

ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА

Катедра “Телевизионно, театрално и киноизкуство“

Димо Димов

**ОТ ТЕАТРАЛНА ПИЕСА КЪМ КИНОСЦЕНАРИЙ. АДАПТАЦИЯ НА
ДРАМАТУРГИЧНИЯ ТЕКСТ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане
на образователната и научна степен „Доктор“

Професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство
/кинознание, киноизкуство и телевизия/

Научен ръководител: проф. д-р Станимир Трифонов

БЛАГОЕВГРАД, 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

УВОД.....	3
Актуалност и значимост на проблема	3
Хипотеза	4
Цел и задачи	5
Обект и предмет.....	5
Граници на предмета на изследването	6
ПЪРВА ГЛАВА. ТЕОРЕТИЧНА ОБОСНОВКА НА ПРЕДЛОЖЕНАТА ТЕЗА – ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ В ПОДХОДА НА АДАПТАЦИЯ ЗА ТЕАТЪР И КИНО ПРИ РАЗГРАНИЧАВАНЕ НА СЪОТВЕТНИТЕ СПЕЦИФИКИ	11
ВТОРА ГЛАВА. АДАПТАЦИЯ ПО ШЕКСПИРОВА ДРАМАТУРГИЯ	19
ТРЕТА ГЛАВА. АДАПТАЦИЯ НА ПИЕСИ ОТ СЪВРЕМЕННИ АВТОРИ	30
ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. БЪЛГАРСКИЯТ ОПИТ	37
ЗАКЛЮЧИТЕЛНА ЧАСТ	42
ПРИНОСИ.....	43

УВОД

Актуалност и значимост на проблема

Дисертационният труд „От театрална пиеса към киносценарий. Адаптация на драматургичния текст.“ фокусира вниманието върху **научния проблем** за характерните особености, специфичните изисквания и законите, на които се подчиняват този вид адаптация като задължителен етап при екранизацията на един драматически текст. Проблемът е тясно специфичен и наред с общите закони и правила за създаване на адаптиран сценарий, главно по белетристични произведения (едно доста широко поле пред вид осезателния дял на адаптацииите във филмопроизводството), се подчинява и на някои неповторими закономерности въз основа на различните императиви, поставени от епическия и драматическия литературен род. Има трудове, които успешно изследват теоретичната база и среда подходящи за създаването на адаптиран сценарий, които предоставят едно наистина изчерпателно изследване. В тях отлично е дефинирана спецификата на научния проблем, засегнат в изследването и се посочват „подводните камъни“, които заплашват изследователския процес. Очертават се три основни групи проблеми (подводни камъни):

- Изследването да изгуби своята специфика и да мине под общия знаменател на екранизацията като цяло;
- Поради тесния сегмент, в който се фокусира изследването, то да „прекрачи“ своите граници и да изгуби фокуса си. Това би разводнило труда в други подсфери на кино- и театрознанието и би отклонило вниманието от методологичния акцент;
- Поради наистина тясната специфика на научния проблем да се срещнат трудности при откриване и тълкуване на достатъчна теоретична база за анализ и обосновка на предложената в дисертацията хипотеза.

Отчитайки тези опасности, в подготвителната фаза на работата е извършен внимателен подбор на литературата.

Беше отчетен дялът на екранизацииите по пиеси, който макар и малък като процентно изражение в огромния поток на световното филмопроизводство, все пак наброява хиляди кинематографични артефакти за целия период на съществуването му.

Не могат да бъдат подминати и значителния брой успешни екранизации, много от които преминали пробния камък на времето и утвърдили се като класики и шедьоври на

киноизкуството, които са основани на драматически първоизточник. Логично възникват въпросите: кое прави една екранизация на пиеса успешна? Има ли алгоритъм, който гарантира успех в такова творческо предизвикателство? Ако отговорът е „да“, то кои са основните етапи и каква е спецификата на ключовите стъпки при „транспонирането“ или „трансфера“.

Настоящият труд разглежда проблема изцяло от методологичен ъгъл и го тълкува като алгоритъм за анализ и видоизменяне на ментални художествени структури в определен порядък въз основа на (случайно или не) сходство и очевидни аналогии в творческите подходи на изявени теоретици, педагози, творци и автори от средите на двете изкуства – киното и театъра. Предложеният резултат е оценен от мен като **един от възможните варианти** за адаптация на пиеса в киносценарий и от позиция на своята обоснована правилност не претендира за единственост. Уверен съм, че съществуват множество пътища и начини една театрална пиеса успешно (повече или по-малко) да достигне киноекрана – полетът в изкуството, интимността на художествената лаборатория на всеки автор и нестандартните творчески подходи са неизчерпаеми.

Хипотеза

Поставените въпроси във връзка с дефинирането на засегнатия научен проблем доведоха до формулирането на следната хипотеза: **„СЪЗДАВАНЕТО НА КИНОСЦЕНАРИЙ ВЪЗ ОСНОВА НА ТЕАТРАЛНА ПИЕСА Е МЕТОДОЛИГИЧНО-ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ЕКРАНИЗАЦИЯТА, КОЙТО МОЖЕ ДА БЪДЕ ДЕФИНИРАН И МОЖЕ ДА БЪДЕ ПРОСЛЕДЕН АЛГОРИТЪМ НА ПРОТИЧАНЕТО МУ. ПРОЦЕСЪТ Е УТИЛИТАРЕН И КАТО ТАКЪВ НЕ ПРЕПЯТСТВА, А ПОДПОМАГА КОМУНИКИРАНЕТО НА КРЕАТИВНИТЕ ТВОРЧЕСКИ РЕШЕНИЯ НА АВТОРА.“**

Основният въпрос във връзка с това твърдение е: съществува ли модел в привидното многообразие от всякакво естество (идейно, естетическо, жанрово и т.н.) на отделните художествени артефакти? Въз основа на кои емпирични и методологически достижения на безспорни теоретици и практики и тяхното синергично съчетаване „работи“ този модел? Моделът (ако има такъв) притежава ли аналитичност и универсалност, т.е. подлежи ли на разделяне на отделни етапи и подетапи, които могат да бъдат дефинирани и в последствие преподавани и усвоявани (аналитичност) и дали

може да бъде приложен ако не към кое да е, то към доминиращото количество от заглавия, количествено и качествено, на световната драматургия (универсалност).

Цел и задачи

Общата цел е да се открие и посочи възможен методологичен модел (ако има такъв) за транспониране/трансфер на театрална пиеса в киносценарий по пътя на изпълнение на следните изследователски **задачи**:

- откриване на аналогии в аналитично-творческия процес при реализация на театралната и кино-драматургия;
- анализиране на структурните особености на доказали се кинематографични артефакти, използвали за първоизточник образци на драматическия род от трите ключови класически епохи – Античност, Ренесанс, Модерна драма;
- почерпване от българския опит чрез автобиографичните откровения на няколко доайена на родното кино.

При това трябва да се отчете малкото количество пряко съотнесима към посочените задачи информация. Често тя се съдържа в едно-две изречения, споменати мимоходом в текстове посветени от авторите си на други въпроси. Това предполага и неизбежната интердисциплинарност на изследването в настоящия дисертационен труд. Използваните източници от засегнатите раздели на човешкото познание са много, като се започне от основополагащата Философия със своите клонове, Антропология и Естетика, Изкуствознание, Театрознание и Кинознание – Теория на драмата и киното, История на киното и театъра, Литературата, Театъра и Кинематографа. И тъй като и киното, и театъра са синтетични по своето естество изкуства, неизбежно, но по-слабо засегнати са Музиката, Изобразителното изкуство и Архитектурата.

Обект и предмет

Обект на настоящото изследване е феноменът „адаптиране на театрална пиеса в киносценарий“ чрез локализиране на конкретни аналитично-творчески артефакти в произведенията на безспорни автори, образци на теоретичната мисъл и художествени произведения от горепосочената **обектна област**. **Предмет на изследването** са достъпните аспекти, изразени в споменатите артефакти посредством конкретните методологично-творчески решения, залегнали видимо и подлежащо на анализ и съпоставка в избраните теоретични и художествени образци.

Граници на предмета на изследването

Границите на предмета на изследване обхващат аспектите, които касаят обекта на изследване в неговия методологичен контекст, свързан с теорията и практиката на действия, събитийния и структурния анализ и приложението им при създаване на драматургичен продукт и категорично се дистанцират от разделите, които имат отношение към История на киното на театъра и други театроведчески и киноведчески аспекти на художественото теоретично познание. Дисертацията не цели да описва и класифицира, а да подбере подходящите и разтълкува адекватно образци, които могат да допринесат за анализирането на феномена „адаптация на театрална пиеса в киносценарий“. При реализацията на труда стриктно съм се придържал към избрания принцип на методологично-аналитично изследване в областта на структурния, събитийния и действителен анализ, като същевременно съм комбинирал следните изследователски подходи:

- Методологично-аналитичен подход – включва анализ на извадки от теоретични текстове от национално и световно значими теоретици и практики на театъра и кинематографа и анализ на художествени артефакти в контекст на изследователския фокус;
- Подход на синтетична интерпретация на теоретични възгледи, изградени на база собствен творчески опит – използване и обобщаване на резултати от добри практики в аналитичния подход от личната ми творческа биография, основно по линията на „събитийния анализ“ на Товстоногов;
- Метода на изследователското интервю – споделяне на опит и лични възгледи от доайени на българското кино.

Теоретичната рамка на изследването очертава стриктно технологичния аспект на адаптацията на литературния материал и не се занимава с останалите етапи по пътя към завършена екранизация. За целта се използват главно методът на съпоставянето и аналогията при анализа и оценката на творческото намерение и адекватността на реализацията му в избраните художествени артефакти.

Съдържанието на настоящия дисертационен труд е пласирано в увод, четири глави, заключение и две приложения-интервюта.

УВОД

Уводът локализира отправните точки, цели и задачи, които се поставят с написването на труда. Фиксира по-значими теоретични трудове, като източници на информация и прави исторически преглед на феномена „екранизация на пиеса“, като необходима оценъчна база на значението му. Подчертава се, че настоящото изследване няма за цел изчерпателно събиране и изреждане на всички образци на филми, създадени по театрални пиеси, от гледна точка на историята на киното. Трудове, посветени на филми по адаптирани сценарии има много, но акцентът в тях е по-скоро киноведчески. На базата на събраната/селектираната информация се поставя на анализ творчеството на даден автор или художествено направление, оценява се ролята и значението на посочените произведения за даден регион или период в развитието на киното или за киното като цяло.

Адаптираните сценарии по пиеси не се радват на специално внимание. Те се разглеждат наред с адаптациите по романи и повести, включени хронологично в общата поредица от произведения на даден кинорежисьор или общата панорама за даден период от историята на киното. Има изключения, които отделят специално внимание на екранизациите по пиеси. Едно такова изследване е „Шекспир и кино“, изд. „Наука“ 1973 г. Изданието на руски език проследява няколко екранизации по шекспирови пиеси. Прави паралел между варианти на „Хамлет“, панорама на филмите по шекспирови заглавия на Орсън Уелс, непълен преглед на европейски образци сред които „Ромео и Жулиета“ на Франко Дзефирели, дава доста изчерпателен списък (без претенции за пълнота) за всички шекспирови екранизации, заснети от зората на киното до издаването на книгата. (Всъщност създаването на гарантирано пълен списък с екранизации изобщо или такива по пиеси в световен мащаб едва ли е възможно. Първите 25 години на киното са белязани от бурно и стихийно развитие и не до там акуратна документация и архивиране, а ниската трайност и запалимост на целулоидната лента е изтрила за историята цели поколения от автори и произведения.). Акцентът в изследването „Шекспир в кино“ е аналитичен от гледна точка на история на киното, очертаните

тенденции са обективни, но разглеждани, коментирани и интерпретирани от гледна точка на догматичната социалистическа естетика.

Един общ преглед на наличната теоретична литература показва, че процесът на адаптация на театралната драматургия в драматургия за кино е слабо изследван от гледна точка на технологията, алгоритъма на превръщането на пиесата в сценарий. Този процес се подчинява на универсалните правила за екранизация, но и има поредица от стъпки за решаването на поредица драматургични проблеми, които възникват от самата специфика на театралната и кино-драматургия.

Съществуват, разбира се, много трудове посветени на сценария. Поради характерните различия в развитието на американското и европейското кино, професията на сценариста е по-категорично обособена зад океана. И въпреки, че ролята на сценариста е имала различна тежест в различни периоди и национални кинематографии в Европа, тук ролята на режисьора в създаването на сценария е значително по-голяма. Все пак не може да се отрече участието на авторите при създаване на екранизации по техни произведения, когато това е възможно.

От американските представители на професията „сценарист“ бих отделил автори на два капитални труда: „Теория и практика на създаването на пиесата и киносценария“ от Джон Хауърд Лоусън и „Киносценарият. Основи на киносценаристиката.“ от Сид Фийлд. Мащабите на американската киноиндустрия, разделението на отговорностите на различните участници в създаването на готовия пазарен продукт (каквото е филмът по смисъла на американското кинопроизводство) налагат и унификация на процеса на писане на сценарии.

Този факт не е непременно лош. Извеждане на универсални закони в сценаристиката само частично води до унификация и схематизация. Дефинирането на етапите на структуриране при създаване на един сценарий е важно и полезно за развитието на теоретичното познание и недогматичното му прилагане в практиката спомага за създаването на кинотворби, които критиката приема за ако не за шедьоври, то поне за първокласни произведения. Въпреки основателните обвинения към американското кино в схематизация и унификация на сюжетите и клишираност на представянето им, съществуват безспорни постижения, които надхвърлят рамките на мейнстрийма. Вина за схематизацията носи не познанието за структурата на сюжета, а липсата на креативен импулс, масовата комерсиализация и, като че ли, всеобщата хедонизация и възприемчивост на обществото към развлекателни и повърхностни сюжети. В най-добрия случай морално-етичните послания се свеждат до борба на

доброто и злото на фона на зрелищни, технически генерирани баталии или катаклизми, което negliжира все повече ролята на драматическата компонента в киноразказа – актьора и неговата игра имат все по-малка относителна тежест в масовата холивудска продукция (отново с напомняне, че съществуват произведения и автори, които са встрани от тази тенденция. Все пак филмите им остават извън списъка на блокбастърите и са по-скоро фокус на интерес на ценителите и професионалистите.)

В европейското кино създаването на сценарий е един до голяма степен личен, интимен процес, доколкото режисьорът доминира процеса на създаването на филма във всеки един негов етап. Все пак страници, раздели, глави посветени на написването на киносценария (или ненаписването му, както е при Вим Вендерс) има в литературното наследство на почти всеки един голям европейски кинорежисьор. „Указанията“ за създаване на успешен киносценарий според всеки са колкото специфични, толкова и универсални. Голяма част от авторите и от двете страни на океана посвещават страници на адаптирането на текстове за целите на киното. Сид Фийлд има отделна глава за това, а Лоусън поставя паралел между театралната и кинодраматургия още в заглавието на труда си. За своите адаптации пишат Дзефирели, Вайда и други. Като цяло става дума за адаптиране на литературни произведения въобще, но доколкото адаптацията на театрална пиеса е частен случай на общото тези писани източници могат да бъдат ползвани като източник на предстоящия анализ.

Целта на настоящата работа е да събере и обобщи подходящия опит, от библиографски и филмографски източници, на значимите автори от световното кино, а и българските им колеги. Финалната задача е създаването на професионален наръчник, помощник при адаптацията на театрална пиеса за нуждите на киното. Своеобразен мост между пиесата и филма, отчитащ специфичните прилики и разлики между двете изкуства.

По-нататък в увода в отделни раздели се разглежда спецификата на театъра и киното. Отчитат се приликите и разликите. На фона на несъмнените разлики, които ги разграничават като самостоятелни изкуства се подлагат на анализ и някои прилики в механизма на комуникация и въздействие на двете изкуства.

Следващият подраздел на уводната част разглежда класически възглед за епическото и драматическото изкуство при Аристотел и спецификите на драматическото произведение. „Поетиката“ е вероятно най-цитирания източник в областта на изкуствознанието. В него Аристотел постулира успешно принципите валидни при създаване на театрални (драматически) и литературни (епически) произведения. Трудът

е подлаган на многократни анализи и е разтълкуван до последната запетайка от най-големите умове на човечеството и едва ли може да се добави нещо ново. Все пак е неизбежно да се разгледат някои акценти от гледна точка на проблематиката, която ни занимава в настоящата работа и поради аксиоматичния, основополагащ характер на „За поетичното изкуство“.

В следващите два подраздела се отчита значението на Мелиес и ролята на адаптирания сценарий в процеса на ранното развитие на нямото кино. Изброяват се по значимите заглавия на екранизации по пиеси от този период. Подчертава се етапното значение на филма „Сламената шапка“ на Ръоне Клер.

По-нататък в отделен подраздел се отчита, че горе-долу по времето на заснемането на „Сламената шапка“ от Ръоне Клер, Айзенщайн вече работи над студиите, които съставляват „Монтажът“. Там той обобщава опита си и в поредица от есета извежда и постулира законите на модерния методологически обоснован, творчески подход в изграждането на кинематографичното произведение. Осъзнаването, че камерата с техническите си възможности дава възможност за неограничени прескачания във време-пространството е аксиоматично и въз основа на аналогията с дефиницията на Аристотел за епическата поезия дава непоклатимо основание киното да бъде дефинирано като епос в картини. Така както разказвачът/писателят с помощта на изразните средства на словото, извършва специфична подредба на думи в някаква логическа, смислова или асоциативна последователност с цел фокусиране върху някакво внушение, обрисуване на персонажи и събития от гледна точка на защита на някаква идея и постигане на художествен ефект на въздействие, така и авторът на кинематографичната творба, използвайки възможностите на камерата, подрежда във времето движещите се картини за да упражни въздействие, чрез цялостно звуко-зрително възприятие. При това резултатът като въздействие от подредбата на думите или кадрите, значително надхвърля механичния им сбор. Налице е качествен скок във възприятието, присъщ само на удачно създаден обект на изкуството. По смисъла на гореизложеното епическата литература и киното са сродни изкуства, основаващи своето въздействие върху епическото начало в изкуството.

Подраздел 7 на уводната част разглежда специфичния случай – адаптация на театрална пиеса. Фокусира се върху приликите и разликите с адаптацията на белетристичен текст. Установява се, че драматизацията и екранизацията са двете страни на една и съща монета, реципрочни процеси. За първи път се дефинира разглеждането на едно белетристично произведение и неговата екранизация като самостоятелни

структури, които имат своя специфика и въздействие от гледна точка на специфичните за даденото изкуство изразни средства с уговорката, че и двете структури са в широката територия на епическия род. Отчита се, че екранизацията на пиеса е подобен процес, но предполага задължително прескачане от територията на драматическия род в територията на епоса. По този начин се наблюдава феномена на драматизацията и екранизацията – два идентични, но реципрочни процеса.

В подраздел 8 на увода се дефинира главната хипотеза на дисертационния труд: „СЪЗДАВАНЕТО НА КИНОСЦЕНАРИЙ ВЪЗ ОСНОВА НА ТЕАТРАЛНА ПИЕСА Е МЕТОДОЛИГИЧНО-ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ЕКРАНИЗАЦИЯТА, КОЙТО МОЖЕ ДА БЪДЕ ДЕФИНИРАН И МОЖЕ ДА БЪДЕ ПРОСЛЕДЕН АЛГОРИТЪМ НА ПРОТИЧАНЕТО МУ. ПРОЦЕСЪТ Е УТИЛИТАРЕН И КАТО ТАКЪВ НЕ ПРЕПЯТСТВА, А ПОДПОМАГА КОМУНИКИРАНЕТО НА КРЕАТИВНИТЕ ТВОРЧЕСКИ РЕШЕНИЯ НА АВТОРА.“

ПЪРВА ГЛАВА. ТЕОРЕТИЧНА ОБОСНОВКА НА ПРЕДЛОЖЕНАТА ТЕЗА – ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ В ПОДХОДА НА АДАПТАЦИЯ ЗА ТЕАТЪР И КИНО ПРИ РАЗГРАНИЧАВАНЕ НА СЪОТВЕТНИТЕ СПЕЦИФИКИ

Първа глава е структурирана в десет подраздела. След използването на хипотезата в първия раздел, като отправна точка за аналитичната част във втория подраздел се отчита позицията на драматическото произведение – пиесата в една специфична, дуалистична ситуация. От една страна, тя е завършено произведение, а и художествен факт, произведение на един от литературните родове, съществуващ материално в страниците на книжно тяло или друг носител на информация. В тази си книжна форма една пиеса има своите срещи, макар и по-редки, с крайния потребител – читателя. В другото му предназначение – на писан текст, ролята на един драматически текст има преобладаващо утилитарни задачи – да се превърне в основа, в първоизточник на театрален спектакъл. Механизмът на този процес следва най-общо три етапа: пиеса → режисьорска версия → театрален спектакъл, като всеки един от етапите представлява ментална структура, фиксирана в свое материално изражение.

Разглежда се режисьорската версия, нейните функция и значение, мястото на режисьорската версия в творческия процес на създаване на адаптацията/интерпретацията. Пиесата и режисьорската версия са материален израз на

представи съответно в съзнанието на драматурга и режисьора с цел създаване на определена представа в съзнанието на зрителя. Целият процес представлява хронологично изграждане на взаимно свързани ментални структури, които чрез своите материални проявления последователно достигат до съзнанието на възприемащия. Всяко едно от материалните проявления служи като база за интерпретация, превръща се в медиатор в процеса на адаптация. Така например, пиесата комуникира представата на драматурга със съзнанието на режисьора, а режисьорската версия осигурява комуникационната среда между режисьора и екипа при създаване на спектакъла, а спектакълът на свой ред посредничи при реализацията на режисьорския замисъл в съзнанието на зрителя. Често (и погрешно) творците смятат, че реализацията е приключила с осъществяването на спектакъла, но той намира същностната си реализация чрез проекцията си в съзнанието на възприемащия.

