

НБУ, Департамент Нова българистика, 2016 г.

## **АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационния труд

### **СЦЕНИЧНИ РЕАЛИЗАЦИИ на БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ 1990 – 2010**

докторант **Мая КИСЬОВА**, F.No 77452

научен ръководител доц. **Пламен ДОЙНОВ**, д.н.

#### **Съдържание на труда**

<b>I.</b>	<b>ВЪВЕДЕНИЕ, МЕТОДОЛОГИЯ, НАУЧНИ ЗАДАЧИ.....</b>	<b>4</b>
<b>II.</b>	<b>ТЕОРЕТИЧНИ АСПЕКТИ</b>	
	<b>II.1.</b> Понятието за поезия.....	<b>6</b>
	<b>II.2.</b> Поезията между Аполоновата словесност и Дионисовите средства за представяне пред публика.....	<b>12</b>
	<b>II.3.</b> Игровият принцип в интерпретацията на поетичния текст – доверие и подозрителност.....	<b>20</b>
<b>III.</b>	<b>ДЪЛГОСРОЧНИ ПРОЕКТИ</b>	
	<b>III.1.1.</b> 90-те години на XX век. „Петък 13”.....	<b>24</b>
	<b>III.1.2.</b> Авторски литературен театър.....	<b>29</b>
	<b>III.1.3.</b> Философско-литературен кръг „Рамбо 13”.....	<b>50</b>
	<b>III.2.</b> След 2000 г. - Поетически трубадурски двубои.....	<b>54</b>
<b>IV.</b>	<b>ПОЕТЪТ НА СЦЕНАТА</b>	
	<b>IV.1.</b> Представяне на поетичната книга като шоу.....	<b>59</b>
	<b>IV.1.1.</b> Поезията в актьорската биография.....	<b>72</b>
	<b>IV.2.</b> Явлението „Слам”.....	<b>76</b>
	<b>IV.3.</b> Пърформанс.....	<b>81</b>
<b>V.</b>	<b>ТЕАТРАЛНИ СПЕКТАКЛИ.....</b>	<b>104</b>

<b>V.1.</b> Програми в ТР Сфумато.....	<b>107</b>
<b>V.2.</b> Независими проекти.....	<b>114</b>
<b>V.3.</b> „Тапетите на времето” в ДСТ„А. Константинов”.....	<b>124</b>
<b>V.4.</b> „Аз, Хамлет”.....	<b>132</b>
<b>VI.</b> <b>ОБОБЩЕНИЕ</b> .....	<b>135</b>
<b>VII.</b> <b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>	
<b>VII.1.</b> Анкети.....	<b>149</b>
Роман Кисьов	
Гриша Трифонов	
Петър Чухов	
Иван Христов	
Антоний Димов	
Мирела Иванова	
Бойко Ламбовски	
Стефан Иванов	
Васил Видински	
Виргиния Захариева	
<b>VII.2.</b> „Писателят като Актьор” – практически разработки за преподаване по едноименен стандарт за курс, представен в Департамент „Нова Българистика” през 2010 г. Изпробван успешно в продължение на 4 учебни години в МОНТФИЗ с повече от 100 курсисти на възраст от 16 до 58 години, с образователен ценз от ученици в елитни столични училища до доктори на науките. ....	<b>162</b>
<b>VII.3.</b> Артефакти и фотоархив - по реда на включването им в труда.....	<b>176</b>
<b>VIII.</b> <b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	<b>179</b>
Интервюта, архиви, литература	

---

Дисертационният труд „Сценични реализации на българската поезия 1990 – 2010” е първият по рода си в България.

Основен принос на труда е, че не само разглежда исторически, но аналитично разработва темата с два инструментариума – на литературознанието и на театрознанието. Съдържа три базисни блока изследвания: **теоретичен**, **аналитичен**, а в приложенията – и **практически**. От общия събитийен контекст на разглежданите две десетилетия са подбрани **57 артефакта** за анализ. Събран е и фотоархив на изследването, който продължава да се обогатява. **Анкетиран** са 10 водещи български поети, които са в центъра на събитията както през 90-те, така и в първото десетилетие на XXI век. Направени са **интервюта** с някои от тях, за да бъдат изяснени важни аспекти от акциите им, които не са документирани по обективни причини. Ползвани са лични, обществени и държавни архиви.

