

СТАНОВИЩЕ

от проф. д-р Станислав Тодоров Семерджиев

за дисертационен труд за присъждане на научно – образователната степен “доктор”
на **Албена Димитрова Пунева** на тема

„Кинодраматургията - техники, традиции и средства в създаването на кинообраза“

Дисертационният труд на Албена Пунева е реализиран на високо професионално ниво. Изпълнени са всички законови изисквания към разработка за придобиване на научно-образователната степен „доктор“.

Още в началото авторката определя ясно фокуса на изследването си и обосновава решението си да използва максимално количество цитати от критически анализи и интервюта – метод, който прокарва убедително и балансирано през целия текст. Струва ми се обаче, че заглавието на текстът е непълно формулирано – от него читателят остава с убеждението, че това е теоретичен труд, а не такъв проследяващ процесите в **„българското игрално кино (1970-2020)“**. Бих предложил при следващи редакции, тази или подобна конкретизация да бъде добавена.

В първата глава, Пунева прави кратък преглед на теоретичните трудове от древността до наши дни, които няма претенции за всеобхватност или собствен принос. Въпреки това, вероятно е трябвало да бъде по-прецизна в изразяването си, защото при представянето на Аристотеловата дефиниция за „трагедията“, малко странно звучат фрази, в които „епосът“ се превръща в „епопея“, а „персонажите (героите)“ стават „лица“ (стр. 21). Малко по-нататък, Пунева казва и че „единството на времето в античната естетика неправилно се приписва на Аристотел“, но не казва кой и кога му го приписва, както и толкова бързо преминава през тълкуванията на катарзиса, че не става ясно от кого какво взема. Този „бръснеш полет“ създава проблеми и в следващите й разсъждения: напр. Жан Расин е мащабно открит като теоретик на драмата, а Никола Боало дори не се споменава (стр. 23); „една от силните фигури на епохата, повлияни от драматургията на Расин, е Робеспьер“ (стр. 25) – на коя епоха, след като двамата са разделени от цял век, пък и с какво точно му е повлиял?! Ибсен се оказва друг влиятелен авторитет – за Герхард Хауптман, Бърнард Шоу, Джеймс Джойс, Тенеси Уилямс, А.П.Чехов... (стр. 26) Това може и да е вярно, но е така нахвърляно и недоказано, че звучи повърхностно, въпреки като цяло точните анализи на драматургическата форма и съдържание при Расин и Ибсен. Доста по-детайлно развити и с очевидно насочено проучване (подкрепено от цитати) са пасажите, посветени на Брехт, абсурдистите, Аугусто Боал и Джейкъб Морено. Особено внимание обаче е отделено на труда на Ив Лавандие и на неговия „синтетичен модел“. Това е изненадващо, защото трудът не блести с особени открития, а просто преразказва – понякога даже неудачно – съществуващи теоретични постулати. На финала на тази глава са разгледани и трудове на Красимир Крумов, Неделчо Милев, Снежина Панова, Станислав Семерджиев, Светла Христова, Олга Маркова, Марин Дамянов, и др., които макар да са разнопосочни като фокус и неравностойни като качества създават добър подстъп за разсъжденията на Пунева относно мястото на кинодраматургията при формирането на киноиндустрията и киноизкуството, както и на спецификите й в сравнение с театралната драматургия или с литературата.

На базата на различни историко-теоретични постановки, предлагани в трудовете на Ингеборг Братоева-Даракчиева, Красимир Крумов, Александър Донов, Деян Статулов, Иван Стефанов, и др., във втората глава Пунева доказва няколко важни тези, отнасящи се до сферата на кинодраматургията в България за периода 1970-1989: 1) за превеса на автоцензурата над официалната цензура; 2) за развитието на нови жанрови форми, съобразени с младежката аудитория; 3) за изграждането на високи естетически критерии и нови изразни средства, повлияни от желанието да се заобиколят директивите на „социалистическия реализъм“; и 4) за ключовата роля на кинокритиката в оформянето на целия кинематографичен живот. Особено

