа” на авторката – на поет и актьор, на художествен рецензент и режисьор, на драматург и продуцент. Съчетаването и практикуването на различни роли в съвременното културно поле предпоставя и неординерните оптики към поезията ни от последните две десетилетия. Синтезирано поднесените приноси моменти в Автореферата са показателни за необходимостта от труда, аргументирано представящ непознати до посочения период комуникативни форми на реализация на българската поезия. Авторката предлага списък с 6 публикации, свързани с проблематиката на дисертационната тема в специализирани литературоведски и изкуствоведски издания. Също така тя участва с доклади в престижни национални и международни конференции, историзиращи и теоретизиращи явленията на най-новата литература.

Данни за дисертацията, научни приноси. Оценка.

Така формулираната тема на дисертационния труд предполага интердисциплинарен подход. Смятам, че докторантката умело съчетава модерните теоретико-методологически инструментариуми на литературознанието и театрознанието, за да изследва феномена „поезия на сцената“ от изминалите последни две десетилетия. В тази връзка Мая Кисьова прави веща литературноисторическа и аналитична реконструкция на културното поле от края на миналия и началото на новия век и по-точно на диалогичните отношения между поезия и театър, между лирика и сцена. Обвързаността между театралния дух и поетическото слово датира от древността, така че проследяването на най-новите явления в тази посока е изключително своевременно и наложително. Дисертацията на Мая Кисьова е първата по рода си разработка на съвременните форми на симбиоза, на взаимната интерпретация на лиричeskото слово и сценичния дискурс. Всъщност в нея става дума за едно важно *разночетене* на поезията от последното десетилетие на 20. в. и първото десетилетие на 21. в.

Трудът е прецизно структуриран в три основни дяла: теоретичен, аналитичен и практически (приложения). Естествено акцентът е върху битието на поезията върху сцената, изобщо върху всички трансформации, преобразения, метаморфози, които претърпява лирическият текст в процеса на неговата „театрализация“, на неговото „разиграване“. Този проблем става особено същностен след граничната 1989-а, когато културното поле се освобождава от диктата на официалните държавни институции и когато отделните изкуства заживяват в „дифузна“ среда, в нови, непознати до момента, сцепления помежду си. Съвсем правомерно докторантката подчертава и друга тенденция през 90-те, а именно проблематизирането на авторската институция, на ролята на поета, който все по-често се превръща в персонаж на собствената си поезия.

Така от скрупулъзно събрания и концептуално систематизиран емпиричен материал Мая Кисьова успява да конструира емпирично плътен разказ за превъплъщенията на поезията в „публичното пространство на нейното изговаряне“.

Напълно резонно авторката залага на компаративистичния подход при успоредяването на литературоведския и театроведския анализ. За да се изведе тезата, че *театралността* през 90-те години на миналия и първото десетилетие на сегашния век е ключова възможност за трансформация, за „разночетене“ на поетическия дискурс след демократичните промени. При това Мая Кисьова откроява типологическите разлики в сценичните реализации на поезията между двете изследвани десетилетия.

Теоретичната част се отключва с проблематизация на „прастария“ въпрос за същността на поезията, за нейната „предписменост“ и обредно-заклинателен характер. Изложението в този дял прилича повече на „наброски“, на „записки“, на „колаж от цитати“, които невинаги са съредни, невинаги имат връзка помежду си – от Морис Фадел през Пол де Ман, Пол Валери, Жак Лакан до Александър Фол, Р. Якобсон, Амелия Личева, цитираща Шели и пр. Така например не съвсем убедително и по-скоро объркано звучи следното обобщение от с. 11: „Колкото повече отклонения и опростенчество има при тълкуването на един поет, толкова е по-голяма е вероятността за „модерност“ на автора, когато ние по погрешка мислим, че сме“. Като че ли липсата на изкристализирала авторска концепция, на стабилни теоретични ориентири води до фрази, които трудно биха могли да бъдат логически осмислени, като следните, разясняващи феномена „поезия“: „Конструкция от елементи, сами по себе си представляващи деконструкции – части от пъзел, чиято комбинаторика се губи някъде в безкрайността от възможности. Придвижване чрез танц, чрез „есопотис на паметта“, но невинаги по най-краткия път. От нищото – към липсата на минало“ (с. 12).

