СТАНОВИЩЕ

от проф. д-р Евдокия Боянова Борисова
за Дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен "Доктор"
Област на висше образование: 2. Хуманитарни науки
Професионално направление: 2.1 Филология
Научна специалност: Теория и история на литературата
Докторант: Добрина Иванова Богданова
Тема: **"Българската драматургична класика - литературни и телевизионни ракурси"**

Настоящият дисертационен труд на Добрина Иванова Богданова има класическа структура, състои се от три глави: Първа глава: „Странастващата „Албена“ между литературата и телевизията“; Втора глава: „“Змейова сватба“ – егоцентрикът и тълпата (в телевизията и литературата)“ и Трета глава: „Миграцията на „Вапмир“ и „Свекърва“ от литературата в телевизията“. Задачата пред дисертантката е ясна: да се проследи устойчивото битие на класически творби от българската драматургия на театралната сцена, но и превъплъщението им в модерното пространство на електронната медия телевизия с цел – популяризиране и търсене на режисьорски възможности за извеждането им отвъд концепцията за класическа драматургия в пространствата на постдраматичния театър. Тези три части следват устойчив алгоритъм в изложението и интерпретациите, основани на трипосочни ракурси: литературоведски, театроведски и телевизионерски. Разбира се, балансът между тях е невъзможен и все пак в текста е постигната някаква пълноценност и изчерпателност. На първо място искам да поздравя авторката и нейния научен ръководител за оптималния избор на материал и дисциплинираното, интелигентно литературно-театроведско и телевизионерски компетентно изложение. Въпреки сравнително скромната цитирана библиография (71 теоретически и исторически източника и десетина филмографски – но сред тях ключови като книгата на Леман „Постдраматичният театър“ и изследванията на А. Топалджикова) авторката се разпростира оптимално върху автентичния исторически дискурс на създаването на пиесите (литературния материал), след това - върху тяхната автентична театрална реализация (постановките от първата четвърт на 20 век) и впоследствие върху телевизионни адаптации (датиращи от 60-те до 90-те години на 20 век), останали в Златния фонд на БНТ и българската култура. Днес те продължават да се тиражират, благодарение на видеоплатформи и торенти в онлайн пространството.

Увод: В увода дисертантката тръгва отдалеч – от жанровото битие на драмата. Тук не съм съгласна с определение на драмата като „литературен тип език“, нито като

„институционализиране отвъд литературната си природа в своето дълго битие“ (с.4), тъй като изначално тя произлиза от мита и ритуала и е генетически институционализирана като синкретичен жанр, по-скоро бих говорила за литературен пласт в синкретичното тяло на рода, на жанра, което закономерно я води към постмодерната й реализация на сцената и на малкия екран. Уводът дава на читателя интересни факти относно първите театрални постановки предавани директно (1960 г.) и създаването на традиция за гледане на театър по телевизията – уникалната рубрика „Телевизионен театър“ по БНТ. Мотивацията в избора на материала – именно на „Албена“, „Змейова сватба“, „Вампир“ и „Свекърва“ очевидно се основава на класическия статут на тези творби и на провокативните възможности на монтажа, играта, визуалната метафора, не на последно място – режисьорският талант, които те предлагат, но и на спецификите им - те са изначално епически белетристични сюжети, мислени и обработвани във времето от авторите им като пиеси. ***Първият ми въпрос*** *към авторката е дали не се е изкушавала да включи други заглавия, да разшири или разнообрази жанровия обхват на материала си? Имам предвид далеч по-популярни телевизионни интерпретации например на „Големанов“, на „Милионерът“, на „Криворазбраната цивилизация“?*