силно впечатление прави отделянето на работата на творческите колективи в СИФ „Бояна“ като онова задължително творческо звено, без което успехите на българското кино от периода не биха могли да бъдат пълноценно обяснени. Работата на десетките редактори върху доработката на всеки сценарий, сериозните обсъждания и възможността за избор на автора към който от трите (или четирите) колектива да се насочи, са подчертани като удачен модел, който е незаслужено пренебрегнат в съвременната държавна филмопроизводствена система. Интересни са и приведените като доказателствен материал спомени на Правда Кирова, един от най-отдадените и съвестни редактори от обсъждания период. Опирайки се на много документални материали, Пунева обективно анализира функциите и на художествените съвети (също незаслужено потънали в забравата), които макар и да са изпълнявали идеологически задачи, са имали сериозно диалогично и дори менторско (имайки предвид дебютите) отношение към повишаване на естетическите качества на литературния текст, който предстои да се превърне в кинотворба и са акцентирали върху обстоятелството, че създаването на кинообраза е непосредствено обвързано със социалната реализация на филма. В добавка, Пунева прави обстоен преглед на цялостната организация на работата по производството на един филм в СИФ „Бояна“, който се явява като че ли пръв такъв опит за представянето ѝ пред съвременния читател.

Третата глава разглежда трансформациите на кинодраматургичния образ и взаимодействията му със зрителя в годините 2000-2020. Подробно и точно се извеждат основните елементи за промяната на социално-икономическата и медийно-комуникативната среда: дигитализацията и глобализацията, водещи до изостряне на икономическите неравенства и политическите противостояния, както и разбиването на традиционните семейни и родови връзки и замяната им с консуматорско-алиенистична мрежа от индивиди, за които перманентният контакт с аудиовизията се превръща все повече в единствен живот, извън (когато въобще го има) ненавистното служебно общуване. Пунева с право не отделя особено внимание на кинопроцесите от 90-те години на 20-ти век, като ги определя (подобно на редица от цитираните в изследването ѝ автори) като период на „стъписване“ и „криза на идентичността“ и директно се впуска в анализ на рефлексията от посочените по-горе цивилизационни елементи върху следващите две десетилетия. Повлияна от тезата на Александър Донев за нежеланието на българската кинообщност да потърси липсата на зрителски интерес към творбите си и в собствената си липса на умения за социално и естетическо общуване със същия този зрител, а не само в липсата на пари, тя умело обобщава неговите наблюдения, но за жалост пропуска възможността да анализира подробно недостатъците на системата на филмопроизводство в Националния филмов център, само започващи със загатнатия проблем с механичните оценъчни карти. Непрекъснатата ротация на художествените комисии, която пречи на създаването на каквато и да е съдържателна и репертоарна политика; липсата на форми за текуща публична отчетност на разходите и художествените резултати; упоритата съпротива срещу предложенията за въвеждане на методи за намаляване на субективизма в индивидуалните оценки (напр. „принципа на камбаната“) или за финален анализ от приемателна комисия на готовия продукт по конкретни параметри (което би осветлило понякога пълното negliжиране от режисьора/продуцента на вече одобрения сценарий в процеса на реализация) са все компоненти, имащи пряко негативно влияние върху драматургическата база, а впоследствие – и върху рецепцията на аудиовизуалната творба и които би било удачно да намерят място в една бъдеща редакция на текста на дисертацията.

Четвъртата глава е посветена на анализа на някои филмови постижения и неудачи от последните години, както и на въпроса кои от резултатите на настоящото изследване биха могли да подпомогнат усилията за решаване на конкретни проблеми в областта на българското филмопроизводство. Пунева отново се връща, вече чрез редица интервюта с кинокритици, режисьори и драматурзи, към темата за все още неосъзнатата като прагматична нужда водеща функция на редактора, наричан в модерния си прочит „драматургичен консултант“. Тя уместно сравнява тематичните връзки и художествените постижения във филмите на Ивайло Христов,