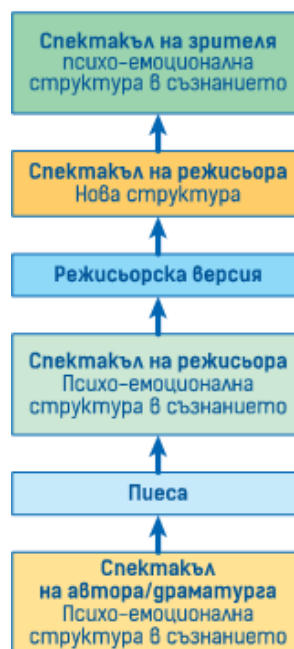
В подраздел 4 на първа глава се разглежда въпроса за видовете адаптации и същността на адаптацията като процес. Какво означава адаптация? В смисъла на литературата и изкуството това е пригаждане на текст с оглед на неговото предназначение. В трите изброени по-горе варианта на адаптация, въпреки, че те се различават коренно един от друг по отношението на режисьора към оригиналния текст, се запазва едно базово обстоятелство – те остават категорично в територията на драматическото изкуство. Пиесата се създава главно за да бъде поставена на сцена, въпреки че по изключение може да се чете като литературно произведение. Поради основното си предназначение тя отговаря на определена специфика, постулирана още от Аристотел. Пиесата е текст за театър и каквато и адаптация да претърпи по време на подготовката на режисьора, същинското създаване на постановката и срещата на спектакъла в с публиката, тя си остава текст за театър. Зрителят фокусира вниманието си към случващото се на сцената благодарение на крехката вяра, че събитията се случват пред очите му, тук и сега и той е непосредствен свидетел на действията на персонажите. Възприемащият не изпитва заблуда, че действията и събитията на сцената се случват наистина, той ВЯРВА в това. Пътят на един текст от съзнанието на автора до съзнанието на зрителя, преминава през няколко адаптации с една единствена цел – да съхрани и дори укрепи още повече тази вяра.

Ако говорим за адаптация на пиеса и превръщането ѝ в спектакъл, то говорим за адаптация на структури. Първоначалната образно-ментална структура в съзнанието на автора намира своето материално изражение в написания текст, който от своя страна служи на режисьора за първоизточник, оплождайки неговото съзнание за създаването на

бъдещия спектакъл, независимо от степента на интерпретация. Дори свръхинтерпретацията, която предполага отричане, дори разрушаване на драматургичния първоизточник, е следствие от това разрушаване, защото акта на разрушаване на една структура носи печата на съществуването ѝ.

В подраздели II.5. и II.6. се разглеждат последователно етапите в подхода на адаптация на драматическия текст в театрален спектакъл и същите при адаптация на драматическия текст в киносценарий. На базата на аналогията се отчитат приликите на двата процеса.

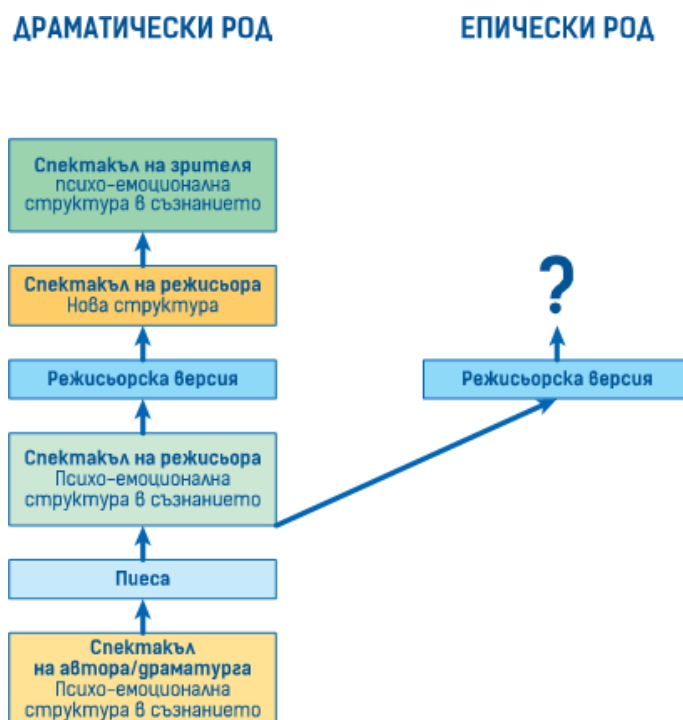
ДРАМАТИЧЕСКИ РОД



Така предложената, диаграмата на режисьорската версия представлява материалния израз на менталната структура, идеалния спектакъл в съзнанието на режисьора. Режисьорската версия има утилитарно предназначение. Тя е своеобразен интерфейс, който служи за посредник или среда, в която режисьора да предаде визията си на постановъчния екип и да създаде спектакъла. Режисьорската версия почти никога няма завършен литературен вид. Основен компонент в нея е адаптацията на текста, но често съдържа и множество бележки, скици и препратки – вътрешни и към външни източници. Една част представлява методологично обоснована и организирана аналитична структура, от друга страна е плод на много интимни творчески процеси, плод на личния опит, гледна точка и позиция на режисьора. В режисьорската версия се

съдържа цялата информация, както ДНК в семето, което ще покълне и израсте в нов жив организъм/структура – спектакъла. Тя няма своя литературна форма, тъй като предназначението ѝ е изцяло утилитарно, често търпи натиск в хода на репетициите и е необходимо да се приспособява в по-голяма или по-малка степен.

При процеса на адаптация на пиеса в киносценарий менталната структура в главата на режисьора, породена от драматическия първообраз, пиесата, ще намери своя материален израз, своята режисьорска версия, вече в полето на епоса. В този случай предложената по-горе диаграма би претърпяла следното развитие:



Наред с приликите в двете диаграми категорично се отчита ключовата разлика – докато режисьорската версия остава в полето на драматическия род, то нейния еквивалент, киносценария, вече е образец от епическата територия.

II.7. Адаптираният сценарий – специфика.

Определението „адаптиран“ ни подсказва, че отново става дума за пригаждане, нагласяване на текста-първоизточник. Нека разгледаме по-подробно как се осъществява това пригаждане.

В театъра адаптирането се извършва на концептуално ниво. Режисьорът модифицира текста първоизточник и го влага в своята творба – театралния спектакъл. Модификациите могат да бъдат по-големи или по-малки, както установява Мирослава Тодорова. В този процес обаче модификациите остават в полето на драматическия художествен род. И пиесата, и театралния спектакъл са образци на драматическото изкуство. Може би затова не е нужно режисьорската версия да има завършен материален носител.

От друга страна, ако пиеса послужи за първоизточник на филмова творба, на определен етап се налага драмата да пристъпи в територията на епоса (виж Диаграма 2). Вече определихме кога се случва това – когато настъпи момента менталната структура в съзнанието на режисьора да се материализира.

Всеки театрален режисьор познава проблемите при обратния процес – драматизация на епическо произведение. Да припомним – поради своята специфика епосът може да води множество теми и сюжетни линии в паралел, да променя арената на действието неограничено в пространството и времето. В опита да подчини епическото произведение на драматическата аксиома за единство на време, място и действие на драматизиращия се налага да се лиши от цели фабулни линии, големи пасажки, които често представляват основните послания на автора, не могат да бъдат представени на сцената в крайна сметка защото (дори да звучи профански) не са част от диалога. В крайна сметка една драматизация винаги представлява някакъв вид творчески компромис и представя епическото произведение само частично.

Дали е така в обратния случай – екранизация на драматически текст?

На същностно ниво и драмата, и епосът разчитат на вярата на възприемащия в събитията, които се случват и персонажите, които участват в тези събития. В случая с драмата наблюдателя вярва, че е непосредствен свидетел на случващото се.

В епоса винаги присъства посредник, разказвач, непосредствен свидетел или дори участник в събитията, които най-често са се случили по друго време и на други места. Според разказвача тези събития са важни и значими, поради което той ги споделя с възприемащите. Успехът на едно епическо произведение се крепи на вярата на възприемащия в разказа на разказвача.

В случая с киното този разказвач е камерата. Поради своята технологична специфика тя запечатва движещи се образи, „така както са се случили“ и последващото им възпроизвеждане е свидетелство за тяхната достоверност и основание за вярата на зрителя в тях. Прекият контакт на зрителя със събитията на сцената (в драматическия

род) се заменя с възпроизвеждане на материален носител, който е запечатал събитията от определена гледна точка (в киното, като епически род изкуство).

В следващата подчаст се специфика на възприятие на звуко-зрителната творба. Човешкото съзнание е устроено така, че да вярва на видяното, дори то да е невероятно. На този феномен, вярата в чудеса, се крепят цели религии и цивилизации, както и много изкуства – илюзионното, театъра и разбира се – киното. В киното героите оцеляват след скокове от стотици метри височина, отварят очи и продължават борбата след куршум в сърцето, телепортират се... и зрителят вярва на това. Тази вяра се крепи на два стълба.

Първият е на ниво трик, визуален ефект. Виждам го – значи се е случило!

Вторият стълб разбира се е, че вярваме защото искаме да вярваме. Искане да станем съпричастни на истории, в които героите вършат невъзможни неща и чрез победата им да възтържествуват правдата и доброто. Одисей прокарва стрела през единайсет халки, за да прогони досадните женихи, които се домогват до семейството и царството му, Нео се изправя с простреляно сърце за да възтържествува човешкия свят на любовта и хуманността над бездушния свят на машините. В такива върхови моменти, зрителят знае, че това е невъзможно, но го приема с вяра, защото видяното, макар и невероятно отговаря на неговото желание разказа да продължи до финала в съответствие с вътрешната му потребност за възстановяване на хармонията.

В общия случай ако един от двата компонента не е на ниво, вярата в събитието се разрушава. И докато доверието във визуалния ефект е по-скоро въпрос на технология (да си спомним феериите на Мелиес и визуалните им ефекти, които са удивлявали дълбоко публиката в зората на киното и колко наивни ни изглеждат те днес), то доверието в духа на събитието („вярвам, че видяното се случва, защото искам да се случи, защото мисля и чувствам, че така е правилно“) се гради в процеса на разказа т.е. самия разказ е организиран така, че да ни накара да искаме, да почувстваме необходимостта Нео да стане и продължи битката в определения момент. Т.е. разказа сам по себе си неизбежно включва гледната точка на разказвача.

Същностната разлика между драмата и епоса се състои в това, че зрителите на театралния спектакъл вярват, че са непосредствени свидетели на събитията, а зрителите на филма стават свидетели на разказ за събитията и дават доверието си на този разказ.

На етапа на преминаване от драматически текст към епос, етапът на създаването на адаптирания сценарий се появява и гледната точка на разказвача. В случая това е сценаристът или режисьорът, чиято фантазия се е провокирала от дадена пиеса и той иска да разкаже своята версия на историята запечатана в нея. Този етап е ключово

събитие, ново начало и може да се оприличи със своеобразно „раждане“. Така както бозайникът излиза от утробата на майката, обречен на самостоятелно развитие и живот в коренно различните условия на външния свят, така киносценария напуска „утробата“, средата на драматическия род и „се ражда“ в света на епоса.

В следващия подраздел „Новият Лаокоон. Обединяването на различни художествени средства, изследвани по повод говорещото кино“, Рудолф Арнхайм. Анализ на природата на кинематографичното изкуство.“ Се разглеждат принципите на кинематографа в контекст на неговата синтетична природа и мястото на „драматическата компонента“ в цялостния звуко-зрителен комплекс.

През 18 в. Йохан Готхолд Лесинг създава „Лаокоон, или за границите на живописата и поезията“. Това философско изследване в областта на изкуствознанието, съпоставя мита за Лаокоон и известната антична скулптурна група, като подлага на анализ принципа на художествено въздействие на всяко едно от двете изкуства във връзка с характерните му особености. През XX в. Рудолф Арнхайм (1904-2007), писател, психолог и теоретик на изкуството пише „Новият Лаокоон. Обединяването на различни художествени средства, изследвани по повод говорещото кино“. Алюзията в заглавието подсказва задачата, която си е поставил Арнхайм – да определи границите на изобразителното и звуковото начало в кинематографичната творба, в контекста на цялостното въздействие на литературния първообраз. „Никой не може да противопостави литературата, която фактически си служи с възприятията на всички сетива – зрението, слуха, обонянието, осезанието и т.н....“ . За да подкрепи твърдението си авторът цитира Шопенхауер: „Най-простото и най-правилно определение на поезията според мен е това, че тя е изкуство на задвижване на въображението чрез думи.“ От всички сетива изброени от Арнхайм, чиито възприятия са обект на въздействие на литературата, съвременното кино таргетира две – зрението и слуха. Има опити за създаване на 4, 5 и т.н. D кинематограф, но те остават все още в полето на експеримента и любопитния куриоз. Високите художествени образци на киноизкуството са звуко-зрителни произведения и това едва ли скоро ще се промени.

Още в уводната част говорихме за спецификата на въздействие на театъра и киното въз основа на вродения в човека инстинкт за наблюдение на заобикалящата среда и инстинктивното му себесъпоставяне като индивид по отношение на другите индивиди в социалната група, по пътя на съпреживяването и емпатията. В този смисъл визуалният разказ, чрез движещи се картини представлява най-директния път към въздействие върху зрителското съзнание. Звуковата партитура има допълнително влияние, като може да

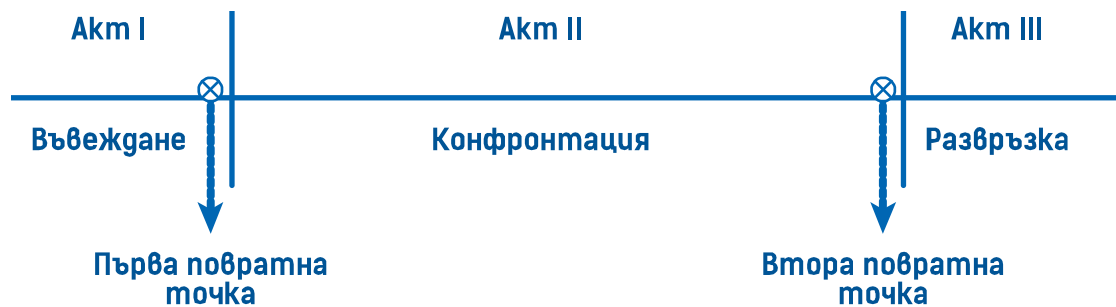
въздействия в унисон, да подсилва визуалния разказ, но може и да го видоизмени, да го превърне в съвсем различно и неочаквано послание. Подобни опити не са новост, правени са още от времето на Айзенщайн и Пудовкин.

Арнхайм дефинира принципа на „паралелелизма“ при въздействие на звуковия и зрителния компонент, като в съчетанието си те създават едно „второ равнище“ на възприятие и при това „запазват своите групирания и разграничения, възникнали на първото равнище...“ – „сложносъставната художествена творба, както вече знаем, е възможна само ако и отделните средства създават завършени произведения, които протичат успоредно.“ Налага се тезата, че звуко-зрителния разказ намира по-къс път до човешкото въображение от разказа чрез думи, който от своя страна има способността по пътя на словесното внушение да въздейства на пълния набор от сетивни възприятия. Т.е. драматическият компонент на литературния първообраз е интегриран, чрез живото слово и актьорската игра в по-цялостния и по-въздействащия, комплексно и директно, епически, визуален, кинематографичен разказ.

По-нататък Арнхайм разглежда ролята на ремарката като интегрална част от драматическото произведение. Разсъждението му дава повод за по-комплексни заключения, извън строго утилитарната функция на ремарката и, така също, утилитарната роля на киносценария в процеса на създаване на кинематографичната творба. „От друга страна обаче, трябва да имаме предвид, че такива сценични описания се отнасят и за процеси, които не могат художествено да бъдат претворени чрез описващите ги думи. В този случай описанията не представляват окончателна художествена форма, а както сценария в киното са просто указание за нещо, което ще се реализира в друг материал...“ С други думи – визуалната специфика на киното придава на словото значение на интегрирано средство от „второто равнище“ на въздействие. Докато в един литературен първообраз, авторът по пътя на внушението чрез слово завладява въображението на читателя, то словото има спомагателна роля при създаването и представянето на една кинематографична творба, където визуалният компонент има изявена водеща роля за изнасяне на повествованието.

В подраздел 10 от увода „Механизъм на създаване на адаптирания сценарий по драматически първообраз. Методологично обосновано начало и спонтанен творчески процес“ се разглежда за първи път значението на структурната матрица при изграждане на сценария.

При създаване на авторски сценарий, така да се каже „от нулата“, авторът има пълната свобода да го разположи в структурната парадигма/матрица както намери за добре.



Сид Фийлд препоръчва ключовите елементи на структурата: начало, финал, първа и втора повратна точка да бъдат определяни предварително. Това ще помогне да се запази структурната цялост на сценария, да не се изгуби нищо от фабулните криволици. Как стои въпросът обаче при адаптиране на пиеса. Драматическият първоизточник има своя структура, която съществува обективно и налага своите императиви. Може ли структурата на едно епическо произведение, каквото само по себе си се явява сценарият да бъде наложена върху драматическа основа. Заключениета на Рудолф Арнхайм и анализът от Трета и Четвърта глава на настоящия труд показва, че може. В процеса на „раждане“ драматическата структура се интегрира с епическата надстройка, както в примера от архитектурата, за свързване на структури в нова, обща цялост. В процеса е необходимо да се направи структурен анализ, да се определят силните и слабите елементи на първоизточника и възловите точки на новата структура да се съединят на подходящите места.

Процесът възниква спонтанно и органично в съзнанието на режисьора. В крайна сметка режисьорската версия/адаптираният сценарий е материално изражение на менталната структура, възникнала в съзнанието на режисьора като провокация от прочитането на драматическия първообраз/пиесата. Остава двете структури да се обединят в една нова цялост чисто технологично с методологически обосновани средства.

ВТОРА ГЛАВА. АДАПТАЦИЯ ПО ШЕКСПИРОВА ДРАМАТУРГИЯ

Втора глава „Адаптация по шекспирова драматургия“ започва с въведение и общ преглед на екранизациите по шекспирови пиеси. Отчита се големият брой шекспирови екранизации и значението им за киното.

Киното посяга към шекспировата драматургия като източник на сюжети от самото си създаване. Още през 1898 г. се снима „Макбет“, кратък, нем филм, с Джонстън Форбс-Робъртсън в главната роля. От тогава до днес са снимани над 1500 продукции като за най-известните заглавия като „Хамлет“ и „Ромео и Жулиета“ те надхвърлят 100 за всяко едно от заглавията. Тази статистика категорично доказва трайния висок интерес на творците-кинематографисти към екранизации по пиесите на Шекспир. Наред с двете най-правени трагедии („Хамлет“ често е определяна като „пробен камък“ за режисьорите в театъра) на режисьорски интерес се радват „Макбет“, „Отело“, „Тит Андроник“, „Троил и Кресида“ и „Крал Лир“, от историческите драми най-предпочитана е „Ричард III“, екранизирани са „Хенри IV“, „Хенри V“, „Хенри VI“, „Крал Джон“ и „Ричард II“. Сред комедиите най-предпочитани са адаптацията са „Двамата веронци“, „Сън в лятна нощ“, „Веселите уиндзорци“. От трагикомедиите, които са се превърнали повече от веднъж в източник за адаптиран сценарий, можем да споменем „Бурята“ и „Цимбелин“.

Впрочем жанровото разделение на пиесите на Шекспир е чисто условно. Самият той не ги класифицира като жанр. Тази систематизация принадлежи на изследователите във времената след него и се основава главно на традицията поставена от „Първото фолио“ – посмъртно издание, отпечатано седем години след смъртта на автора през 1616 г. и съдържащо 36 от 38-те, според съвременните шекспироведи, пиеси, които му приписват днес.

Огромното кинематографично наследство, в своето безкрайно жанрово, стилистично и художествено-естетическо разнообразие – налице са пълнометражни, анимационни, телевизионни филми, кратки серии, но и неми филми в 600 метровия формат, филмови екзотики от Индия и Корея, екранизации, които поставят във фокуса на сюжетния си интерес периферни за оригиналните шекспирови заглавия персонажи като например „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ 1990 г., адаптиран сценарий по едноименната му пиеса и режисура Том Стопард и „Офелия“ 2018 г., реж. Клеър Маккарти, сценарий Семи Челас – прави невъзможен пълния му преглед и анализ. Стотици филми, особено от немия период са изгубени, в архивите е запазена оскъдна информация за тях, често само заглавие и година на създаване, понякога авторски екип и нищо повече.

На каква обща база би могло да се анализира двуминутния „Хамлет“ със Сара Бернар от 1900 г. с разкошната, високо бюджетна версия на Кенет Брана от 1996 г. Дори да се направи пълен преглед на всички филми, то тази работа би имала стойност по-скоро в територията на история на киното, отколкото методологически акцент в областта на адаптацията на театрална пиеса в киносценарий, каквато е задачата на настоящата работа.

Разкриването на важността на шекспировото творчество продължава в следващия подраздел „Другите за творчеството на Шекспир.“ Избрани са моменти от писаното наследство на значими в световен и национален план творци, които подкрепят това твърдение.

Питър Брук пише: „Никога след епохата на Шекспир светът не е познал театър, който да привлича зрителя така, както днес това прави футболния мач, театър, толкова реалистичен, колкото днес е телевизията, толкова упадъчен, колкото мюзикъла и в същото време способен в течение на два часа да се спусне в лабиринти, по-дълбоки и загадъчни, отколкото може да се срещнат във филма „Миналото лято в Мариенбад“.

