

РЕЦЕНЗИЯ

по конкурса за получаване на образователно-научната степен Доктор

по 8.4., Кинознание, киноизкуство и телевизия

с кандидат **Тамара Валериева Пещерска-Йорданов**

Рецензент: проф. д.н. Любомир Тодоров Халачев,

София, ул. Бисер 2, ап.23,

Кандидатът **Тамара Валериева Пещерска-Йорданов** предлага за разглеждане дисертационен труд озаглавен:

„РАБОТА НА РЕЖИСЬОРА В ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ–ПОРТРЕТ»

Уважаеми колеги,

Няма да се спирам подробно на биографията на Тамара Пещерска, която показва несъмнено дълбок интерес към процесите в киното и дългогодишна работа в тази област. Безспорно, това е положителна характеристика на кандидатката. Освен това въпреки не малкото анализи в областта на документалното кино и работата на режисьора в него, точно в жанра на филмовия портрет нямаме обособено изследване. Затова поздравявам интереса на авторката както и усилията на нейния научен ръководител да работят именно върху тази тема. Аз самият съм работил в този жанр и много пъти съм си задавал въпроси, които и тук авторката споделя и на които се опитва да даде отговор. В такъв смисъл приемам този труд за много полезен.

Предложеният ръкопис има стандартния обем, притежава ясна и добре организирана структура, дава отговори на поставените въпроси. Смятам, че има всички качества на добре написан научен труд. Структуриран е в седем части – форма, която по мое мнение дава достатъчно възможности за поставяне на научна теза и за нейното пълно разработване.

След Въведението следва:

1 глава- Еволюцията на жанра портрет. Историческо развитие и тенденции на документалното кино в контекста на изграждане на образа на човека.

2 глава- Достоверност и субективност при изграждане на образа в документалния филм-портрет.

3 глава- Режисьорски практики при работа на режисьора с героя

4 глава – Типология на портретното кино. Видове.

5 глава – Документалният хибрид. Портретът в епохата на компютърните технологии.

6 глава- Режисьорска етика при разкриване на образа в документалния филм-портрет.

Разбира се имаме и целия справочен апарат, библиография, филмография, приложения и т.н.

В цялата работа последователно и методично с усет на добър изследовател докторантката е проследила много източници - както европейски, така и български – които дават представа за състоянието на сектора, който се изследва. Докторантката е използвала различни източници – теоретически и практически- които ни дават възможност да огледаме изследваната материя в дълбочина. Прави впечатление, че тя е използвала изказвания и цитати от направени лично интервюта, в които известни режисьори споделят своите наблюдения върху изследваната тема. Този подход внушава доверие в уменията на докторантката да достига до мнения и разсъждения на участници в кинематографичния процес, които да формират убеденост в така разработваната тема. Също така убедено и логично звучат всичките анализи и позовавания на компетентни автори, които са работили теоретически по темите на документалистиката. Приемам предложената дисертация като завършена и я определям като изключително полезна за цялата ни общност.

Както вече казах, имам особен интерес към темата и въобще към всичко, което се пише по повод на документалното кино. Затова ще си позволя в характера на тази рецензия да включа не само своята оценка за написания труд, която очевидно е положителна, но и да споря на места с текста тъй като намирам за правилно една дисертация да поражда желание и възможности за професионални спорове.

Все пак трябва да кажа, че във въведението ненужно се обръщаме към историята на визуалните изкуства, за да обясним колко е важно да говорим за филмовия портрет. Смятам, че темите с историята на изобразителните изкуствата са използвани в достатъчно, дори бих казал в стотици дисертации и днес читателят е подготвен да започне този разговор направо от ерата на кинематографа- в главата „световни исторически тенденции в кинопортрета“. Предлагам тези страници от началото да паднат от изследването, то с нищо няма да загуби от тяхната липса.