Петър Вълчанов и Кристина Грозева, Стефан Командарев, Станимир Трифонов, Виктор Божинов, Илиан Джевелеков и други съвременни автори с тези на поколението от 70-те и 80-те години – особено Рангел Вълчанов, Людмил Кирков и Едуард Захариев. Интересен е и примерът ѝ с изцяло редактираната версия на „Хан Аспарух“ – „Ханът и империята“ – създаден 40 години по-късно от самия режисьор на най-успешната кинопопея от 80-те, Людмил Стайков. Пунева определя „Ханът и империята“ като умел опит за изграждане на мост към зрителите на 21-ви век – чрез тотален премонтаж, акцентиращ върху личностните взаимоотношения, и чрез изцяло написана нова музика, драматургично обуславяща новите сюжетни връзки. Специално внимание е обърнато и на значението на започналото през 1991-ва година обучение по „Филмова и ТВ драматургия“ в НАТФИЗ за формиране на професионални сценаристи, които са наясно с производствените специфики още от самото начало на образованието си. Пунева вярно посочва тематичния избор на младите автори – дисфункционалното семейство като израз на разрушената обществена среда – като явление, едновременно притежаващо и плюсова, и минусова характеристика. Това действително е сюжетна посока, която би могла да обърне погледа на зрителя обратно към родното кино, но за да се постигне желания прелом все още липсва крачката към превръщането на частните случаи в художествено обобщение – особено когато става дума за персонажи от самото „обществено дъно“ („Христо“, „Ирина“, „Безбог“ и др.), които като че ли повече интересуват авторите си с естетиката на средата, в която съществуват и със своята социална неприспособимост, отколкото с потенциала на личностите си да предизвикат зрителската емпатия.

В желанието си да предложи практически съвети за преодоляване на несъвършенствата в очертаната картина на съвременното българско кино, пречупена през призмата на драматургичния компонент, в заключението на дисертацията си Пунева като че малко в повече акцентира върху аксиоматичността на проблема с финансирането на филмопроизводството в България, макар в самия текст той доста по-правилно да е представен като „един от“ проблемите. От друга страна, тя ясно и аргументирано подчертава, че механичното връщане на елементи от успешната методология за създаването на кинотворбите от 70-те и 80-те години на 20-ти век е обречено на неуспех точно толкова, колкото и автоматичното следване на чужди жанрови модели и сюжетни матрици. Въпреки че не натрапва мнението си, Пунева уверено прокарва тезата за необходимостта от продължителна екипна работа в етапа на развитие на сценария, в която равноправно участват, освен сценаристът като главно действащо лице, редактори, режисьори, продуценти, филмови критици и дори специализирани консултативни колективи с художествени функции, съставени от градивно настроени колеги, несвързани с конкретното произведение. Убедително е добавен и елементът „маркетингово проучване на аудиторията“, който е задължителен за успешна работа, независимо дали продуктът е насочен към по-широк или по-тесен зрителски сегмент.

Качествата на дисертацията и личните ми впечатления от Албена Пунева като докторант и отдавна реализиран колега в областта на аудиовизията ми дават достатъчно аргументи да подкрепя успешната защита на докторантския труд „Кинодраматургията - техники, традиции и средства в създаването на кинообраза“.

Гласувам убедено с „да“.



Проф. д-р Станислав Семерджиев
13.11.2023, София

OPINION

by Prof. Dr. Stanislav Todorov Semerdzhiev

for a dissertation work for awarding the scientific-educational degree "doctor"

of Albena Dimitrova Puneva on the subject

"Film dramaturgy - techniques, traditions and means in the creation of the cinematic image"

The dissertation work of Albena Puneva was realized at a high professional level. All legal requirements for development for the acquisition of the scientific and educational degree "doctor" have been fulfilled.

From the beginning, the author clearly defines the focus of her research and justifies her decision to use a maximum amount of quotations from critical analyzes and interviews, a method that runs convincingly and balanced throughout the text. However, it seems to me that the title of her text is incompletely formulated - from it the reader is left with the conviction that this is a theoretical work, and not one tracing the processes in "Bulgarian feature cinema (1970-2020)". I would suggest that in future revisions, this or a similar specification be added.

