

РЕЦЕНЗИЯ

От проф. д. н. ВЕРА НАЙДЕНОВА НАЙДЕНОВА

За дисертационния труд на ДИМИТЪР ПЕТРОВ САРДЖЕВ

На тема: „ДРАМАТУРГИЧНАТА ФУНКЦИЯ НА ФИЛМА В ТЕАТРАЛНИЯ СПЕКТАКЪЛ” (за присъждане на образователната и научна степен „доктор”).

Пристъпвайки към прочита на дисертационния труд на Димитър Сарджев, си мислех за началните десетилетия на ХХ век, когато, наследило много от елементите на хилядолетното театрално изкуство, киното води самоотвержена борба за еманципирането си от него. Силите му идват от аналоговата техника, която го дарява с нови възможности за движение във времето и пространството (нов хронотоп), със способности за отразяване на конкретната, автентична житейска среда. А като резултат от това – с друга зрелищност и друга сугестивност. Един от първенците в тази борба, Дейвид У. Грифит, ще каже: „Времето върви бързо напред, а нищо не върви по-бързо от киното”.

Много скоро киното и театърът ще започнат да общуват и да си взаимодействат като равноправни и автономни изкуства. Това е момент от започналия през ХХ век по-общ процес за освобождаване на художника/твореца от пленничеството само в едно изкуство. А ново появилата си дигитална техника отваря широко вратите за т.нар. интермедиялно смесване на елементи от различните изкуства и за взаимодействията на изкуствата като цяло в мултимедийни съюзи. Към тях принадлежи и обектът на изследване в настоящия дисертационен труд.

При тази начална информация ми беше лесно да приемам аргументите на автора за значимостта и актуалността на избраната тема. Тук е уместно да се напомни, че „значимостта” и ”актуалността” са водещи сред критериите за стойността на един дисертационен труд. За да засвидетелства тяхната наличност, авторът осъществява **респектиращо**

сложна изследователска стратегия. Тя започва със силно концептуално начало. От частите „Увод”, „Цел на изследването”, „Предмет и методология” (стр. 2–9) става ясно, че изследването ще се осъществи в три концентрични кръга. Във външния, по-широкия, се осветляват отношенията (приликите и отликите) между театъра и киното/театралния спектакъл и филма. Във втория, като аспект от тях, се проследява историческият опит в конкретното практикуване на взаимодействието между театралния спектакъл и филма. В най-вътрешния, сърцевинния кръг, се фиксира конкретният предмет на изследването: „драматургичната функция на филма в театралния спектакъл”. И със средствата на т.нар. емпирична теория се извършва систематика на българския опит.

Пътят на културно-историческия анализ започва отдалече. Сондата е пусната дълбоко - при праисторическите пещерни рисунки, където цитирани от Сарджев реномирани автори откриват изначално присъщия на изкуствата синкретизъм, прототип на триизмерното изображение, генерирано днес с компютърния софтуер. Спомената е и Вагнеровата философия за синтеза на изкуствата (според мен, щеше да е уместно тя да бъде по-широко експлицирана).

В пространния текстови масив на глава I-ва (стр. 9 – 32), с идеите и формулировките на Валтер Бенямин, Сюзън Зонтаг и др., се разгръщат анализите на естетическите, поетическите, техническите и рецептивните и др. прилики и отлики между театъра и киното. Тук се приобщава и мотив от българския изкуствоведски дискурс – концепцията на Атанас Натев за „антракта” като структурно-смыслов елемент на театралния спектакъл. С убеждението, че този специфичен елемент от театралната драматургия дава пролуки и възможности филмът да бъде поставен на сцената като част от спектакъла, Сарджев многократно ще се връща към идеята на нашия известен учен. Но най-ефективни от гледна точка на емпиричното и теоретичното познание са ядрата от т.нар. авторска теория, при която експериментаторът сам осмисля направеното. За тази цел, авторът

на изследването находчиво е използвал формата на очерка, при която в стегнат вид се събират биографични елементи, описание на опита и... концепция.