Както и по-късно, на стр.47 в главата „субективност и достоверност“- струва ми се че в тази иначе добре структурирана глава началните 3-4 стр са ненужно връщане към въведението в което обясняваме всички теоретически предпоставки за обособяването на филма- портрет с

неговите изисквания за достоверност. Като че ли ненужно се връщаме към основите на теорията след като в предишните 50стр авторката устремно се движи към по-интересни примери от световното кино и по-сериозни обобщения. Тази глава е малка и сравнително безучастно стои в иначе добре структурираната работа. Може би трябва въобще да се махне. Споменавам подобни детайли защото ми се струва, че те само биха облекчили работата при едно евентуално бъдещо издание.

Дисертантката очевидно се е запознала с голям брой филмови произведения които умело анализира в желанието си да намери онзи модел (метод), който със самото си участие в работата ще ни донесе успех. Тя го прави и като анализатор, и като режисьор. Разбира се в края на дисертацията самата тя признава, че подобен универсален метод не съществува – всичко е въпрос на режисьорска концепция и поглед към героя на документалния филм. И все пак понякога се връщаме към известните примери от историята, за да допълним знанията и разбиранията си за киното.

Струва ми се, че най-емоционалната глава в дисертацията е втора глава- „Достоверност и субективност при изграждане на образа в документалния филм-портрет“. Защо? Защото емоцията на авторката (доколкото може да се говори за емоция в един научен труд) е много силна именно по тази линия- колко достоверен е представеният образ на героя. И тя доказва привързаността си към тази тема през целия труд. Това е разбираемо- когато става дума за документален филм зрителите се интересуват дали образа, който виждат на екрана е реално съществуващ. Достоверност, обективност, истина – това са все синоними на основните изисквания към филма когато анализираме готовия филм-портрет. Ако режисьорът изведе концепция, морал на финала зрителят трябва да знае- да вярва или да не вярва на този образ. Подкрепям изцяло авторката (стр.54)която казва, че режисьорската „обективност“ е несъществуващо понятие – развил съм тази теза в дисертацията „Документалното кино- между истината и измислицата“. Но как да съчетаем обективния поглед на режисьора към героя (лишен от външни емоции, конюнктурни съображения и др.под.) и желанието на режисьора да бъде колкото се може по-близък с героя. Изцяло съм съгласен с казаното от Неда Станимирова (стр.166), че „портретният жанр е любовен жанр“ за автора на филма. Когато се отнасяш с любов към своя герой без значение кой е той и с какво е известен на обществото, ти винаги получаваш бонус от публиката която е готова да бъде позитивно настроена към героя. Този поглед към работата в портретния жанр показва съвсем точно как режисьорът може да бъде и обективен, и творчески пристрастен. И приемам, че авторката достатъчно убедително защитава именно тази теза.

Ще дам и друг пример, който ни отвежда в друга посока. Когато анализираме „Чичо Тони, Тримата глупаци и ДС“ трябва да знаем, че грешките в този филм са най-много заради предпоставената теза: „Как ДС е унищожила живота на един артист“. И тъй като факти не се намират в достатъчна степен за завършване на тезата, портретът е станал изкуствено драматизиран и поради това изглежда неестествен. Смятам, че режисьорката е била повече привлечена от тезата за влиянието на ДС върху анимационното кино, отколкото от съдбата на аниматора Антон Траянов. Тя се е отнесла, може би несъзнателно и фокусирана върху своята теза, с пренебрежение към героя, който при друг поглед можеше да получи по-задълбочен творчески портрет. Искам да добавя и едно свое мнение, получено след много филми- ако не харесваш героя, за когото правиш филм, дори ако не го обичаш- по-добре не се захващай с този филм.

Когато говорим за портретирания човек, за нашия герой, ние задължително се опитваме да се впишем, да застанем до него като на общ портрет. Това е част от егото на режисьора, който прави филм-портрет и е нормално да присъства във филма. Но не винаги успешният филм е повод за успех в живота на героя. В този смисъл не е правилно да се каже, че „филмът за Кенеди става ключов за спечелване на изборите“- всъщност ключов за спечелването на изборите става дебатът по телевизията, в който младият и красив Кенеди успешно спечелва срещу не така харизматичния Никсън. Специалистите казват, че ако бяха говорили по радиото, спечелилият щеше да бъде Никсън.