**Теоретичната част** включва три основни полета:

- 
1. Понятието за поезия
  2. Поезията между Аполоновата словесност и Дионисовите средства за представяне
  3. Игровият принцип в интерпретацията на поетичния текст – доверие и подозрителност
- 

Изследването „Понятието за поезия” цели и доказва, че поезията е сложна материя, чийто път към сцената е както много пряк, така и изненадващо провокативен. Защото, както отбелязва Лотман, поетичният текст е „система на системите, връзка на връзките”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Игълтън, Тери, „Теория на литературата”, Университетско изд. „Св. Кл. Охридски”, С., 2001, стр. 124 („Структурализъм и семиотика”)*

Вторият теоретичен аспект „Поезията между Аполоновата словесност и Дионисовите средства за представяне” се базира на брилянтната метафора на Богдан Богданов за екстаза – вертикалата – Аполон (която свързвам с поезията като процес на създаване) и за ентузиазма – хоризонталата – Дионис (която свързвам с публичното представяне на поезията). Обговорена е национално-географската енергия на тракийския орфизъм. Актуализирани са - както за поетичното, така и за сценичното - думите на Аристотел: *„...всяко изкуство има нещо общо с възникването и с това да бъдеш изкусен, и да разбираш как възниква някое от нещата, които могат да съществуват или не, и чието начало е в твореца, а не в това, което се твори.”*<sup>2</sup>

Третият теоретичен аспект „Игровият принцип в интерпретацията на поетичния текст – доверие и подозрителност” извежда понятието за шоу, пърформанс, представление. Диференцирани са субектите „автор” и „актьор” и техните комбинации - когато поетът е и актьор, когато интерпретира своите текстове; и когато авторският текст стане драматургичен в колективното театрално представление. Тук понятието „игра” тръгва от разработките на Хьойзинга, и се ситуира в наблюдението на настоящото изследване, че всеки артефакт създава свои правила, които спазва, или променя, дообогатявайки ги, при всяка среща с публиката.

**Централният блок** на труда съдържа анализи в три направления:

---

1. Дългосрочни проекти
  2. Поетът на сцената
  3. Театрални спектакли
- 

---

<sup>2</sup> Аристотел, *Никомахова етика*, С., Гал-Ико, 1993

В главата „Дългосрочни проекти” ярко се откроява базисната разлика между двете разглеждани десетилетия. А именно, че през 90-те години има скоростно наваксване на закъснял постмодернизъм, чрез който се изразява категорично отношение и разграничение спрямо социалистическия реализъм в представянето на поезията. През първото десетилетие на XXI век българската поезия и нейната сценичност продължава да се адаптира бързо и сполучливо към световните практики. Типични за 90-те са изявите на общността „Петък 13”, Авторски литературен театър и литературно-философският кръг „Рамбо 13”. Последните съществуват в откъслечни събития и в следващото десетилетие. Докато Поетически трубадурски двубои, чиито старт е през 2005 г., носят характера на новото пост-постмодерно понятие за автор от 10-те години на XXI век. По отношение на театралността – през 90-те тя е вътре в текста, тя е в многоликостта и многогласието. Докато през 10-те – е средство около текста, с по-ясна идентификация като пасивна среда.

Явлението „Поетът на сцената” е наблюдавано в труда в три посоки:

---

1. Представяне на поетичната книга като шоу
  2. Явлението „Слам”
  3. Пърформанс
- 

Още в началото на 90-те започва да се засилва стремежът към оригиналното и нетрадиционно представяне на поетичната книга. Някои автори изпяват своите стихове. Други ги представят като хип-хоп, трети – с балет. Пламен Дойнов представя „Висящите градини на България” като спектакъл, в който той играе три роли – на Поета, на Добрия и на Лошия критик. Йордан Ефтимов организира футболен мач за премиерата на „Африка. Числа”. Роман Кисьов винаги представя книгите си в художествени галерии и с музика на живо. Интересно явление са

актьорите, които издават стихосбирки. Публиката ги възприема като част от сценично-екранната им биография.

Явлението „Слам” идва в България с 20-годишното закъснение, характерно и за постмодернизма. Има свои представители, свои общества. Не прави изключение и отношението към слам, което е подобно на това на запад. Приема се с подозрение, поради демократичната възможност всеки да се качи на сцената, независимо от качествата на текста си.