Проникновено е решението на дисертантката да търси основополагащия рефлекс на телевизията да свързва времена – историческите контексти на автентичното време на пиесите (1910 година, 20-те години) и времето на заснемане и излъчване на спектаклите (1968, 1984, 1991), това е един от приносните моменти на текста. Дори мисля, че биха могли да се разгърнат социологическите и рецептивистични наблюдения в тази посока. Това налага и ***следващия ми въпрос*** *– съвременно ли звучи „Албена“ днес? А „Свекърва“? А „Змейова сватба“? Кои са съвременните послания и потенциалните зрители на подобни спектакли днес (с изключение на зрелостниците и на специалистите*)?*Не се ли превръща в анахронизъм вече телевизионният театър, тъй като дори класическият вече търси ефекта на шоуто?Ни мислите ли, че взаимопроникването на базата на модерните технологии между класическите спектакли (включително опера и балет) и модерните аудиовизуални продукти ощетява посланията на театралното изкуство?* В 60-те, та дори и още в 90-те години на 20 век телевизията продължава да е мощна културна институция, която доставя култура до домовете на публиката, но днес вече не е така. А и не бих я нарекла в никакъв случай „елитарна институция“ (с.17), напротив - телевизията е масмедия,

особено обществената, каквато е БНТ. ***Още един въпрос****: какво се случва с катарзисът удома, пред малкия екран? Катарзисът е колективно състояние на съпреживяване, той не е чувство а акт, процесуалност, преход, инициация – Аристотел.Каква е съдбата на емпатията на театралния-телевизионен зрител, който технологически е облагодетелстван, поставен в домашна среда, но и ощетен – лишен от ефекта на „сценичната кутия“ (както нарича Лотман театралната зала в „Семиотика сцены“)?*

Първа глава разисква „странстванията“ на Йовковата „Албена“ (на сюжета) в литературата, в житейския контекст на Йовков като „лична любовна история“(с.26) (изключително интересен е предложеният тук литературно-исторически сюжет, цитиран по М. Семов), по театралните сцени и телевизионния екран. Поздравявам авторката за потърсените метафори, изследователският й език е прекрасен, алгоритмите на изследването й – съвсем ясни и обозрими. Разгледан е технологичният процес на моделирането на пиесата „Албена“ на базата на разказа (наречен „литературна формула“ с.28) и други Йовкови разкази. Бих предложила едно критическо изследване относно хода на времето в Йовковата драматургия, което мисля, би било полезно в наблюденията върху хронотопа тук (М. Костадинова „За някои наблюдения върху темпа на драматургическото действие у Йовков“/ Литературна мисъл 1987, кн.6). Дисертантката разсъждава продуктивно върху ключови белези на телевизионно-театралната оптика като: взиране в детайла, общия и едрия план на камерата, близкия план „под лупа“ и „далечното виждане“, хипертрофията на мимики и жестове, преекспонирането на театралния гестус, фокусирането на образите и т.н. ***Въпрос:*** *Мислите ли, че от тази гледна точка на възможности за интерпретация и популяризация бихме нарекли телевизионния театър компромисният жанр между театъра и киното, който „подчинява реалното време на ефирното“? Кое време наричате реално – спектакловото? сюжетното?рецептивното?*

Мисля, че в първа глава интерпретационните наблюдения са твърде, дори прекалено обстойни, бих посъкратила онези места, фиксирани върху семиотични детайли като: Албена в ролята на Богородица с Младенеца (пиесата просто не подава подобни сигнали, разказът - може), тълкуванията на семантиката на името (Албена идва от alba – бяла, светла, не от ябълка) и вкарване в архетипа на мита за златната ябълка, мисля че това е свръхинтерпретация, която е излишна в темата на дисертацията. Колкото до странното режисьорско решение, което демонстрира смяната

на социалните и митологични роли - Куцар омотава и завързва Албена с конци (изначално женска е тази роля на Арахна или на Ариадна), мисля, че отново е плод на – този път – режисьорско пренапъване и интратекстуална свръхинтерпретация? Изключително важни са наблюденията на авторката върху „прекрояването“ на литературната и театралната „Албена“ в телевизионна (с.46), върху съграждането на героинята само от репликите на персонажите и вперените в нея погледи (нещо, което, обаче е въобще приоритет на епическата драма въобще, далеч не е телевизионно откритие този похват); върху „пропуснатите реплики и прескочените диалози ,които генерират енергия“ (с.62). Ценни са наблюденията и върху телевизионния хронотоп (с.70) и във връзка с актьорската игра (култови са ролите на Мариана Аламанчева, Стоян Гърдев и Васил Михайлов), миманс и лицеизраз, ролята на мълчанията, паузите и т.н. – в процеса на създаването на първата генерация телевизионни театрали. ***Въпрос:*** *Малко ме озадачи квалификацията „публицистичен театър“, който „предпочита да борави с класически театрални средства“ (с.75, а и по-нататък, в последната глава), бихте ли изяснили това понятие, ако е заето – откъде?*Дали не е в смисъла, който М. Пешева (статията „Малкото кино…“) му придава като акт на „консервация на естетическата следа“, т.е. това, което пък Маршъл Маклуън би нарекал превръщане на топлата медия (театър - мимолетност) в студена (електронен запис - трайност)?