Когато режисьорът е близък на героя- например „Най-доброто момче“ (реж. Айра Уол, Оскар за документален филм, 1980г). – може да се получи прекрасен филм-портрет дори ако героят не е известна личност и не блести с постижения в живота, защото е един умствено изостанал млад човек. Режисьорът толкова ненатрапчиво и спокойно се приближава до героя (който е проследяван в своето бавно развитие 3 години), че той без да губи от своите характеристики (умствени недостатъци - което е реалност) ни става познат и близък, ние му симпатизираме и искаме той да получи възможност да се впише в живота на обществото. По този начин погледът на режисьора получава мощна подкрепа от публиката. Не случайно филмът е спечелил „Оскар“.

Мисля, че главите „Типология на портретното кино“ и „Режисьорска етика при разкриване на образа“ биха могли да бъдат част от основната глава на труда – „Режисьорски практики при работа на режисьора с героя“, която трябва да ни разкаже как всъщност режисьорът от обикновен човек става творец, как подбира своя герой, какви герои обича, как ги открива, как се доближава до тях, какво прави за да спечели доверието им. Целият труд има амбицията да

направи генерални теоретически открития, но според мен е прекрасен пример на емпиричен анализ от страна на един автор, който е повече режисьор, отколкото анализатор. И в това няма нищо лошо – ние имаме нужда както от дълбоки аналитични трудове, така и от трудове които навлизат в психологията и работата на авторите на терен. Харесва ми систематичното и прагматично разделение на под-главите, които в седем части ни разкриват нелекия труд на режисьора който работи върху документален филм-портрет. В неговата цялост и в неговите отделни части. Но все пак аз мисля, че в желанието си да обхване изцяло работата на режисьора върху документалния филм-портрет дисертантката е нарушила баланса на своите интереси. По този начин тя е пропуснала възможността да изведе на преден план една основна тема върху която да фокусира вниманието си, а вместо това е направила подробен и много добросъвестен разказ за работата на режисьора в документалното кино. Затова написах, че главата „Достоверност и субективност при изграждане на образа в документалния филм-портрет“ носи повече емоция и като че ли ни подсказва, че авторката приема присърце повече тази тема. Впрочем, тя е и по-удобна за дискусии, поражда много размисли и генерира въпроси. Но, тази забележка не намалява значението на главата „Режисьорски практики при работа на режисьора с героя“. В този случай дисертантката е направила своя избор (случайно или преднамерено- не знам) като е вложила много усилие и усърдие именно в тази глава. Впрочем, тя е и най-голяма по обем.

Съгласен съм с авторката (и с Оскар Уайлд), че всеки портрет (в това число и филмовият) е до голяма степен портрет на автора- дори само в избора на героя режисьорът определя своите предпочитания, а следователно и своя образ. Тук авторката е права, че режисьорът до голяма степен се разкрива първо чрез избора на своя герой и след това с отношението си към него в готовия филм. Смятам този анализ за много полезен за разбиране емоцията, която ръководи избора на режисьора-документалист. Може дори да има глава, в която се анализира отношението герой-автор (нещо като героят и неговият автор).

По повод позоваването на авторката на телевизионни филми ми се иска да споделя някои мисли за разликата между телевизионния репортаж и документалния филм. През 2008г по молба на БНТ ние направихме анализ на разликата между документалния филм и телевизионната журналистика, искан от УС на БНТ очевидно във връзка с хонорарната политика на БНТ. За наша изненада колегите от БНТ изцяло отхвърлиха този анализ който определиха като ненужно теоретичен и казаха, че в телевизията всички форми представляват документални филми. Но все пак разликата между репортаж и документален филм си остава- тя е в продължителността на работа и по-дълбокото осмисляне на сюжета и героите. Това трябва да се подчертае, ако разбира се не се гледат финансовите интереси на авторите в БНТ.

