

СТАНОВИЩЕ

на доц. д-р Елисавета Бояджиева

за дисертационния труд на Мария Анастасова

на тема: *Съспенсът в два романа на Стивън Кинг и техните филмови адаптации*

Дисертационният труд се състои от 334 стандартни страници, от които действителният текст е разположен в 316 страници. Изследването е организирано в увод, пет глави, заключение, четири приложения, речник на филмовите термини и библиография.

В увода авторката експлицитно дефинира основната цел: „изследване на изграждането на съспенс в романите на Стивън Кинг *Кери* и *Сияние* и в техните филмови адаптации“ (с.5) - на *Кери* на Брайън де Палма 1976 и на Кимбърли Пиърс 2013, и на *Сияние* – на Стенли Кубрик 1980 и на Мик Гарис от 1997. Изборът на адаптациите е добре мотивиран като авторката се позовава на Макфърлейн, който отбелязва, че “времевата разлика отразява промените в идеологиите, в структурите на цензурата и естетическия климат- прев. Е.Б.”¹. Бих искала да препоръчам в последваща редакция на текста, на този проблем да се обърне повече внимание, тъй като е важен по отношение настройките и очакванията на зрителите в два различни исторически периода, които влияят индиректно на режисьорските решения при построяването на съспенса в различните филмови версии.

Авторката обяснява какво разбира под *адаптация*, като я дефинира като прочит на една литературна творба и пресъздаването ѝ в друга информационна среда, която има собствена естетика и средства за изразяване на едни и същи концепти (с. 6-7). Основната задача на изследването - да се проследят средствата за създаването на съспенс в романите и да се съпоставят със средствата, използвани във филмовите адаптации, произтичат логично от очертаната теоретична рамка.

В първа глава Анастасова отбелязва необходимостта да се използват концепти, принадлежащи към теоретичните полета на съспенса, филмовата теория и

¹ „[t]he time-lapse accounts for ideological shifts, for changes in censorship strictures, and for variations in aesthetic climate” (Mc Farlane 1996: 187)

наратологията. В нея тя изяснява основната рамка на анализ на наратива, като уточнява, че при анализа на филмите тя е модифицирана, така че да може да се впише в общата филмова теория. Това определено създава надеждна основа за сравнение и показва аналитичния и творчески капацитет на авторката. Смятам, че тази методология е приносен момент, който представя надеждна рамка за провеждане на интердисциплинарни изследвания от нов тип (стр. 11).

Следва критичен и изчерпателен анализ на повече от 15 теории на съспенса в литературата и филма, разкриващ широкото и задълбочено познаване на теориите за съспенса. В резултат авторката определя ключовите параметри на жанра: надежда, страх от трагичен край, несигурност в изхода на ситуацията (Smuts 2008; Carroll 2003), като във тях се съчетават присъствието на симпатичен протагонист, изложен на опасност и неспособност на зрителя/читателя да помогне (Zillmann 1980).

Съспенсът е свързан както с текстовата структура, така и с ефекта му върху читателя и зрителя. С цел определяне границите на съспенса със сходни жанрове, Анастасова прокарва детайлна разлика между съспенс и мистерия (стр.16), както и между събитийна и дискурсна структура, съотнасяйки го с разликата между фабула и сюжет, разлика въведена от руския структурализъм (стр. 22-23).

Втората част е посветена на ужасите като литературен жанр и мястото на съспенса в книгите на ужасите, като основната теория, която Анастасова приема е тази на Маджистрали (стр. 35), според когото съспенсът в хорър филмите зависи не само от развитието на сюжета, но и от използваните наративни техники.

Третата част на първа глава е от особена значимост, тъй като тя съдържа дефинициите и понятията, които се използват по-късно при конкретния инструментариум за анализа на романите и филмовите им версии. Основните концепти са фокализацията (кой вижда), гласът (кой разказва) и времето, включващо подреждане, продължителност и повтаряемост (Женет 1983).

Специфичните филмови похвати, които авторката използва в анализа на филмовите версии се отнасят към времето на подреждане и представяне на събитията. Те могат да бъдат последователни или едновременни, паралелни или последователни, а продължителността на времето във филма се подразделя на два типа – времетраене на фабулата, което се определя като времевата ос, в която зрителят предполага, че са

разположени събитията, сюжетно времетраене – времевите отсечки, които кореспондират на сцените от филма и прожекционно време, което съвпада с продължителността на филма. Тя дефинира три основни комбинации: еквивалентност – съвпадане на фабулното и сюжетното време, редукция – съкращаване на фабулното времетраене, и разширяване – разтегляне на фабулното време. Освен тези формални параметри, анализът включва и допълнителни филмови похвати като изкривяване на пространство, използване на мизансцен, цветове и фонова музика.

В глави 2 и 3 последователно се разглеждат начините на изграждане на съспенс в романа *Сияние* и в двете негови филмови версии. В двете глави последователно се проследяват постепенно развиващите се мотиви на съспенс, кулминационни съспенс епизоди и мини-съспенс епизоди, които в съвкупност представляват структурирането на съспенса в романа и филмовите му реализации.

Изводите, до които достига авторката са, че съспенс епизодите са основно линейни и аналептични, като от гледище на организация на времето преобладават сцените, паузите, забавяне на естествената хронология на времето, по отношение на честотността – наративът е предимно сингулативен, отчасти итеративен и рядко – повторителен.

При анализа на *Сияние* на Кубрик, авторката отбелязва, че за разлика от романа във филма на Кубрик съспенсът и напрежението се изграждат с помощта на визуални подходи като симетрия, близък план на лицата на героите, смяна на цветовия фон.