Втора глава на дисертацията е посветена на „Змейова сватба“ на П. Тодоров, мисля, че е най-добрата част, с най-интересните и продуктивни наблюдения върху безспорно една от най-талантливите български реализации на жанра телевизионен театър (през 1984 от реж. Вили Цанков). Имам претенции към изказването „авторът транспортира мита от високото пространство и го сваля в пиесата“ (с.81) – вероятно става дума за транспониране, освен това опозициите високо-ниско пространство в случая са неприложими. Кое е ниското пространство (ако високото е митът) – литературата, естетическия език, театралната сцена, телевизионният екран? Разбира се, че става дума за „симбиоза от модерен тип“, в която „се размиват очертанията между реалност, мит“ и литература (с.82). Авторката неслучайно се спира на втората реализация на спектакъла на екран – не на Р. Арсениева , а на В. Цанков през 1984 г. Интересно би било да се отбележи, че в същата година излиза и филмът на Киран Коларов „Дело 206/1913“, посветен отново на житейската драма на Яворов (въобще много Яворовска година се оказва тази), в който същата актриса, изиграла Цена/Мина, във филма играе Лора. Това е Катя Иванова, едно, впоследствие незаслужено забравено

филмово и театрално лице, актриса с две гениални роли в българското изкуство. Пиесата на Вили Цанков е култова, защото наистина е "стилизиран телевизионен театър новаторска драматургична мотивация и елегантно сценично уплътняване на диалозите и ремарките" (с.84). Прекрасно е очертан в дисертацията сложният диалог между литературния текст (на П. Тодоров), документалната база на сюжета (писмата на Мина, поезията на Яворов) и театралната реализация на спектаклите, включително и театралната критика по въпроса (където могат много да помогнат още и проникновените наблюдения в статиите на Спас Ганев и Велико Йорданов). Както и - битието на темата Змей, Змеева женитба въобще в изкуството и българската култура от цялата първа четвърт на 20 век. Признавам, че твърде пристрастно (и ревниво) четох тази част от дисертацията, защото този автор и творба са били обект на мои собствени изследвания. Затова си мисля, че привидно вероятно наистина е така, както твърди дисертантката: „В „Змейова сватба" митът е отвъд изконните си архетипни кодове и внася ново измерение на времето в драматургията – вечността (митът) прониква в една битова случка, която може да приемем за реална" (с.87). Но едва ли. По-скоро става дума за съчетаване на битов и символен пласт на изображение, но битовият не е пълноценен пласт, по-скоро е декор, нищо битово няма тук освен костюмите (за разлика от „Самодива" или „Невяста Боряна" да кажем). В това отношение В. Цанков е на прав път, защото прочита тази пиеса като фантастична приказка, изчиствайки я тотално от битовото. Спас Ганев, критикът съвременник на П. Тодоров, всъщност се оказва прав, когато определя героите на драматурга като манекени, облечени с фолклорни костюми. Не бих използвала думи като „Цена е телепортирана", „еманципирана мома" от едно в друго пространство; „героите са декоративни, а и няма как да бъдат други" (с.89) – напротив те са фантастични. И именно В. Цанков открива П. Тодоровия потенциал на тази драма да бъде приказна феерия, подчертава „неокончателността на действието" въпреки финала-смърт, а героите й са условни, символни. Не бих определила сублимацията на мита в литературен сюжет като: "биполярният процес на детрониране на митичното и митологизиране на човека" (с.92) – не биполярно, дори не дихотомично, а по-скоро доктринално е това преосмисляне (не е детрониране), спрямо философията и естетиката на кръга „Мисъл". Знаем, че П. Тодоров е най-правоверният от „Мисъл". А тази драма в максимална степен реагира на ницшеанските (личността и тълпата, отвъд доброто и злото) от една страна и толстоистките (търсенето на човека в звяра) – от друга търсения на доктрината на първото поколение модернисти. Тази пиеса е еталон в това отношение. Затова и