In the first chapter, Puneva provides a brief overview of theoretical works from antiquity to the present, which makes no pretensions to comprehensiveness or contribution of its own. However, it probably should have been more precise in its expression, because in presenting Aristotle's definition of "tragedy", phrases in which "epic" becomes "epic" and "characters (heroes)" sound a little strange. become "persons" (p. 21). A little further, Puneva also says that "the unity of time in ancient aesthetics is wrongly attributed to Aristotle", but does not say who and when he attributed it to him, as well as he goes so quickly through the interpretations of catharsis that it is not clear from whom what I take

This "razor flight" also creates problems in her subsequent reasoning: e.g. Jean Racine is widely singled out as a theoretician of the drama, and Nicolas Beaulot is not even mentioned (p. 23); "one of the strong figures of the era influenced by Racine's drama is Robespierre" (p. 25) - which era, since the two are separated by a whole century, and with what exactly did he influence him?! Ibsen turns out to be another influential authority - for Gerhard Hauptmann, Bernard Shaw, James Joyce, Tennessee Williams, A.P. Chekhov... (p. 26) This may be true, but it is so thrown around and unproven that it sounds superficial, despite generally accurate analyzes of dramaturgical form and content in Racine and Ibsen. Rather more fully developed and with an obviously focused study (supported by

quotations) are the passages devoted to Brecht, the Absurdist, Augusto Boal and Jacob Moreno. However, special attention is paid to the work of Yves Lavandier and his "synthetic model". This is surprising, because the work does not shine with special discoveries, but simply retells - sometimes even unsuccessfully - existing theoretical postulates. At the end of this chapter, the works of Krasimir Krumov, Nedelcho Milev, Snezhina Panova, Stanislav Semerdzhiev, Svetla Hristova, Olga Markova, Marin Damyanov, etc. are examined, which, although they are diverse in focus and unequal in quality, create a good approach for Puneva's reflections on the place of film dramaturgy in the formation of the film industry and film art, as well as its specifics in comparison to theater dramaturgy or literature.

On the basis of various historical-theoretical positions offered in the works of Ingeborg Bratoeva-Darakchieva, Krasimir Krumov, Alexander Donev, Deyan Statulov, Ivan Stefanov, etc., in the second chapter Puneva proves several important theses relating to the field of film dramaturgy in Bulgaria for the period 1970-1989: 1) for the predominance of self-censorship over official censorship; 2) for the development of new genre forms tailored to the youth audience; 3) for the construction of high aesthetic criteria and new means of expression, influenced by the desire to bypass the directives of "socialist realism"; and 4) about the key role of film criticism in shaping all cinematic life.

A particularly strong impression is made by the separation of the work of the creative collectives at SIF "Boyana" as that mandatory creative unit, without which the successes of Bulgarian cinema of the period could not be fully explained. The work of the dozens of editors on the refinement of each script, the serious discussions and the possibility of the author choosing which of the three (or four) collectives to target are highlighted as a successful model that is undeservedly neglected in the modern state film production system. The memories of Pravda Kirova, one of the most dedicated and conscientious editors of the period under discussion, are also interesting. Relying on many documentary materials, Puneva objectively analyzes the functions of the artistic councils (also undeservedly forgotten), which, although they performed ideological tasks, had a serious dialogical and even mentoring (considering the debuts) attitude towards enhancing aesthetic qualities of the literary text that is about to be turned into a film and have emphasized the fact that the creation of the cinematic image is directly linked to the social realization of the film. In addition, Puneva makes a comprehensive review of the overall organization of work on the production of a film at SIF "Boyana", which appears to be the first such attempt to present it to the modern reader.

The third chapter examines the transformations of the film dramaturgical image and its interactions with the viewer in the years 2000-2020. The main elements for the change of the socio-economic and media-communicative environment are brought out in detail and precisely: digitization and globalization, leading to the exacerbation of economic inequalities and political

confrontations, as well as the breaking of traditional family and clan ties and their replacement with a consumer-alienist network by individuals for whom permanent contact with audio-vision is becoming more and more the only life, outside (when it exists at all) the hated office communication. Puneva rightly does not pay much attention to the cinema processes of the 90s of the 20th century, defining them (like a number of the authors cited in her research) as a period of "stupefaction" and "identity crisis" and directly embarks in an analysis of the reflection of the above-mentioned civilizational elements on the next two decades.