Поетичният пърформанс е най-театралната акция на автора-поет. В пърформанса не става дума за *мимезис* – съответно протагонист, изпълняван от актьор, а за *поезис* – проводникът на енергии е самият автор-поет. По отношение на понятието „пърформанс” – то също е сред инструментите на постмодернизма. Първо, защото на преден план излизат идеята и „*процесът / пърформанс / хепънинг*”, а не резултатът, който за модернизма е „*произведението на изкуството / завършената, готова за продан творба*”.<sup>3</sup>

Поетичният пърформанс е типична форма за 10-те години на XXI век. Представители Васил Видински, Мария Калинова, Камелия Спасова и др. Подробно са анализирани „Градски четения”, „Литературата в действие”, „Точка срещу точка”, „акорд:еон”, Мегабитово кабаре 4x4, Виргиния Захаријева, арт-група „Устата” и др.

Преходът към професионалния спектакъл от поетични текстове в България се осъществява от Николай Гундеров, който е професионален актьор и режисьор, но и поет. Набира опит с множество поетични пърформанси през 90-те, а успех постига със спектакъла „Леки четива”.

---

<sup>3</sup> *Ихаб Хасан, Сравнителна таблица „модернизъм срещу постмодернизъм”, <http://litenet.bg/publish1/ihassan/hassan.htm>*

В раздела „**Театрални спектакли**” на изследването са разгледани проекти на ТР „Сфумато”, няколко независими проекта, включително и хайку-спектакли, специално внимание е отделено на „Тапетите на времето”. В основата на представлението на Юлия Огнянова в ДСТ „А. Константинов” е забранената книга „Стихове” от Константин Павлов. Представен е и филмовият проект „Аз, Хамлет” на Станислав Семерджиев, който е едно авантюрно начинание край езерото „Сълзата” в Рила да се построи сцена и да се играе алтернативен поетичен текст като коментар на Шекспировата трагедия.

В **Обобщението** на труда са фиксирани изводите и историко-теоретичните тенденции. Разгледаните артефакти като сценични реализации на българската поезия дават ясна картина на периода 1990–2010 като цяло. Те са типични и когато двете десетилетия се анализират поотделно – като гранични между ХХ и ХХІ век. През тези 20 години творят поети, родени през 50-те, 60-те, 70-те и 80-те години. Най-ярко е присъствието на родените между 1960 и 1980 г. Някои от тях се развиват и като теоретици на своето творчество. Други участват повече като интерпретатори и търсят разнообразни форми за изява. Преливат се постмодерни и пост-постмодерни похвати, но с тенденции към стабилизирането на автора с реконструктивистко поведение към деконструиранияте езикови панели. По отношение на енергията на интерпретацията на поетичния текст – 90-те години са преобладаващо перлокутивни, за да се изконсумира съпротивата срещу статуквото на соцреализма. Ползват се много маски. ХХІ век предпочита илокутивните смисли и търси все повече локутивното съобщение. Маските вече са ненужни.

**Анкетите** на изследването доказват, че лирическият герой – ако така назовем първоначалния авторов замисъл – не е защитен от промяна, но не

е и беззащитен. Той е толерантен, дори изискващ подвижност, за да бъде налице рецепцията. Въпросите в анкетата са формулирани със замисъла, че всеки поет осъзнава себе си и като актьор, излизайки на сцената.

Немаловажен принос на труда е, че той поставя анализирани събития в контекста на световните практики. Българските поети участват активно и успешно в редица международни форуми, на които демонстрират сценичните реализации на своята поезия.

**Основен теоретичен принос** на изследването е доказателството, че понятието „неоромантизъм” е константно, когато се разглежда поезията на сцената. На границата между двата века на въпроса на в. „Либерасион” „За какво мислите?”, Юлия Кръстева отговаря: „*След 2000 г. от християнския фундамент ни остава раждането, чуждостта, мимолетността...*”<sup>4</sup>

Именно „чуждостта” и „мимолетността” са осъзнатите опорни точки на неоромантизма, който се появява като атмосфера само при споменаването на публичното поетично събитие. Когато се съчетават поезията и сцената, Аполоновото и Дионисовото начала, поетът и актьорът – независимо дали са две или една персони, **понятието „неоромантизъм” се концентрира в съществуването на интерпретатора.**