фиксирането върху конкретните образи-роли и знаковата им функция – което прави авторката тук – е важно, а наблюденията й са проникновени и значими. Това са Змеят-Звярът-Човек (в културна роля е Й. Сърчаджиев, той е супергероят, модерният, красив, романтичен змей), Марта Билярката – медиатор между земното и отвъдното, образ, съперничащ в спектакъла със Змея (в ролята е културна актриса И. Димитрова), ролите на звездните М. Дупаринова и И. Кондов, ролята на Цена (К. Иванова) и трансцендентния прочит на нейната личност. Интересно е, че спектакълът на Цанков извежда на преден план архетипалният мотив за влюбване по описание. Авторката отбелязва това, но като че ли не му обръща внимание: „Цена залюбва Змея по слуховете, които се носят за него още преди да го е видяла“ (с.95). Та това е екстраполация на древните митове и легенди за Лейла и Меджнун, Тристан и Изолда, Красавицата и Звяра! Влюбването в мита за любимия/ата е един много амбициозен, конвертируем, разпознаваем, световен културен проект, чийто аналог в литературата ни трудно ще открием. Това е едно от големите открития на В. Цанков, за което дисертантката инстинктивно се досеща, без да го доразвива в наблюденията си. Звярът се превръща в романтичният рицар, той, а не Цена е трагичният образ. Това е дълбокото, сложно, хуманистично послание на П. Тодоров, което е образец и за надмогване на (собственото) страдание и личната си драма на осиротелия брат. „Змейова сватба“ е всъщност неговата прошка към Яворов и неговият личен подвиг, той моделира литературният мит Яворов, чрез който вместо да отмъсти за сестра си, той легитимира поета като легенда. Това го прави не на последно място и чрез полуритмизирания слог, декоративната орнаментика на т.нар. „усукан синтаксис“ и фантастично-неоромантическата стилистика. И се оказва, че именно Спас Ганев, който тук е цитиран под черта, но мястото му е горе в текста (с. 101), предчувства нуждата от нова технологична постановъчност на тази съвсем не битова, съвсем не класическа лиро-епическа, митологична, ницшеанска драма. Уви, телевизията все още не е измислена. За всичко това дисертантката като че ли се досеща, без да го формулира. Възторжено приветствам подглавата, посветена на епистоларната, лирическата и телевизионна документалност на връзката Пейо Яворов - Мина Тодорова. Както и наблюденията върху художествения език и неговата телевизионна пре-трансформация; върху скритите или откровено демонстрираните (включително и от самия Яворов) кодове на мотиви, имена, личности, роли, функции, външност, реквизит в цялостния сюжет на драмата за забранената любов и обществените условности. Още повече, че авторката вписва в сюжета Мина-Яворов-Тодоров и Яворовата драма „В полите на

Витоша“ – прекрасна идея за търсене на допълнителни послания. Не, не мисля, че „Змейова сватба“ е „текст матрица, който пренарежда кодовете“, той е уникален и неповторим текст, не само в творчеството на Тодоров. Той има перспективен потенциал и затова се поддава на подобни неотехнологични решения, които му предоставя като медия телевизията (с всички Чеховски намеци, с етажираните пространства на мизансцена и кадрирането и т.н.).