И тъй като в повечето документални филми на телевизията става дума за портрети има място анализът на начина, по който те се правят ако не са минали, разбира се, през участие в конкурсите на студия „Екран“. Впрочем, тук става дума не само за документалните филми на БНТ, но и на другите телевизии. Почти всяка телевизионна форма (ако не е игра или шоу) се представя като документален филм, което като отношение маргинализира работата върху документалното кино. И тъй като в момента има много състезания, фестивали или други прояви на които тези форми могат да получат награди изведнъж се оказва, че в България се правят стотици документални филми, които получават някъде награди. Когато говорим за всенародните форми на работа с новите технологии и за I-movie бих спорил приятелски с А.Донев че „всеки който иска може да се занимава с кино“ (стр74). Струва ми се че коректният израз е „може да се опитва да снима това, което вижда“. Не трябва да поставяме знак за равенство между любителските клипчета и документалното кино като понятие дори когато разсъждаваме само за новите възможности на технологиите. В крайна сметка този подход обърква дори любителите, които имат сериозно отношение към документалното кино.

Поставените въпроси за постановъчните методи в документалното кино са много важни и изискват по-сериозно отношение от споровете дали това е чисто документално кино и има ли право авторът да го прави. Смятам, че този тип документално кино, което в интерес на зрителските емоции си служи с драматизация и нагаждане на текста е чиста манипулация-ние, професионалистите, може да знаем цялата история на снимането на филма и да бъдем професионално критични, но хилядите други зрители по света няма да го знаят и ще приемат филма като документално поведение на героя. Режисьорите, които го правят, съзнават че това им дава преимущества пред другите със силния емоционален заряд, който всъщност е до голяма степен изкуствено привнесен, игрален и постановъчен. В някои страни (напр. САЩ) се отнасят много сериозно към този въпрос. Пример за това можем да намерим във филма „Телевизионни новини“ (реж.Джеймс Брукс), в който главният герой хитрува на екрана за да изкара сълзи от очите на зрителите. Но колегите- журналисти не му го прощават. Трябва да отбележим като информация, че „Любен Каравелов- материали от едно проучване“ е първият документален филм в българското кино, в който режисьорът използва т.нар. „драматизация“ или „възстановка“ за да въведе исторически герои които иначе не би могъл да има. В този вид възстановки има два типа – едните които не въвеждат конкретни герои, а само маркират средата, за да стане тя по-разбираема за зрителя. Вторият тип въвежда герои и дори създава диалог като в игрален филм. Аз лично смятам че първият вид е полезен за документалното кино, а вторият вид подвежда и може да ни въведе в заблуда относно документалната истина.

Много интересно е разсъждението на авторката по повод на монолога в документалния филм-портрет. Доколкото този монолог на героя трябва да бъде документално взет и може ли да бъде измислен в „стила на героя“. Самият факт, че авторката разсъждава по тези въпроси доказва, че тя разбира и оценява важноста на текста в документалния филм-портрет. И не само се опитва да намери отговор на въпросите, но си поставя и задачата да ни убеди във възможността да се мисли, да се разсъждава по тези важни за режисьорите на документално кино теми. Мисля, че подобни разсъждения ни отвеждат до въпроса: „Може ли документалният герой да бъде „довършен“ от авторите, ако нещо в него не е така, както те биха искали.“ Струва ми се, и вече го казах, че всякакви възстановки и авторски измислици могат да бъдат част от филма, но когато вкараме актьори и им дадем в устата текстове вече става игрално кино. Има много примери на границата между документалното кино и докудрамата, които могат да ни посочат правилния изход от тази ситуация. Във всеки случай този изход е много тесен- през него се минава само след много внимателни проверки, ако искате да бъдете верни на своя герой. Много точен е цитатът от К.Бонев- „тези кадри (постановъчните) трябва да станат част от документалната тъкан, режисьорът трябва да е готов да „изчезне“ във филма“ . Много вярно е казано и се радвам, че авторката се е позовала на този цитат. Можем много да разсъждаваме за хибридно кино, но фактите от документалното кино изискват определени качества, за да може да се използва терминът „документално“.