Накратко представени, концепциите могат да се формулират така: при Жорж Мелиес филмираният театър се използва, ”за да се преодолеят физическите ограничения на сцената” и „да се разшири полето на действие”; Мейерхолд се стреми да „кинефицира театъра”; Айзенщайн изобретява „монтажа на атракциони” („интелектуален атракцион”), чиято цел е „да изведе зрителя от инерцията на възприятието”; чрез интегриране на откъси от филми в театрални спектакли Ервин Пискатор „разширява сюжета в пространството и времето”. За него Бертолд Брехт ще каже:” Изобщо той въведе филма в театъра и така превърна кулисите в актьори”. Повлиян от Пискатор, самият той превръща филма в мощно „театрално” средство и го натоварва с различни функции; интегрирането на двете изкуства е момент от създаването на неговия знаменит „епичен театър”.

Както дисертантът ще ни убеди по-нататък, тези концепции работят и днес в практиката на театралните режисьори . Още тук може да се направи изводът, че той много добре познава както историческата практика при взаимодействието на театъра и киното/театралния спектакъл и филма, така и научната литература, свързана с тях. Свидетелство за това е и публикуваната в края на труда библиография (съдържаща 72 заглавия на български и чуждестранни източници). Ще си позволя обаче да отбележа един, макар и не фатален, минус: в иначе много пространния очерк за Брехт отсъстват проницателните идеи от книгата на известната московска изследователка Мая Туровская „На границе искусств. Брехт и кино”, М. 1984 г. Този пропуск не ми дава основание да отрека богатата ерудиция на Сарджев, в основата на която, несъмнено, са двете му образования – по театрална и кино режисура, за които сме информирани както от документите по защитата, така и в дисертационния текст. Както, разбира се, и личностното му предразположение към научното познание.

В частите II-ра, III-та и IV-та (стр. 32–52) се осъществява теоретизацията на изследваното явление. Тя се постига чрез класическата методология, при спазване на следната логическа закономерност: започва се с „операциите” на т.нар. обща теория, тоест, с изясняване на понятията с по-широко значение. Впрочем, още в определянето на целите и задачите на изследването (стр. 3) се изяснява значението на понятието **филм**, което тук ще бъде използвано. Това е особено важно, като се има предвид, че българското лексикално значение на понятието ”филм” е „визуален разказ, предназначен за показване”, а тук то функционира в специфичен вид. „Под филм – ни информира авторът - ще разглеждаме единичното, медийно или мултимедийно съдържание, предназначено за показване на публиката, в какъвто и да е – дигитален или аналогов формат - като филмова лента, видеокасета, дигитален видеофайл или добавена/виртуална реалност със съдържание от различен характер. Той може да бъде игрален филм, документален филм, телевизионен сериал, телевизионен обект, телевизионен канал,, възпроизвеждащ различно смислово съдържание”.

Чрез дискусия се установява разликата между „**драматургия**” в смисъл на литературен текст/пиеса и драматургия на театрален спектакъл, аспект от която са имплантираните филмови елементи. Позволявам си да мисля, че тази дискусия щеше да приключи по-бързо, ако беше приобщено понятието „режисьорска драматургия”.

Изясняват се още понятията вътрешна и външна структура (съдържание и форма), композиция, за пореден път „**антракт**” и т.н. За да се стигне до най-важното за осъществяването на теоретичната задача на дисертацията - „**драматургична функция**”. От многото характеризиращи го съждения, ще цитирам най-обобщаващото:

„Ако приемем условно, че използването на филм в театралния спектакъл принадлежи на външната структура на драматургията, то най-напред трябва да кажем, че тази употреба е станала неделима част от драматургията. И по-точно, че нейното място в представлението не е заради

нейните спектакуларни качества, а заради неотменимата нужда да присъства в драматургичната структура.. Тоест, за да говорим за функция на това използвано средство, първото и най-важното условие е то да е станало част от драматургичната композиция в неделима връзка с драматургията на представлението.