Наистина, светът на Шекспир е неизчерпаем. Големият български театрален режисьор и шекспировед, единственият българин-член на престижното Ваймарско шекспирово дружество, Любен Гройс, оприличава страдфордския класик на природна стихия: „Шекспир е сравняван с природно явление. Има слънце, има земя, има небе, има Шекспир. В това фанатични, почти езическо идолопоклонничество има нещо много точно като познание за великия драматург. Това е представата за мащаба на художественото обобщение в неговото творчество... Изходен пункт в творчеството му е тази най-обобщена представа за света и човека, вярна и истинска като природно явление.“

На другия полюс в оценката си за шекспировото творчество е Л. Н. Толстой. През 1903 г. той пише критическата студия „За Шекспир и драмата“, в което го подлага на унищожителна критика. Претенциите на Толстой са поставени главно от гледна точка на реалистичната естетика и вирайки се в примитивната, битова, житейска правда отклоняват вниманието на автора на есето от тази по-висока степен на обобщение в шекспировата драматургия. В „Сън в лятна нощ“ пък заявява: „С колан ще стегна земното кълбо в четиридесет минути“. Да, според Толстой свръхестествени същества няма и обиколка на Земята по екватора за броени минути е невъзможна физически, но тези неща възможни във въображението на човека, в опита му да осмисли битието си над плоскостта на физическото оцеляване. Тогава тези събития и персонажи стават

интересни и важни. Това обяснява и над хиляда и петстотинте екранизации от всички възможни родове и жанрове по шекспирови пиеси. Всяко изкуство се занимава с големите и важни моменти от човешкото битие и това важи в най-висока степен за киното.

„... и личността се поставя в центъра на вниманието на творчеството на Шекспир... „В творчеството на Шекспир човешката личност е в центъра на композицията, в центъра на замисъла.“ (Асьонов)“ Проявленията на човешкия дух, на човешката личност, изведени до универсални модели, по пътя на обобщението са в центъра на шекспировото творчество и са благоприятен източник, базов компонент за създаване на произведения, както в областта на театралното, така и на кино изкуството.

„Имало е епохи, когато театъра е предизвиквал масови, спонтанни реакции, съизмерими с такива на спортно състезание“ (Брук). Киното, може би в още по-висока степен притежава такова „магическо“ въздействие над публиката. На базата на това си непосредствено, силно реактивно въздействие за известен период киното и театъра са били неправилно отъждествявани както отбелязахме в уводната част.

След това се разглежда спецификата на въздействието на театралната и кинематографичната творба. В студията си „Прафеноменът на киното: ейдетика и ритъм“ Айзенщайн цитира писмо на dr Joseph Gregor, виенски историк и теоретик на театъра до Rene Fulop-Miller: “Аз смятам, че с оптичния си ритъм киното нивелира живота на душата, тъй като благодарение на физиологичния феномен на раздробяване на изображението (точно толкова кадърчета в секунда, че тяхната съвкупност да създаде жива картина) се използва своеобразно внушение, което може да се наблюдава по време на всеки киносеанс. Колко трудно е да откъснеш поглед от „платното“ на екрана! Това внушение посредством оптичната ритмика би могло да бъде наречено праматериал (на киното), подобно на ритъма и височината на звука в музиката. И ми се струва, че подобни ритмични съотношения - но на по-високо равнище, отколкото е ритъмът на временна последователност на отделните кадърчета във филма – пронизват и мимиката, и драматургията на отделните сцени и т.н. На тази основа според мен възниква внушение (сугестия), с помощта на което може много да се постигне. Това е основата на психологическата драматургия на киното“. Прозрението, че така, както 24 неподвижни кадъра прожектирани за определен кратък период от време, в своята ритмична последователност създават движещо се изображение, то поредица от движещи се изображения, кадри, монтирани в своя ритмична последователност създават образ, способен да въздейства, да внушава – художествен образ, дава теоретичната основа за

отличаването на киното от театъра. Дефинира средата на медиация между художественото произведение и неговата проекция в съзнанието на зрителя.

В театъра режисьорът създава условия за реализация на своята визия в реалността. Възприятието на зрителя, съответно проекцията на тази визия в съзнанието му, е пряко. В киното режисьорът създава условия за реализация на визията си в реалността, но процеса, присъщо за кинематографичната специфика включва заснемане и монтаж. Филмът е нова степен, реализация на надреалност, която определя възприятието на зрителя, проекцията в съзнанието му. В това се състои и принципната разлика между киното и театъра. Режисьорът в театъра взема текста на пиесата и създавайки условия съобразно спецификата на театралното изкуство го влага като компонент в отделно, самостоятелно произведение, каквото се явява спектакъла. Императива на театралната специфика изисква тези условия да позволяват последователно изобразяване на събитията с цел постигане на търсената от режисьора художествена образност. В киното технологичната специфика налага заснемане в утилитарна поредица на кадрите, като едва после, на фазата на монтажа се постига тяхното образно обединение в ритмичната им взаимовръзка.

Кинематографичната структура изисква подробно планиране на всеки кадър. Камерата е главния разказвач, а действието, което е ядрото и основно изразно средство в драматическата (театралната) структура, в киното е просто един от компонентите на епическата структура на киноразказа, превръща се в драматически компонент. Така, както текстът е основно изразно средство на литературното произведение, но представлява само един от компонентите на драматическия спектакъл, така и драматическият компонент допълва целостта на по-мащабния, епически кино разказ. Пътищата на театралния и кинорежисьора започват от една и съща точка – литературния първообраз, драмата, на даден етап от творческия процес се разделят и в крайна сметка накрая достигат до една и съща точка, съзнанието на зрителя.

Следващият подраздел на втора глава „Шекспир и киното. Кинематографичен ефект на шекспировото слово.“ дава ракурс от гледна точка на кинематографичната специфика към най-театралния от всички театрални автори, чието творчество Гройс приравнява на природните елементи – въздух, земя, огън и вода. Защо киното проявява такъв ненаситен интерес към него? С над 1500 екранизации смело можем да заявим, че няма по-екранизиран драматург в историята и това е рекорд, който едва ли ще бъде достигнат някога, още повече, че ежегодно излизат нови екранизации. Може би този факт може да се обясни с горчивите, но безпочвени обвинения на Толстой. Една от

претенциите към Шекспир е нарушаването на драматическия принцип за единство на време, място и действие постулиран още от Аристотел. Спецификата на елизабетинската сцена, празна, гола, без никакъв материален знак за интериор или екстериор позволява неограниченото прескачане във времето и пространството. Според Гройс, все пак Шекспир не нарушава свещеното за драмата аристотелово триединство – в един максимално обобщен свят на творческата фантазия „целият свят е сцена и всички са актьори“... Словото у Шекспир е натоварено със задачата да вкара зрителя в определена среда, да надигне завесата към този фантазмен свят. Четвърта сцена от първо действие на „Хамлет“ започва така:

„Четвърта сцена

На стражната площадка.

Влизат Хамлет, Хорацио и Марцел.

ХАМЛЕТ

Добре пощипва. Ще замръзнем тука.

ХОРАЦИО

От вятъра е. Реже като нож!

ХАМЛЕТ

А колко е часът?

ХОРАЦИО

Почти дванайсет.

МАРЦЕЛ

Не, вече би...“

Трябва да имаме предвид, че ремарки като „На стражната площадка“ са добавени към пиесите на Шекспир много по-късно. Единствено от текста получаваме информация „в движение“, че героите са на открито, че е много студено, духа силен вятър и е минало полунощ. Дори примитивната сцена от края на 16, началото на 17 в. – навес под открито небе – дава една сравнително неутрална среда, а липсата на каквито и да било технически средства (почти) за допълнителни ефекти налагат своя императив, всички обстоятелства, които имат органично значение за драматическия разказ, трябва да бъдат „инкрустирани“ в съзнанието на зрителя с помощта на словото. Със средствата на киното тези обстоятелства лесно се визуализират и на практика са неизменен декор във всяка екранизация.

Шекспир, в словесната си образност е в голяма степен кинематографичен. Но докато в киното, камерата е средството, което дава неограничената свобода да обобщим чисто изобразително, цялостно дадена ситуация или да вникнем в даден миниатюрен, но изключително важен детайл, в синтез от няколко кадъра да извършим скок „по вертикала“ и да създадем образ от на пръв поглед несъвместими или конфликтни изображения, то в шекспировата драматургия този „кинематографичен“ ефект се „проектира“ пряко в съзнанието на зрителя благодарение на яркото, образно слово. И театралния, и кинорежисьора са инспирирани от текста на пиесата. От една страна като източник на сюжет – завладяваща история, която да изнесе посланието в хода на протичане на произведението (сценично или екранно). От друга като катализатор на цял един свят от образи, усещания, цветове, въобще сетивни възприятия, които режисьора преживява в съзнанието си, запознавайки се с текста и подбирайки адекватни изразни средства да пресъздаде на сцената или на екрана.

На средния етап от реализацията пътищата на театралния и кинорежисьора се разделят. Задачата им е да превърнат драматургичната (литературна, драматическа по своята същност) структура на пиесата в драматическа (театрална) и съответно епическа (кинематографична) структура. От 60-те и 70-те години на XX в. режисьорите са извоювали по-голяма свобода при реализацията, според Питър Брук. При това връзката между слово и кино е изключително благоприятна: „Защо киното да трябва да следва формата на театъра и живописата, а не методиката на езика, който допуска възникване на изцяло нови понятия и представи от съчетаването на две конкретни обозначения на конкретни предмети.... Защо (тогава, в този случай) не използваме системата на езика, в която съществува същият механизъм при използване на думите в словосъчетанията?“ (Айзенщайн). Има пряката връзка между ярката словесна метафора и ярката изобразителност в кинематографията, разкрита и формулирана от Айзенщайн.

В следващия подраздел се разглежда събитийният анализ като инструмент за конструиране драматическата структура на театралния спектакъл.

Георгий Товстоногов разработва своя метод за събитийен анализ. Той представлява най-общо режисьорски инструмент за създаване на спектакъл, чрез изграждане на сюжетна линия от отделни събития, които са взаимосвързани в причинно-следствена връзка. При това отделните събития, всяко едно само по себе си важно, се отличават помежду си по степента на своята важност. Най-голямо значение имат три събития, които гарантират завършеност на сюжета като драматическа структура. Това са изходното, основното и разрешаващото събитие.

Изходното събитие бележи началото на сюжета. Не е задължително, а и най-често то не се случва на мига със започването на сюжета. Т.е. не е задължително изходното събитие да бъде първата сцена на пиесата. Все пак мястото му е относително в началото на спектакъла, а отрязъка преди да се случи има стойността на експозиция, в която се позиционират основните играчи и предварителни обстоятелства, които ще имат значение в същинското развитие на действието.

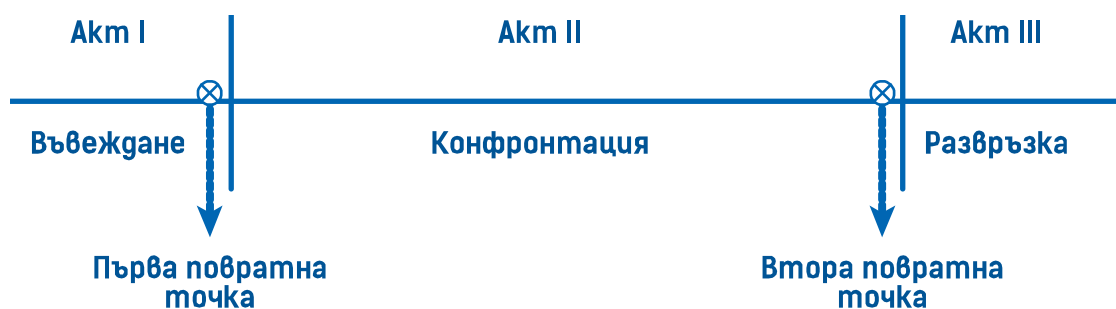
Основното събитие бележи момента на върховото противопоставяне на персонажите в конфликта. В литературата то е наричано кулминация. Разрешаващото събитие е момента на изчерпване на конфликта и постигане на ново относително равновесие. Тези три събития рамкират и стабилизират сюжета. Без всяко едно от тях структурата не би била довършена и съответно би била нестабилна, а спектакълът – недовършен.

В подраздел 8 на втора глава “Възглед на Сид Фийлд за структурата на киносценария, аналогия с театралния метод на Товстоногов.” се разглежда приноса на водещия кино сценарист и педагог Сид Фийлд: „... определението за структурата на сценария е „линейна прогресия от свързани случки, епизоди и събития, водеща към драматична развръзка“ и „Сценарият, разбира се, е нещо различно; той е история, разказана с картини посредством диалог и описание и поставена в контекста на драматичната структура.“ Написаното потвърждава два важни факта, които отбелязахме по-горе.

1. Разликата между театралната и кинематографичната структура е определена от различията в природата на театъра и киното, съответно като драматично и епическо изкуство.
2. Драматическата структура на текста губи ролята си на основно изразно средство, каквото е в театъра и се превръща в само един от компонентите, макар и важен, в по-обобщения кинематографичен разказ.

Прави впечатление и паралела в дефинициите на Товстоногов за събитийния анализ и Сид Фийлд за сценария.

Фийлд изобразява сценария като линейна диаграма от А до Z по следния начин:



Представена графично по този начин структурата акцентира върху два възлови момента, Първа повратна точка и Втора повратна точка. Според определението на Фийлд повратна точка е „всяка случка, епизод или събитие, които се вклиняват в действието и го повеждат в друга посока.“

Важността на Първата повратна точка се състои в това, че дава ход на същинското действие. Функцията на изходното събитие в драматическата структура е същата и тъй като определихме, че в „Хамлет“ литературната структура е монолитна, задължаваща по линия на определяне на изходното събитие, то в случая с първа повратна точка на един киносценарий, базиран върху пиесата, с много голяма вероятност, дори категоричност можем да определим епизода на срещата с призрака като такава. Т.е. екранизациите по „Хамлет“ независимо от своите различия ще имат за своя първа повратна точка епизода с призрака. Освен това Сид Фийлд препоръчва в рамките на сценарий от 120 страници първата повратна точка да се състои около 20 до 27 страница, т.е. на 20% +/- 5% от общата дължина на сценария, нещо което Шекспир интуитивно е усетил благодарение на гения си, без да има достъп до учебници за писане на сценарии.

В подраздел 9 на втора глава се прави сравнителен анализ на пет киноверсии на „Хамлет“, въз основа на мотивирано определен епизод с еднаква тежест и значение за кинематографичната структура на различните екранизации на „Хамлет“. В хронологичен ред версиите са следните: „Хамлет“, сценарий и режисура Лоурънс Оливие (1948 г.), „Хамлет“, сценарий и режисура Григорий Козинцев (1964 г.), „Хамлет“, сценарий Франко Дзефирели и Кристофър Де Вор, режисьор Франко Дзефирели (1990 г.), „Хамлет“, сценарий и режисура Кенет Брана (1996 г.), „Хамлет 2000“, сценарий и режисура Майкъл Алмерейда.

Макар и много различни, тези филми имат една много важна обща черта, освен сериозния творчески екип и актьорски състав. Сценарият отразява доста точно драматическия литературен оригинал. Въпреки, че в две от версиите епохата като фон на

развитие на сюжета е драстично променена, като цяло екранизациите остават „верни на автора“. Съкращенията и някои незначителни вътрешни прекомпозиции подпомагат само по-доброто художествено въздействие на филмите.

Това се отнася и за епизода с призрака, който определихме като обект за сравнителен анализ въз основа на значението му като първа повратна точка в избраните екранизации. В литературния първообраз той е пласиран в две сцени – четвърта и пета сцена на първо действие. Това се налага поради спецификата на театралната сцена. След първоначалната обща сцена с Марцел, Бернардо и Хорацио, в която очакват появата на призрака, Хамлет последва явилото се свръхестествено същество и след това, в нова сцена зрителите стават свидетели на тяхната среща. В киното камерата естествено проследява пътя на Хамлет и баща му до друго място на действието и двете сцени, на очакването и на срещата, композиционно са обединени в един епизод. Известна разлика има само във филма „Хамлет 2000“, където срещата между Хамлет (Итън Хоук) и Призрака (Сам Шепърд) се състои с стаята на Хамлет. Така или иначе очакването на призрака от Хамлет и приятелите му има стойност на експозиция в епизода, а същинското разгръщане на действието се случва в срещата между двамата.

Сравнителният анализ нагледно доказва как структурата на киноразказа влияе на неговия смисъл. В заключение се отчита, че от един литературен първоизточник – I действие, IV и V сцена от „Хамлет“, ставаме наблюдатели на пет коренно различни епизода, коренно различни разказани истории във функцията им на Първа повратна точка по Сид Фийлд.

Нека разгледаме още веднъж диаграмата, която отразява последователната между отделните взаимосвързаност структури по пътя от драматургичния първоизточник до възприятието на зрителя: драматургичен текст → технологично заснемане → филм/киноспектакъл → отражение в съзнанието на зрителя. Тук отликата от идентичния театрален процес е очевидна: текст → театрален спектакъл → отражение в съзнанието на зрителя. Процесът на превръщане на пиесата в театрален спектакъл остава в територията на драматическото начало. Водещо остава заниманието с действията на персонажите в техния конфликтен контекст. Създаденият продукт/спектакъл се възпроизвежда многократно в сценичното пространство, но той е по-скоро виртуален, отколкото материален художествен факт. Спектакълът съществува, но той е и различен при всяко възпроизвеждане.

Киноспектакълът от своя страна е запечатан на материален носител, цифров или аналогов. Тук от ключово значение е етапът, който условно нарекохме „технологично

заснемане“. Това е усилен творчески период за автора на филма и подбрания от него спомагателен екип. Той включва в себе си няколко подетапа:

- създаване на литературния сценарий – въз основа на прочетената пиеса, сценаристът създава на хартия своя версия/структура, тази, която се е родила в съзнанието му по повод на прочетения първоначален, театрален, драматургичен текст. Тази структура може да бъде коренно различна от други версии въз основа много фактори – етап на личностно развитие и художествени интереси на автора, еволюционна промяна на обществените отношения, неочаквани драматични събития, които засягат големи групи хора и по този начин засягат гражданската и творческа позиция на автора на филма. Литературният сценарий представлява епическа структура, която интегрира в себе си драматическата структура на пиесата и органично я превръща в просто един от компонентите на киноразказа. Създаването на литературния сценарий е първа крачка към материализирането на авторската, виртуална визия в съзнанието на режисьора – съвършеният киноспектакъл. Тя е определяща и поради това от ключово значение за следващите етапи. Литературният сценарий има утилитарна стойност, макар в отделни, редки случаи да претърпява издание и да има живот като самостоятелно литературно произведение.
- създаване на режисьорска книга/сториборд/снимачен план. Литературния разказ се разбива на множество взаимосвързани подразкази/картини с точно описание на всеки кадър, а при сториборда и създадено предварително статично изображение на кадъра. Режисьорската книга има работен характер и помага на режисьора на терен бързо и ефективно да създаде адекватна организация за успешното заснемане на кадъра.
- снимачен период – кадрите се заснемат на аналогов или дигитален носител.
- постпродукция – цялостен монтаж на заснетия материал и добавяне на останалите компоненти, които спомагат за цялостната материализация на авторската визия на режисьора.

В резултат на успешното преминаване през тези етапи имаме налице готова, завършена епическа структура. Разказ, изграден от движещи се образи и картини, запечатан на материален носител. При възпроизвеждането си той е винаги един и същ. Относителната тежест и значение за крайния резултат на всеки един от подетапите във фазата на „технологично заснемане“ е различен при всеки автор. Фазата поставя на

изпитание синтеза от творчески и организационни умения на режисьора. В различни проекти той може да промени отношението си към всеки един етап от процеса в зависимост от своето виждане за крайния резултат, който веднъж завършен – представлява неизменна епическа структура, създадена със средствата на кинематографията.

Сравнителният анализ на Първа повратна точка в петте версии на „Хамлет“ показва, че сходството в методологиите на Товстоногов и Сид Фийлд е перспективно като възможен мост между драматическото и епическото начало на разказа. В следващите глави ще продължим диренето в тази посока на разсъждения.

ТРЕТА ГЛАВА. АДАПТАЦИЯ НА ПИЕСИ ОТ СЪВРЕМЕННИ АВТОРИ

Трета глава „Адаптация на пиеси от съвременни автори“ започва с парадокс. Уж съвременни автори, а се цитира „Антигона“. Целта е да се заостри вниманието към спецификата на обектите на изследване в трета глава по линия на взаимосвързаност на жанрова и структурна обвързаност на драматическия първообраз. Застъпва се хипотезата, че ако се открият общи закони при изграждане на структурата на най-древната съдебна драма в света и различни киноверсии на две съвременни съдебни драми, ще потвърдим правилността на метода на „транспониране/трансфер“ на драматическия първоизточник в киносценарий въз основа на принципното сходство на елементите на събитийния анализ в театъра и сценарната матрица-парадигма предложена от Сид Фийлд.

Според мита, залегнал в основата на сюжета на античната пиеса, брата на Антигона, Полиник, загива във взаимен братоубийствен двубой пред вратите на Тива, опитвайки се да се домогне до трона, който според убежденията му, му принадлежи по право. Креон, законно избран цар на Тива и бъдещ свекър на Антигона, мъдър и справедлив владетел, който иска да се пребори с щетите от горялата до вчера пред портите на града му гражданска война и да възвърне нормалността, отсъжда тялото на метежника да не бъде погребвано като възмездие за хаоса и страданията, които той е причинил приживе. Трябва да сме наясно, че присъдата, колкото и варварска да ни изглежда от днешната ни позиция е релевантна за времето си, т.е. не се отличава с прекомерна жестокост или дивашко желание за мъст, а е предмет на обичайното правораздаване за епохата.

От своя страна Антигона, като сестра на загиналия, е длъжна да го погребее. Така повелява традицията, основана от божествения закон. Грижата за мъртвия роднина е морален дълг, „дълг благочестив“ и неизпълнението му би предизвикало божествено наказание за Антигона, а то винаги се отъждествява с жестока смърт. Всяка една от двете взаимно изключващи се алтернативи би довела до горчивия край на протагониста в нейно лице.

Налице е класически трагически конфликт. Антигона става жертва на две противоположни, взаимно изключващи се тези и трагичните обстоятелства надхвърлят възможността ѝ да се справи с тях. Драматичният ефект е подсилен и от факта, че накрая Креон размисля и омеква, променя решението си, респектиран от божествените закони. Но вече е късно – зазиданата в гробница, според присъдата на царя, Антигона слага край на живота си и не дочаква амнистията. Креон се превръща в убиец и на свой ред става жертва на божественото правосъдие.