На стр.53 дисертантката казва, че „авторовият глас има спомагателна роля“. Мисля, че в най-добрите си изяви дикторският текст четен от автора е водещ, а не спомагателен- напр. „Обикновен фашизъм“, в който М.Ром сам анализира архивите във филма. Както диалогът в игралното кино, така и текстът в документалното кино е важен за изясняване характеристиката на героите. Особено авторският текст който често наричаме дикторски текст. Но и текстът от директните интервюта също е подвластен на режисьорски контрол по време на монтажа, което впрочем авторката анализира в главата „монтаж“.. Много често ние съдим за героя не по това, което е казал а по това, което е можел да каже но не го е казал. Както е във филма „Разпит“. По-късно, когато разглежда работата с авторски глас в главата :“режисьорски практики при използването глас зад кадър“ дисертантката подробно се спира на различните варианти за работа с авторския текст.

Мисля, че главата за хибридно кино и новите възможности при използване на технологиите е интересна и със своите примери дава основание за бъдещи разговори когато и в българското документално кино ще имаме достатъчен обем филми за анализ. Но отново трябва да кажа, че малкият обем на тази глава ме навежда на мисълта, че тя може да бъде обединена с друга

и така да се избегне впечатлението от разпокъсаност и фрагментарност на работата. Когато говорим за смесване на документално кино с анимация трябва да споменем първият подобен опит у нас- филмът на Анри Кулев „Приказка за пътя“.

С повечето примери и анализи на авторката съм солидарен и дори ги подкрепям напълно, което отбелязвам като окончателен извод от работата. Но имам и някои забележки, макар и по детайли от труда и това е съвсем нормално като се има предвид че точно по тази тема няма много анализи. Например мисля, че Дзига Вертов не е пример за режисьор, който прави филми портрети в смисъла който използва авторката- да анализира отделната личност. Напротив- неговата идея е да се улови общото, главното, а не частното. Съдбата на отделния човек не го вълнува, защото тя не представлява интерес от гледна точка на движението на революционните маси в обществото. Дори теорията му се опира не на конкретни впечатления от човека, а на предпоставени тези за портрета като шрих в общата картина на обществото – за него човекът е „човек-знак“ като ударението или въпросителната в изречението. Въпреки че използването на неговия метод за наблюдение на всичко, което става около нас **дисертантката много удачно е определила** като основен метод на документалното кино.

Не съм съгласен с казаното от авторката „методът интервю не е особено впечатляващ метод за изграждане на образа в съвременното документално кино“ (стр.119). Аз мисля, че всеки метод може да бъде добър или ненужен в зависимост от това как е използван. В този смисъл да се отрича или фаворизира определен начин на работа не е правилно. Интересно би било да разсъждаваме и за метода „скрита камера“- преди десетилетия това беше основен начин на снимане на документални филми и авторката многократно се спира на този метод в дисертацията си. В днешно време в ЕС „никой не може да бъде сниман без неговото съгласие“- това изискване на закона поставя особени препятствия пред „скритата камера“. Само да си представим работата върху филми като „Погледнете лицето“, за които авторката говори много подробно. Не мога да си представя да се снима документално кино, ако трябва всеки момент да искаш от някого позволение! Или да закриваш с маска лицата на тези хора, които си снимал без позволение. Явно това обстоятелство ще промени силно възможностите на документалното кино. А като прибавим и въпросът с авторските права на случайните клипове, които пътуват из мрежите и могат да се използват в един документален филм- въпросите към работата на режисьора-документалист стават твърде сложни. А как ще изглежда работата на режисьора в подобна среда- трудно ми е да си представя. Смятам, че бъдещето ни е подготвило интересни и сложни въпроси и затова не е излишно да започнем да разсъждаваме по тях и да търсим необходимите отговори.

