

РЕЦЕНЗИЯ

НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД НА

ПЕТЯ ДИМИТРОВА ЙОСИФОВА

ДРАМАТА И ДРАМАТИЗАЦИЯТА В ТЕАТЪРА НА ЙЕЖИ ГРОТОВСКИ

ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН „ДОКТОР”

от проф. дфн Панайот Карагъзов,
преподавател в Катедрата по славянски литератури на СУ „Св. Климент Охридски”

Представеният за публична защита дисертационен труд на Петя Димитрова Йосифова *Драмата и драматизацията в театъра на Йежи Гротовски* е с обем 164 компютърни страници и се състои от увод, пет глави, заключение и библиография на използвана литература на латиница и кирилица, в която са отбелязани 167 единици.

Петя Йосифова завършва специалността Актьор и специалист по мениджмънт и продуцентство в областта на изкуството и културата в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ през 1999; през 2006 г. получава магистърска степен от програмата Изкуства и съвременност на Софийския университет; от януари 2011 г. до декември 2014 г. е редовен докторант към Катедрата по Славянски литератури на СУ, когато по предложение на разширения катедрен съвет е отчислена с право на защита. Петя Йосифова има дългогодишен стаж като актьор, лектор и организатор в сферата на театралното изкуство и хореографията. От 2010 г. работи в Центъра за култура и изкуство на СУ. Владее английски и италиански език. Участвала е в множество международни проекти. Публикувала е пет статии по темата на дисертацията.

Предмет на дисертационния труд са теоретичните възгледи и тяхната сценична реализация в театроведската дейност на известния полски режисьор и театрален експериментатор Йежи Гротовски (1933–1999). Петя Йосифова проследява генезиса, установяването и развитието на театралните лаборатории в

Европа и Полша с особен оглед на значението на актьора по време на репетициите и спектакъла и философията на диалога в тях. Дисертантката разглежда театралните лаборатории и нееднозначното явление „Йежи Гротовски“ в исторически план и в контекста на обществената ситуация в Полша в средата на 20 век, поставяйки въпросите: „Кой е Гротовски? Невъзможен за обобщение феномен? Човек на театъра, който е революционизирал понятието театър, или пророк, който е преследвал цели, за които театърът е бил само етап от неговото развитие? Мистик, който си е служил с различни духовни техники за постигане на собствените си стремления? Променил ли е лицето на театъра или не е оказал особено влияние върху полското театрално общество, което го е отхвърлило, а и до днес го приема с неудоволствие?“ (с. 47). Основните методи, чрез които Петя Йосифова се опитва да отговори на поставените въпроси са описанието, реконструкцията и колажът, анализът, ретроспекцията и сравнението.

В интердисциплинарното изследване наред с основния театрологичен материал са използвани тези от художествената литература, историята, културологията, психологията и други дялове на хуманитаристиката, свързани с еволюцията на съвременния театър.

В Първата глава на дисертационния труд, *Театралните лаборатории в Европа*, Петя Йосифова прецизира термините „пиеса“, инсценизация“, „постановка“, „спектакъл“ и „представление“; разглежда предходниците на театралната лаборатория на Йежи Гротовски в Русия и Полша и представя приликите и разликите в методиките на Константин С. Станиславски и Йежи Гротовски. Изследователката припомня, че до началото на предходния век „историята на театъра се смята за част от историята на литературата“ (с. 12) и че едва по това време режисурата се обособява като самостоятелна театрална професия. Йосифова прави кратък преглед на развитието на идеята за театрална лаборатория като подчертава връзката и приемствеността на модифицирания от Гротовски в театрална лаборатория Ополски „Театър на 13 реда“ с идеите на Станислав Виспянски и Станислав Виткевич за „интегралния театър“ и „чистата форма“, със спецификата на полския междувоенен театър „Редута“ на Юлиуш Остерва и Мечислав Лимановски и с дейността на Леон Шилер, К. Станиславски, Леополд Сулержицки, Евгений Вахтангов, Всеволод Мейерхолд, Жак Копо, Адолф