Influenced by Alexander Donev's thesis about the reluctance of the Bulgarian film community to look for the lack of viewer interest in their works and in their own lack of skills for social and aesthetic communication with this same viewer, and not only in the lack of money, she skilfully summarizes his observations, but sadly misses the opportunity to analyze in detail the shortcomings of the National Film Center's filmmaking system, starting only with the implied problem with the mechanical scorecards. The continuous rotation of artistic commissions, which prevents the creation of any substantive and repertory policy; the lack of forms for ongoing public accountability of costs and artistic results; the stubborn resistance to proposals to introduce methods to reduce subjectivity in individual evaluations (e.g. the "bell principle") or to a final analysis by an acceptance committee of the finished product according to specific parameters (which would illuminate the sometimes complete neglect by the director/producer of already the approved script in the process of realization) are all components that have a direct negative impact on the dramaturgical base, and subsequently on the reception of the audiovisual work, and which would be appropriate to find a place in a future revision of the dissertation text.

The fourth chapter is devoted to the analysis of some film achievements and failures of recent years, as well as to the question of which of the results of the present study could support efforts to solve specific problems in the field of Bulgarian film production. Puneva returns again, already through a series of interviews with film critics, directors and playwrights, to the topic of the editor's leading function, which is still not realized as a pragmatic need, called in its modern reading "playwriting consultant". She aptly compares the thematic connections and artistic achievements in the films of Ivaylo Hristov, Petar Valchanov and Kristina Grozeva, Stefan Komandarev, Stanimir Trifonov, Viktor Bozhinov, Ilian Dzevelevkov and other contemporary authors with those of the generation of the 70s and 80s - especially Rangel Valchanov, Lyudmil Kirkov and Eduard Zahariev.

Special attention is also paid to the importance of the "Film and TV dramaturgy" training at NATFIZ, which began in 1991, for the formation of professional screenwriters who are aware of production specifics from the very beginning of their education. Puneva correctly points out the thematic choice of the young authors - the dysfunctional family as an expression of the destroyed social environment - as a phenomenon with both positive and negative characteristics. This is indeed a plot direction that could turn the viewer's gaze back to native

cinema, but in order to achieve the desired turning point, the step towards turning private cases into an artistic summary is still missing - especially when it comes to characters from the very "societal bottom" ("Christ""Irina""Godless" etc.) whose authors seem to be more interested in the aesthetics of the environment in which they exist and in their social maladjustment than in the potential of their personalities to evoke audience empathy.

In her desire to offer practical advice for overcoming the imperfections in the outlined picture of contemporary Bulgarian cinema, refracted through the prism of the dramatic component, in the conclusion of her dissertation, Puneva, as if a little too much, emphasizes the axiomatic nature of the problem of financing film production in Bulgaria, although in the text itself, it is rather more correctly presented as "one of" the problems. On the other hand, she clearly and reasonably emphasizes that the mechanical return of elements of the successful methodology for the creation of the cinema works of the 70s and 80s of the 20th century is doomed to failure just as much as the automatic following of foreign genres patterns and plot matrices.

Although she does not impose her opinion, Puneva confidently advances the thesis of the need for continuous teamwork in the development stage of the script, in which, in addition to the screenwriter as the main actor, editors, directors, producers, film critics and even specialized advisory groups with artistic features composed by constructively minded colleagues unrelated to the specific work. The element of "audience marketing research" has also been convincingly added, which is mandatory for successful work, regardless of whether the product is aimed at a wider or a narrower audience segment.

The qualities of the dissertation and my personal impressions of Albena Puneva as a doctoral student and a long-established colleague in the field of audiovisuals give me enough arguments to support the successful defense of the doctoral thesis "Film dramaturgy - techniques, traditions and means in the creation of the cinematic image".

I am voting "yes" with conviction.



Prof. Dr. Stanislav
Semerdzhiev 13.11.2023,
Sofia