Това ще рече филмът, или както и да го наречем, видеото, движещият се образ или дори статичните фотографски изображения, или пък прожекцията на живо, всичко това трябва да се е превърнало в нещо, което е различно от буквалното му значение. То трябва да е подчинено на законите на сценичното изкуство и на неговото пространство и да работи за постигане на конкретните цели, с които е натоварено”. (стр. 64)

И така, чрез пространни и подкрепени с много аргументи разсъждения, се стига до формулировката **„драматургичната функция на филма в театралния спектакъл”**. Тук тя играе ролята на т. нар. **родово понятие** (теоретичния хипероним), с който се обяснява същността на изследваната дейност, смисълът на съществуването ѝ, целите и задачите, които изпълнява. **Осъществява се и систематиката/класификацията на разновидностите в опита (тоест, емпиричната теория, теорията в Аристотелев смисъл).**

В случая, „системата” не е многосъставна. Съдържа пет примера от неголямата българска практика: I. ПЕТРА ФОН КАНТ, по едноименната пиеса на Фасбиндер, реж. Пламен Марков, театър „Софя”; II. ЛАЗАР И ИИСУС, по едноименния разказ на Емилиян Станев, реж. Иван Добчев, ДКТ „Константин Величков”, Пазарджик и Учебен театър НАТФИЗ; III. „Феята”, върху книгата „Феята от захарницата” на Катя Антонова, драматизация и режисура Елза Лалева, театър „София”; IV. “Куцльота от забутания остров”, по едноименната пиеса на Мартин Макдона, реж. Пламен Марков, ДТ „Сава Огнянов”, Русе; V. „Опит за летене”, по пиесата на Йордан Радичков, реж. Недялко Делчев, ДТ „Сава Огнянов”, Русе.

Един от мотивите за избора на тези спектакли е, че авторът сам е участвал в създаването им и може подробно да опише творческия процес и технологията.. По-същественото основание за избора им, разбира се, е че те са считани от него за еталони, за творчески модели извън обсега на снизяващите качества на тази дейност – илюстративност и самоцелна зрелищност. А най-същественото съображение, от гледна точка на осъществяваната теоретизация, е, че всеки от тях е представителен за определено практическо подразделение, за определен вид „драматургическа функция на филма в театралния спектакъл”. С други думи, може да изпълнява ролята на **видово понятие**, т.нар хипоним в систематиката/класификацията. За краткост, ще се задоволим с обобщението на автора(стр.88): „Във всеки от изброените спектакли се търсеше подход – принцип на видеоизображението като филмов материал, който да говори за събитие, усещане, свят, който е във от сценичното действие”(стр.88).

Анализите са осъществени с респектираща широта и дълбочина, но намирам, че можеха да се увенчат с по-лаконични дефиниции. Ще се опитам да ги цитирам по-най-пестеливия начин:

За вида I. (където се използват фотографски изображения - В.Н.) „Целта беше чрез тези похвати (имплантирането на тези изображения . В.Н.) да се засили не толкова зрелищното изображение, колкото превръщането на номиналното изображение в нещо друго, което да даде възможност за асоциативна провокация към въображението”(стр. 71). При пример II. „Спрямо хода на драматургичната парабола, се търсеше асоциация с небесните тела (слънце и луна) и усещане за напомняне на някакво всевиждащо око”(стр. 76). При III. „Усилията бяха в посока търсене на видеоизображение, което да стане елемент от визуалната среда и което да подчертава приказния характер на ситуацията...”. (стр.(-77). При IV. „Работата по изграждане на видеоизображението в спектакъла беше в изработването на няколко интермедии, които да отделят частите на пиесата

по четлив начин и да направят връзка между тях” (стр. 79). При V „Имахме и кадри, цитати от филма на Бинка Желязкова, с балона и друг документален материал, показващ балона, летящ в небето в неговата цялост или пък детайли от неговата конструкция. Представата ни беше, че един такъв, документален по своя характер материал, ще стои като контрапункт на условността на сценичния образ и на наивно-поетичната игра, търсена в актьорското присъствие”. (стр.84)

В раздел ПРИЛОЖЕНИЕ театралните спектакли са богато визионализирани (стр 90-117). Така, пространно и компетентно анализирани и илюстрирани, те , макар и не много на брой, в съвкупността си имат качества на „система” (мини система), на основа за теоретична парадигма, която подлежи на разширяване и обогатяване. В перспектива те биха могли да бъдат разгледани и по философско-естетически начин: например като процес на адаптиране на изкуствата едно към друго, или като диалог – равноправно и взаимно допълване.