След това се прави мотивиран избор – защо съдът и защо съдебната драма са избрани за обект на изследването в главата. Древността и важността на тази човешка дейност и древните художествени произведения посветени на нея доказват нейната универсалност. А съдът и съдебните практики са древно занимание. Съвременните изследователи на Стоунхедж и Гьобекли Тепе предполагат, че тези мегалити са били сцена на масови ритуали, свързани със сезонните цикли, но и събиранията са били подходящ повод за организиране на процеси и разрешаване на спорове за земя, добитък и имущество от старейшините. Възлагането на задължение на някакъв авторитет, който от висотата на своята компетентност и респектиращ пост, да вземе решение по даден спор датира още от предисторически времена. Хората се съдят отпреди да има писменост. Разбира се, правните основания, организацията на съдебния процес, отделните субекти и методологии са безкрайно вариативни през различните епохи. В Средновековието обичайна форма на съд е бил съдът чрез двубой, произтичащ от убеждението, че Бог ще подкрепи десницата на правия. В исторически план най-дълго задържалата се практика е едноличното решение – абсолютният монарх има цялата власт, законодателна, изпълнителна и съдебна и решенията му не подлежат на коментар. В същото време първите стъпки към правото такова, каквото го познаваме днес са направени още в древността. Това не значи, че римляните са имали пълно разделение на властите, независим съд и справедлив процес на три инстанции за всички. Развитие на правната система е хилядолетно, белязано от епохи на прогрес и регрес и дори днес в различните части на света на различен етап на развитие. От законите на шерията в

Афганистан до смятаните за най-развити правосъдни системи на западните демокрации – всички те са белязани от несъвършенството.

Съдът е арена на остър сблъсък на тези. Породеният конфликт се развива в течение на определено време и в края на процеса бива разрешен в полза на една от страните. Участниците, правните субекти, не са там като физически лица, а в проявлението на някаква своя функция, предварително договорено пълномощие, роля. Точно така – съдия, прокурор, адвокат, ищец, ответник, вещо лице, съдебен заседател са роли, които обвързаните в процеса лица изпълняват по силата на предоставено пълномощие или законова принуда – нека си спомним термина „привлечен за обвиняем“ например. В съдебната зала често дори има публика и тя реагира на развитието на конфликта. На съдията са налага да въдворява ред в залата поради спонтанно избликли чувства и емоции като реакция на отричане или съгласие със случващото се. Служебните лица обличат тоги, своеобразен костюм, който сам по себе си е нелеп в съвременността, но е символ на тяхната власт. „Облечен във власт“ казваме и днес.

От моя професор съм научил, че съдът и театърът имат много общи белези. Съдът е вид театър, но със сериозни последици. Иначе за него са присъщи аристотелевите принципи за драматическото изкуство – единство на време, място и действие. Участниците в съдебния спор, конфликта, преследват задачите си съгласно предварително разпредели роли. В залата има публика.

Може би въз основата на това сходство съдът и съдебният процес от зората на театъра са обект на драматургията. Като започнем от „Антигона“, създадена през V в. пр. н. е. та чак до наши дни авторите създават пиеси със съдебна тематика, а режисьорите ги поставят. Споменатата „Антигона“, но и „Адвокатът Пиер Патлен“, „Венецианският търговец“, „Повредата“ са само няколко емблематични заглавия от коренно различни епохи. Да се изброят всички в рамките на този труд е невъзможно. Например, в много пиеси на Шекспир, с появяването на някой владетел се създава ситуация на съд, дори това да не е ключово събитие. В „Сън в лятна нощ“ Егей иска от Тезей по съдебен път да принуди дъщеря му Хермия да сключи брак с Деметрий и това е драматургичната рамка на пиесата. Такива пиеси има създадени и от класиците на модерната драма. Примерите са толкова много и разнородни, че могат да станат обект на отделно изследване.

Възниква въпросът: защо съдебните спорове привличат вниманието на авторите и публиката вече 25 века и те ги използват за основа на произведенията си?

Всеки, който по някакъв повод е попадал в съда, познава напрежението преди прочитането на съдебното решение, както и екстатичния прилив на адреналин,

положителен или отрицателен, в мига на оповестяването му. Съдът е мястото, където отделната личност се сблъсква с властта очи в очи. Законодателната и изпълнителната власт засягат битието ни на макро ниво. В голяма степен, дори за изкушените от политиката, те остават анонимни. Но когато личността се изправи пред съдията в спор, който касае бъдещето ѝ, независимо какъв, развод, трудово-правен, наказателно дело, и когато чуе решение в свой ущърб и решението не „подлежи на обжалване“ реакцията е с дълбок ефект. Нарушена е справедливостта.

Накърненото чувство за справедливост стои в основата на всяка пиеса със съдебна тематика. Отделните сюжети предлагат разнообразни ситуации. Дали протагонистът ще бъде несправедливо осъден (както в „Антигона“) или престъпникът ще се измъкне от правосъдието – между тези два полюса стои огромно разнообразие от конкретни обстоятелства и различни случаи, но всички те са свързани с нарушаването на усещането ни за справедливост.

Киното, особено след втората половина на XX в., когато демократичните идеи за правова държава и върховенство на закона придобиват все по-голямо значение, също често се обръща към сюжети със съдебна тематика.

Съдебната драма (в случая използвам термина „драма“ в най-широкия му смисъл на драматическо произведение) не е просто жанр. В жанрово отношение тя би могла да бъде трагедия (както в „Антигона“), фарс (както в „Адвокатът Пиер Патлен“) или да внушава драматични интонации (както във „Венецианския търговец“). Тя има обаче свои структурни особености, които са присъщи само за нея.

Отчита се сходството между събитийния анализ, създаден от Георгий Товстоногов като режисьорски, творчески метод за подготовка на постановъчната работа в театъра и структурната парадигма използвана като творческа матрица от големия кино-драматург и педагог Сид Фийлд.

Да проверим дали парадигмата е съвместима в структурно отношение към „Антигона“ от Софокъл. Ако установим съвместимост, то ще имаме образец, който да използваме в сравнителния анализ на екранизациите на две модерни съдебни драми - „12 разгневени мъже“ от Реджиналд Роуз и „Повредата“ от Фридрих Дюренмат. По този начин ще докажем, че на база аналогията между двата творческо-аналитични подхода – на Георгий Товстоногов и Сид Фийлд – може да бъде използвана парадигмата като основен интерфейс за „транспониране“ на драматическия текст в киносценария. Ще продължим в нова територия да търсим аргументи в полза на тази все по-намираща основания за релевантност хипотеза.

Композиционно „Антигона“ е разделена на следните части:

Пролог

Парод

Първи епизод

Първи стазим

Втори епизод

Втори стазим

Трети епизод

Трети стазим

Четвърти епизод

Четвърти стазим

Пети епизод

Пети стазим

Екзод

При това пародът и петте стазима нямат принос към развитието на действието, а имат информативен и коментарен характер. Като се извадят се вижда, че сюжета е разположен в пролог, пет епизода и екзод или общо седем части.

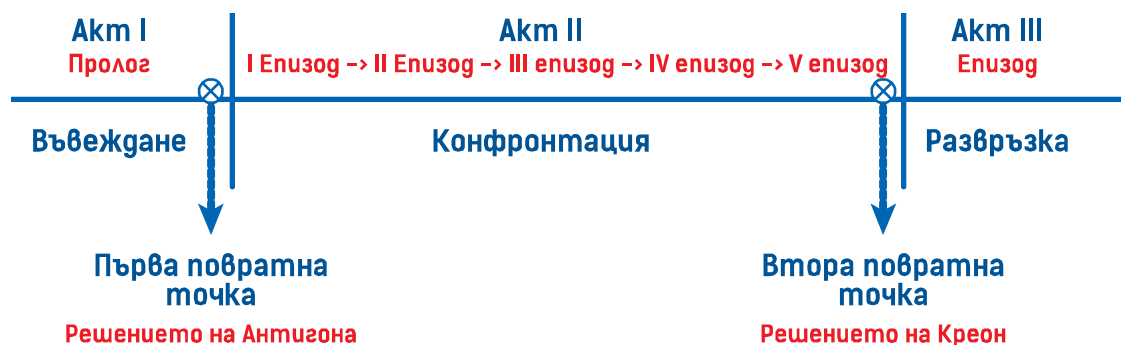
В първата сцена, пролога, Антигона е в компанията на сестра си Исмена. В хода на диалога разбираме за взаимното братоубийство на двамата братя на героините, както и за присъдата на Креон да се погребее Етеокъл, но да се лиши от вечен покой същинския метежник Полиник. Въвеждат се основните персонажи, както и важните предварителни обстоятелства, които обуславят конфликта. Антигона взема решение да погребее брат си. Ако направим проверка какво значение има това решение и за момент допуснем, че тя не го взема, един вид „по Хамлетовски“ се колебае и отлага ще видим, че сюжета не би могъл да се развие по-нататък във вида, в който го познаваме. Именно решението отключва поредицата от събития, които довеждат до нейната смърт.

Тя взема още едно съдбоносно решение, което допълнително изостря конфликта. Погребението няма да се състои тайно, в опит да се заобиколи разпореждането на Креон, а публично, при широко огласяване, за което Антигона моли за съдействие сестра си. То ще се превърне в политически акт, в принципен сблъсък за ценности – чии закони имат по-голяма тежест, божествените или човешките.

Без съмнение е налице основното обстоятелство, характерно за всяка съдебна драма – със забраната на погребението е извършена несправедливост и протагонистът

ще се бори без оглед на средствата и заплахата за физическото му оцеляване за нейното премахване.

Решението на Антигона има стойност на първа повратна точка (според парадигмата на Сид Фийлд) и след едно сбито въведение и кратък първи акт ни хвърля без бавене в територията на същинското развитие на конфликта, конфронтацията. Тя от своя страна следва неумолимия си трагически ход до края на шести епизод, където започва и втората повратна точка. Според Сид Фийлд повратната точка може да бъде еднократен акт, но може да бъде и продължителна сцена: „Повратната точка е каквото я изберете да бъде – може да е продължителна или кратка сцена, момент на покой или действие, това просто зависи от сценария...“ Тук в случая с втората повратна точка е точно така. Тя започва от решението на Креон да отмени присъдата си, преминава в решението му собственоръчно да освободи жертвата и накрая – откриването на висящото, безжизнено тяло на Антигона. От тези три сюжетни стъпки зрителите стават непосредствени свидетели само на първата. Вторите две са разказани *post factum* от очевидец на събитията.



Виждаме, че драматическата структура на Софокъл органично се „транспонира“ в сценарната парадигма на Сид Фийлд, която се сама по себе си основа за развитие на епическо произведение – екранизация.

По-нататък, с хипотезата, че структурните особености на парадигмата на Сид Фийлд съвпадат със спецификата на фабулното развитие на съдебната драма, т. е. първа и втора повратна точка съвпадат съответно с моментите нарушаване и възстановяване чувството за справедливост се подлагат на анализ екранизациите на две модерни заглавия. „12 angry men“ („Дванадесет разгневени мъже“) от Реджиналд Роуз и „Die Panne“ (в различните преводи у нас позната като „Авария“ или „Повредата“) от Фридрих Дюренмат, като за всяко от заглавията се разглеждат по две екранизации. Така по пътя

на сравнителния анализ се установява универсалността на приложената парадигмата на Сид Фийлд върху драматически текстове от епохата на модерната драматургия. Характерната особеност на съдебната драма, съвпадението на първа и втора повратна точка с нарушаването и съответно възстановяването на чувството за справедливост в наблюдаващия са своеобразни репери, сигнали за верността на заключенията. В обобщението се прави извода, че в структурно отношение няма голяма разлика между двата филма. Тази тенденция е съпоставима с установеното при сравнителния анализ на двете версии и на „Дванадесет разгневени мъже“ и на „Повредата“. И в двата случая първият филм остава в по-голяма степен верен на литературния първообраз, а римейка разчита на фабулни вариации за изграждане на специфичните си послания, без съществени структурни интервенции. Този факт подчертава необходимостта от разчитане на структурата на драматическия първообраз при изграждане на сюжета на киносценария, с изричната уговорка, че за източник се ползва драматургия с безспорни качества, класическа или от съвременни, доказали професионализма си автори.

В сравнителния анализ бяха използвани заглавия от жанра „съдебна драма“ („драма“ в най-широкия смисъл на „драматическо произведение“), с цел да се използват като маркери характерните жанрови особености – нарушаването и възстановяването на справедливостта – и проверката им съотнесено към структурната парадигма - матрица с три акта и две повратни точки, предложена от Сид Фийлд като базов творчески метод при създаването на сценарии.

И в трите случая, „Антигона“, „Дванадесет разгневени мъже“ и „Повредата“ беше установена съвместимост между спецификата на драматическия източник и сценарната матрица-парадигма на Фийлд. В случая с „Антигона“ проведохме хипотетичен структурен анализ и проверихме извода за съвместимост чрез сравнителен анализ на двете пиеси със съдебна тематика, „Дванадесет разгневени мъже“ и „Повредата“ в различните им версии. Анализът потвърди, че парадигмата предложена от Сид Фийлд е подходяща, както като универсална база за създаване на сценарий от нулата, така и при екранизация на съществуващи драматургични образци.

В голяма степен може да се направи мотивирано предположение, че парадигмата е универсално приложима не само при писане на авторски сценарии, но и при създаване на адаптирани сценарии по пиеси. Тя предоставя едновременно среда за реализирането на сюжета, както и предоставя опорните точки на конструкцията по отношение на структурната цялост.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. БЪЛГАРСКИЯТ ОПИТ

В четвърта глава „Българският опит“ първоначално се прави общ преглед на екранизациите по пиеси в българското кино.

Подчертава се значимостта на „Български игрални филми“ – анотирана, илюстрирана филмография под съставителството на Галина Генчева. Четиритомното издание представлява капитален труд на авторката, съдържащ най-пълния списък със заглавия на българските филми в хронологичен ред от зората на българското кино до 1992 г. Заглавията са придружени от филмографска справка, свалена от лентата и богат снимков материал. Изданието е признато в професионалните среди за солиден източник на информация от историографска и филмографска гледна точка.

Съгласно извършените от мен преглед и подбор на наличната информация, българските екранизации по пиеси за целия период на българското кино от 1918 до 1992 г. са 21. От тях в периода на държавната кинематография от 1950 до 1992 г. са продуцирани 18 пълнометражни игрални филма по пиеси, има и няколко телевизионни проекта, продуцирани от БНТ. От гледна точка на тезата, че следвоенният период на българската кинематография е осезаемо по-значим за националното ни кинопроизводство, въпреки ограниченията от обективен и субективен характер, настъпили след деветосептемврийския преврат и наложения чрез него тоталитарен режим, в уводната част предлагам пълен опис на филми по театрална драматургия за този период от време. В списъка са включени и някои телевизионни продукции за да се отчете факта, че има заснети и детски заглавия, има и сериал – „Църква за вълци“ по пиесата на Петър Анастасов, режисьор Николай Ламбрев-Михайловски. При споменаването на продукциите на БНТ трябва да се отчете, че не става дума за произведения на телевизионния театър. Те са отделен клас продукции, както по технология на своето създаване, така и по художествени показатели.

1. „Калин орелът“, година на премиера 1950 г., реж. Б. Борозанов по пиесата на Никола Икономов. Филмът е започнат като частна продукция и довършен като първи филм на държавното предприятие „Българска кинематография“.
2. „Тревога“ е български игрален филм от 1951 година на режисьора Захари Жандов, по сценарий на Орлин Василев и Анжел Вагенщайн. Оператори са Емил Рашев и Захари Жандов. Създаден е по пиесата „Тревога“ на Орлин Василев. Музиката във филма е композирана от Любомир Пипков. „тревога“ е първият български, изцяло социалистически филм.

3. „Царска милост“ е български игрален филм от 1961 г. на режисьора Стефан Сърчаджиев, по едноименната пиеса на Камен Зидаров.
4. „13 дни“ е български игрален филм от 1964 г., режисьор отново е Стефан Сърчаджиев, а автор на драматургичния първообраз „Незабравими дни“ е Лозан Стрелков.
5. „Големанов“ е български игрален филм от 1958 година, по сценарий и режисура на Кирил Илинчев. Оператор е Трендафил Захариев. Създаден е по комедията „Големанов“ на Ст. Л. Костов. Музиката във филма е композирана от Иван Маринов.
6. „Прокурорът“ е български игрален филм (драма) от 1968 година на режисьора Любомир Шарланджиев, по сценарий на Будимир Металников. Оператор е Борислав Пунчев. Създаден е по пиесата „Прокурорът“ на Георги Джагаров. Музиката във филма е композирана от Райчо Любенов. Художник на постановката е Петко Бончев.
7. „Цар Иван Шишман“ е български игрален филм от 1969 година, по сценарий и режисура на Юри Арнаудов. Оператор е Неделчо Нанев. Създаден е по драмата „Иван Шишман“ на Камен Зидаров. Музиката във филма е композирана от Кирил Цибулка.
8. „Автостоп“ е български игрален филм (мюзикъл) от 1971 година на режисьора Никола Петков, по сценарий на Иван Радоев. Оператор е Младен Колев. Музиката във филма е композирана от Борис Карадимчев.
9. „Наковалня или чук“ – филм от 1972 г. на режисьора Христо Христов. В сценария са използвани мотиви от пиесата на Иван Радоев „Червено и кафяво“ и романа на Любен Станев „Заледеният мост“.
10. „Щурец в ухото“ е комедия от 1976 г. Режисьор – Георги Стоянов, оператор Ивайло Тренчев. Сценарият е на Никола Русев по едноименната му радиопиеса. Композитор е Кирил Дончев.
11. „Слънчев удар“, продукция от 1976 г. (единствената година с две екранизации по пиеси в историята на българското кино) на Христо Писков и Ирина Акташева по „Тази малка земя“ на Георги Джагаров.
12. „Прозорецът“ е български игрален филм от 1980 година на режисьора Георги Стоянов, по сценарий на Константин Илиев и Георги Стоянов (по пиесата „Прозорецът“ на Константин Илиев). Оператор е Христо Тотев. Музиката във филма е композирана от Симеон Пиронков.

13. „Меко казано“ е български игрален филм от 1983 година на режисьора Васил Апостолов, по сценарий на Валери Петров. Оператор е Красимир Костов. Музиката във филма е композирана от Георги Генков.
14. „Забравете този случай“, година на премиера 1985, режисьор Красимир Спасов по писата на Георги Джагаров „Есента на един следовател“.
15. „Скакалци“ е български телевизионен игрален филм от 1985 година по сценарий на Ана Иванова и режисура на Атанас Трайков. Филмова драматизация по класическата пиеса на Ст. Л. Костов „Скакалци“.
16. „Хвърчилото“ е български детски телевизионен филм в 2 серии от 1988 година на режисьора Светлана Пейчева, по едноименната пиеса на Рада Московска. Музиката е на Кирил Дончев.
17. „Онова нещо“ е български игрален филм от 1991 година на режисьора Георги Стоянов, по сценарий на Христо Бойчев по едноименната му пиеса. Оператори са Андрей Чертов и Красимир Костов.
18. „Вампир“ е български телевизионен игрален филм от 1991 година по сценарий и режисура на Павел Павлов. Оператор е Иван Варимезов. Базиран е по едноименната пиеса на Антон Страшимиров. Музиката е на Румяна Цинцарска. Художник е Любомир Попов.

Трите предвоенни филма-адаптации по пиеси – „Под старото небе“, автор на пиесата и сценария е Цанко Церковски, режисьор Николай Ларин, „Пленникът от Трикери“ от Константин Мутафов (незавършен, запазени са само 12 минути) и „Безкръстни гробове“ на режисьора Борис Греков по пиесата на Страшимиров заедно с осемнайсетте екранизации по пиеси след 1950 г. на фона на 599 заснети филма за целия период на съществуване на българското кино е белег за нисък интерес от родните кинотворци към театралната драматургия като източник на филмови сюжети. Несъмнено за това има методологични основания, спецификата на които анализирахме в Първа и Втора глава на настоящия труд, но зад този феномен според мен прозират и други обстоятелства.

Например, прави впечатление също и практически пълното отсъствие на екранизирани заглавия от световната класика. Причините за това са разнообразни, но могат да се обединят в две основни групи.

Първо, в исторически план формирането на българската нация създава самобитна народопсихология.

На второ място, късно състоялото се българско Възраждане в рамките на Османската империя изнася съвсем различен дневен ред от класическия европейски Ренесанс. От Освобождението в края на XIX в. българското общество попада в непрестанно усилие за обединение на нацията в границите на една национална държава, усилие родило три национални катастрофи и горчиви плодове, които берем и днес. Два от трите филма, снимани между двете световни войни са посветени на травмата от първата и втората национални катастрофи. Третата национална катастрофа, деветосептемврийският преврат донася и 45-годишния тоталитарен режим, при който на изкуството и особено на киното са вменени изцяло пропагандни функции. С други думи – време и пари за изследване и разпространение на ренесансовия хуманизъм, в неговия европейски вид, българското кино никога не е имало. Както и не е имало масова потребност у публиката за създаване на киноафиш по такива пиеси.

За периода 1945-1992 г. и осемнайсетте екранизирани заглавия са от български автори. Това категорично показва, че национално специфичното доминира над универсалното в областта на екранизацията на пиеси, което всъщност е и конкретно проявление на цялостната картина в българското кино за периода.

Предвид факта, че екранизацията по пиеса не заема голям дял от българското кинопроизводство и не се създават произведения по значими в световен мащаб класически заглавия, липсата на други студии по въпроса, както и предвид методологичния акцент на настоящата работа, интерес представлява не толкова пълното филмографско изследване на целия наличен материал, което би дало резултат в полето на кинознанието или история на киното, а съсредоточаване в методологичните похвати на някои от авторите, главно чрез запознаване с техния емпиричен опит на база личен контакт и провеждане на специализирани разговори.