Как реагира то чрез филтрите „публичност”, „тяло и съзнание” и „култура”. Откъде идва енергията? Разбира се, от стремежа на поета да превърне своя текст в естетически знак и по този начин да бъде възприет от публиката. От живия човек-поет. Или от живия актьор-интерпретатор. Естетическият знак като резултат на двете начала „поезия и сцена” се концентрира в следната последователност – припомняме Юрген Трабант в комбинация с Джон Остин: звуковата „изпълненост” на формата на текста,

---

<sup>4</sup> ЛВ, бр. 6, 16 – 22. 02. 2000



четенето – локуцията и интерпретацията, която може да бъде илокутивна или перлокутивна.<sup>5</sup>

Разглежданият период от 2 десетилетия в България е трансформиращ и за реципиентите на културата. Започва да се култивира т. нар. „масова публика”, която оформя т. нар. „масова култура”. Културата се обявява като стока за потребление и това измества центъра на нейното възприемане. Дори дискусиата като междинна форма между наука и изкуство, се превръща в стока.

Диалектиката, взаимодействието, конюнкцията, спорът, противоречието, или взаимното допълване – както и да назовем двойката „*тяло и съзнание*” – едно е сигурно: напрежението между тях никога не изчезва. Егоизмът на поезията е най-хладен и пренебрежителен към тялото, в сравнение с останалите литературни жанрове.

От една страна съзнанието, стремежът към центриране в авторския замисъл, изключват, не желаят да бъдат дублирани от каквото и да било друго изпълнение. Стремежът към илокутивна манипулация върху аудиторията, обаче, тласка поета към сцената. Ако експериментираме едно и също стихотворение да бъде прочетено първо от неговия автор, и след това – от актьор, в значителна степен авторът има по-агресивно поведение към словото, за да не бъде пропуснат нито един акцент. Актьорът в най-добрия случай ще се постарее да минимизира всякакво движение на тялото и да изнесе словото чрез прилична артикулация. Без да натрапва акценти, с локутивно звучене, за да предложи колкото се може повече смисли на реципиентите, които „избират” всеки сам за себе си. И в двата случая, обаче, визираме еднократни и неповторими актове. Да си представим, ако се върнем само век назад, с оскъдното ползване на записи,

---

<sup>5</sup> Христов, Годор – „Литературността”, С., Алтера, 2009, стр. 98

историческият факт ще избледнее бързо със спомените на ограничен кръг зрители и няколко статии, ако събитието е в по-голям град с културни традиции. Ще остане единствено символът-писано слово. Лесли Уайт е максимално обективен: „... истинското изучаване на човечеството се оказва в крайна сметка изучаване не на Човека, а на Културата. Най-реалистичното и научно адекватно обяснение на културата е това, за което човешките същества като че ли не съществуват.”<sup>6</sup>

В лекцията си „Душа и култура” Карл Манхайм също констатира разграничение. За него в понятието „обективна култура” (религия, наука, изкуство, държава, жизнени форми) човекът е излишен, но той е първичната материя за понятието. Защото творбата не е нищо друго, освен поредния скептичен опит „душата да достигне до себе си чрез чужда материя...” Защо “скептичен”? Защото във всеки един творец понякога се пробужда прозрението, което е формулирал Жак Лакан:

„...всяко усилие да се предаде, писмено или устно, някакво цялостно и ненакърнено значение, е предфройдова илюзия.”<sup>7</sup>

Тук няма диалектическа безкрайност, а ред от последствия: „Първичната даденост не е културата, а творението. Индивидуалното творение се превръща във факт на културата, като приема историко-социален характер, докато творението според първоначалното си

---

<sup>6</sup> Уайт, Лесли. „Науката за културологията”, С., Наука и изкуство, 1988, стр. 162

<sup>7</sup> Георгиев, Никола, „Тревожно литературознание”, С., Просвета, 2006, стр. 141

*определение е израз на душата, която се осъществява заради самата себе си.*”<sup>8</sup>

Субектът - автор се възприема като луксозно преживяване от публиката, осъзнаваща и оценяваща еднократността. Защото дори същата публика да съпровожда автора при неговите различни четения в различни интериори (или екстериори), облечен в различни дрехи – всеки път словото ще звучи различно. Дори и при най-пристрастените към собствените си текстове или към собствената си, понякога изкуствено търсена, една и съща интерпретация.