Смислотворчески генеративна е частта, озаглавена „Поезията между Аполоновата словесност и Дионисовите средства за представяне“. Използвайки

концепта на Богдан Богданов за формиращите се два вида пространство при общуването на човека с божественото начало („ентузиазмът се реализира в хоризонталата, а екстазът – по вертикалата”), докторантката го пренася на типологично равнище върху поезията от 90-те години. Аполоновото и Дионисиевото начало действително могат да бъдат схванати като своеобразни класификатори на поетическото в периода на междувековието. Ако Аполоновото начало е в основата на творчески-прозреческото, на съзидателно-креативното, Дионисиевото се свързва с артистично-мистерииното, с публично-театралното. Тук не съвсем мотивирано е обаче завръщането към културата на траките с тяхната космогонична „картина за свят” и пространния цитат от Ал. Фол за 10-степенния обреден процес, свързан с „раждането и смъртта на Бога и неговия пророк Орфей”. Непосредствено след примера с траките следва пример с Яворовата „психология на творчеството”, а веднага след него цитат от Жак Дерида и т. н. Правя тези забележки, за да подчертая, че поради липсата на връзки между отделните цитати, на понятийно-терминологична и концептуална яснота – текстът на места става трудно разбираем, епистемологично непродуктивен. Необходими са по-плътни, концептуално-аргументирани авторски сцепления и категориална прозрачност при построяването и доказването на тезите. Отделни мисловни конструкции остават „висящи”, без необходимия понятийно-рефлексивен апарат и контекст.

Находчива е формулировката на следващата подчаст – „Игровият принцип в интерпретацията на поетичния текст – доверие и подозрителност”. Тръгвайки от някои базисни концепти за изкуството като игра със свои иманентни, саморегулативни механизми, а оттам и за изкуството като автономен свят, авторката извежда към идеята за интерпретацията на поезията като актьорска игра сред публика. Особен интерес буди обстоятелството, когато авторът е актьор, т.е. разиграва собствения си текст. Оттук и сложността в отношенията автор-актьор, които могат да бъдат диалогични, белязани от свободата на актьора да прилага различни оптики спрямо текста, който играе. Но тези отношения могат да бъдат и предварително договорени, константно фиксирани от авторовата воля. Особено плодотворни според Мая Кисьова са връзките между автора и актьорите, базирани върху творческата интерпретация на текста, върху неговото винаги различно четене и представяне.

В тази част лично на мен ми липсва един по-задълбочен теоретичен ескиз върху природата, задачите и функциите на херменевтиката, която превръща не автора, а читателя/зрителя/слушателя/актьора във върховна смислотворческа инстанция. С други думи, актьорът като интерпретатор става съ-творец на посланията на текста, превръща го в поливалентна смислова структура. Силни в това отношение са разработките на Ханс-Георг Гадамер („Актуалността на красивото. Изкуството като игра, символ и празник” например) или на Св. Игов, според когото „Текстът е Творба *in potentia*, Творбата е текст *in actu*, в процеса на неговото смислотворческо възприемане (интерпретация)” („Махалото. Херменевтичният кръг на критическите методи”).

Централната, най-важната, най-приносната част на настоящия труд е „Дългосрочни проекти”. В нея върху основата на внушителен, акуратно събран масив от „артефакти” от 90-те години на миналия век и първото десетилетие на новия са конструирани различни модели на сценичните представяния на поезията през двете разглеждани десетилетия.

След радикалните политически промени през 1989-а г. литературното поле се дейерархизира, децентрализира, деидеологизира. Съответно като негови характеристики започват да доминират плуралистичността, множествеността, разноречието. Поезията, макар и изтласкана в маргиналните полета на публичността, същностно променя своя език и комуникативност, а лирическият субект си надява

разнообразни маски и играе множество роли. Пламен Дойнов находчиво формулира явлението като „театралност на лирическия дискурс, въвеждане на разнородни маниери на говорене и речеви етикети, сюжетиране, пародиране, иронически операции върху Аза и (авто)биографичното поле – обезопасява се прякото въздействие на патоса като му се дава шанс да зазвучи различно под маската на друго себе си или на друг герой”. Както правомерно отбелязва и Мая Кисьова театралността е *вътре* в текста, тя е в многоликостта и многогласието.