Апия, Гордън Крейг и други театрални експериментатори. Докторантката разглежда театралната инсценизация като сравнително ново явление, чийто пионер в Полша, Ст. Виспянски, „сам пише текстовете, проектира декорите и решава цялостната визия на спектакъла“ (с. 13), и посочва, че благодарение на полския неоромантик театърът се превръща едновременно в изкуство на синтеза и в напълно автономно изкуство. Петя Йосифова проследява еманципацията на театъра от художествената литература в Полша като смята, че решаващата крачка за това прави основаният от Остерва и Лимановски театър „Редута“, който по същество е първата театрална лаборатория в Полша. Тя отдава заслужено внимание на методиката в театър „Редута“, която „за първи път съчетава артистичната работа с педагогическата и образователната, което довежда до ново разбиране за актьорството и изграждане на нова програма и нови методи за работа с актьора“ (с. 19). Дисертантката посочва, че „основната цел на актьора в театър „Редута“ не е да играе роля, а да бъде жив на сцената“ (с. 19), цел, която по-късно възприема силно повлияният от методите на този театър и от своеобразния манифест на М. Лимановски *Изкуството на актьора*, Йежи Гротовски. Изследователката посочва, че една от важните прилики между театър „Редута“ и лабораторията на Гротовски е „принципът за игра не за публиката, а пред публиката“ (с. 22), а също така, аргументира зависимостта на бъдещата концепция на Гротовски за „бедния театър“ от постулатите на Лимановски за т. нар. „религиозен театър“, който „трябва да бъде апостолически, да работи скромно, като в манастир, и групата да остане анонимна“ (с. 20). Тя установява, че репертоарните предпочитания на Гротовски към пиеси от епохата на Романтизма също са обвързани с постановките на театър „Редута“ и уместно уточнява, че „историята на Театър-лаборатория [на Гротовски] е с корени в романтизма, но не като литературно явление, а като възможност за национално осъзнаване“ (с. 23).

В тази част на дисертацията докторантката акцентира не само върху възприетото от методите на „Редута“ и К. Станиславски, но и върху иновациите, направени от самия Гротовски. След сравнителен анализ тя приносно установява разликите в изходните и работните позиции на руския театрален реформатор и неговия полски последовател: „Станиславски тръгва от разгадаването на обстоятелствата, на външния и вътрешния свят на образа, за да се домогне до

правдивостта, до истината, а Гротовски започва от физиката, от тялото на актьора, от неговата специфична памет, смятайки, че човешкото същество е неделима цялост и тялото прелива в душа“ (с. 31). За разлика от Станиславски, при когото „принципите определят работата“, Гротовски смята, че конкретната работа определя принципите (с. 36). Важна разлика в схващанията на двамата теоретици е, че докато руският театролог е убеден, че вникването в обективното битие помага на актьора да разкрие индивидуалността си, Гротовски лансира идеята, че опознавайки себе си актьорът може по-лесно да разбере [и изрази] заобикалящия го свят (с. 36).

Йосифова установява, че благодарение на заниманията си с медицина, фармакология и психология Й. Гротовски разглежда тялото на актьора като особен вид памет, различна от паметта на мозъка, памет която позволява чрез телесното да се достигне духовното. Тялото, а не душата изгражда определени знаци, но сливането на тялото и душата стимулира постигането на тоталния [театрален] акт (с. 32). Въз основа на философската доктрина на Карл Ясперс за „граничната ситуация“ докторантката отбелязва, че „Гротовски разбира сцената като гранична ситуация, от която може да бъде извлечено онова познание и онази истина за човек, които могат да бъдат обект на философията или изкуството“ (с. 34). Именно поради това тялото на актьора трябва да бъде тренирано, за да може да се абстрахира от срама и дори да го елиминира, да стане изразител на психиката и разума и по този начин да се превърне в най-важния актьорски инструмент. Необходимо е да се отбележи и наблюдението на дисертантката за осъзнатата от Гротовски очевидност, че за разлика от словото, тялото много по-трудно може да се подложи на цензура.

Докторантката посочва, че „концепцията за театрална лаборатория със сигурност не може да бъде дефинирана еднозначно“ (с. 9), но че със сигурност това е място, където обикновено група съмишленици, които често не са професионални актьори, извършват експерименти, целящи реформиране на традиционния театър.