Във версията на Гарис 1997 са налице и трите типа съспенс епизоди, които не само съвпадат с тези в книгата, но и следват реда на появата в литературното произведение. Това дава основание на авторката да твърди, че за разлика от Кубрик, техниките на Гарис за изграждане на съспенс са по-близки до литературния наратив, отколкото до кинематографичните модели.

По същия начин са структурирани глави 4 и 5, в чийто фокус са романът *Кери* и неговите две филмови версии.

Анализът на построяване на съспенса в романа води до извода, че Кинг използва различни наративни техники като смяна на фокализаторите, въвеждане на повтарящи се епизоди, опит за мимезис и внезапно прокрадващи се мисли, които се появяват в наратива с различна графична оформеност. Общата структура на епизодите

следва хронологията на събитията с едно изключение - ранното обявяване на часа на коронацията, използвано от автора за интензификация на съспенса.

Във филмовата екранизация на *Кери* от Брайън де Палма през 1976 режисьорът използва множество от кинематографичните ефекти, характерни за класиката на Алфред Хичкок, а именно – педантично заснети детайлни кадри, монтирани по специфичен начин на фона на пораздащ тревога музикален съпровод. Авторката отбелязва, че режисьорът се придържа към основния наратив в романа, но чрез използването на класически и експериментални кинематографични техники го насища с нови интерпретации, като алюзира с митологични мотиви и други произведения на изкуството. Анастасова стига до интересен извод, а именно, че тази филмова версия се приближава до постмодерния пастиш. Това предположение дава още една възможност за по-задълбочен бъдещ анализ.

Втората екранизация на *Кери* е на Кимбърли Пиърс от 2013 г. В нея хронологичното подреждане на епизодите е по-близко до оригиналния литературен текст, т.е. и последователните и едновременните събития в романа са представени последователно във филма. Интересно е наблюдението на авторката, че независимо от запазването на основните мотиви в литературния оригинал, във филма се наблюдава преместване на фокуса и извеждане на преден план на второстепенни за романа проблеми като отношенията майка-дъщеря, проблемът на дискриминацията на пола и гузната съвест. Фокализирането на такива детайли, според Анастасова, разсейват зрителя и превръщат очакваният филм на ужасите в обикновена кино-драма. Тук би било подходящо да се изследва, дали този режисьорски подход не е резултат и на промени в идеологията или естетическите ценности на обществото, които да мотивират режисьора да приеме именно такъв подход.

Заклученията съдържат обобщените изводи, които следват всяка от главите, както и генерализации, отнасящи се към общото и различията между изграждането на съспенс в литературните наративи и техните филмови версии. Авторката отбелязва, че кинематографичните решения зависят както от режисьорския прочит на литературния оригинал, така и от дистанцията на времето. Тя обобщава че филмовите версии на Кубрик и на де Палма са сходни, тъй като и двамата използват максимално средствата, които кинематографията позволява – смяната на близък и далечен план, забавен

каданс, симетрични сцени на паралелни действия, използването на цветовете и специфичния музикален фон. Гарис, от друга страна, е по-близък до наратива в романа и разчита повече на развитието на сюжетната линия, което прави филма повече диалогичен, отколкото визуален. *Кери* на Кимбърли Пиърс, според Анастасова, е по-скоро ремейк на филма на де Палма, отколкото адаптация на романа на Кинг, свидетелство за което е и смяната на фокуса, което в редица случаи изтласква ролята на съспенса на заден план.

Общият извод е, че във всички произведения основен начин за изграждане на съспенс е манипулацията на времето, където линейната хронология на събитията се нарушава от аналепси, спомени, описания на конкретни предмети или емоции, поява на странични мисли и асоциации. Всички те имат основната функция да забавят действието, които води до нарастване на съспенса.

Като цяло наративът във всички произведения е линеен, а фреквентността е предимно сингулативна, като има няколко итеративни и повтарящи се елемента, като *Сияние* от 1997 представя най-голямо разнообразие от модели. Най-честите похвати по отношение на времевата продължителност са сцените, забавянето и паузите. Най-честата форма, използвана във филмовите адаптации е еквивалентността, където продължителността на фабулата съвпада с продължителността на сюжета като и двете са еквивалентни на прожекционното време на филма.

Авторката правилно отбелязва, че стриктното придържане към текста на романа, не винаги е достатъчно за запазване на оригиналния наративен съспенс във филмовата адаптация, където той може да бъде създаван чрез специфични за филмовата медия експериментални и иновативни кинематографични техники.

Във всички части на дисертационния труд Анастасова показва знания и умения да прави сложни интердисциплинарни връзки между различни теории, които разкриват задълбочено познаване на материята и интелектуален потенциал за абстрактно мислене. Прави впечатление един изключително добър баланс между преразказ, цитирания и аналитичен прочит както на романа, така и на филмовите адаптации. Илюстративният материал, онагледяващ отделните епизоди и използваните кинематографични ефекти, е изключително добре подбран. Езикът е чист и еднозначен.

Библиографията съдържа 103 единици и е свидетелство за добрата информираност на авторката по отношение на тази сложна и малко изследвана материя. Работата като цяло представлява принос в областта на методологията за провеждане на паралелен анализ на литературно произведение и негова филмова адаптация.

Авторефератът отговаря напълно на духа и структурата на дисертационния труд.

В заключение: твърдо съм убедена, че предлаганият за обсъждане труд притежава всички качества на докторска дисертация и предлагам на уважаемото Научно жури, в съгласие със Закона за развитие на академичния състав на Република България, да присъди на Мария Анастасова научно-образователната степен „доктор“.

Рецензент:

доц. д-р Елисавета Бояджиева

15 февруари 2017 г.