В раздел „Приложения” са публикувани и интервюта, две от които ще отбележа по-специално – тези с режисьора Иван Добчев и с художника Станислав Памукчиев. Изборът им за поанта на дисертационния труд не е случаен. С теоретичните си формулировки Добчев поставя ярки акценти върху някои от наблюденията и обобщенията на Сарджев. А сред конкретните му примери е забележителният пионерски опит на театър „Сфумато” за обединяването на театъра и киното– „Черното руно”, 2000 г. В интервюто на Памукчиев интермедийните и мултимедийните форми се вихрят в обща стихия. Споменава се и изкуственият интелект, който... „ще рециклира и слива изкуствата до безкрайност”. С това съждение изследването на дисертанта се затваря в красноречива парабола - между „точката” с праисторическите пещерни действия (стр2), събрали ведно различни художествени начала, и „точката” с „постисторическите” компютърни артистични миксове...

Намирам формулировките на приносите, предложени от автора, за коректни (при подobaваща доза съдържаност). Но ще си позволя да ги разширя и уедря. Изследването на Димитър Сарджев несъмнено обогатява българската изкуствоведска книжнина, която все още е твърде бедна при разработките върху най-новите явления в живота на изкуствата - техните взаимодействия и синтези. Ще добавя и това, че в традициите на дисертационните защиты наличието на теоретични постановки се ценят високо.

Но с особен акцент ще изтъкна друго: това изследване има пропедевчески характер. Както ни информира авторът, концептът му е апробиран пред университетска аудитория, а според мен в сегашния си вид то има качества да бъде присъединено като поддисциплина към дисциплината „режисура за драматичен театър“; а и по-широко – към дисциплината „сценична режисура“. Разбира се, то заслужава внимание и от страна на преподаващите и изучаващите „кино и телевизионна режисура“, които са партньори на театралните режисьори в имплантирането на филмовите елементи.

Тук ще си позволя малко да помечтая. Като имам предвид и образованието, и дейността на Сарджев в сферата на киното, очаквам още един негов жест: да осъществи симетрично изследване върху случаите, когато театърът е „гост“, а киното негов гостоприемник. Не е тайна, че за „театралност“ при филма се говори, когато мизенсценът е тромав, а диалогът многословен. Но има театралност от висок ранг, като тази във филмите на Ингмар Бергман или във филми като „Дванадесет разгневени мъже“ на Сидни Лъмет (1957 г.), „Балът“ на Еторе Скола (1983 г.), „12“ на Никита Михалков (2007 г.) и др. Очаквам този „симетричен интерес“, най-вече като имам предвид както двете образование на Сарджев, така и това, че той в творчеството си успешно се „раздвоява“ между театъра и киното. Това проличава от приложената справка в документите по защитата. Но, разбира

се, и от собствените ми впечатления от неговите театрални и филмови изяви.

Изпитвам особено удовлетворение от факта, че към преподавателския състав на Националната академия за театрално и филмово изкуство, с която съм съдбовно свързана, се приобщават млади хора, които успешно съчетават педагогическата практика с индивидуални творчески изяви и респектираци по обем и дълбочина научни познания. Това щастливо съчетание откриваме в дисертационния труд и биографията на Димитър Петров Сарджев.

Изискваните от процедурата по защитата публикации са налице. Авторефератът, в съкратен вид, изоморфно, повтаря изследването в цялост.

С висока степен на убеденост ще гласувам за това на Димитър Петров Сарджев да бъде присъдена образователната и научна степен „доктор“.

П.П. За пръв път присъствах на докторска защита през 1957 г. Запомнила съм съм думите на председателстващия комисията: Когато одобрявате един дисертационен труд, не пропускайте да поздравите научния ръководител.

Моите поздравления за чл.-кор. проф. Пламен Марков.

Подпис:

/проф. д. н. Вера Найденова/