Във втора глава, *Драмата и участниците в нея*, дисертантката разглежда възгледите на Йежи Гротовски за основната театрална триада актьор – режисьор – зрител. За полския реформатор театралният спектакъл е „среща на човеците“. За да може тази среща да бъде ефективна е необходимо актьорът да даде максималното

от себе си на зрителя, който от своя страна трябва да е подготвен да възприеме актьорската игра и да осмисли и преосмисли актьорското и режисьорско послание. Специфичното в случая е, че Готовски не възприема зрителят като обект, а като субект, спрямо когото актьорът проявява своята съпричастност, а понякога дори се стига до актьорско-зрителска тъждественост (с. 39). Тази естетизирана психофизическа рецепция Петя Йосифова метафорично определя като „осмоза“ – взаимопроникване, „катализирано“ от дейността на режисьора в процеса на репетициите и спектакъла.

Изследователката на лабораторната дейност на Готовски разкрива, че за полския режисьор актьорството е нещо повече от занаят и професия. То е житейска съдба и философия. Именно затова Готовски търси и се стреми максимално да активира уникалното у театралния изпълнител. Доколкото „бедният театър“ на Готовски не разчита на театралните декори и реквизит, сцената се превръща в идеално времепространство за среща между хората. За да може тази среща да се превърне в събитие, „актьорът трябва да открие автентичните импулси на тялото си, идващи от дълбините на собствения му живот, и да ги насочи към добре подготвената партитура“ (с. 49). Актьорът, подобно на аскет, преди да се отдаде като дар на зрителя, трябва да се самоотдаде. От артистите Готовски очаква не адекватно да се превъплътят в чуждата роля, а да изразят своята автентичност. Актьорите в „бедния театър“ на Готовски (голяма част от които са без театрално образование) не разполагат с нищо друго освен с личната си психофизическа уникалност, която трябва да изразят с арсенала на своите вродени и придобити телесни възможности. При това с минималната помощ на грим, костюми, декори и други театрални реквизити.

В театралната лаборатория на Готовски режисьорът е мултифункционален. Той определя философията на спектакъла, оформя инсценизацията, а в редица случаи видоизменя сюжета и/или текста на пиесата. Режисьорът е учител, но и възпитател, той е едновременно проповедник и изповедник на актьорите. Готовски търси човешкото у актьора и затова за него по-важни от спектакъла са предхождащите и следхождащите го репетиции, които за него са истинското „голямо приключение“. Ако метафоричната роля на неговите актьори е да „съблазнат“ публиката, той подобно на „сутеньор“ свързва своите „куртизанки“ с

подходящи клиенти. Изследователката не пропуска да покаже и контроверсните страни на Гротовски – неговата намеса в личния живот на сътрудниците му, изнурителните репетиции и скритите и явни манипулации, целящи постигането на утопични цели и др.

В „бедния театър“ на Гротовски ролята на зрителя е значителна. Зрителят е не само втората страна при срещата между човеците и реципиент на посланията, но и факторът, който пренася посланията на спектакъла извън театралните стени. Отношението на Гротовски към зрителя е доста динамично и най-често се материализира чрез различното позициониране на актьори и зрители в рамките на сценичното и театралното пространство. Друга отличителна черта е разбирането на диалога като случване в сегашно време. За Гротовски диалогът като форма на общуване не е задължително винаги да бъде словесен. Фаворизираният език на тялото и мимиките по своеобразен начин трябва да се отразят и трансформират в мисли в съзнанието на зрителя. Според П. Йосифова „зрителят в „бедния театър“ е поставен в особена двойствена позиция: от една страна той е дистанциран от действието, от друга – той е там и актьорът не може да не съзнава това“ (с. 50). Гротовски предпочита активния зрител, като активността се изразява не чрез външен израз на одобрение или несъгласия, а чрез вътрешно осмисляне на актьорската игра и режисьорската интенция. В този ред на мисли зад изложението на дисертантката прозира предположението, че идеалният зрител за Гротовски е динамично идентичният на самия него. Същностно в тази връзка е последвалото на стр. 108 заключение на изследователката, че „представленията на Театър-лаборатория се характеризират със своята еднократност в рамките на конкретното случване пред конкретните зрители с конкретните актьори – тук, сега, на това място, с тези хора“.

В третата глава на дисертационния труд, *Драматизация, текст, пространство*, П. Йосифова разглежда отношението на Гротовски към репертоара и текста на постановките и на тяхното сценографско аранжиране. Сред предпочитаните от Гротовски пиеси наред с тези на полските романтици и неоромантици са драми от световната класика. Освен патриотични, национално значими, естетически и други причини, обуславящи интереса към подобен тип творби, безспорно изборът на пиеси от мъртви драматурзи е продиктуван и от

удобството текстовете им да бъдат манипулирани без личния протест на самите автори... Като цяло Гротовски си позволява невиджани и трудно оправдани от морална, пък и естетическа гл. т., намеси в оригиналните текстове на поставяните в театър-лаборатория драми. Фактът, че според Гротовски „всеки зрител има различна способност да чете един текст и да го декодира“ (с. 53) не дава основание на режисьора драстично да го съкращава, (коренно) променя или самоволно дописва.