Първата открито се в културната публичност през 90-те години поетическа общност е „Петък 13” с главни действащи лица Мирела Иванова и Бойко Ламбовски. Радикално подривна, демаскираща, деконструираща соцреалистическата политестетическа доктрина, групата „Петък 13” се „подгавря” иронически с официозните литературни реалии и институции от периода на НРБ. Синтезирайки стиловете, практиките, „патоса” на модернизма и авангардизма, поетите ползват иронията като „драматургичен похват за изобличение, за излагане на показ, дори за приятелско напомняне”. Единени от идеята за алтернативност на доскорошното соцреалистическо статукво, срещу тоталитарността на държавнопартийната машина, поетите говорят от името на конституираната от тях общност, скандализирайки всички нива на живеене и творене през десетилетията на НРБ. Цялата енергия на „духовното братство”, насочена към експеримента, проблематизацията, поставянето под въпрос, разрушаването и бунта срещу стереотипи, декрети, клишета, предпоставя театралността, сценичното разиграване на поезията чрез рециталите – хепънинги, които дръзко пародират соцреалистическите институции, творчески езици.

Карнавализацията, пародийната игра с довчерашната действителност, екстравагантността на сцени и декори, „полиглотството” на поетическите речи, впечатляващият хъс за акции, за публични спектакли, цялата демонстрирана екстровеерност при въвличането на аудиторията е част от младежката екстатичност и бунтарски изригвания от началото на 90-те години. Но е част и от налагащата се нова поетическа култура, която се движи по самия ръб между художествената литература и театъра, между индивидуалния поетически акт и новоконституиращата се демократична публичност. Авторите, би казал Пл. Дойнов, се превръщат в „играещи субекти”, които демитологизират фалшивите идоли, явления, фетиши на предходната епоха.

Друго проявление на феномена „поезия на сцената” е Авторският литературен театър, който остава в културноисторическите анали с няколко спектакъла в продължение на едно десетилетие (1992-2002). Мая Кисьова съвсем резонно отбелязва, че при АЛТ „на първо място стои проблемът с осъзнатото освобождаване от езиковата пустота на комунистическата идеология”. Прозелитският (нео)модернистки патос на АЛТ е напълно разбираем за контекста на 90-те с целия му антиинституционален, антиидеологически, антитрадиционалистки (спрямо най-близката соцреалистическа култура) активизъм. Неслучайно матричният за всички последващи литературни кръгове – кръг „Мисъл” – е високият образец за поколенията (пък били те и постмодернистки) на българската интелигенция. Така и четворката поети-критици, съставляващи АЛТ, постулират като своя мисия автентичното практикуване на изкуството, браненето на литературната автономия от набезите на партийните доктрини и идеологически капани.

Важното е, че постмодернистките „мистификационни” (антологични и христоматийни) проекти на четиримата млади литератори наред с гротескно-демитологизиращите, сатирично-разрушителните интонации крият в себе си и порива към „уподобяване”, почитта и респекта към аристократите на българския дух. Въпросната двойствена оптика, амбивалентното отношение при „разиграването”,

„пренаписването“ на високата традиция Мая Кисьова находчиво определя като „типично актьорска гледна точка“. Артистичното самоиронично превъплъщаване на поетите в образите на „младите-стари“ майстори от началото на века е част от постмодернистичната игра на и с текстове. Спектакловите представления, сценичните жестикулации не толкова улесняват комуникативността на поезията, колкото са израз на естетическа провокация спрямо шаблонизираната соцреалистическа рецепция; на гротесково-игровото, но и любовно-почтително отношение към високата българска култура.

От театроведска гледна точка изключително продуктивен е коментарът на спектакъла „Живи и мъртви в българската поезия“: че „ползва миналото, литературната история, за да надгради съвременен прочит и свой принос“, че в него „е приложена техника, характерна още за древногръцката драма – призоваване на божество, което да разпoredи някаква истина или справедливост. В пародиран вид божеството е христоматийно име, а справедливостта е възможността за деконструкция и новонаписване на текст-игра“ (с. 36).