Сред имената на режисьорите, които са снимали филми по театрални текстове се откроява Георги Стоянов с цели три филма по пиеси. С това той предизвиква естествен интерес и се превръща в обект на едно от интервюта. Опитът на Константин Илиев при работата му с Георги Стоянов по сценария на „Прозорецът“ (1980 г.) също е обект на анализ. Третият партньор, който споделя опита си е Никола Петков, автор на филма „Автостоп“ (1971 г.) по пиесата „Петрол“ на Иван Радоев. Текстът на две от трите интервюта е поместен в края на този труд под форма на приложения. По изричната воля на един от авторите разговорът по проведен между нас по време на изследването не се публикува и е само източник на коментари в настоящия труд.

Разговорите представляват свидетелство от първо лице за творческите проблеми и предизвикателства, възникнали пред режисьорите по време на работата им върху изброените екранизации, за решенията на тези проблеми, както и елементи на самоанализ от дистанцията на изминалите десетилетия. Неизбежно съдържат и информация за проблемите на твореца-кинорежисьор в една сложна за свободно себеизразяване епоха.

Следват кратки, коментарни представяния на участниците в интервютата от гледна точка на неограничения им емпиричен опит на доайени.

В следващия подраздел се прави Сравнителен анализ на пиесата „Петрол“ и литературния сценарий на филма „Автостоп“ от Иван Радоев от гледна точка на настоящото изследване.

В хода на изследването, със съдействието на Галина Генчева, се сдобих с оригинала на литературния сценарий на Иван Радоев. Този факт даде възможност за съпоставка на двата текста – пиесата и литературния сценарий, което е отлична възможност за „надникване“ в творческата лаборатория на един безспорен класик на българската драматургия (и извън полето на изследване на този труд – на българската литература като цяло) – Иван Радоев. Дава възможност да се проведе частично наблюдение и на процесите, които протичат от етапа на създаване на сценария до окончателната реализация на екранизацията. Тъй като фокусът на настоящото изследване е поставен върху изключително важния от методологическа гледна точка момент на „транспонирането/трансферирането“ на драматическия първообраз (пиесата) в литературния сценарий подробния анализ на наличния материал се разглежда в този смисъл, а някои изводи относно финалния продукт имат периферен характер.

ЗАКЛЮЧИТЕЛНА ЧАСТ

Проведеният анализ препотвърждава хипотезата за сходството на структурата на драматическия първообраз и киносценария по пътя на „транспониране/трансфер“ посредством матрицата/парадигма, предложена от Сид Фийлд, което е още едно доказателство за нейната универсалност.

В заключителната част, след проведените аналитични дейности във Втора, Трета и Четвърта глава, се потвърди валидността на предложената в уводната част хипотеза.

Моята лична препоръка, обоснована на близо трийсет години опит в театъра, е структурният анализ на драматическия първообраз да бъде внимателно проведен, особено когато се касае за сериозни автори и заглавия, преминали през превратности на епохи, културни революции и естетически направления. Често, провокирани от срещата с дадена пиеса, в желанието си да заявим собствената си позиция, която според нас е неповторима и важна сме склонни да градим своята структура без оглед на, или дори въпреки драматургичния първоизточник. Всъщност ако отделим време да направим задълбочен структурен анализ вникнем в специфичните особености на първоизточника (отново с уговорката, че става дума за доказани автори и заглавия, класици) ще видим, че вложената в него структура ни помага да реализираме собствените си послания.

Анализът на екранизациите по „Дванайсет разгневени мъже“ на Р. Роуз и „Повредата“ на Фр. Дюренмат показва, че режисьорите, сами по себе си доказани творци със световно признание, спазват доста стриктно първоначалната структура.

Това разбира се не означава, че екранизацията на пиеса е скучна работа, и че режисьорът неизбежно попада в капана на автора на пиесата. Съобразяването на адаптирания сценарий и чрез него на бъдещото произведение, филма, с първоначалната драматическа структура не трябва да бъде буквоядско. Самият Сид Фийлд препоръчва: „Когато адаптирате роман или друг материал, за да създадете сценарий, трябва да мислите за работата си като за *оригинален* сценарий, базиран на друг материал.“ Тук курсивът е поставен от автора за да подчертае важността. „Оригинален“ сценарий означава сценарий, отразяващ неповторимата гледна точка на режисьора към съществуващия материал. „Базиран“ означава структурно свързан, но как да бъде осъществена свръзката е въпрос на избор на самия режисьор. Тя може да бъде много консервативна, близка до авторовата, може да бъде и много различна, като оригиналната драматическа структура е само повод за създаването на структурата на сценария. В тези случаи палитрата на избора е в диапазона от репрезентация, през интерпретация, до

свръхинтерпретация като нито един от методите не единствено верен или погрешен и зависи от личния вкус, умения, методологична подготовка и творчески заряд на режисьора. Моите лични предпочитания ме включват в групата на интерпретаторите, чиито психо-емоционални послания носят авторски почерк, но са и обвързани с вложените от автора на драматическия първоизточник идеи.

Голямата стъпка за преминаване на сюжета от територията на драматически специфичната пиеса към адаптирания сценарий, който е литературен образец с епическа специфика се извършва чрез видоизменянето на структурата на драматическия първоизточник в структура на режисьорската версия/киносценария. Новата структура се характеризира със специфичните особености на парадигмата на Сид Фийлд и може да послужи за създаване на пълноразмерен сценарий, който от своя страна да послужи за създаването на новата структура – филма.

Описаният метод за превръщане на пиеса във филм вероятно не е единствения възможен, но е методологически обоснован, отделните му етапи могат да бъдат аналитично разграфени и преподавани като алгоритъм, подходящ метод за създаване на адаптиран сценарий по театрална пиеса. Изследователския акцент се съдържа в заглавието на докторантския труд и се фокусира върху детайлите на важния процес на „транспониране“ на драматическия първообраз в епическата структура на киносценария. По късните етапи в реализацията на екранизация не са обект на изследване. При работата са използвани теоретичните достижения и емпиричния опит на автори от двете области – на театралната и кино наука и изкуство, както и на теория на изкуството като цяло. Това обуславя интердисциплинарния характер на изследването.

ПРИНОСИ

Приносите на дисертационния труд са в полето, както на театралната, така и кино теория. Представяват комплексно указание, наричан за студенти и начинаещи режисьори, пред които стои творческата задача „адаптация на театрална пиеса за кино“. Наред с това въз основа на своята интердисциплинарност може да бъде полезна и за професионалисти от театъра, които разширяват творческия си кръгзор в областта на кинематографа. Погледнато аналитично приносите могат да бъдат поделени в следните основни направления:

1. В българската теория и история на киното и театъра няма изследване с подобна дълбочина и обем.
2. От режисьорска гледна точка са анализирани проблемите при процеса на адаптация на драматическо произведение в киносценарий.
3. Дисертационният труд събира на едно място и синтезира писаното по въпроса, което в голямата си част представлява малка по обем фрагментирана информация.
4. Изтъква значимостта на адаптацията на театралната пиеса като принос в многообразието на кинематографичния репертоар.
5. Разглежда адаптацията на театрална пиеса в методологичен контекст, предложени са универсални методологични решения въз основа на интердисциплинарен синтез от достиженията на водещи автори, теоретици и педагози в областта на киното и театъра.

Публикации по темата

1. *Димов, Димо* „Взаимодействие на методологиите в театралното наследство на Любен Гройс“, „ОБРАЗОВАНИЕ И ИЗКУСТВА: ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВИ“, Сборник доклади от Научно-практическа конференция, посветена на 80-годишнината от рождението на проф. д-р Георги Бижков, изд. СУ „Климент Охридски“ 2020 г. Линк за справка: <https://fnoi.uni-sofia.bg/wp-content/uploads/2020/11/bizhkov.pdf>

2. *Димов, Димо* „Иван Радоев. Пиесата „Петрол“ и филмът „Автостоп“, списание „Кино“, бр. април 2024 г.,
[https://spisaniekino.com/avtori/%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE-%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2.html?filter_tag\[0\]=147](https://spisaniekino.com/avtori/%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE-%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2.html?filter_tag[0]=147)

SOUTHWEST UNIVERSITY "NEOFIT RILSKI"

FACULTY OF ARTS

Department of Television, Theatre and Film Arts

Dimo Dimov

**FROM THEATRE PLAY TO FILM SCRIPT. ADAPTATION OF THE DRAMATIC
TEXT**

ABSTRACT

of a dissertation for the award
of the educational and scientific degree "Doctor"

Professional field 8.4. Theatre and Film Art
/film studies, cinema art and television/

Scientific supervisor: prof. dr. Stanimir Trifonov

BLAGOEVGRAD, 2023

CONTENTS:

INTRODUCTION.....	3
Relevance and importance of the problem.....	3
Hypothesis.....	4
Aim and objectives.....	4
Object and subject.....	5
Limits of the subject of the study.....	5
CHAPTER ONE. THEORETICAL JUSTIFICATION OF THE PROPOSED THESIS - SIMILARITIES AND DIFFERENCES IN THE APPROACH OF ADAPTATION FOR THEATRE AND CINEMA WHILE DISTINGUISHING THE RESPECTIVE SPECIFICITIES.....	10
CHAPTER TWO. ADAPTATION FROM SHAKESPEAREAN DRAMATURGY.....	18
CHAPTER THREE. ADAPTATION OF PLAYS BY CONTEMPORARY AUTHORS.....	28
CHAPTER FOUR. THE BULGARIAN EXPERIENCE.....	34
FINAL PART.....	39
CONTRIBUTIONS.....	40

INTRODUCTION

Relevance and importance of the problem

The dissertation "From Theatre Play to Film Screenplay. Adaptation of the Dramaturgical Text." focuses attention on the **scientific problem** of the characteristic features, specific requirements and laws to which this kind of adaptation is subjected as a mandatory stage in the screen adaptation of a dramatic text. The problem is narrowly specific, and along with the general laws and rules for the creation of an adapted screenplay, mainly based on fictional works (a rather broad field in view of the tangible share of adaptations in film production), it is also subject to some unique regularities based on the different imperatives set by the epic and dramatic literary genera. There are works that successfully explore the theoretical basis and milieu appropriate to the creation of an adapted screenplay that provide a truly comprehensive study. They do an excellent job of defining the specific research problem addressed in the study and pointing out the "pitfalls" that threaten the research process. Three main groups of problems (pitfalls) emerge:

- The study to lose its specificity and pass under the general denominator of the screen as a whole;
- Due to the narrow segment in which the research is focused, it "oversteps" its boundaries and loses its focus. This would dilute the work in other subfields of film and theatre studies and distract from the methodological focus;
- Due to the really narrow specificity of the scientific problem to encounter difficulties in finding and interpreting a sufficient theoretical basis for the analysis and justification of the hypothesis proposed in the dissertation.

Recognizing these dangers, a careful selection of the literature was carried out in the preparatory phase of the work.

The share of screen adaptations of plays was reported, which, though small as a percentage in the vast stream of world film production, nevertheless numbered thousands of cinematic artifacts over the entire period of its existence.

Not to be overlooked is the significant number of successful screen adaptations, many of which have passed the touchstone of time and established themselves as classics and masterpieces of the cinematic art, that are based on dramatic source material. The questions logically arise: what makes a screen adaptation of a play successful? Is there an algorithm that

guarantees success in such a creative challenge? If yes, then what are the main stages and what are the specifics of the key steps in "transposition" or "transfer".

The present work addresses the problem entirely from a methodological angle and interprets it as an algorithm for analyzing and modifying mental artistic structures in a certain order on the basis of (accidental or not) similarities and obvious analogies in the creative approaches of prominent theorists, educators, artists and authors from the circles of both arts - cinema and theatre. The proposed result is evaluated by me as **one of the possible options** for adaptation of a play into a film script and from the position of its grounded correctness does not claim to be unique. I am convinced that there are many ways and avenues for a theatrical play to successfully (more or less) reach the cinema screen - the flight into art, the intimacy of each author's artistic laboratory and unconventional creative approaches are inexhaustible.

Hypothesis

The questions raised in relation to the definition of the scientific problem addressed led to the formulation of the following hypothesis: "THE CREATION OF A FILM SCRIPT BASED ON A THEATRICAL PLAY IS A METHODOLOGICAL-CREATIVE PROCESS IN THE INITIAL STAGE OF SCREEN ADAPTATION, WHICH CAN BE DEFINED AND AN ALGORITHM OF ITS COURSE CAN BE TRACED. THE PROCESS IS UTILITARIAN AND AS SUCH DOES NOT HINDER BUT ASSISTS IN COMMUNICATING THE CREATIVE DECISIONS OF THE AUTHOR."

The main question in relation to this statement is: is there a pattern in the apparent diversity of all kinds (conceptual, aesthetic, genre, etc.) of individual artistic artifacts? Based on which empirical and methodological achievements of undisputed theorists and practitioners and their synergistic combination does this model "work"? Does the model (if there is one) possess analyticity and universality, i.e., is it amenable to separation into discrete stages and sub-stages that can be defined and subsequently taught and learned (analyticity) and can it be applied to, if not any, then the dominant body of titles, quantitatively and qualitatively, of world dramaturgy (universality).

Aim and objectives

The overall aim is to highlight and indicate a possible methodological model (if any) for the transposition/transfer of a theatre play into a film script by means of the following research **tasks**:

- discovering analogies in the analytical-creative process in the realization of theatrical and film drama;
- Analyzing the structural features of proven cinematic artifacts that used as their source examples of the dramatic genus from the three key classical eras - Antiquity, Renaissance, Modern Drama;
- drawing from the Bulgarian experience through the autobiographical revelations of several doyens of Bulgarian cinema.

In doing so, account must be taken of the small amount of information directly relevant to these tasks. Often it is contained in one or two sentences mentioned in passing in texts devoted by their authors to other issues. This implies the inevitable interdisciplinary nature of the research in this dissertation. The sources used from the sections of human knowledge concerned are many, ranging from the foundational Philosophy with its branches, Anthropology and Aesthetics, Art, Theatre and Film Studies - Theory of Drama and Cinema, History of Cinema and Theatre, Literature, Theatre and Cinematography. And since both Film and Theatre are synthetic arts in their nature, Music, Fine Art and Architecture are inevitably but less well covered.

Object and subject

The object of the present study is the phenomenon of "adapting a theatrical play into a film script" by locating specific analytical-creative artifacts in the works of undisputed authors, exemplars of theoretical thought, and artistic works from the aforementioned **subject area**. **The object of the study** is the accessible aspects expressed in the mentioned artifacts through the concrete methodological-creative decisions visibly and subject to analysis and comparison in the selected theoretical and artistic exemplars.

Limits of the subject of the study

The boundaries of the object of study encompass the aspects that concern the object of study in its methodological context, related to the theory and practice of action, event and structural analysis and their application to the creation of a dramaturgical product, and are categorically distanced from the sections that relate to the History of the Cinema of the Theatre and other theatrical and film studies aspects of artistic theoretical knowledge. The dissertation does not aim to describe and classify, but to select the relevant and adequately interpret the exemplars that can contribute to the analysis of the phenomenon of "adaptation of a theatre play into a film script". In the realization of the work I have strictly adhered to the chosen principle

of methodological-analytical research in the field of structural, event and action analysis, while combining the following research approaches:

- Methodological-analytical approach - includes analysis of extracts from theoretical texts by nationally and globally significant theorists and practitioners of theatre and cinema and analysis of artistic artefacts in the context of the research focus;
- An approach of synthetic interpretation of theoretical views built on the basis of my own creative experience - using and summarizing results of best practices in the analytical approach from my personal creative biography, mainly along the lines of Tovstonogov's "event analysis";
- The method of the research interview - sharing experiences and personal views of the doyens of Bulgarian cinema.

The theoretical framework of the study outlines strictly the technological aspect of the adaptation of the literary material and does not deal with the other stages on the way to a completed screen adaptation. For this purpose, the method of juxtaposition and analogy are mainly used to analyze and evaluate the creative intention and the adequacy of its realization in the selected artifacts.

The content of this dissertation is arranged in an introduction, four chapters, a conclusion and two appendices-interviews.

INTRODUCTION

The introduction locates the starting points, aims and objectives that are set by writing the thesis. It fixes the more significant theoretical works as sources of information and gives a historical overview of the phenomenon of "screen adaptation of a play" as a necessary evaluative basis of its significance. It is emphasized that this study does not aim at an exhaustive collection and enumeration of all examples of films based on theatrical plays, in terms of the history of cinema. There are many works on films adapted from screenplays, but their emphasis tends to be cinematic. On the basis of the information gathered/selected, the work of a given author or artistic movement is analysed, and the role and importance of the works in question for a given region or period in the development of cinema or for cinema as a whole is assessed.

Adapted screenplays based on plays do not receive special attention. They are considered alongside adaptations of novels and short stories, included chronologically in the general sequence of a filmmaker's works or the general panorama of a given period in film history. There are exceptions that give special attention to screen adaptations of plays. One such study is *Shakespeare and the Cinema*, ed. "Science, 1973. The Russian-language edition traces several screen adaptations of Shakespeare's plays. It draws parallels between versions of *Hamlet*, a panorama of films based on Shakespearean titles by Orson Welles, an incomplete survey of European examples including Franco Zeffirelli's *Romeo and Juliet*, and provides a fairly comprehensive list (without pretensions to completeness) of all Shakespearean screen adaptations made from the dawn of cinema to the publication of the book. (In fact, creating a guaranteed complete list of screen adaptations in general, or those based on plays worldwide, is hardly possible. The first 25 years of cinema were marked by tumultuous and spontaneous development and not-so-accurate documentation and archiving, and the low durability and flammability of celluloid tape has erased whole generations of auteurs and works for history). The focus of the *Shakespeare in Cinema* study is analytical in terms of film history; the trends outlined are objective, but examined, commented upon and interpreted in terms of a dogmatic socialist aesthetic.

A general review of the available theoretical literature shows that the process of adaptation of theatrical dramaturgy into dramaturgy for cinema is poorly studied in terms of the

technology, the algorithm of turning a play into a screenplay. This process obeys the universal rules of screen adaptation, but also has a series of steps to solve a series of dramaturgical problems that arise from the very specificity of theatre and film dramaturgy.

There are, of course, many works devoted to the scenario. Because of the characteristic differences in the development of American and European cinema, the profession of screenwriting is more clearly defined overseas. And although the role of the screenwriter has had different weight in different periods and national cinemas in Europe, here the role of the director in the creation of the screenplay is considerably greater. However, one cannot deny the involvement of authors in the creation of screen adaptations of their works whenever possible.

Of the American representatives of the profession of "screenwriting" I would single out the authors of two capital works, John Howard Lawson's *The Theory and Practice of Play and Screenplay Writing* and *The Screenplay. The Fundamentals of Screenwriting.* by Sid Field. The magnitude of the American film industry, the division of responsibilities of the various participants in the creation of the finished market product (which is what film is in the sense of American filmmaking) also necessitates a unification of the screenwriting process.

This fact is not necessarily bad. Deriving universal laws in screenwriting only partially leads to uniformity and schematization. Defining the stages of structuring in the creation of a screenplay is important and useful for the development of theoretical knowledge, and its undogmatic application in practice helps to create cinematic works that critics accept as, if not masterpieces, at least first-class works. Despite legitimate accusations against American cinema of schematization and uniformity of subject matter and clichéd presentation, there are undeniable achievements that transcend the mainstream. Blame for the schematization lies not with knowledge of plot structure, but with a lack of creative impetus, mass commercialization, and what seems to be a general hedonization and public receptivity to entertainment and superficial plots. At best, moral and ethical messages are reduced to a struggle of good and evil against the backdrop of spectacular, technically generated battles or cataclysms, which increasingly neglects the role of the dramatic component in cinematic narrative - the actor and his performance have less and less relative weight in mainstream Hollywood production (again, with a reminder that there are works and authors who are out of step with this trend. After all, their films remain outside the blockbuster list and are more a focus of interest for connoisseurs and professionals.)

In European cinema, the creation of a screenplay is a largely personal, intimate process, insofar as the director dominates the filmmaking process at every stage. However, there are pages, sections, chapters devoted to the writing of the screenplay (or not writing it, as in the

case of Wim Wenders) in the literary legacy of almost every major European film director. The "guidelines" for creating a successful screenplay are, according to each, as specific as they are universal. Many authors on both sides of the ocean devote pages to adapting texts for cinematic purposes. Sid Field has a chapter on this, and Lawson draws a parallel between theatrical and film dramaturgy in the title of his work. Zeffirelli, Wajda and others have written about their adaptations. In general, it is about the adaptation of literary works in general, but insofar as the adaptation of a theatrical play is a particular case of the general these written sources can be used as a source for the forthcoming analysis.

The aim of the present work is to collect and summarize the relevant experience, from bibliographic and filmographic sources, of the significant authors of world cinema, and their Bulgarian counterparts. The final task is the creation of a professional handbook, an assistant in the adaptation of a theatre play for the needs of cinema. A kind of bridge between play and film, taking into account the specific similarities and differences between the two arts.

Later in the introduction, the specifics of theatre and cinema are discussed in separate sections. Similarities and differences are considered. Against the background of the undoubted differences that distinguish them as arts in their own right, some similarities in the mechanism of communication and impact of the two arts are also analysed.

The next subsection of the introductory section examines Aristotle's classical view of epic and dramatic art and the specifics of dramatic work. "The Poetics is probably the most cited source in the field of art history. In it, Aristotle successfully postulates the principles valid in the creation of theatrical (dramatic) and literary (epic) works. The work has been subjected to repeated analyses and has been interpreted to the last comma by the greatest minds of mankind, and hardly anything new can be added. It is, however, inevitable to consider some highlights in the light of the problems with which we are concerned in the present work and because of the axiomatic, foundational character of *On Poetic Art*.

The next two subsections consider the importance of Méliès and the role of the adapted screenplay in the process of early silent film development. Significant screen adaptations of plays from this period are listed by title. The milestone significance of René Clair's *Straw Hat* is emphasized.