Докато отношението на Й. Гротовски към драматургичния текст може да се определи като кощунствено еретично или в най-добрия случай като реформационно, неговите сценографски решения са наистина революционни. Пространственото сливане на сцена и зала в единно театрално място, което съобразно спецификата на различните спектакли Гротовски (съвместно с архитекта-сценограф Йежи Гуравски) оформя, превръща зрителите от наблюдатели и съучастници в свидетели в прекия, светски, и в преносния, религиозен, смисъл на понятието. Завръщането на Гротовски към възраждането на митовете и ритуалите до голяма степен улеснява прехода към концепцията за „бедния театър“, в който те са използвани. От една страна митовете са „текстове послания, които най-плътено могат да бъдат съживени от театъра“ (с. 93), а от друга тяхната цел е „да направи възможно преживяването им отново с помощта на екстремни ситуации – както групови, така и индивидуални“ (с. 54).

В четвъртата част на дисертацията, *Театър-лаборатория като институционална структура*, П. Йосифова показва как през 60-те и 70-те години на 20 век Театърът на 13 реда е функционирал, т.е. как е бил финансиран от Полското министерство на културата без да бъде подвластен на неговите изисквания и ограничения, сиреч на цензурата, или както дисертантката пише: „как да съществува вътре в институцията и да запазиш творческата независимост; как отвън да бъдеш съставна част от една система, а отвътре да бъдеш минимално институционализиран и да запазиш свободата си“ (с. 73). П. Йосифова отбелязва, че за своеобразни вътрешни правила на театралната лаборатория е служило, съдържащото десет заповеди т. нар. „Изложение на принципите“ на Гротовски (с. 68). Дисертантката не представя точните формулировки на тези принципи, но от повествованието ѝ се разбира, че повечето членовете на ополската театрална

лаборатория не са притежавали актьорско образование, че на професионален жаргон те са наричали собствените си правила и инструкции „театрален екзерсис“ (с. 70), че „най-важното в работата с трупата е било да не се допускат външни лица“ (с. 73), че всеки един от трупата е бил едновременно обучаван и обучаващ, че всяко представление е било подготовка за следващ, по-сложен етап, че участниците в трупата „взаимно се контролират и доизграждат, взаимно узряват и израстват“ (с. 73) и че основната цел на дейността им е да създадат „една стройна система за възпитание на тялото и психиката на актьора“ (с. 73). На въпроса „Кой е актьорът?“ в статията си „Новият завет на театъра“ Готовски дава поредица взаимствани от пластичните изкуства метафорични дефиниции, част от които П. Йосифова представя така: „професията на режисьора се доближава до тази на средновековния резбар, който претворява в парчето дърво форма, която винаги е съществувала“; „режисьорът, подобно на общаря, търси необходимото място където да зачука пирона“; „за да постигне формата скулпторът отнема от материала и по този начин постига формата, която винаги е присъствала в материята“ (с. 75).

Подобни са разбиранията на Готовски и за същността на режисьора и цялостното му обобщение за „бедния театър“: „бедният театър” е театър на скулптурата, на формата в пространството, а не на пространството във формата“; „театърът не е занаят. Театърът е убежище за занаята.” (с. 76). Докторантката посочва, че от формална гл. т. понятието „беден театър“ за първи път въвежда в публичното пространство близкият сътрудник на Готовски Лудвиг Флашен през 1962 г. и проследява поредицата от теоретични схващания и практически действия, чрез които Готовски еманципира „бедния“ от традиционния театър: „постепенно елиминира всички елементи, които са чужди на природата на театъра – такива, идващи от киното, изобразителното изкуство, литературата и др., след това посяга и на всички елементи, присъщи на театъра – грима, костюма, осветлението, сценографията, реквизита, мизансцена, звуковите ефекти, и стига до убеждението, че единствените компоненти, без които театърът не би могъл да съществува, са актьорът и зрителят и главно връзката помежду им“ (с. 76).