Трета глава е посветена на драматургията на Страшимиров и телевизионните интерпретации на „Вампир“ и „Свекърва“ – отново с културни роли на Н. Коканова, Т. Лолова, Ю. Ангелов, В. Бахчеванова, В. Гиндева, Л. Тасева и др. Мисля, че бележка 36 на с. 151 трябва да е над черта, в текста защото в нея става дума за жанрови решения и критерии на драматурга и романиста Антон Страшимиров. Тук има интересни и продуктивни наблюдения върху „бифункционалната литературна същност“ на „Вампир“ и „Свекърва“, върху важността на литературния пласт на драматургичните творби, върху сценарийния им потенциал и същностния им кинематографизъм, нещо което има отношение към въображението на автора. Откриваме важни исторически факти и сюжети около първите постановки на „Вампир“ (на Й. Шмаха), около последвалите редакции в текстовете, нанасяни от самия Страшимиров; около режисьорските експерименти (екстериорните решения при заснемането) на Г. Аврамов и т.н. По повод на „Свекърва“ пък би се наложила хипотезата, че тъй като комедията строи своята композиционна рамка според класическите закони на драматургичното изкуство, то този жанр, комедията, по-трудно би могъл да се превърне в постдраматичен театър. ***Въпрос:*** *Мислите ли че това е така и дали телевизионната практика доказва тази хипотеза – че комедията трудно се поддава на законите на постдраматичния театър*?*Постановката около „портретираната игра“ на Ефрос не стана много ясна, каква е нейната функционалност тук, в спектакъла на П. Павлов от 1986 г.?* Наблюденията на дисертантката в тази глава са по същество, бих я посъветвала да се въздържа от цитати и позовавания на мнения, които не вършат никаква работа в нейни обосновки – например не бих цитирала по никакъв повод Ю. Вучков. Още повече, че тук, в тази част, дисертацията е максимално пестелива откъм позоваване и библиографска аргументация. Потърсени са интересни сравнения между режисьорските концепции от 1971, 1986 и 1991 година, свързани с „пропускливостта“ на текстовете на Страшимиров и новите им прочити, както и търсенето на обратна връзка със зрителите.

В Заключението дисертацията се връща към първоначалната си задача като обобщава: телевизията вкарва зрителя в различни реалности, превключва вниманието му от една зрителна и времево-пространствена област (не бих я нарекла плоскост) към друга, като предлага винаги задължително осъвременен прочит на текста. „Телевизионната драматургия се появява като следствие на художествения текст със собствен ритъм, тя бърза да изпревари литературата“ и не само – запечатвайки трайно посланията на спектакъла тя обобщава предходността и надмогва преходността на театралните търсения. **Авторефератът** е представителен вариант на дисертационните открития. Приносните моменти са формулирани адекватно и отразяват постигнатите цели на изследването, което проследява процеса на превръщането на литературния текст в телевизионен сценарий и цялостен пълноценен нов културен продукт, адекватен на желанията и вкусовете на съвременната публика. След всичко казано дотук по качествата на дисертационния текст и като се има предвид оптималната публикационна активност на докторантката мисля, че цялостната ѝ работа притежава всички достойнства да бъде оценена високо. Затова предлагам на Уважаемото научно жури да гласува присъждането на Образователната и научна степен Доктор на Добрина Иванова Богданова.

19.05.2023 г. Автор на становището:

проф. д-р Евдокия Борисова

REVIEWER’S OPINION

by

PhD,

Doc

The dissertation submitted by Dobrina Ivanova Bogdanova has a classical structure, consisting of three chapters: The first chapter is titled “Wandering “Albena” between literature and television”; the second chapter is "Serpent's wedding" - the egocentric and the crowd (in television and literature)", and the third chapter - " The migration of “Vapmire” and “Mother-in-law” from literature to television". The task of the candidate is obvious: to trace the steady presence of Bulgarian classical drama on the theatrical stage, but also its transformation in the modern space of electronic media – television, with the aim of popularizing and searching for director's options for taking the issues beyond the boundaries of classical drama to the domain of postdramatic theater. These three parts follow a stable algorithm in their presentation and interpretation, based on three perspectives: literary, theater and television. Surely, achieving balance between them is not possible, yet the discussion offered by the candidate is meaningful and comprehensive. First of all, I would like to praise the candidate’s and her supervisor’s optimal choice of covered material and the disciplined, competent and intelligent literary, theatrical and television discussion. In spite of the comparatively modest list of references (71 theoretical and historical sources, and about 10 filmographic ones - but among them key titles, such as Lehman’s "Postdramatic theater" and the research of A. Topaldzhikova), the candidate provides a thorough research of the authentic historical discourse related to the creation of the dramatic plays (the literary material), their authentic theatrical realization (from the first quarter of the 20th century), and subsequently their television adaptation (dating from the 60s to the 90s of the 20th century), which are part of the Golden Fund of the Bulgarian national television and Bulgarian culture. Nowadays these plays continue and be replicated and shared on video platforms and torrents online. Introduction: In the introduction the candidate starts her discussion with the genre specifics of drama. I disagree with the candidate’s definition of drama as “a literary type of language”, and as an “institutionalization beyond its literary nature in its own long life” (p. 4), since drama originates from the myth and the ritual and is genetically institutionalized as a syncretic