Later, in a separate subsection, it is reported that, at the time of the filming of René Clair's *Straw Hat*, Eisenstein was already working on the studies that make up *Montage*. There, he summarized his experiences and, in a series of essays, derived and postulated the laws of a modern, methodologically grounded, creative approach to the construction of the cinematic work. The realization that the camera, with its technical possibilities, allows for unlimited leaps

in space-time is axiomatic and, based on the analogy with Aristotle's definition of epic poetry, provides an unshakable basis for defining cinema as epic in pictures. Just as the storyteller/writer, using the expressive devices of speech, performs a specific arrangement of words in some logical, semantic or associative sequence in order to focus on a suggestion, portray characters and events in terms of defending an idea and achieving an artistic effect of impact, so the author of the cinematic work, using the capabilities of the camera, arranges moving pictures in time to exert impact through an overall aural-visual perception. In this case, the result as an impact of the arrangement of the words or the frames goes far beyond their mechanical sum. There is a qualitative leap in perception inherent only in a successfully created art object. In the sense of the above, epic literature and cinema are related arts, basing their impact on the epic in art.

Subsection 7 of the introductory section deals with the specific case of a theatre play adaptation. It focuses on the similarities and differences with the adaptation of a fiction text. It is established that dramatization and screen adaptation are two sides of the same coin, reciprocal processes. For the first time, it defines the consideration of a work of fiction and its screen adaptation as independent **structures** that have their own specificity and impact in terms of the means of expression specific to a given art, with the caveat that both structures are within the broad territory of the epic genus. It is recognized that the screen adaptation of a play is a similar process, but necessarily involves a leap from the territory of the dramatic genus into the territory of the epic. Thus, the phenomenon of dramatization and screenization, two identical but reciprocal processes, is observed.

Subsection 8 of the introduction defines the main hypothesis of the dissertation: "THE CREATION OF A THEATRE-BASED FILM SCENARIO IS A METHODOLOGICAL-CREATIVE PROCESS IN THE INITIAL STAGE OF SCREENING THAT CAN BE DEFINED AND THE ALGORITHM OF ITS PROCESSING CAN BE EXPLORED. THE PROCESS IS UTILITARIAN AND AS SUCH DOES NOT HINDER BUT AIDS THE COMMUNICATION OF THE AUTHOR'S CREATIVE SOLUTIONS."

CHAPTER ONE. THEORETICAL JUSTIFICATION OF THE PROPOSED THESIS - SIMILARITIES AND DIFFERENCES IN THE APPROACH OF ADAPTATION FOR THEATRE AND CINEMA WHILE DISTINGUISHING THE RESPECTIVE SPECIFICITIES

Chapter One is structured in ten subsections. After using the hypothesis in the first section as a starting point for the analytical part, the second subsection takes into account the position of the dramatic work - the play in a specific, dualistic situation. On the one hand, it is a complete work, and also an artistic fact, a work of one of the literary genera, existing materially in the pages of a book body or other medium. In this book form, a play has its encounters, albeit rarer, with the end user, the reader. In its other function, that of a written text, the role of a dramatic text has predominantly utilitarian tasks - to become the basis, the source of a theatrical performance. The mechanism of this process generally follows three stages: play → director's version → theatrical performance, each of the stages representing a mental structure fixed in its own material expression.

It examines the director's version, its function and meaning, and the place of the director's version in the creative process of creating the adaptation/interpretation. The play and the director's version are material expressions of representations in the minds of the playwright and director, respectively, in order to create a particular image in the mind of the viewer. The whole process is a chronological construction of interconnected mental structures that through their material manifestations successively reach the consciousness of the perceiver. Each of the material manifestations serves as a basis for interpretation, becoming a mediator in the process of adaptation. For example, the play communicates the playwright's idea to the director's consciousness, and the director's version provides the communication medium between the director and the team in creating the performance, and the performance in turn mediates the realization of the director's intention in the mind of the spectator. Often (and mistakenly) artists believe that realisation is complete with the realisation of the performance, but the performance finds its essential realisation through its projection into the mind of the perceiver.

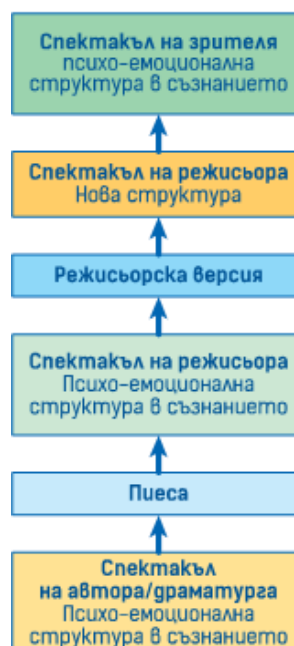
Subsection 4 of Chapter One addresses the issue of types of adaptation and the nature of adaptation as a process. What does adaptation mean? In the sense of literature and art, it is the adaptation of a text to its intended meaning. In the three versions of adaptation listed above, although they differ radically from each other in the director's relation to the original text, one basic fact remains - they remain firmly in the territory of dramatic art. The play is created primarily to be put on stage, although exceptionally it can be read as a literary work. Because of its basic purpose, it conforms to a certain specificity postulated by Aristotle. A play is a text for the theatre and whatever adaptation it undergoes during the preparation of the director, the actual creation of the play and the encounter of the performance with the audience, it remains a text for the theatre. The spectator focuses his attention on what is happening on stage thanks to the fragile belief that events are happening in front of his eyes, here and now, and he is an

immediate witness of the characters' actions. The perceiver is not under the delusion that the actions and events on stage are really happening, he BELIEVES it. The journey of a text from the mind of the author to the mind of the spectator, goes through several adaptations with the sole purpose of preserving and even further strengthening this belief.

If we are talking about adapting a play and turning it into a performance, we are talking about adapting structures. The original image-mental structure in the mind of the author finds its material expression in the written text, which in turn serves the director as a primary source, fertilizing his consciousness for the creation of the future performance, regardless of the degree of interpretation. Even overinterpretation, which implies the negation, even destruction, of the dramaturgical source, is a consequence of this destruction, because the act of destroying a structure bears the stamp of its existence.

Subsections II.5. and II.6. consider in turn the stages in the approach of adaptation of the dramatic text into a theatrical performance and the same for adaptation of the dramatic text into a film script. Based on the analogy, the similarities of the two processes are considered.

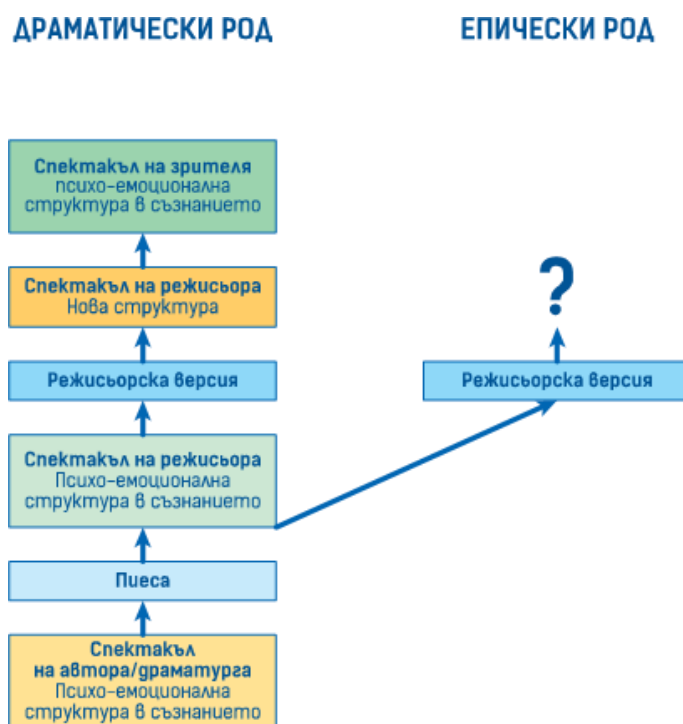
ДРАМАТИЧЕСКИ РОД



Thus proposed, the diagram of the director's version represents the material expression of the mental structure, the ideal performance in the director's mind. The director's version has a utilitarian purpose. It is a kind of interface that serves as an intermediary or medium for the director to convey his vision to the production team and create the performance. The director's

version almost never has a finished literary form. Its main component is the adaptation of the text, but it often contains numerous notes, sketches, and references, both internal and to external sources. One part is a methodologically grounded and organized analytical structure, the other part is the fruit of very intimate creative processes, the product of the director's personal experience, point of view and position. The director's version contains all the information, like DNA in a seed that will germinate and grow into a new living organism/structure - the performance. It has no literary form of its own, as its purpose is entirely utilitarian, it often suffers pressures in the course of rehearsals and needs to be adapted to a greater or lesser degree.

In the process of adapting a play into a film script, the mental structure in the director's head, generated by the dramatic original, the play, will find its material expression, its directorial version, already in the field of the epic. In this case, the diagram proposed above would undergo the following development:



Alongside the similarities in the two diagrams, the key difference is explicitly acknowledged: while the director's version remains in the realm of the dramatic genus, its counterpart, the film script, is now a model of epic territory.

II.7. The adapted scenario - specificity.

The definition "adapted" tells us that we are talking again about adapting, adjusting the source text. Let's look in more detail at how this adaptation takes place.

In theatre, adaptation is done at a conceptual level. The director modifies the source text and incorporates it into his work - the theatrical performance. The modifications can be larger or smaller, as Miroslava Todorova establishes. In this process, however, the modifications remain in the field of dramatic artistic genus. Both the play and the theatrical performance are examples of dramatic art. Perhaps this is why the director's version does not need to have a complete material medium.

On the other hand, if a play serves as the source for a film work, at some stage the drama has to step into the territory of the epic (see Diagram 2). We have already identified when this happens - when the moment arrives for the mental structure to materialise in the director's mind.

Every theatre director knows the problems of the reverse process - the dramatisation of an epic work. Let us recall - due to its specificity, the epic can lead multiple themes and storylines in parallel, changing the arena of action unlimitedly in space and time. In the attempt to subordinate the epic work to the dramatic axiom of unity of time, place, and action the dramatizer has to deprive himself of entire plot lines, large passages that often represent the author's main messages cannot be presented on stage ultimately because (even if it sounds profane) they are not part of the dialogue. In the end, a dramatization always represents some kind of creative compromise and presents the epic work only partially.

Is it the other way around - a screen adaptation of a dramatic text?

On a substantive level, both drama and epic rely on the perceiver's belief in the events that occur and the characters involved in those events. In the case of drama, the observer believes that he or she is a direct witness to what is happening.

In the epic, there is always a mediator, a narrator, a direct witness or even a participant in the events, which most often happened at other times and places. According to the narrator, these events are important and significant, which is why he shares them with the perceivers. The success of an epic work rests on the perceiver's faith in the narrator's account.

In the case of cinema, that narrator is the camera. Due to its technological specificity, it captures moving images "as they happened" and their subsequent reproduction is a testimony to their veracity and a reason for the viewer's faith in them. The viewer's direct contact with the events on stage (in the dramatic genus) is replaced by the reproduction of a material medium that has captured the events from a particular point of view (in cinema, as an epic genus of art).

In the next subpart, the specifics of perception of the aural-visual work. The human mind is wired to believe what it sees, even if it is unbelievable. Entire religions and civilizations

are based on this phenomenon, the belief in miracles, as well as many arts - the illusionary, the theater, and of course - cinema. In cinema, heroes survive after jumping from hundreds of meters high, open their eyes and continue fighting after a bullet in the heart, teleport... and the viewer believes it. This belief is supported by two pillars.

The first is at the level of gimmick, visual effect. I see it - so it happened!

The second pillar of course is that we believe because we want to believe. We want to empathize with stories in which heroes do impossible things and through their victory, justice and good prevail. Odysseus thrusts an arrow through eleven rings to drive away the pesky females who are courting his family and kingdom, Neo stands up with his heart shot out to triumph the human world of love and humanity over the soulless world of machines. In such climactic moments, the viewer knows this is impossible, but accepts it on faith because what he sees, though unbelievable, fulfills his desire for the narrative to continue to its conclusion in accordance with his inner need to restore harmony.

Generally, if one of the two components is not up to par, faith in the event is destroyed. And while trust in the visual effect is more a matter of technology (think of Méliès's faeries and their visual effects, which deeply amazed audiences at the dawn of cinema and how naive they seem to us today), trust in the spirit of the event ("I believe what I see is happening because I want it to happen, because I think and feel it's right") is built in the process of telling t.i.e., the narrative itself is organized in such a way as to make us want, feel the need for Neo to get up and continue the battle at the appointed moment. That is, the narrative itself inevitably includes the narrator's point of view.

The essential difference between drama and epic is that the spectators of the theatrical performance believe they are first-hand witnesses to the events, while the spectators of the film witness a narrative of the events and give their credence to that narrative.

At the stage of moving from dramatic text to epic, the stage of creating the adapted screenplay, the narrator's point of view emerges. In this case it is the writer or director whose imagination has been sparked by a play and he wants to tell his version of the story captured in it. This stage is a key event, a new beginning and can be likened to a kind of "birth". Just as the mammal comes out of the mother's womb, doomed to independent development and life in the radically different conditions of the outside world, so the film script leaves the "womb", the environment of the dramatic genus, and is "born" into the world of the epic.

In the next subsection, "The New Laocoon. Bringing together different artistic means explored on the occasion of talking cinema", Rudolf Arnheim. *An Analysis of the Nature of*

Cinematic Art." considers the principles of cinematography in the context of its synthetic nature and the place of the "dramatic component" in the overall sound-visual complex.

In the 18th c. Johann Gotthold Lessing wrote *Laocoon, or on the Limits of Painting and Poetry*. This philosophical study in art history juxtaposes the myth of Laocoon and the famous ancient sculptural group, analysing the principle of artistic influence of each art in relation to its characteristic features. In the twentieth century. Rudolf Arnheim (1904-2007), writer, psychologist and art theorist wrote "*The New Laocoon. The Unification of Different Artistic Means Explored on the Occasion of Talking Cinema*". The allusion in the title suggests the task Arnheim set himself - to define the limits of the pictorial and the sonic in cinematic work, in the context of the overall impact of the literary original. "No one can contrast literature, which in fact employs the perceptions of all the senses - sight, hearing, smell, touch, etc.... ." To support his claim the author quotes Schopenhauer: "The simplest and most correct definition of poetry, in my opinion, is that it is the art of propelling the imagination through words. "Of all the senses listed by Arnheim whose perceptions are affected by literature, modern cinema targets two - sight and hearing. There have been attempts to create a 4, 5, etc. D cinematograph, but they remain still in the realm of experiment and curiosity. The high artistic specimens of cinematic art are aural-visual works, and this is unlikely to change soon.

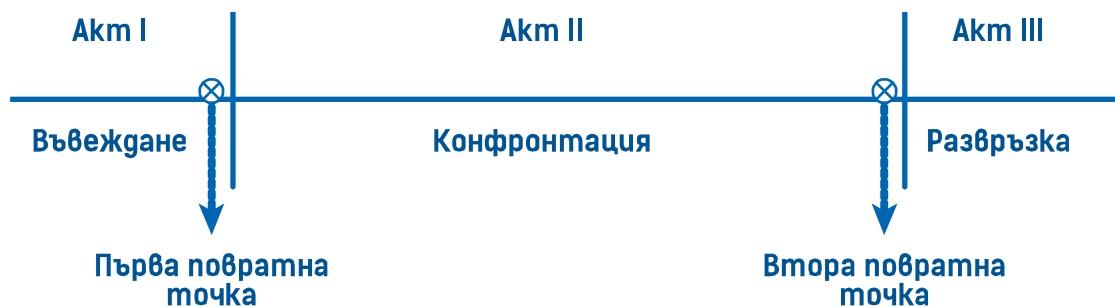
Already in the introductory part we talked about the specific impact of theatre and cinema based on the innate instinct in man to observe his surroundings and his instinctive self-comparison as an individual in relation to other individuals in the social group, by way of empathy and empathy. In this sense, visual narrative, through moving pictures, represents the most direct route to influencing the viewer's consciousness. The sound score has an additional influence, as it can affect in unison, reinforcing the visual narrative, but it can also modify it, turning it into a completely different and unexpected message. Such attempts are not new, they have been made since the time of Eisenstein and Pudovkin.

Arnheim defines the principle of 'parallelism' in the impact of the sound and visual components, whereby they combine to create a 'second level' of perception and in doing so 'retain their groupings and distinctions that arose at the first level..' - 'a complex work of art, as we already know, is only possible if the individual means also create complete works that proceed in parallel.' The thesis is that aural-visual narrative finds a shorter route to the human imagination than narrative through words, which in turn has the ability by way of verbal suggestion to affect the full range of sensory perceptions. That is, the dramatic component of the literary original is integrated, through the spoken word and acting, into the more complete and more impactful, complex and direct, epic, visual, cinematic narrative.

Arnheim further considers the role of the trailer as an integral part of the dramatic work. His reasoning gives rise to more complex conclusions, beyond the strictly utilitarian function of the trailer and, so too, the utilitarian role of the screenplay in the process of creating the cinematic work. "On the other hand, however, we must bear in mind that such scene descriptions also refer to processes that cannot be rendered artistically by the words that describe them. In this case, the descriptions do not constitute a definitive artistic form, but, like the screenplay in cinema, are merely indications of something to be realized in other material...' In other words, the visual specificity of cinema gives the word the significance of an integrated means of 'second level' impact. Whereas in a literary prime example, the author by way of suggestion through speech captures the reader's imagination, speech plays an auxiliary role in the creation and presentation of a cinematic work where the visual component has a prominent leading role in the delivery of the narrative.

In subsection 10 of the Introduction, "Mechanism of creating the adapted script from a dramatic source material. Methodologically Grounded Beginnings and the Spontaneous Creative Process", the importance of the structural matrix in script construction is discussed for the first time.

When creating an original script, so to speak "from scratch", the author has complete freedom to place it in the structural paradigm/matrix as he sees fit.



Sid Field recommends that the key elements of the structure: beginning, end, first and second turning points be defined in advance. This will help to maintain the structural integrity of the script, not to lose the writer in the plot twists and turns. However, how does the question stand when adapting a play. Dramatic source material has a structure that exists objectively and imposes its own imperatives. Can the structure of an epic work, as the script itself appears to be, be imposed on a dramatic foundation. Rudolf Arnheim's conclusions and the analysis in Chapters Three and Four of this thesis show that it can. In the process of 'birth', the dramatic structure integrates with the epic superstructure, as in the example from architecture, to link

structures into a new, common whole. In the process, it is necessary to do a structural analysis, to identify the strong and weak elements of the original structure and to join the nodal points of the new structure in the appropriate places.

The process arises spontaneously and organically in the director's mind. Ultimately, the director's version/adapted script is a material expression of the mental structure that emerged in the director's mind as a provocation from the reading of the dramatic original/play. It remains to unite the two structures into a new whole purely technologically by methodologically sound means.

CHAPTER TWO. ADAPTATION FROM SHAKESPEAREAN DRAMATURGY

Chapter Two, "Adaptation from Shakespearean Playwriting," begins with an introduction and overview of adaptations from Shakespeare's plays. The large number of Shakespearean adaptations and their significance for cinema is acknowledged.

Cinema has reached to Shakespearean dramaturgy as a source of plots since its inception. As early as 1898, *Macbeth*, a short, silent film, was made with Johnston Forbes-Robertson in the title role. Since then, over 1500 productions have been filmed with the most famous titles such as *Hamlet* and *Romeo and Juliet* exceeding 100 for each title. These statistics prove conclusively the enduring high level of interest of film-makers in adaptations of Shakespeare's plays. Along with the two most produced tragedies (*'Hamlet'* is often described as a 'touchstone' for directors in the theatre), directorial interest has been shown in *'Macbeth'*, *'Othello'*, *'Titus Andronicus'* *'Troilus and Cressida'* and *'King Lear'*, of the historical dramas the most popular is *'Richard III'*, *'Henry IV'*, *'Henry V'*, *'Henry VII'*, *'King John'* and *'Richard II'* have been screened. Among the comedies, the most popular adaptations are *The Two Weres*, *A Midsummer Night's Dream*, and *The Merry Wives of Windsor*. Of the tragicomedies which have more than once become the source for an adapted screenplay, we may mention *The Tempest* and *Cymbeline*.

By the way, the genre division of Shakespeare's plays is purely conditional. He himself does not classify them as a genre. This systematization belongs to scholars in the times that followed him and is based mainly on the tradition set by the First Folio, a posthumous edition

printed seven years after the author's death in 1616 and containing 36 of the 38, according to modern Shakespeare scholars, plays attributed to him today.

The enormous cinematic heritage, in its infinite genre, stylistic and artistic-aesthetic diversity - there are feature-length, animated, television films, short series, but also silent films in the 600-meter format, film exotica from India and Korea, screen adaptations that place peripheral characters to the original Shakespeare titles at the focus of their narrative interest, such as 1990's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, adapted screenplay from his play of the same name and directed by Tom Stoppard, and *"Ophelia"* 2018, dir. Claire McCarthy, screenplay by Semi Chelas - makes a full review and analysis impossible. Hundreds of films, especially from the silent period, have been lost, with scant information about them preserved in the archives, often just a title and year of production, sometimes a writing team and nothing more.

On what common ground could one analyze the two-minute *Hamlet* with Sarah Bernard from 1900 with Kenneth Branagh's sumptuous, high-budget version from 1996? Even if one were to do a complete survey of all the films, this work would have value in the territory of film history rather than a methodological focus in the area of adapting a stage play into a screenplay, which is the task of the present work.

The exploration of the importance of Shakespeare's work continues in the next subsection, "Others on Shakespeare's Work." Selected moments from the written legacies of internationally and nationally significant artists support this claim.

Peter Brook writes: "Never since the age of Shakespeare has the world known a theatre that draws the viewer in as a football match does today, a theatre as realistic as television is today, as decadent as a musical, and yet at the same time capable of descending, over the course of two hours, into labyrinths deeper and more mysterious than one might encounter in the film *Last Summer at Marienbad*."

Indeed, Shakespeare's world is inexhaustible. The great Bulgarian theatre director and Shakespeare scholar, the only Bulgarian member of the prestigious Weimar Shakespeare Society, Luben Groys, likens the Stratford classic to a natural phenomenon: "Shakespeare has been compared to a natural phenomenon. There is sun, there is earth, there is sky, there is Shakespeare. In this fanatical, almost pagan idolatry, there is something very accurate as knowledge of the great playwright. It is the notion of the scale of artistic generalization in his work... The starting point of his work is this most generalized idea of the world and man, true and real as a natural phenomenon."