П. Йосифова убедително демонстрира как, след като театърът е достигнал върха на своята синтетичност, въвеждайки в дейността си практики и реквизити от множество други изкуства, през втората половина на 20 в. той се опитва да

възвърне своята автентичност, най-вече разграничавайки се от телевизията и киното. В крайна сметка, в „бедния театър“ „представленията губят своята театралност за сметка на автентичност“ (с. 79).

Изложението на П. Йосифова за реформаторската дейност на Гротовски и неговите сътрудници поражда редица асоциации с религиозната Реформация, извършена от Ян Хус (1369–1415) и Мартин Лутер (1483–1546). Подобно на религиозните реформатори, които пледират за освобождаване от външната архитектурна, скулптурна и иконографска пищност и разточителност на църковните храмове, театралните им следовници постепенно омаловажават и елиминират декорите, костюмите, реквизитите и грима; докато Хус и Лутер държат за установяване на пряка връзка между вярващите и Бога без посредничеството на Църквата и свещениците като институция, театралните реформатори търсят пряка връзка между актьор и зрител; Хус и Лутер детронират папата и поставят на светия престол – Новия завет, театралните реформатори „детронират“ текста и поставят в центъра на спектакъла актьора. Но докато благодарение на църковната Реформация се постига богослужение на народностен език, което стимулира развитието на литературата, по същество Гротовски и неговият театър-лаборатория минимализират ролята на словото и пренасочват театъра от литературата/драматургията към неговата изначална (езическа) ритуална безсловесност. Опитвайки се да се отдалечат от киното и телевизията, те до голяма степен пренасочват словесното изкуство към пантомимата. Последните обстоятелства поставят под въпрос голяма част от позитивните идеи на „бедния театър“ дори и в условията на тоталитарната цензура над словото, в които той възниква и се развива.

В последната пета част на труда, *Спектаклите*, дисертантката прави всеобхватен разбор на деветте инсценизации, които Й. Гротовски реализира от 1959 до 1969/1973 г. в Ополския и Вроцлавския театър-лаборатория. Това, според мен е частта, в която изследователката най-ярко изразява своите виждания за комплексната и нееднозначна режисьорска и реформаторска дейност на Гротовски. Тази глава не само илюстрира, но и коментира и обяснява чрез практическите реализации теоретическите постановки на полския режисьор.

Общото между всички поставяни в Театър-лаборатория пиеси е, че техните текстове и/или сюжети са силно изменени от Гротовски и в повечето случаи са

приети недружелюбно от театралната критика, театралните среди, Църквата и обществеността. Обща за спектаклите е “тенденцията за фрагментарност и насипност на текстовата партитура. Приматната роля на наратива отпада и превес взема празното пространство между фрагментите, недоизказаното, тишината, онова, което не може да бъде описано с думи – усещането, магията на думите“ (с. 109). Видимата разлика между конкретните инсценизации е тяхното сценографско решение, изразяваща се в различно позициониране на актьори и зрители.

От деветте пиеси най-силен отзвук получават „Задушница“ по А. Мицкевич, „Кордиан“ по Юлиуш Словацки, „Акрополис“ по Виспянски и адаптацията на „Хамлет“. „Задушница“ се оказва силно привлекателна за Гротовски, защото оригиналната композиция на драматичната поема на Мицкевич от една страна е доста близка до фрагментарността на Гротовски, а от друга – нейната „сърцевина е дълбоко заровена в ритуалната същност на театъра“ (с. 90). Петя Йосифова основателно твърди, че въпреки това „Гротовски разглобява пиесата, за да я сглоби отново в спектакъл“ (с. 93). Оригиналет позволява линейното разполагане на актьори и зрители, между които се създава общо поле и своеобразна интеграция (с. 91). „Задушница“ и останалите инсценизации на театър-лаборатория осъществяват идеята на Гротовски за театъра, който „трябва да отиде отвъд литературата“ (с. 93), тъй като думите, според режисьора реформатор, са важни дотолкова, доколкото чрез тях се постигат определени цели.