Като новаторски спектакъл е открит и „Резерватът „Висящите градини на България“, който по същество е представяне на поетичната книга на Пламен Дойнов. Явлението докторантката формулно обособява като „поетът на сцената“. Книгата заживява друго битие, сдобива се с друг комуникативен статус чрез въвлечането на аудиторията. Възщност книгата се *играе*, театрализира и чрез гласовете вътре в нея, и чрез избора на декори и контексти. Тук Мая Кисьова прави сериозен анализ на авторските превъплъщения в три емблематични персонажа – на Добрия критик, на Лошия критик и на Поета, като така той осигурява както плурализма на гледните точки, така и адекватна рецептивна среда на книгата си с акцент върху иронично-деконструктивисткото, върху експериментаторско-игровото надяване на маски и пренаписване на текстове.

Смятам, че професионалната театроведска оптика, приложена към практиките на АЛТ, е сред д-стойнствата на настоящата дисертация. Коментаторските наблюдения на някои от акциите на четиримата са задълбочени и инвентивни: „Едновременно творци и наблюдатели – типично по Станиславски – играят и се самонаблюдават. Нещо повече – нерядко създават първо теорията, която да обясни впоследствие създадената поезия. Така че и Брехт-практиката се реализира в пълна степен“ (с. 45). Мистификаторската енергия на АЛТ е ключова за 90-те, именно тя предпоставя явлението „поезия на сцената“. Изводът в края на тази подчаст обаче не звучи теоретично-концептуално, а по-скоро метафорично-неясно, понятийно объркано.

С аналитична дистанция е разгледана друга общност от края на 90-те години и началото на 21. в., каквато е Литературно-философският кръг „Рембо 13“. Реконструкцията на нейните екстравагантни и свръхекспериментални акции води до напълно резонната преценка, че „на преден план доминира формата пред съдържанието, публичността и надхвърлената доза театралност“. Аморфност, радикалност, модернистична скандалност са ключови характеристики на самозаявилния се литературно-философски кръг. Тук отново искам да подчертая, че силата на работата на Мая Кисьова е в „инвентаризирането“, описанието, реконструирането на сценичните реализации на българската поезия от десетилетията на краевековието и нововековието. На места аналитичните наблюдения са оригинални, раждащи идеи, но липсва цялостна проникновена интерпретация на фактите и явленията.

Емблематични за първото десетилетие на 21. в. са поетическите трубадурски двубои, стартирали по идея на Петър Чухов. Те залагат както на самия поетически текст, така и на литературната култура на авторите, на техните импровизаторски умения, естетически вкус, култивирана рецептивна нагласа и пр.

Театрализираните двубои с всички необходими лица, атрибути, драматургични решения, културни асоциации „винаги даряват и дуелиращи се, и публика с празничност и качествена поезия” (с. 56).

В този дял най-важното обобщение е свързано с типологическата разлика между поетическите театрализации от края на 20. в. и началото на 21. в., а именно, че за разлика от практиките на 90-те, в първото десетилетие на 21. в. маски няма, „защото целта е да се представи поетът в най-истинския му вид” (с. 56).

В частта „Представяне на поетическата книга като шоу” се изхожда от някои базисни концептуални ядра, формулирани в книгите на Пламен Дойнов, които биха могли да се доразгърнат теоретично и интерпретативно, а не само да се уплътнят фактологично. Става дума за „новата устност” на литературата, за трансформациите на условията и начините за нейното правене и възприемане, за връщането към „омировските и трубадурските й начала, когато стиховете са се изговаряли и пеели, когато са били действащи лица в спектакъла на съществуването”.

Един от аспектите на явлението е „поезията в актьорската биография”. Мнозина актьори, изградили имидж на авторитетни представители на гилдията в предходната епоха, през 90-те навлизат в литературния протокол в ролята на поети. Роля, която трябва да звучи съкровено, изповедно, автентично, за разлика от ролите в театъра. Но „паметта” за гласа на актьора от театъра и екрана отеква в думите, озвучава стиховете, превръща текста в сцена. Находчиво Пл. Дойнов назовава явлението „непрестанна борба за идентичност” отвъд телата и маските. Тук Мая Кисьова също би могла да подложи на задълбочен анализ противоборствата в тази битка за идентичност, а не само да изреди и опише актьорските книги и техните представления.