At the other pole in his assessment of Shakespeare's work is L. H. Tolstoy. In 1903 he wrote the critical study "On Shakespeare and the Drama", in which he subjected him to devastating criticism. Tolstoy's claims are set mainly in terms of realistic aesthetics, and by looking at the primitive, domestic, life-righteousness diverts the attention of the author of the essay from this higher degree of generalization in Shakespeare's dramaturgy. In "A Midsummer Night's Dream," on the other hand, he declares, "With a belt I'll tighten the globe in forty minutes." Yes, according to Tolstoy there are no supernatural beings and circumnavigating the Earth's equator in a few minutes is physically impossible, but these things are possible in the imagination of man, in his attempt to make sense of his existence above the plane of physical survival. Then these events and characters become interesting and important. This explains the over one thousand five hundred adaptations of Shakespeare's plays in every conceivable genre. Every art deals with the great and important moments of human existence, and this is most true of cinema.

"... and the personality is placed at the centre of attention in Shakespeare's work... "In Shakespeare's work the human personality is at the centre of the composition, at the centre of the conception" (Assonov)" The manifestations of the human spirit, of the human personality, brought to universal patterns by way of generalization are at the centre of Shakespeare's work and are a favourable source, a basic component for the creation of works, both in the field of theatrical and cinematographic art.

"There have been eras when theatre has evoked massive, spontaneous reactions comparable to those of a sporting contest" (Brooke). Cinema, perhaps to an even greater degree, possesses such a "magical" effect on audiences. On the basis of this immediate, highly reactive impact, for a period cinema and theatre were misidentified as we noted in the introductory section.

The specific impact of theatrical and cinematic work is then considered. In his study "The Proto-Phenomenon of Cinema: Eidetics and Rhythm", Eisenstein quotes a letter by Dr Joseph Gregor, Viennese historian and theorist of theatre, to Rene Fulop-Miller: "I believe that with its optical rhythm, cinema levels the life of the soul, since thanks to the physiological phenomenon of image fragmentation (just enough frames per second so that their totality creates a living picture), a peculiar suggestion is used which can be observed during every cinema session. How difficult it is to take your eyes off the 'canvas' of the screen! This suggestion through optical rhythmic could be called the prime material (of cinema), like the rhythm and pitch of sound in music. And it seems to me that such rhythmic relationships - but at a higher level than the rhythm of the temporal sequence of individual frames in the film -

permeate both the mimicry and the dramaturgy of individual scenes, etc. On this basis, I think, a suggestion (a suggestion) arises, with the help of which much can be achieved. This is the basis of the psychological dramaturgy of cinema." The insight that, just as 24 still frames projected for a short period of time in their rhythmic sequence create a moving image, so a series of moving images, frames edited in their rhythmic sequence create an image capable of affecting, of suggesting - an artistic image - provides the theoretical basis for distinguishing cinema from theatre. Defines the medium of mediation between the work of art and its projection in the mind of the viewer.

In the theatre the director creates the conditions for the realization of his vision in reality. The perception of the spectator, respectively the projection of this vision in his mind, is direct. In cinema, the director creates the conditions for the realization of his vision in reality, but the process, inherently cinematic, involves filming and editing. The film is a new degree, a realization of a superreality that determines the viewer's perception, the projection into his consciousness. Therein lies the fundamental difference between cinema and theatre. The director in the theatre takes the text of the play and, creating conditions according to the specifics of the art of the theatre, incorporates it as a component in a separate, self-contained work, which is the performance. The imperative of theatrical specificity requires that these conditions allow for the consistent depiction of events in order to achieve the artistic imagery sought by the director. In cinema, the technological specificity necessitates shooting the shots in a utilitarian sequence, and only later, in the editing phase, achieving their imaginative unification in their rhythmic interrelation.

The cinematic structure requires detailed planning of each shot. The camera is the main narrator, and the action, which is the core and main means of expression in the dramatic (theatrical) structure, in cinema is just one of the components of the epic structure of the cinematic narrative, it becomes a dramatic component. Just as the text is the main means of expression of the literary work but is only one component of the dramatic spectacle, so the dramatic component completes the whole of the larger, epic cinematic narrative. The paths of the theatre and the filmmaker begin at the same point, the literary original, the drama, diverge at a certain stage of the creative process, and eventually arrive at the same point, the mind of the viewer.

The following subsection of Chapter Two, "Shakespeare and the Cinema. The Cinematic Effect of Shakespeare's Speech." provides a perspective in terms of cinematic specificity on the most theatrical of all theatre writers, whose work Groys equates with the natural elements of air, earth, fire, and water. Why does cinema take such an insatiable interest

in him? With over 1,500 screen adaptations, it is safe to say that there is no more screen-acclaimed playwright in history, a record that is unlikely ever to be matched, especially as new screen adaptations are released every year. Perhaps this fact can be explained by Tolstoy's bitter but groundless accusations. One of the claims against Shakespeare is the violation of the dramatic principle of unity of time, place and action postulated by Aristotle. The specificity of the Elizabethan stage, empty, bare, and without any material sign of interior or exterior, allows for unlimited leaps in time and space. Yet, according to Groys, Shakespeare does not violate the Aristotelian trinity sacred to drama: in a maximally generalized world of creative fantasy, "the whole world is a stage, and all are actors"... Speech in Shakespeare is charged with the task of drawing the spectator into a particular environment, of lifting the veil on this fantasy world. Scene four of act one of Hamlet begins like this:

"Fourth scene

On the guard platform.

Hamlet, Horatio and Marcellus enter.

HAMLET

Good tweaks. We'll freeze here.

HORACE

It is from the wind. It cuts like a knife!

HAMLET

And what time is it?

HORACE

Almost twelve.

MARCEL

No, it would already..."

We should bear in mind that remarks like "On the Watching Ground" were added to Shakespeare's plays much later. It is only from the text that we get the information 'on the fly' that the characters are outdoors, it is very cold, a strong wind is blowing and it is past midnight. Even the primitive scene of the late 16th, early 17th century - a canopy under an open sky - provides a relatively neutral setting, and the lack of any technical means (almost) for additional effects imposes its own imperative; all circumstances that have an organic relevance to the dramatic narrative must be 'encrusted' in the mind of the spectator by means of speech. By the

means of cinema, these circumstances are easily visualized and are virtually an invariable setting in any screen adaptation.

Shakespeare, in his verbal imagery, is largely cinematic. But whereas in cinema, the camera is the means that gives the unlimited freedom to summarize a situation in a purely pictorial, overall way, or to look into a tiny but extremely important detail, to make a leap "vertically" in a synthesis of several shots and to create an image out of seemingly incompatible or conflicting images, in Shakespearean dramaturgy this "cinematic" effect is "projected" directly into the viewer's mind thanks to the vivid, figurative word. Both the theatrical and the cinematic director are inspired by the text of the play. On the one hand as a source of plot - a compelling story to carry the message through the course of the work (stage or screen). On the other as a catalyst for a whole world of images, sensations, colours, in general sensory perceptions that the director experiences in his mind, familiarising himself with the text and selecting adequate means of expression to recreate on stage or screen.

At the middle stage of realization the paths of the theatre and film director diverge. Their task is to transform the dramaturgical (literary, dramatic in nature) structure of the play into a dramatic (theatrical) and, respectively, epic (cinematic) structure. Since the 1960s and 1970s, directors have won greater freedom in realization, according to Peter Brook. Moreover, the relationship between speech and cinema is highly favourable: 'Why should cinema follow the form of theatre and painting rather than the methodology of language, which allows entirely new concepts and ideas to emerge from the combination of two specific designations of specific objects... Why (then, in this case) do we not use the system of language in which the same mechanism exists in the use of words in word-combinations?'"(Eisenstein). There is the direct relationship between vivid verbal metaphor and vivid imagery in cinema, as revealed and articulated by Eisenstein.

The next subsection discusses event analysis as a tool for constructing the dramatic structure of a theatrical performance.

Georgy Tovstonogov develops his method of event analysis. It is generally a director's tool for creating a spectacle by building a storyline of individual events that are interconnected in a cause-and-effect relationship. In doing so, the individual events, each important in its own right, are distinguished from each other by their degree of importance. Three events are of the greatest importance and ensure the completion of the plot as a dramatic structure. These are the initial, the main and the resolving event.

The initial event marks the beginning of the plot. It doesn't have to, and most often it doesn't happen instantaneously as the plot begins. That is to say, the initial event does not have

to be the first scene of the play. After all, its place is relative to the beginning of the play, and the section before it happens has the value of exposition in which the major players and preliminary circumstances are positioned that will matter in the actual development of the action.

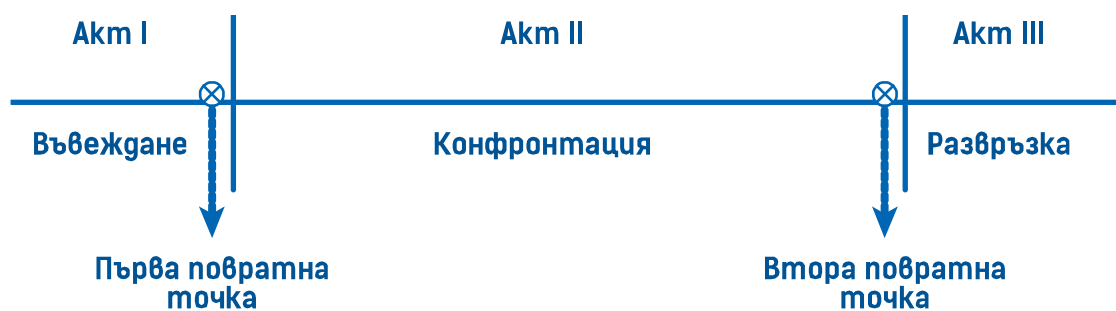
The main event marks the moment of the ultimate confrontation of the characters in the conflict. In literature it is called the climax. The resolving event is the moment when the conflict is exhausted and a new relative equilibrium is reached. These three events frame and stabilize the plot. Without any one of them, the structure would not be complete and would therefore be unstable and the performance unfinished.

In subsection 8 of chapter two, "Sid Field's view of the structure of the film script, analogous to Tovstonogov's theatrical method.' The contribution of leading film screenwriter and educator Sid Field is discussed: '... the definition of screenplay structure is "a linear progression of related incidents, episodes and events leading to a dramatic denouement" and "The screenplay is, of course, something different; it is a story told in pictures through dialogue and description and set in the context of dramatic structure." What we have written confirms two important facts noted above.

1. The difference between theatrical and cinematic structure is determined by the differences in the nature of theatre and cinema as dramatic and epic art respectively.
2. The dramatic structure of the text loses its role as a primary means of expression, as it is in the theatre, and becomes only one component, albeit an important one, in the more generalized cinematic narrative.

The parallel in Tovstonogov's definitions of event analysis and Sid Field's definitions of scenario is also striking.

Field depicts the scenario as a line diagram from A to Z as follows:



Presented graphically in this way, the structure highlights two nodal points, the First Turning Point and the Second Turning Point. According to Field's definition, a turning point is "any incident, episode, or event that becomes embedded in the action and takes it in another direction."

The importance of the First Turning Point lies in the fact that it sets in motion the actual action. The function of the initial event in the dramatic structure is the same, and since we have determined that in Hamlet the literary structure is monolithic, obligatory along the lines of defining the initial event, then in the case of the First Turning Point of a film script based on the play, we can with very high probability, even certainty, define the episode of the encounter with the ghost as such. That is to say, screen adaptations based on Hamlet, regardless of their differences, will have as their first turning point the episode with the ghost. Furthermore, Sid Field recommends that within a 120-page screenplay, the first turning point should occur around page 20 to 27, i.e. at 20% +/- 5% of the total length of the screenplay, something Shakespeare intuitively sensed due to his genius without access to screenwriting textbooks.

Subsection 9 of Chapter Two provides a comparative analysis of five cinematic versions of Hamlet, based on a reasonably defined episode of equal weight and significance to the cinematic structure of the different adaptations of Hamlet. In chronological order, the versions are as follows: 'Hamlet', written and directed by Laurence Olivier (1948), 'Hamlet', written and directed by Grigori Kozintsev (1964), 'Hamlet', written and directed by Grigory Kozintsev (1964), 'Hamlet', written and directed by Grigory Kozintsev.), Hamlet, written by Franco Zeffirelli and Christopher DeVore, directed by Franco Zeffirelli (1990), Hamlet, written and directed by Kenneth Branagh (1996), Hamlet 2000, written and directed by Michael Almereyda.

Although very different, these films have one very important thing in common, besides a serious creative team and cast. The script reflects the dramatic literary original quite accurately. Although in two of the versions the era as a backdrop for the plot development is

drastically changed, the adaptations generally remain "true to the author". Abridgements and some minor internal recompositions only assist in making the films have a better artistic impact.

This also applies to the ghost episode, which we have identified as a subject for comparative analysis based on its significance as the first turning point in the selected screenings. In the literary original, it is situated in two scenes, the fourth and fifth scenes of Act I. This is necessitated by the specificity of the theatrical scene. After the initial shared scene with Marcellus, Bernardo and Horatio in which they await the appearance of the ghost, Hamlet follows the apparition of the supernatural being and then, in a new scene, the audience witnesses their encounter. In the cinema, the camera naturally follows Hamlet and his father's journey to another location and the two scenes, of the anticipation and the meeting, are compositely united in one episode. There is only some difference in the film *Hamlet 2000*, where the meeting between Hamlet (Ethan Hawke) and the Ghost (Sam Shepherd) takes place with Hamlet's room. Either way, the Ghost's anticipation of Hamlet and his friends has the value of exposition in the episode, and the actual unfolding of the action occurs in the meeting between the two.

The comparative analysis clearly demonstrates how the structure of the cinematic narrative influences its meaning. It concludes by acknowledging that from a single literary source, Act I, Scene IV and Scene V of *Hamlet*, we become observers of five radically different episodes, radically different stories told in their function as Sid Field's First Turning Point.

Let us consider once again the diagram that reflects the sequential interconnectedness of the structures along the path from the dramaturgical source to the viewer's perception: dramaturgical text → technological capture → film/cinema performance → reflection in the viewer's mind. Here the difference from the identical theatrical process is obvious: text → theatrical performance → reflection in the viewer's mind. The process of turning the play into a theatrical spectacle remains in the territory of the dramatic beginning. The preoccupation with the actions of the characters in their conflicting context remains central. The created product/performance is repeatedly reproduced in the stage space, but it is a virtual rather than a material artistic fact. The spectacle exists, but it is also different in each reproduction.

The cinematic spectacle is in turn sealed on a tangible medium, digital or analogue. The key here is the stage we have conventionally called "technological capture". This is an intensive creative period for the filmmaker and his selected support team. It involves several sub-stages:

- creation of the literary script - based on the read play, the scriptwriter creates on paper his version/structure, the one that was born in his mind on the occasion of the read original, theatrical, dramaturgical text. This structure can be radically different from other versions based on many factors - a stage of personal development and artistic

interests of the author, an evolutionary change of social relations, unexpected dramatic events that affect large groups of people and thus affect the civil and creative position of the author of the film. The literary script is an epic structure that integrates the dramatic structure of the play and organically transforms it into just one of the components of the cinematic narrative. The creation of the literary script is the first step towards the materialization of the author's, virtual vision in the mind of the director - the perfect cinematic spectacle. It is defining and therefore crucial for the following stages. The literary screenplay has utilitarian value, even if in isolated, rare cases it undergoes an edition and has a life as an independent literary work.

- Creating a director's book/storyboard/shoot plan. The literary narrative is broken down into multiple interconnected sub-narratives/pictures with a precise description of each shot and, in the case of the storyboard, a static image of the shot created in advance. The director's book is working in nature and helps the field director to quickly and efficiently create adequate organization for the successful shooting of the shot.
- shooting period - the footage is captured on analogue or digital media.
- post-production - complete editing of the filmed material and addition of the remaining components that contribute to the overall materialization of the director's vision.

As a result of the successful passage through these stages, we have a finished, complete epic structure. A narrative made of moving images and pictures, captured on a material medium. When reproduced, it is always the same. The relative weight and importance for the final result of each of the sub-stages in the "technological capture" phase is different for each author. The phase puts the director's synthesis of creative and organizational skills to the test. In different projects he may change his attitude to each stage of the process depending on his vision of the final result, which - once completed - is an immutable epic structure created by the means of cinematography.

A comparative analysis of the First Turning Point in the five versions of Hamlet shows that the similarity in methodologies of Tovstonogov and Sid Field is promising as a possible bridge between the dramatic and epic beginnings of the narrative. In the following chapters we will continue heading in this direction of reasoning.

CHAPTER THREE. ADAPTATION OF PLAYS BY CONTEMPORARY AUTHORS

The third chapter "Adaptation of plays by contemporary authors" begins with a paradox. Allegedly contemporary authors, but "Antigone" is quoted. The aim is to sharpen attention to the specificity of the objects of study in chapter three along the lines of the interconnectedness of genre and structural interrelationship of the dramatic original. It is hypothesized that if we find common laws in the construction of the structure of the world's most ancient courtroom drama and different cinematic versions of two contemporary courtroom dramas, we will confirm the correctness of the method of "transposition/transfer" of the dramatic source material into a cinematic screenplay based on the fundamental similarity of the elements of event analysis in theatre and the screenplay matrix-paradigm proposed by Sid Field.

According to the myth underlying the plot of the ancient play, Antigone's brother, Polynices, perishes in a mutual fratricidal duel at the gates of Thebes, trying to lay claim to the throne he believes is rightfully his. Creon, the legitimately elected king of Thebes and future father-in-law of Antigone, a wise and just ruler who wants to combat the damage of the civil war that burned outside his city's gates until yesterday and restore normality, decrees that the body of the troublemaker not be buried in retribution for the chaos and suffering he caused in his lifetime. We should be aware that the sentence, however barbaric it may seem from our present position, was relevant to its time, i.e. it was not marked by excessive cruelty or a savage desire for revenge, but was subject to the ordinary administration of justice of the era.

For her part, Antigone, as the sister of the deceased, is obliged to bury him. Thus the tradition, based on the divine law, dictates. Caring for a dead relative is a moral duty, a "pious duty", and failure to do so would cause divine punishment for Antigone, and this is always identified with a cruel death. Either of the two mutually exclusive alternatives would bring about the protagonist's bitter end in her person.

There is a classic tragic conflict. Antigone falls victim to two opposing, mutually exclusive theses and the tragic circumstances overwhelm her ability to cope. The dramatic effect is heightened by the fact that Creon finally reflects and softens, changing his mind, respected by the divine laws. But it is too late - walled up in a tomb, according to the king's verdict, Antigone ends her life and does not wait for amnesty. Creon becomes a murderer and in turn becomes a victim of divine justice.

A reasoned choice is then made - why the court and why the courtroom drama are chosen as the subject of the chapter's exploration. The antiquity and importance of this human activity

and the ancient works of art devoted to it prove its universality. And court and court practices are an ancient pastime. Modern researchers at Stonehenge and Göbekli Tepe suggest that these megaliths were the scene of mass rituals associated with seasonal cycles, but the gatherings were also a fitting occasion for the elders to organize trials and settle disputes over land, livestock, and property. The assignment of a duty to some authority, who from the height of his competence and respectable position, to decide on a dispute dates back to prehistoric times. People have been litigating since before there was writing. Of course, the legal grounds, the organization of the judicial process, the individual subjects, and the methodologies have varied endlessly from age to age. In the Middle Ages, a common form of trial was trial by duel, arising from the belief that God would uphold the right hand of the just. Historically, the longest held practice has been the sole judgment - the absolute monarch has all power, legislative, executive and judicial, and his decisions are not subject to comment. At the same time, the first steps towards law as we know it today were made in antiquity. This is not to say that the Romans had a complete separation of powers, an independent court of law and due process in three instances for all. The development of the legal system is millennia long, marked by eras of progress and regress, and even today in different parts of the world at different stages of development. From the sharia laws of Afghanistan to what are considered the most advanced justice systems of Western democracies, all are marked by imperfection.

The court is the arena of a sharp clash of these. The resulting conflict develops over a period of time and is resolved in favour of one of the parties at the end of the trial. The participants, the legal subjects, are not there as individuals, but in the manifestation of some function, some pre-agreed authority, some role. That's right - judge, prosecutor, lawyer, plaintiff, defendant, expert witness, jury are roles that the persons bound in the trial perform by virtue of conferred authority or legal compulsion - let's think of the term 'defendant' for example. Often there is even an audience in the courtroom and it reacts to the development of the conflict. The judge has to bring order to the courtroom because of spontaneous outbursts of feelings and emotions as a reaction to denial or agreement with what is happening. The officials put on togas, a kind of costume that is itself incongruous in modern times but is a symbol of their power. "Dressed in power" we still say today.

I have learned from my professor that the court and the theater have many things in common. Court is a kind of theatre, but with serious consequences. Otherwise, it has the Aristotelian principles of dramatic art - unity of time, place and action. The participants in the litigation, the conflict, pursue their tasks according to pre-assigned roles. There is an audience in the courtroom.

Perhaps it is on the basis of this similarity that the court and the trial have been the subject of dramaturgy since the dawn of theatre. Starting with *Antigone*, written in the fifth century BC, right up to the present day, authors have created plays with court themes and directors have staged them. The aforementioned *Antigone*, but also *The Advocate Pierre Patlen*, *The Merchant of Venice* and *The Damage* are just a few emblematic titles from radically different eras. To enumerate them all within the limits of this work is impossible. For example, in many of Shakespeare's plays, the appearance of a ruler creates a situation of judgment, even if it is not a key event. In *A Midsummer Night's Dream*, Aegeus demands that Theseus judicially force his daughter Hermia to marry Demetrius, and this is the dramaturgical framework of the play. Such plays have been created by the classics of modern drama. The examples are so many and varied that they could be the subject of a separate study.

The question arises: why has litigation captured the attention of authors and audiences for 25 centuries, and have they used it as the basis for their works?