Докато в „Задушница“ съвпадащата идея на поета и режисьора е, че човекът дръзнал да се опълчи на Бога, завършва с поражение, за „Кордиан“ по Словацки дисертантката изтъква, че „ключова за целия спектакъл е идеята, че „този, който има за цел да спаси света, е смятан за луд и бива изхвърлен от света, към който толкова се е стремил и който толкова е искал да спаси“ (с. 98). Тази идея е реализирана чрез невероятно удачното сценографско решение зрителите, които са разположени върху двуетажни болнични легла, да бъдат „третиращи като пациенти в психиатрична болница“ (с. 93, 100), а фабулата на пиесата да бъде представена „като колективна халюцинация, която разкрива истината за човешкото страдание и величие“ (с. 98). П. Йосифова отбелязва, че инсценизацията на „Кордиан“ „е последното представление на Театър-лаборатория, в което на зрителите им е било налагано определено поведение от актьорите“ (с. 101).

Дисертантката изтъква, че адаптацията на „Студио Хамлет“ по Шекспир-Виспянски е пиесата, която най-силно се свързва с моментната полска действителност и в която Гротовски и неговата труппа постигат в максимална степен бленувания от тях „тотален акт“ (с. 113). Изключително важно е заключението на дисертантката, че „в този аспект творчеството на Гротовски поставя началото на една нова театрална традиция: изграждането на спектакли, които рязко и открито поставят пред своя съвременник болезнената истина за неговото летаргично бездействие“ (с. 113).

Пряка и опосредствана връзка с близкото минало има и безсюжетната инсценизация на драмата „Акрополис“ по Ст. Виспянски, в която вместо в двореца Вавел в Краков, действието е ситуирано в намиращия се в близост до Краков концентрационен лагер „Освиенцим“, който за Гротовски „е символът на полския Акропол“ (с. 119). Тази инсценизация получава най-голям отглас извън Полша. Йосифова изтъква, че интерпретацията на пиесата е „личната история на поколението на Гротовски, чието детство е белязано от ужаса на Втората световна война“ (с. 120) и че в тази инсценизация Гротовски умело използва въздействието на тишината (с.123-5). Тя се солидаризира с мнението на Л. Флашен, според когото „това беше първият от серията спектакли на Гротовски, които бяха изиграни в тишина и свършили с тишина в публиката. Предполагам, това беше едно от откритията: театър без аплауз.“ П. Йосифова умело показва, как Гротовски, възприемайки идеята за „гробница на племената“, всъщност диаметрално преобръща идеите на Виспянски. При полския неоромантик героите от гоблените и картините оживяват, при Гротовски реалните действащи лица – концлагеристите „строят“ своята смърт; при Виспянски идеята е за Възкресението, при Гротовски, че „за човешкия род няма надежда за спасение“ (с. 118). След поредица сравнения и анализи дисертантката заключава, че „за Гротовски злото е автономно и непобедимо“ (с. 120).

В заключение желая да подчертая, че въпреки многобройните позовавания на мненията на самия Гротовски, на неговите близки сътрудници и на редица полски и чужди театрални критици, в хода на дисертационния си труд Петя Йосифова недвусмислено изразява своята лична гл. т. за безспорния феномен „Йежи Гротовски“ – феномен ситуиран в културното пространство между

класическия полски постмодернизъм (Виткаци, Гомбрович) и тоталитарния и посттоталитарен постмодернизъм (Мрожек). Въз основа на личния си прочит Петя Йосифова осмисля дейността на Театър-лаборатория и достига до поредица важни изводи. Дисертацията, която е приносна за рецепцията и популяризирането на дейността на Театър-лаборатория у нас, е напълно актуална, тъй като се появява във време, когато в полския (и не само) театър се възраждат идеите на Гротовски за фрагментарността, постмодернистичното отношение към текста и стремежите проблемите на настоящето да бъдат разрешавани с пиеси от миналото. Бих желал да добавя и уместното вмъкване в текста на изследването на манифеста на Гео Милев „Фрагментът“.

Работата е написана с нескрит пиетет към изкуството на Мелпомена, написана е от човек, който е едновременно практик и теоретик на съвременния театър. Ето защо, независимо от прекалено артистичното отношение на изследователката към уводната и заключителната част на труда, той заслужава да бъде високо оценен. Затова, въз основа на представените и редица други неупоменати безспорни приноси на дисертационния труд, с удоволствие предлагам на почитаемите членове на Научното жури след успешната публична защита на дисертационния труд **„Драмата и драматизацията в театъра на Йежи Гротовски“** да гласуват за присъждане на образователната и научна степен „доктор“ на магистър **Петя Димитрова Йосифова**.

*Потвърждавам, че *Авторефератът* адекватно отразява пълния текст на дисертацията.

София, 20.01.2015 г.