Не всички цитати от Б.Никълс са оригинални, някои звучат просто шаблонно като „авторското документално кино е забележително именно с това, че неговият език е индивидуален...“(стр.83). Или – „повечето филмови училища не предлагат курсове по етика“- това не е вярно не само като формална забележка, но и като забележка по смисъл. Дори в тези училища, които нямат лекции по дисциплината „етика“ преподавателите по документално кино достатъчно ясно и задълбочено анализират тези понятия в своите лекции. Без разговори за етиката не завършва нито една лекция по документално кино! По същия начин звучат и цитатите от труда на Айбарша Божеева. Добре е да се помисли за тяхното присъствие в едно бъдещо издание. Когато говорим за етика в работата на документалиста (стр.190) обезателно трябва да споменем италианския режисьор Гуалтиеро Якопети, който през 60-те години снимаше по целия свят изключителни кадри за своите документални филми. Самите филми много често бяха в нарушение на елементарния човешки морал - например, кадри на разстрелвани въстаници в някаква африканска държава- но бяха широко рекламирани и показвани, дори някъде се приемаха като безспорни продукти на истинския документалист. . Става дума за „Кучешки живот“.

„Социалистическият строй е заменен от пост-социалистически“ (стр.173)- смятам че това определение не издържа научен анализ въпреки, че често се използва. Също така не е правилно да използваме понятието „пост-социалистическо кино“, ако не можем да определим кога то престава да бъде „пост-социалистическо“ и става съвременно документално кино, каквото имаме днес. Аз поне снимам съвременно документално кино, а не някакво друго. Друга забележка е към фразата „През средата на миналия век ... техниката е била тромава.“ (стр.123) Сигурно става дума за началото на века, защото след 50-те години в киното навлиза много подвижна техника, която поставя началото на различните „нови вълни“ в киното из цяла Европа. Разбира се сравнена с днешната техника тя е тромава 35мм техника, но тогава беше направо революционна.

Застоят в документалното кино през 50-те години (стр.31)се обяснява не толкова с навлизането на новата техника, колкото с устремното възприемане на режисьорите от игралното кино на документалната специфика в тяхната работа. Става дума за френската нова вълна, английското ново кино, чешката вълна, полското кино и т.н. които до такава степен са повлияни от документалния начин на снимане, че правят документалното кино излишно – поне за момента. За пример ще дам само „Клео от 5 до 7“.

Не намирам анализ на един от най-интересните групови портрети в съвременното документално кино – „Буена виста сошъл кльб“. Би било интересно като разказ когато се

говори за портрети на творци, които работят заедно – като този оркестър. Тук бихме могли да добавим и „Грънци“ на Н.Волев и Хр.Илиев- ярък пример за работа върху филм-портрет на човек, които се занимава с изкуство и отново старият спор между Моцарт и Салиери.

Също така бих посъветвал авторката ако реши да издава този труд (аз горещо го препоръчвам) да обедини някои от частите, за да се създаде още в самото начало по-ясна представа за читателя накъде ни води авторът и какъв е фокусът на неговото изследване. Много полезно е при едно издание текста да се даде на редактор и коректор- винаги има такава нужда.

При ясно изразената положителна оценка за качествата на научния труд „Работа на режисьора в документалния филм-портрет“ нямам съществени критични бележки. Посочените забележки или уточнения имаха за цел да изяснят някои понятия и проблеми и да помогнат на кандидатката при издаването на труда.

Поради всичко изложено дотук, в заключение бих искал да подчертая още веднъж научните постижения на кандидата и конкретните приноси на разгледания дисертационен труд. Убеден съм, че те напълно отговарят на високите изисквания, предвидени в ЗРАСРБ. Именно затова си позволявам да препоръчам на Специализираното научно жури при Института за изследване на изкуствата, БАН да приеме положително кандидатурата на Тамара Пещерска-Йорданов и да ѝ присъди образователната и научна степен ДОКТОР.

Аз гласувам положително.

7 август 2023 г.

Рецензент:

(проф. д. н. Любомир Халачев)