**Интерпретираното поетично слово се приближава към културата, когато се отделя от автора, от актьора, когато се превърне в драматургично слово. Когато се трансформира в реплика на персонаж. А персонажът вече е фикция. Т.е., когато зрителят е освободен от претенциите на автора или личността на актьора. Когато в съзнанието на зрителя останат на заден план или съвсем се обезоръжат откъм въздействие телата на сцената, биографиите на артистите, когато възцари „ефектът на раздалечаването”, когато словото излезе от персонажа и така се реализира илокуцията му – едва тогава то започва да се превръща в екстракт на културата. Ето тук е сърцевината на перманентното неоромантично начало на явлението „поезия на сцената”. От най-дълбока древност, до най-далечно бъдеще. Защо авторът или актьорът не оставят поезията в сакралния ѝ безмълвен вид на текст? Защо театралността е нужен фактор в трансформацията? Защо театралността способства за постигане**

---

<sup>8</sup> Стефанов, Иван, Гинев, Димитър, „Идеи в културологията” 1990, т. 2, стр. 503

ефекта на раздалечаване между персоната (автор, актьор) и персонажа (качествено новия образ, подходящ за максималната обективация на словото). Процесът на интерпретация на поетичния текст е всъщност драстична трагическа невъзможност за разрушаване на обвивката. Защото без тялото текстът нито би бил разпознат, образуван, записан, изречен, чул и т.н. И в същото време словото се стреми към свобода от автор / интерпретатор. Няма друга речева дейност, която толкова ярко да илюстрира метафоричното разрушение на тялото, както изговарянето на поезията спрямо тялото на изговарящия. Когато действащият на сцената „забрави“, че има тяло, това илокутивно се предава върху публиката и тя приема персонажа. С други думи – „разрушение“, което винаги е ново. А не презумпция за качествено нов съвременен романтизъм, който е в нови условия на техническия прогрес. И ако постмодернизмът на 90-те беше задължен да употреби по максимално разрушителен перлокутивен начин предишното, то неоромантизмът от първото десетилетие на XXI век е отново съсредоточен върху саморазграждането. Отново подчертавам, този романтизъм е “нео”, защото той е сериен, но един и същ поетичен обект се „руши“ в акта всеки път на сцената по различен начин.

Елитарно или масово чудо е този неоромантизъм? И кому е нужен, всъщност? Не е ли доказуемо, че в тези процеси има още невидими латентни участници? И ако през 90-те маските и гримът ползваха и поезията на сцената, то нима свалянето им след 2000 г. не е също избран вид театралност? Ето, поетът от Авторски литературен театър на 90-те Пламен Дойнов, вече в новия век, търси истината в една преднамерена документалност: „Истински истории“ + фотографии на Галина Ушева и Георги Панамски – визия, от която поезията става реалност, а лирическите персонажи оживяват.

---

*Стихове без маски и без грим.*

*Стихове, които виждат как всеки човек е поет по рождение.*<sup>9</sup>

Когато техническият прогрес е извел театралността в един професионален авангард, когато на сцената са възможни всякакви чудеса - отказът от театралност е също ярка театралност. На гърба на корицата на българското издание на книгата на Ролан Барт „Удоволствието от текста” е написано:

*„На сцената на текста няма рампа: зад текста няма действащо лице (писателят), нито пред него някой е пасивен (читателят); няма субект и обект. Текстът обезсилва граматическите поведения: той е неразличимото око, за което говори един автор мистик (Ангелус Силезиус): „Окото, през което виждам Бог, е същото, през което Той ме вижда.”*<sup>10</sup>

В приложенията на изследването е систематизиран практическият ми опит в преподаване по авторски стандарт **„Писателят като Актьор”**, предложен в Департамент „Нова българистика” през 2010 г. Стандартът съчетава предаване на взаимно обогатяващи и стимулиращи се знания по творческо писане и актьорско майсторство. Сърцевината е **„Етюдът в творческото писане чрез етюда по актьорство”**.

Департамент „Нова българистика” в НБУ прие статуса на дисертационния труд и обогати понятийния му инструментариум чрез четирите курса, които съм посещавала.

Дълбока благодарност и респект.

---

<sup>9</sup> ЛВ, бр. 30, 29.11.-05.12. 2000

<sup>10</sup> Барт, Ролан, *Удоволствието от текста*, С., Издателство НБУ, 2012 (*Le Plaisir du texte*, 1973)