Anyone who has been in court on any occasion knows the tension before the judgment is read, and the ecstatic rush of adrenaline, positive or negative, the moment it is announced. The court is where the individual comes face to face with power. The legislative and executive branches of government affect our being at a macro level. To a large extent, even for those tempted by politics, they remain anonymous. But when an individual faces a judge in a dispute that concerns his or her future, no matter what, a divorce, an employment, a criminal case, and when he or she hears a decision against him or her and the decision is not "appealable," the reaction is one of profound effect. Justice is violated.

A warped sense of justice is at the heart of every play with a court theme. The individual plots offer a variety of situations. Whether the protagonist is unjustly convicted (as in *Antigone*) or the criminal escapes justice, there is a huge variety of specific circumstances and different cases between these two poles, but they are all related to the violation of our sense of justice.

Cinema, especially after the second half of the twentieth century, when democratic ideas about the rule of law and the rule of law became increasingly important, also often turned to plots with judicial themes.

Court drama (in this case I use the term "drama" in its broadest sense of a dramatic work) is not just a genre. In terms of genre, it could be a tragedy (as in '*Antigone*'), a farce (as in '*The Advocate Pierre Patlen*') or suggest dramatic overtones (as in '*The Merchant of Venice*'). It has, however, its own structural peculiarities which are unique to it.

The similarity between the event analysis created by Georgy Tovstonogov as a directorial, creative method for the preparation of staging work in the theatre and the structural paradigm used as a creative matrix by the great film playwright and educator Sid Field is noted.

Let us examine whether the paradigm is structurally compatible with Sophocles' *Antigone*. If we find compatibility, we will have a template to use in the comparative analysis of screen adaptations of two modern courtroom dramas, Reginald Rose's *12 Angry Men* and Friedrich Durrenmatt's *The Damage*. In doing so, we will demonstrate that, based on the analogy between the two creative-analytic approaches - that of Georgy Tovstonogov and Sid Field - the paradigm can be used as the main interface for the "transposition" of the dramatic text into the film script. We will continue into new territory to look for arguments in favour of this hypothesis, which is increasingly finding grounds for relevance.

Compositionally, *Antigone* is divided into the following parts:

Prologue

Parod

First episode

Getting stasim

Second episode

Second stasim

Third episode

Third Stasim

Fourth episode

Fourth Stasim

Fifth episode

Petit stasim

Exodus

Moreover, the parody and the five stanzas do not contribute to the development of the action, but are informative and commentary. When taken out it is seen that the plot is set in a prologue, five episodes and an exodus, or seven parts in all.

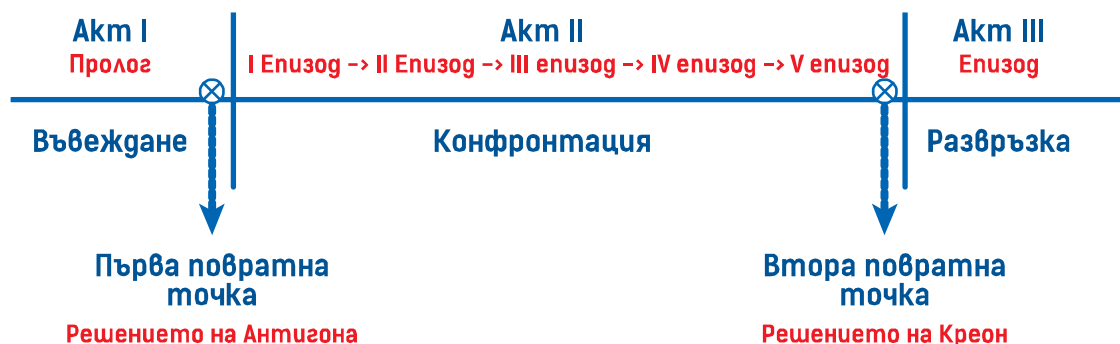
In the first scene, the prologue, *Antigone* is in the company of her sister Ismene. In the course of the dialogue, we learn of the mutual fratricide of the heroines' two brothers, and of Creon's sentence to bury Eteocles but to deprive the real sweeper Polynices of eternal rest. The principal characters are introduced, as well as the important preliminary circumstances which determine the conflict. *Antigone* makes the decision to bury her brother. If we examine what significance this decision has and assume for a moment that she does not make it, a kind of

'Hamlet-esque' hesitation and procrastination, we will see that the plot could not develop further as we know it. It is the decision that sets off the chain of events that lead to her death.

She makes another fateful decision that further exacerbates the conflict. The funeral will not take place in secret, in an attempt to circumvent Creon's injunction, but in public, with wide publicity, for which Antigone asks her sister's cooperation. It will become a political act, a principled clash over values - whose laws carry more weight, divine or human.

There is no doubt the basic circumstance inherent in any courtroom drama - an injustice has been done by the banning of the funeral and the protagonist will fight regardless of means and the threat to his physical survival to have it removed.

Antigone's decision has the value of a first turning point (according to Sid Field's paradigm), and after a concise introduction and a brief first act, throws us without delay into the territory of the actual development of the conflict, the confrontation. It in turn follows its inexorable tragic course until the end of episode six, where the second turning point begins. According to Sid Field, the turning point can be a single act, but it can also be a prolonged scene: 'The turning point is whatever you choose it to be - it can be a prolonged scene or a brief scene, a moment of stillness or action, it just depends on the script...' Here, in the case of the second turning point, this is exactly the case. It begins with Creon's decision to overturn his sentence, moves into his own decision to release the victim, and finally the discovery of Antigone's hanging, lifeless body. Of these three narrative steps, the audience witnesses only the first one firsthand. The second two are narrated post factum by an eyewitness to the events.



We can see that Sophocles' dramatic structure organically 'transposes' into Sid Field's screenwriting paradigm, which lends itself to the development of an epic work - a screen adaptation.

Further, with the hypothesis that the structural features of Sid Field's paradigm coincide with the specificity of the fable development of the courtroom drama, i.e., the first and second

turning points coincide with the moments of violation and restoration of the sense of justice, respectively, the screen adaptations of two modern titles are analyzed. "12 Angry Men by Reginald Rose and Die Panne (known in various translations in this country as Crash or The Damage) by Friedrich Durenmatt, with two screen adaptations of each title considered. Thus, by way of comparative analysis, the universality of Sid Field's paradigm as applied to dramatic texts of the modern period is established. The characteristic feature of the courtroom drama, the coincidence of the first and second turning points with the violation and, respectively, the restoration of the sense of justice in the observer are peculiar benchmarks, signals of the correctness of the conclusions. The summary concludes that structurally there is not much difference between the two films. This tendency is comparable to that found in the comparative analysis of the two versions of both Twelve Angry Men and The Damage. In both cases, the first film remains more faithful to the literary original, while the remake relies on plot variations to build its specific messages, without significant structural interventions. This fact highlights the need to rely on the structure of the dramatic original in constructing the plot of the screenplay, with the explicit caveat that dramaturgy of undisputed merit, either classical or by contemporary authors who have proven their professionalism, is used as a source.

Titles from the genre of 'courtroom drama' ('drama' in the broadest sense of 'dramatic work') were used in the comparative analysis, with the aim of using the characteristic genre features - the violation and restoration of justice - as markers, and checking them against the structural paradigm - a three-act, two-turning-point matrix - proposed by Sid Field as a basic creative method in scriptwriting.

In all three cases, Antigone, Twelve Angry Men, and The Damage, a compatibility was found between the specificity of the dramatic source and Field's script-matrix paradigm. In the case of Antigone, we conducted a hypothetical structural analysis and verified the conclusion of compatibility through a comparative analysis of the two court-themed plays, Twelve Angry Men and The Damage, in their different versions. The analysis confirmed that the paradigm proposed by Sid Field is suitable both as a universal basis for creating a screenplay from scratch and for the screen adaptation of existing dramaturgical models.

To a large extent, a reasoned assumption can be made that the paradigm is universally applicable not only to the writing of original scripts, but also to the creation of scripts adapted from plays. It provides both a medium for the realization of the plot as well as providing the anchor points of the construction in terms of structural integrity.

CHAPTER FOUR. THE BULGARIAN EXPERIENCE

Chapter 4, "The Bulgarian Experience", initially gives an overview of screen adaptations of plays in Bulgarian cinema.

The significance of "Bulgarian Feature Films" - an annotated, illustrated filmography compiled by Galina Gencheva is emphasized. The four-volume edition is a major work by the author, containing the most complete list of titles of Bulgarian films in chronological order from the dawn of Bulgarian cinema to 1992. The publication is recognized in professional circles as a solid source of information from a historiographical and filmographic point of view.

According to my review and selection of the available information, there are 21 Bulgarian screen adaptations of plays for the entire period of Bulgarian cinema from 1918 to 1992. Of these, 18 feature-length films based on plays were produced during the period of state cinematography from 1950 to 1992, and there were also several television projects produced by BNT. From the point of view of the thesis that the post-war period of Bulgarian cinematography is appreciably more significant for our national film production, despite the limitations of an objective and subjective nature that occurred after the September 9 coup and the totalitarian regime imposed by it, in the introductory part I offer a complete inventory of films based on theatrical dramaturgy for this period of time. The list also includes some television productions in order to take into account the fact that there were also filmed children's titles, there is also a TV series - "Church for Wolves", based on the play by Peter Anastasov, directed by Nikolai Lambrev-Mikhailovsky. When mentioning the productions of BNT it should be taken into account that we are not talking about works of television theatre. They are a separate class of productions, both in the technology of their creation and in their artistic indicators.

1. "Kalin the Eagle", year of premiere 1950, dir. B. Borozanov based on the play by Nikola Ikonov. The film was started as a private production and finished as the first film of the state enterprise "Bulgarian Cinematography".
2. "Trevoga is a 1951 Bulgarian feature film directed by Zahari Zhandov, based on a screenplay by Orlin Vassilev and Angel Vagenstein. The cinematographers are Emil Rashev and Zahari Zhandov. It is based on the play "Trepoga" by Orlin Vassilev. The music in the film was composed by Lyubomir Pipkov. "Alarm" is the first fully Bulgarian socialist film.
3. "Tsar's Mercy is a 1961 Bulgarian feature film directed by Stefan Serchadzhiev, based on the play of the same name by Kamen Zidarov.

4. "13 Days is a 1964 Bulgarian feature film directed again by Stefan Serchadzhiev and written by Lozan Strelkov, the author of the original drama Unforgettable Days.
5. "Golemanov" is a 1958 Bulgarian feature film, written and directed by Kiril Ilinchev. The director of photography is Trendafil Zahariev. It is based on the comedy "Golemanov" by St. Ji. Kostov. The music in the film was composed by Ivan Marinov.
6. "The Prosecutor" is a 1968 Bulgarian feature film (drama) directed by Lyubomir Sharlandjiev from a screenplay by Budimir Metalnikov. The director of photography is Borislav Punchev. It is based on the play The Prosecutor by Georgi Dzhagarov. The music in the film was composed by Raicho Lyubenov. The production designer is Petko Bonchev.
7. "Tsar Ivan Shishman" is a 1969 Bulgarian feature film, written and directed by Yuri Arnaudov. The director of photography is Nedelcho Nanev. It is based on the drama "Ivan Shishman" by Kamen Zidarov. The music in the film was composed by Kiril Tsibulka.
8. "Autostop" is a 1971 Bulgarian feature film (musical) directed by Nikola Petkov, based on a screenplay by Ivan Radoev. The director of photography is Mladen Kolev. The music in the film was composed by Boris Karadimchev.
9. "Anvil or Hammer" - film from 1972 directed by Hristo Hristov. The script uses motifs from Ivan Radoev's play "Red and Brown" and Lyuben Stanev's novel "The Ice Bridge".
10. "Strzets v uho" is a comedy from 1976 directed by Georgi Stoyanov, cinematographer Ivaylo Trenchev. The script is by Nikola Rusev based on his radio play of the same name. Composer is Kiril Donchev.
11. "Sunstroke", a 1976 production (the only year with two screen adaptations of plays in the history of Bulgarian cinema) by Hristo Piskov and Irina Aktasheva, based on Georgi Dzhagarov's "This Small Land".
12. "The Window" is a 1980 Bulgarian feature film directed by Georgi Stoyanov and written by Konstantin Iliev and Georgi Stoyanov (based on the play "The Window" by Konstantin Iliev). The cinematographer is Hristo Totev. The music in the film was composed by Simeon Pironkov.
13. "Softly Said is a 1983 Bulgarian feature film directed by Vasil Apostolov, based on a screenplay by Valeri Petrov. The director of photography is Krasimir Kostov. The music in the film was composed by Georgi Genkov.

14. "Forget This Case", year of premiere 1985, directed by Krasimir Spasov, based on Georgi Dzhagarov's "The Autumn of an Investigator".
15. "Locusts" is a 1985 Bulgarian television feature film written by Ana Ivanova and directed by Atanas Traikov. A film dramatization based on the classic play by St. JI. Locusts.
16. "The Kite" is a 1988 Bulgarian children's television film in 2 series directed by Svetlana Peicheva, based on the play of the same name by Rada Moskova. Music by Kiril Donchev.
17. "That Thing" is a 1991 Bulgarian feature film directed by Georgi Stoyanov from a screenplay by Hristo Boychev based on his play of the same name. The cinematographers are Andrei Chertov and Krasimir Kostov.
18. "Vampire" is a 1991 Bulgarian television feature film written and directed by Pavel Pavlov. The director of photography is Ivan Varimezov. It is based on the play of the same name by Anton Strashimirov. Music by Romyana Tsintsarska. Artist is Lyubomir Popov.

The three pre-war film adaptations based on plays - Under the Old Sky, written by Tsanko Tserkovski and directed by Nikolai Larin, The Prisoner of Trickery by Konstantin Mutafov (unfinished, only 12 minutes are preserved) and Bloodless Graves directed by Boris Grekov based on Strashimirov's play along with eighteen screen adaptations based on plays after 1950. Against the background of 599 films made during the entire period of Bulgarian cinema's existence, it is a sign of the low interest of native filmmakers in theatrical dramaturgy as a source of film plots. There are undoubtedly methodological reasons for this, the specifics of which we have analysed in Chapters One and Two of this thesis, but behind this phenomenon, in my opinion, other circumstances are also apparent.

For example, the almost complete absence of screened titles of world classics is also striking. The reasons for this are varied, but can be grouped into two main groups.

First, historically, the formation of the Bulgarian nation created a distinctive national psychology.

Secondly, the late Bulgarian Renaissance within the Ottoman Empire carried a very different agenda from the classical European Renaissance. Since the Liberation at the end of the nineteenth century, Bulgarian society has been caught up in an unceasing effort to unite the nation within the boundaries of one nation-state, an effort that has produced three national catastrophes and bitter fruits that we are still reaping today. Two of the three films made between the two world wars deal with the trauma of the first and second national catastrophes.

The third national catastrophe, the September ninth coup, also brought the 45-year totalitarian regime in which art, and especially cinema, was given entirely propagandistic functions. In other words, Bulgarian cinema never had the time or money to explore and disseminate Renaissance humanism in its European form. Nor has there been a mass public demand for a cinema based on such plays.

For the period 1945-1992, all eighteen titles were by Bulgarian authors. This clearly shows that the nationally specific dominates over the universal in the field of screen adaptations of plays, which is in fact a concrete manifestation of the overall picture in Bulgarian cinema for the period.

Given the fact that screen adaptations of plays do not occupy a large share of Bulgarian cinema production and no works are produced on internationally significant classical titles, the lack of other studies on the subject, and the methodological focus of the present work, the interest is not so much in a complete filmographic study of all the available material, which would result in the field of film studies or film history, but in focusing on the methodological approaches of some of the authors, mainly by learning about their empirical experience on the basis of their

Among the directors who have made films based on theatre texts, Georgi Stoyanov stands out with three films based on plays. With this he arouses natural interest and becomes the subject of one of the interviews. Konstantin Iliev's experience in working with Georgi Stoyanov on the script of *The Window* (1980) is also the subject of analysis. The third partner who shares his experience is Nikola Petkov, the author of the film *hitchhiking* (1971) based on Ivan Radoev's play *Petrol*. The text of two of the three interviews is placed at the end of this thesis in the form of appendices. By the express will of one of the authors, the conversation held between us during the research is not published and is only a source of comments in this thesis.

The conversations are a first-person testimony of the creative problems and challenges the directors faced while working on the listed screenings, the solutions to these problems, as well as elements of self-reflection from the distance of the past decades. Inevitably, they also contain information about the problems of the artist-filmmaker in an age of complexity for free self-expression.

Following are brief, commentary presentations by the interviewees in terms of their invaluable empirical experience as doyens.

In the following subsection, a comparative analysis of the play *Petrol* and the literary screenplay of the film *hitchhiking* by Ivan Radoev is made from the perspective of the present study.

In the course of my research, with the assistance of Galina Gencheva, I acquired the original of Ivan Radoev's literary script. This fact allowed for a comparison of the two texts - the play and the literary script, which is an excellent opportunity for a "peek" into the creative laboratory of an undisputed classic of Bulgarian dramaturgy (and outside the field of study of this work - of Bulgarian literature in general) - Ivan Radoev. It also enables a partial observation of the processes that take place from the stage of script creation to the final realization of the screen adaptation. Since the focus of the present study is on the extremely important from a methodological point of view moment of the "transposition/transfer" of the dramatic original (the play) into the literary script the detailed analysis of the available material is considered in this sense, and some conclusions concerning the final product are of a peripheral nature.

FINAL PART

The conducted analysis reaffirms the hypothesis of the similarity of the structure of the dramatic original and the cinematic script by way of "transposition/transfer" through the matrix/paradigm proposed by Sid Field, which is further evidence of its universality.

In the final part, after the analytical activities carried out in Chapters Two, Three and Four, the validity of the hypothesis proposed in the introductory part was confirmed.

My personal recommendation, based on nearly thirty years of experience in the theatre, is that the structural analysis of the dramatic original be carefully conducted, especially when dealing with serious authors and titles that have gone through the vicissitudes of eras, cultural revolutions and aesthetic movements. Often, provoked by the encounter with a play, in our desire to assert our own position, which we believe to be unique and important, we tend to build our structure without regard to, or even in spite of, the dramaturgical source. In fact, if we take the time to do a thorough structural analysis we can see into the specifics of the original source (again with the caveat that we are talking about proven authors and titles, classics) we will see that the structure embedded in it helps us realize our own messages.

The analysis of the screen adaptations of R. Rose and "The Damage" by Fr. Durrenmatt shows that the directors, themselves proven artists of world renown, followed the original structure quite strictly.

This is not to say, of course, that adapting a play is a chore, or that the director inevitably falls into the trap of the playwright. Matching the adapted script, and through it the future work, the film, to the original dramatic structure need not be literary. Sid Field himself recommends, "When adapting a novel or other material to create a screenplay, you should think of your work as an *original* screenplay based on other material." Here the italics are placed by the author to emphasize the importance. An "original" screenplay means a screenplay that reflects the director's unique perspective on existing material. "Based" means structurally related, but how the connection is made is a matter of the director's own choice. It can be very conservative, close to the author's, or it can be very different, with the original dramatic structure being only the occasion for the creation of the structure of the script. In these cases, the palette of choices ranges from representation, to interpretation, to over-interpretation, with no single method being uniquely right or wrong and dependent on the director's personal taste, skill, methodological training and creative drive. My personal preferences place me in the group of interpreters whose psycho-emotional messages bear the author's signature, but are also tied to the ideas invested by the author of the dramatic source.

The big step in moving the plot from the territory of the dramatically specific play to the adapted script, which is a literary model with epic specificity, is done by modifying the structure of the dramatic source material into the structure of the director's version/kit script. The new structure is characterized by the specific features of the Syd Field paradigm and can serve to create a full-sized screenplay, which in turn can serve to create the new structure, the film.

The described method of turning a play into a film is probably not the only possible one, but it is methodologically sound, its individual stages can be analytically broken down and taught as an algorithm, a suitable method for creating an adapted script based on a theatre play. The research emphasis is contained in the title of the PhD thesis and focuses on the details of the important process of "transposing" the dramatic original into the epic structure of the film script. Later stages in the realization of screen adaptation are not the subject of research. The theoretical achievements and empirical experience of authors from both fields - theatre and cinema science and art, as well as art theory in general - have been used in this work. This determines the interdisciplinary character of the research.

CONTRIBUTIONS

The contributions of the thesis are in the field of both theatre and film theory. They are a comprehensive guide for students and beginning directors facing the creative task of "adapting a theatre play for the cinema". Alongside this, on the basis of its interdisciplinarity, it can also be useful for theatre professionals who are broadening their creative horizons in the field of cinema. Analytically, the contributions can be divided into the following main areas:

1. In Bulgarian theory and history of cinema and theatre there is no study of such depth and volume.
2. From the director's point of view the problems in the process of adaptation of a dramatic work into a film script are analyzed.
3. The dissertation gathers together and synthesizes the written work on the issue, which in most of the cases is a small amount of fragmented information.
4. Highlights the importance of the adaptation of the theatre play as a contribution to the diversity of the cinematic repertoire.
5. It examines the adaptation of a theatre play in a methodological context, proposing universal methodological solutions based on an interdisciplinary

synthesis of the achievements of leading authors, theorists and educators in the field of film and theatre.

Publications on the topic

- 1. Dimov, Dimo** "Interaction of Methodologies in Theatre Heritage of Luben Groys", "EDUCATION AND THE ARTS: TRADITIONS AND PERSPECTIVES", Proceedings of the Scientific and Practical Conference dedicated to the 80th anniversary of the birth of Prof. Dr. Georgi Bizhkov, ed. Sofia University "Kliment Ohridski" 2020. Link for reference: <https://fnoi.uni-sofia.bg/wp-content/uploads/2020/11/bizhkov.pdf>
- 2. Dimov, Dimo** "Ivan Radoev. The Play "Petrol" and the Film "Hitchhiker", " Kino Magazine, April 2024,
[https://spisaniekino.com/avtori/%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE-%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2.html?filter_tag\[0\]=147](https://spisaniekino.com/avtori/%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE-%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2.html?filter_tag[0]=147)