За първи път е проблематизирано закъснялото с 20 години и привнесено като културна мода явление „Слам”, чиято дръзкост, провокативност, агресивност будят резонно подозрение в естетическата стойност на представяните текстове.

Компетентно е обособено и явлението „поетичен пърформанс” като „най-театралната акция на автора поет”, характерно за постмодерната култура, акцентираща много повече върху процеса, случването, „изпълнението”, отколкото върху резултата, върху завършената творба. Тук авторката „разказва” пърформансовите спектакли, наблягайки на техните нестандартни идеи, постмодерни заигравания с трафарети и клишета. Но и в тази част има фрази и фрагменти, които „спъват” смисъла, които не са научноизследователски издържани („Моменти от пърформанса носят енергията на „слам”, агресията на едновременното говорене на парчета текст на другия. Символичното действие на човека, воден на въже от тигър. Чистото нео-романтично: „тялото съхранява миналото ми, защото умът ми не го побира”) (с. 86).

Разделът „Театрални спектакли” е най-обемен и най-аналитично задълбочен. Именно в това поле Мая Кисьова е в стихията си – и като професионална информираност, и като изследователска оригиналност. Разгледани са някои от запомнящите се проекти на ТР „Сфумато”. Сред важните аспекти в този емпирико-аналитичен корпус е проблематизираната разлика между поетичните спектакли „Резерватът „Висящите градини на България” от Пламен Дойнов през 90-те и „Преселници от сънищата” на Ани Илков от първото десетилетие на 21. в. Синтетично поднесената типологическа съпоставка е сред силните моменти в работата: „... В спектакъла на Пламен Дойнов самата книга „Висящите градини на България” като материя-тяло-действащо лице е на сцената. Там е и самият автор, който се превъплъщава. 90-те години са твърде интензивни, яростно изискващи концепции, за да има време за организиране на голям творчески екип. Словото е водещо, зрелището не разчита на позната театралност, а на съзнателно търсена аскеза. Публиката приема многото персонажи, в които се видоизменя пред очите им един и същ актьор.

Постмодерната естетика търси катарзис в разпада, но не се лишава от усмивката на актуалното случване на артефакта. В „Преселници от сънищата” енергията е разпределена в голям екип, но естетиката е съсредоточена върху индивидуалното преживяване – както на персонажа на сцената, така и във всеки зрител...” (с. 110).

Тръгвайки от лични спомени, изповеди, творчески интенции, Мая Кисьова проникновено интерпретира театрално-музикално-импровизационния спектакъл „Рибите се молят за дъжд” на Бойка Велкова и Теодосий Спасов, вдъхновен от стихове на Борис Христов. Става дума за една наистина оригинална спойка между словото, музиката и танца.

Подобаващо внимание в тази част е отделено на спектакъла „Тапетите на времето” по стихове на Константин Павлов. Сценарият на Юлия Огнянова обаче включва освен забранената книга на поета „Стихове” и драматургията, интервютата, както и части от досието му в Държавна сигурност.

Специален интерес за изследователката представлява редуването на камерни и масови сцени, на класически алегории с клоунски игри, на различни гледни точки и превъплъщения на инакомислещите в контекста на социалистическия всекидневен терор спрямо тях. Спектакълът, според анализаторката, е не просто възможност да прозвучат едни от най-силните творби на поета от една инкриминирана книга пред съвременна театрална публика, но най-вече да се внуши „сакралното послание „това повече да не се повтаря”. „Тапетите на времето” наистина са интерпретирани като мъдър обвинителен акт срещу „ужасите на тоталитаризма”.

Без съмнение, повече от наложително е явлението „поезия на сцената”, практикувано в периода 1990-2010 г. да бъде осмислено, интерпретирано, теоретизирано и в този смисъл от дистанцията на времето вкарано в активен културен оборот. Нещо, с което се заема настоящият дисертационен труд. От една страна, високоестетически поетически постижения са видени, възприети, преживени през светлините на сцената, от друга, е изследвана граничността на културната ситуация в десетилетията между двете хилядолетия. За разлика от редица глобално-апокалиптични антитехнологични хуманитаристки визии докторантката поддържа тезата, че „техническият прогрес не само не обезсмисля, но дава нова среда на типичния за тази граничност неоромантизъм като хуманистична нагласа” (с. 131).