genre. I would rather describe it as a literary layer in the syncretic body of the genre, which logically leads to its postmodern projection on the stage and on the small screen. The introduction also provides the reader with interesting facts about the first theatrical performances broadcasted live (in 1960) and the creation of a tradition of watching theatrical performances on television – the unique rubric "Television theater" on BNT. The candidate's motivation in the choice of the material – namely, "Albena", "Serpent's wedding", "Vampire" and "Mother-in-law" is obviously based on the classical statute of these works and on the provocative possibilities for editing, acting, creating visual metaphors, and last but not least – the directing talent, which they require, but also their specifics - they are originally epically fictional stories, conceived and converted over time by their authors as drama plays. *My first question to the candidate is if she was temped to include other titles in her discussion, to expand and diversify the genre variety of her material. What I mean is, including far more popular television interpretations, such as "Golemanov", "The millionaire" or "The misunderastood civilization".* The third chapter is devoted to Strashimirov's dramaturgy and the television interpretations of "Vampire" and "Mother-in-law", with the famous performances of actors such as N. Kokanova, T. Lolova, Y. Angelov, V. Bakhchevanova, V. Gindeva, and L. Taseva. I think that footnote 36 on p. 151 should really be in the text, as it discusses the genre decisions and criteria of the playwright and novelist Anton Strashimirov. There are interesting and productive observations on the "bifunctional literary entity" of "Vampire" and "Mother-in-law", on the importance of the literary layer in the drama palys, on their potential for dramatization and their immanent cinematography, which is related to the author's creativity and imagination. There are important historical facts and plots linked to the staging of "Vampire" (by J. Shmakha), the following editions in the texts made by Strashimirov himself; the director's experiments (exterior decisions when filming) by G. Avramov. As for "Mother-in-law" it could be hypothesized that the compositional frame, according to the classical laws of the dramatic art, the genre of comedy would be more difficult to transform into a postdramatic theater. *My question is: Do you think this is the case, and does television practice proves the hypothesis that comedy doesn't lend itself to post-dramatic theater? It was not clear what is meant by the "portrait play" of Efros, what its functionality is in Pavlov's performance of 1986.* The candidate's observations in the chapter make sense, but my advice for her would be to refrain from referring to opinions which bear no relevance to her discussion, and I personally would never refer to J. Vuchkov's opinion. Moreover, in this part of the dissertation the candidate has very few references in support of her argumentation. She has looked for interesting comparisons between directors' decisions in

plays from 1971, 1986 and 1991, connect with the "permeability" of Strashimirov's texts and their interpretation, as well as the search for feedback from the audience. In the conclusion, the candidate goes back to her initial task and concludes that television transports the viewers to various realities, switching their attention from one viewing, temporal and spatial area (I wouldn't call it a plane) to another one, always suggesting a modernized interpretation of the text. "Television dramaturgy appears as a consequence of the fictional text with its own rhythm, and it tries to outrun literature", and not just that; stating firmly the messages of the performance it summarises its predecessors and overcomes the transience of theatrical searches. The summary of the dissertation is a representative version of the dissertation's findings. The main contributions are formulated adequately and reflect the goals of research, following the process of transforming a literary text into a television script and a valuable new cultural product, adequate to the desires and tastes of the modern public. Based on everything mentioned so far regarding the qualities of the submitted dissertation, including the optimal publication activity for the doctoral student, I think that her work with all its merits, should be highly appreciated. Therefore, I suggest that the respected academic jury should award a doctoral degree to Dobrina Ivanova Bogdanov.

19.05.2023 Reviewer:

Prof. Evdokiya Borisova, PhD