Мисля, че това, което на с. 133 е синтетично изнесено като извод, в изложението е трябвало да бъде пунктуално анализирано в сравнителен план: „Във всички примери за театрален спектакъл от поетически текстове е налице етичен договор между сценариста режисьор и поета, предварителното осмисляне, че стихотворението ще излезе от ординерния си статус. В един случай може да се използва част от него. В друг случай може да се превърне в реплика на персонаж, който ще привлече смисъла на текста към характера. В трети случай строфата – реплика може да се центрира в определена джендър-принадлежност, която авторът не е заложил по принцип. Цялото многообразие от смисли се отчита без съмнение като качествено предимство както за автора, така и за поетичния текст” (с. 133).

Теоретично обосновано от културологична гледна точка звучи и обобщението, че 90-те години са „преобладаващо перлокутивни, за да се изконсумира съпротивата срещу статуквото на соцреализма. 21. век предпочита възпитаното поведение на илокутивните смисли и търси все повече локутивното съобщение. Маските са вече ненужни” (с. 134).

Но и в тази заключителна част докторантката не стига до убедителни, понятийно изкристализирани формулировки на доминиращото според нея явление в съвременното изкуство „неоромантизъм”. Като че ли всяка следваща фраза търси точния израз, но не го постига. Например: „Най-младите стоят във времето си и не са натоварени с

историческа задача да чистят миналото чрез маски. Те харесват своите избрани играчки. Но и за този познат „неоромантизъм“ не става дума, въпреки че би могъл да бъде обоснован като нео-репродукция на нео-романтизма от миналото междувековие – 19-20 век”. И след това: „Когато се съчетават поезията и сцената, Аполоновото и Дионисиевото начало, поетът и актьорът – независимо дали са две или една персони, понятието „неоромантизъм“ може да бъде изпълнено и с друга материя”. Така и не се разбира, по-скоро трудно се разбира с каква...

Приносен момент в настоящия труд са приложените анкети с едни от най-разпознаваемите поети, „качили стиховете си на сцената”. Може да се каже, че Мая Кисьова полага началото на събиране на важен за културната ни история от най-близкото минало архив, свързан с реконструкция на явлението „поезия на сцената”. Автентичните гласове на Роман Кисьов, Гриша Трифонов, Петър Чухов, Иван Христов, Мирела Иванова, Бойко Ламбовски и др. проблематизиращи сценичните реализации на собствените стихове, задават разнообразни гледни точки към тази характерна за междувековните десетилетия тенденция на въвлечането на по-големи общности при възприемането на поезията, на театрализацията на поетическото слово, а оттам и на неговата социализация.

Заключение:

Въпреки теоретично-терминологичните на места дефицити и интерпретаторска неуплътненост, на култивиран научноизследователски език и аргументирани причинно-следствени континуални връзки, постижение на докторантката е, че успява да открие и предложи за цялостно осмисляне явлението „поезия на сцената” в контекста на твърде хаотичното, ценностно размито, изпълнено с противоречия и парадокси време от последното десетилетие на миналия и първото десетилетие на настоящия век. Имам предвид, че в цялото вавилонско стълпотворение от теми, идеи, почерци, методи, проекти в литературното поле в десетилетието от междувековието, в целия придобиващ застрашителни размери „плюрализъм” Мая Кисьова избира опорна точка, „напипва” явлението и го разполага на фона на световните практики. В крайна сметка отварянето на поезията към предизвикателствата на сцената е част от физиономичността на най-близкото ни културно минало.

Явлението „поезия на сцената” е концептуално непроблематизирано досега в българското културознание през успоредените оптики на литературознанието и театрознанието и в този смисъл, въпреки на места неовладения научноизследователски език, трудът е приносен.

В заключение предлагам на Научното жури да присъди на Мая Димитрова Дечева (Кисьова) образователната и научна степен „доктор” (Теория и история на литературата).

20. 12. 2016 г.

Проф. д-р Антония Велкова-Гайдаржиева: