

## РЕЦЕНЗИЯ

От доц. д-р Елизавета Боева, НБУ, професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, научен член на жури, назначено със заповед на Ректора на НБУ, по процедура за придобиване на научната и образователна степен ДОКТОР по професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, научна специалност *Кинознание, киноизкуство и телевизия* относно дисертационния труд *Манифестът. Догма 95. Рефлексии към най-новото българско кино* на Елица Стефанова Матеева с научен ръководител проф. Петя Александрова, д.н.

Дисертационният труд на Елица Матеева *Манифестът. Догма 95. Рефлексии към най-новото българско кино* е с обем страници и се състои от 220 страници и се състои от увод, три глави, изводи и заключения, библиография.

Избраната от Елица Матеева тема съответства на съдържанието на работата.

В увода докторантът ни въвежда в темата, посочва нейната актуалност и фокусира вниманието ни върху проблематиката на даденото изследване.

Темата, както е заявено в заглавието, се състои от три части – фокус върху манифеста на *Догма 95*, анализ на явлението *Догма 95* и поглед към съвременното българско кино през модела, предложен от *Догма 95* („*Догма*“ *предложи друг модел на поведение, пример за актуализация на кинематографиите на малките нации и младите в киното*). Що се отнася до понятието *съвременно*, Елица Матеева уточнява: *Заглавията от най-новото българско кино, включени в изследването, са дело на режисьори, които като възраст са в средата на 30-те и 40-те [...] Въпреки някои сходства с „Догма 95“, българските кино творби, макар и с по-ниски бюджети, отстояват авторската си позиция.*

В увода Елица Матеева представя главния обект на свое изследване: *същността на манифеста като двигател и неговите възможни мултипликации*; изложена е целта на даденото изследване: *да се регистрира пространството между идейния императив на манифестите и техните резултати от една страна и от друга – да се подложи на дискурс „Догма 95“* (този дискурс се постига чрез анализ на конкретни заглавия в стилистиката на Манифеста и разсъждения относно значението им за популяризирането на националната кинематография).

Обособени са задачите, които си поставя дисертационния труд, а също така в увода е изведена изследователската теза. Методологията на работата е представена отчетливо, фокусирано е вниманието ни и върху обхвата на изследването. Във финала на увода се казва: *Изследването може да бъде добра основа за издаването на книга, посветена на датските режисьори, снимали по системата „Догма 95“, като нейното съдържание може да се разшири с режисьори, които до този етап не са били проучени. До този момент в България не издаден цялостен труд, посветен на тази проблематика. [...] Изследването може да послужи на студенти и преподаватели, на различни организации и*

*хора, които обмислят варианти за развитие в областта на киното, теория на киното и практически се занимават с кино производство.*

Първа глава от дисертационния труд на Елица Матеева е озаглавена *Манифестите и теорията за кино*. Първото, което прави тук изследователят, е да ни запознае с използвания понятиен апарат: що е то манифест, кой може да бъде автор на манифест, какви цели и задачи си поставят създателите на манифести и т.н.

Следва исторически преглед (започвайки от зората на кинематографията): как се развива възприятието за кино от авторите, какви естетически, морални, технически, икономически трудности стоят на пътя им. Елица Матеева представя най-значимите теоретици на киното в хронологичен порядък, започвайки от Зигфрид Кракауер, Луи Фьойяд, Канудо (смятан още за основоположник на кинокритиката), Абел Ганс (докторантът го представя като *теоретизиращ режисьор*), Луи Делюк (за него Елица Матеева пише така: *С основание френската кино теория може да се гордее с неговото творчество, защото той е първият водещ автор на кино рубрика в „Пари-миди“, който осмисля мястото на кино критиката*), Жан Епщайн (който преминава от теорията към практиката), Филипо Маринети и неговото разбиране за кино като *идеално футуристично изкуство* (тук Елица обръща внимание на парадокса: футуристичен манифест има, футуристична кинематография - не). Следващият автор, чиито занимания с теория докторантът откроява, е Сергей Айзенщайн: *Пътят му в киното – твърди Елиза Матеева – се съпровожда от манифести, от статии и записки в дневниците му. [...] През личния си опит чрез теория, той осмисля законите на киното*. Следва фокус върху френския художник Фернан Леже и неговата статия *Един нов релизъм – обектът*, нататък: Дзига Вертов и неговата теория за документалното кино (става дума за *кинематографичния манифест „Човекът с кинокамерата“* – както определя този документален филм Елица Матеева; за концепцията на Вертов за *киноистината*; за *Ние. Вариант на Манифеста* и *Кинооки. Преврат* – текстове от 1922 г. и съответно 1923 г.). Докторантът открива в теорията на кинооките *нищо, което може да се съотнесе с „Догма 95“* (следва цитат от *Временната инструкция до кръжоците на „Кинооко“*): *„На нас свършено не са ни нужни нито грамадни навилони, нито грандиозни декори, както не са ни нужни и „грандиозни“ кинорежисьори, „велики“ артисти и „изумителни“ фотогенични жени. Но затова пък са ни необходими: 1) бързи транспортни средства, 2) лента с повишена чувствителност, 3) лекички ръчни кинокамери, 4) също такива леки осветителни уреди“*. Елица Матеева обобщава: *Списъкът от изисквания продължава, по подобие на „Догма 95“ се търси търси лекота и бързина в техническата обезпеченост на ресурсите*.

И изобщо: хронологичното изброяване, представено тук, не е самоцелно: докторантът търси не само първообраз на манифестът на *Догма 95*, но и прилики между онова, което правят Лар фон Триер и неговите съмишленици, и наследията на европейската кинематографична идея. Например, когато говори на теориите за кино на Епщайн, за неговото разбиране за пространствено-временния континуум, за сюрреалистичната концепция за изкуство, Елица Матеева разказва за проекта на Лард фон Триер от 2012 г. *Gesamt*: проект, съчетал по сюрреалистичен начин (т.е. свръхасоциативна компилация) архитектура, музика, театър, танц и литература. Произведенията, които Триер задава като *визуални дразнителни*, са: картина на гоген, трибуна, изгладена в Нюрнберг от Шпеер (главният архитект на Третия Райх), соната от Сезар Франк, фрагмент от пиеса на Стриндберг (*Бащата*), песен и танцов етюд (изпълнени от Сами Дейвис Младши) и финалната глава от романа на Джойс *Одсей*. Елица Матеева разкрива замисъла на на

Триер в този експеримент: *Самите произведения не бива да присъстват директно в късометражните филми, но трябва осезаемо да са вдъхновили авторите.* Докторантът добавя с намигване: *Има нещо гнило в Дания, щом един скандализиращ с филмите си режисьор повдига завесата на позабравени артистични провокации. Дали пък Ларс фон Триер не ни подсказва, че киното от визуален дразнител може да се превърне в тотална obsесия за сетивата ни, така че да чувстваме дори дъха на персонажите в киносалона?*

След представяне теоретичната концепция на Дзига Вертов, Елица Матеева (в зададения хронологичен ред) се спира върху *Аристотел на кинокритиката* – Андре Базен и въведеното от него понятие *прозрачност*. Следва Зигфрид Кракауер и най-важните му трудове *Задачата на кинокритиката*, *От Калигари до Хитлер* и *Природата на филма* (засегнати са и ранните му статии, поместени във вестник *Франкфурт цайтунг*). В *Задачата на кинокритиката* Кракауер определя: *добрият филмов критик е възможен единствено като социален критик.* Докторантът допълва: *Киното не съществува като вакуум, а сред определени социални, културни и исторически условия. Киното е идеален инструмент за отразяване на тези условия. Киното е резултат от усилията не на отделна личност, а на общност, филмите са насочени към публиката, към аудитория, за да се възприемат от нея.* Нататък: в своя анализ Елица Матеева се спира върху Александър Астриук – журналист, писател, режисьор, чието име се свързва с френското списание *Кайе дю синема*. Неговият призив за *камерата перо* се превръща в лозунг на режисьорите от френската нова вълна (докторантът определя: *Този образ е повече резултат от публицистично и поетично изражение, отколкото дълго изследван теоретичен възглед. Астриук е наясно, че киното през 50-те е постигнало много, превърнало се е в език, а като специален език, той е част от писмото на всеки автор, защото чрез него той може да разкаже, да пресъздаде своите мисли, чувства, идеи*). Елица Матеева изследва програмната публикация на Астриук от 1948 г. *Раждането на един нов авангард – камера перо*. Следва Джон Гриърсън и неговото разбиране за документален филм (Елица се спира върху манифеста на Гриърсън *Основни принципи на документалния филм*). Нататък: Пол Рота, който – подобно Гриърсън – съчетава теорията на киното с менажирането и снимането на документални филми. Докторантът синтезира тезата на Рота: *Документалистът не е борец, не е агитатор, не е политик, но трябва да проявява политическо и социално съзнание към своя подход на работа. Търсените ситуации не са изкуствени, а идват от реалността.* Следващият крупен автор, който става обект на изследване за Елица Матеева, е Чезаре Дзаватини – писател, режисьор, сценарист и теоретик на неореализма. Докторантът твърди: *В дневниците му изпъстрени с хумор и човеколюбие, Дзаватини ни показва как човек ежедневно може да бъде неореалист. Теоретичните му възгледи са разхвърлени, но пък до края на живота си той остава верен на неореализма, докато негови колеги се разграничават от направлението. В твърденията му може да открием фантазиране, дори утопия, но пък всичко е резултат на каузата, която Дзаватини изповядва чрез филмите си -социална и политическа функция на киното. Той е изразител на идеята, че киното трябва да откликне на глада за реалност. Завареното официално кино предлага измислици, които погребват живота. Задачата на киното е да възстанови контакта с живота. Киното трябва да се прави според Дзаватини с безгранично доверие към фактите, нещата, хората.* Дзаватини е противник на ескепското кино; режисьорът, казва Дзаватини, трябва да насочи зрителя към размисъл. Друг автор, обект на изследване за Елица, е Роберто Роселини – италиански режисьор, представител отново на неореализма (за *Роселини неореализмът е художествена форма на истината* – твърди докторантът).

Нататък Елица извежда в своеобразно заглавие, акцентиращо изречение следното: *Неореализмът, новата вълна и немското кино от 60-те и 70-те на XX век, „откритията“*, които предвещават появата на „Догма 95“. Подходът на докторантката тук е исторически, анализаторски – обяснява в хронологичен порядък социални, икономически, политически явления и тяхната връзка с киното (например: *За много италианци неореалистичните филми представят образи на идеите на Съпротивата*). В интригуващ разказ, включващ имена на ключови режисьори и емблематични филми, Елица представя френската нова вълна, споменава и филмовият фестивал в Кан (*фестивалът на новата вълна*): *Новата вълна се превръща в събитие не само благодарение на критиката и режисьорите. Тя е и икономически феномен. Филмите триумфират заради ниския си бюджет – два до пет пъти по-нисък от средната цена на комерсиалните игрални филми по това време. [...] В исторически план „La Nouvelle Vague“ се отличава с жизненост, която изглежда успя да обнови напълно френското кино със създаването на силни произведения, които противоречат на зърното на навиците, търсеци успеха. Естетически може да се каже, че новата вълна е стремеж към вписване на лиризм в ежедневните жестове. Тя отказва естетиката толкова, колкото и етиката, основана на ролята на съдбата с трагични нарративни траектории, попадащи под поетическия реализъм. Отхвърлянето на усмирителната риза на повествованието често върви ръка за ръка с моменти на лиризм. По този начин филмът понякога прекъсва хода на своя разказ с моменти на щастие извън времето и следователно извън фикцията чрез обръщения към зрителя, несъответстващи моменти, приливи на музикален или живописен лиризм, връзки между равнините които вече не се крият, а се показват.*

Следва анализ на дейността на група млади, радикални западногермански режисьори, които през 1962 г. създават свой манифест в Оберхаузен. Докторантът твърди: *С подписването на този кратък и пламенен манифест се ражда новото немско кино*. Историческият контекст е следният: немската филмова индустрия по това време е в тежък упадък, продукцията на конвенционални и политически лишени от глас филми е *обичайният пейзаж*, а новите режисьори (Клуге, Фасбиндер, Херцог, Вендерс, фон Трота, Сандер) идват с недоволство от ситуацията. Изброените имена са лидери на новото немско кино (киното, което процъфтява от края на 60-те до началото на 80-те години); те отхвърлят стандартния процес на производство на филми – искат финансова държавна подкрепа, за да облекчат творческите си визии от болезнените ограничения на комерсиално насочената филмова индустрия. Елица Матеева констатира: *За съжаление, намерението на Новото немско кино да създаде новия немски филм никога не е напълно постигнато. Както се съобщава в статия на New York Times от 1977 г., повечето от филмите на движението са били комерсиални провали и „са посрещнати с апатия от германската публика“.*

Несъмнено Новото немско кино е *дете на манифеста*, както твърди докторантът. *Съчетавайки остра критика с конструктивна решимост, краткото изявление - самата неговата сбитост е инструмент, с който се обявява „коласа на конвенционалния немски филм“, повтаряйки новината за неговата смърт в категоричното завършване, което заявява, че „старият филм е мъртъв“ преди да изрази известен оптимизъм: „Вярваме в новия“. Едновременно с опустошителна прогноза и програма за обновяване, документът настоява за отстъпление от миналото и скицира план за бъдещето*. Както може да се очаква, утвърдени членове на филмовата индустрия и консервативната преса отхвърлят манифеста, присмиват се на младите режисьори и техният устрем (свързват тяхната реторика с тази на големия лъжец барон Мюнхаузен и отгук – наричат манифеста им *Обермюнхаузен*). Ала, оказва се, значителната съпротива е ценен катализатор за младите творци. Манифестът е последван от впечатляваща вълна от филми само през 1966 г.: *Младият Тьорлес* на

Шльондорф, *Няма време за стрелба по лисици* на Шамони, *Вчерашното момиче* на Клуге – все филми, високо оценени от европейската филмова критика и публика (филмите на Шльондорф и Шамони са представени на Канския кинофестивал, *Няма време за стрелба по лисици* печели Сребърна мечка на Берлинале, *Вчерашно момиче* – Сребърен лъв на филмовия фестивал във Венеция).

Елица Матеева представя влиянието, което оказва немската Нова вълна в киното и Манифестът от Оберхаузен върху концептуализиране на независимото американско кино (от *Волният ездач* на Денис Хопър и Питър Фонда до антихоливудската естетика на Джармъш, Винсент Гало и Хармъни Корин). И още: *Новият немски филм представя прото-независимо кино, твърди Елица, много преди да бъде създаден Сънданс като институция.*

Следва представяне на манифеста *Догма 95* – манифест, привлякъл и разделил критичното мнение. Докторантът определя: *Този код на правене на филми е описан като трик, форматирана автоирония, като провокативно предизвикателство към доминиращите кинематографични конвенции. Той се разглежда като въображение, но също и като транскрипция на предишни филмови формализми и арт кино като италианския неореализъм; и като подход, който освобождава режисьора и позволява импровизация, но също и като ограничителен код, който установява строги стилистични и естетически параметри. Това, което „Догма 95“ провокира, е вълнуващо преразглеждане на въпросите за филмовия реализъм, истината и чистотата, и точно във време, когато Холивуд представлява кино на атракции, резултат на постпродукционни ефекти и нови медийни технологии от рода на компютърно генерирани изображения.*

Нататък Елица разкрива какво и как повлиява върху създателите на Манифеста при създаване на *Догма 95* – несъмнено творчеството на Роселини, Вертов, принципите на Базен и т.н. *Догма 95* е явно (и театрално) *политическа* по своето намерение, твърди докторантът: *Защото Манифестът изглежда е за възстановяване на идеологическата чистота, както и на филмовата чистота, а продукциите на „Догма 95“ предлагат радикално конфронтационно представяне на датското общество и семейния живот на средната класа. Дозата театралност, за която говори Елица, е свързана с реториката на Манифеста (реторика, която несъмнено напомня реториката на многобройните политически и артистични манифести от 19 и 20 век).*

Правилата на *Догма 95* се опитват да създадат *tabula rasa* от конвенционални филмови производствени практики и да позволят появата на нови форми на правене на филми, без да определят нищо предварително относно съдържанието или стила на филмите, които трябва да бъдат направени като резултат от това изследване – това, струва ми се, е много точно определение на явлението *Догма 95*.

Във втора глава от настоящата дисертация Елица Матеева се спира върху *великолепната „Догма 95“ четворка*. По крайно любопитен начин започва тази глава: докторантът прави сравнение между *Викът* на Мунк (вариантът на картината от 1893 г.) и феномена *Догма 95*. Ето как тя обяснява това неочаквано сравнение: *Когато гледаме киното на представителите на „Догма 95“, откриваме частица от тревогите им за света, която наподобява емоцията на героя от картината на Мунк.*

Век след братя Люмиер датчаните Ларс фон Триер и Томас Винтенберг публикуват своя авторски манифест, своите десет правила, десетте *Божии заповеди на Догма 95*. Елица обобщава: *Тези правила са екстремни и категорични, очарователни в своята наивност*. Следва описание на това как е създаден манифестът – по спомен на Ларс фон Триер, записан от журналиста Нилс Торсен. Дали е било така, дали това е част от личната митология на великия режисьор? В книгата на Торсен намираме следния цитат: *Не изпитвам съмнения как да разказвам една история, за мен е по-интересно да спазвам правила, които да не ми позволяват как да разказвам дадена история*. Оказва се, че повечето правила са измислени като игра на Триер, игра, в която режисьорът играе със самия себе си. Когато към него се присъединява Винтенберг, корпусът от правила вече е създаден (Триер, разбираме от книгата на Торсен, настоявал Винтенберг да добави още нещо за *цвет и автентичност на общото дело*). Поканени нататък са режисьори, които да се включат в манифеста (Триер е искал *всички да се обединят и по подобие на самураите на Куросава да изгладят нещо здраво*).

Нататък Елица Матеева в хронологичен порядък представя какво се случва при представянето на манифеста, реакцията на кино общността, цитиран дословно и е цебият манифест, както и прилежащият *обет за целомъдрие* от 10 правила за създаване на кино.

Представени на филмите, които са заснети непосредствено след обнародване на манифеста; обособени са и главните филми, създадени по правилата на *Догма 95*: *Идиотите* на Ларс фон Триер, *Празненство* на Томас Винтенберг, *Последната песен на Мифуне* на Съорен Краг-Якобсон, *Кралят е жив* на Кристиан Левринг, *Италиански за начинаещи* на Лоне Шерфиг и *Обичам те завинаги* на Сузане Биер.

Малко след дебютните си филми режисьорите-автори на правилата се отдръпват постепенно от *Догма 95*, не снимат втори филм по системата. Филмовото течение се разпуска официално през 2005 година. В рамките на едно десетилетие излизат 35 филма със сертификат за принадлежност. Десет от тях са датско производство. През 2008 г. кино движението е отличено с *Европейската филмова награда* в категорията за *Най-добър европейски принос в световното кино*.

Съвременници и колеги на *догматиците* публикуват пародиен вариант (*Догма 99*) – вариант, изпълнен с екзотични и смехотворни правила като: *Винаги да има куче или котка във филма; Никакъв секс с началника; Винаги да има герой, който е режисьор по професия; Режисьорът на филма е осма дупка на кавала след сценариста, редактора и продуцента – само техните имена се изписват на екрана*.

Елица Матеева обобщава: *Тези шеговити правила подсказват, че в света на киното всеки следващ период и творческа енергия внасят бутиков шик с присъствието си. Орисията на киното е в това, че всеки т.нар. авангард е белязан с остъпление от принципите си. А ние, обикновените търсачи на кино усещания сме в трепетно очакване на следващия авторски порив, който ще се провъзгласи като единствено правдив и верен арт - комуникатор с кинематографа!*

Очаква се жестът на опаковане на филмите в униформи (т.е. строгите правила, наложени от Манифеста), да доведат до стандартизирани продукти; ала – не. Макар уеднаквиени в определен смисъл, филмите, създадени по канона на *Догма 95*, са не просто отличими един от друг, а са дори крайно индивидуалистични.

Важно е да бъде отбелязан и следния аспект на Манифеста: списъкът с правила има предимно технически и формален характер; тук не присъстват политически увещания, изобличения на други творци от отминали школи и течения в изкуството. *Догма 95* прилича по-скоро на ръководство, Елица го нарича *скромно ръководство „Направи си сам“ за стремящи се към него ново*. Т.е. пламъкът на теченията в изобразителното изкуство от началото на 20 век, огънат на авангарда от 60-те години на 20 век – всичко това е заменено с практичност. Ала без съмнение, макар да не е изразена конкретна политическа или социална ангажираност, Манифестът на *догматиците* има огромна и политическа, и социална сила. Елица твърди: *Политическата сила на проекта на датските режисьори трябва да се търси в начина, по който управляваните от правила дейности насърчават условия на производство, които са осъществими в контекста на малките държави. Проектът „Догма 95“ е мотивиран от вярата, че ако малките държави искат да се конкурират успешно с Холивуд в ерата на глобализация, те по някакъв начин трябва да променят много правила на играта, за да предизвикат на своеобразен производствен дуел утвърдените възгледи за това какво се счита за филм.*

Нататък в работата в подглави са представени *пионерите на Догма 95*, започвайки, разбира се, от Ларс фон Триер. Елица го определя като *колекционер на чудовища: За периода от около 40 години дисциплинирано модифициране на лична кино философия за човека, датският режисьор Ларс фон Триер засне чудовищни истории, с които дефинира без никакви скрупули злото, скрито в неподозираните дълбини на човешката природа. Филмите на Ларс фон Триер са Тромпетът на Ерихон, с който един мечтател, превърнал се в ироничен циник, успя да преодолее крепостите на ума, за да ни въведе с трясък в хаоса от емоции, разкъсващи наследниците на Адам и Ева.*

В няколко сбити абзаца докторантът емоционално представя творческия път на Ларс фон Триер, отбелязвайки най-същностното от всеки споменат филм. Отбелязани са и многобройните награди, получени за тези филми (споменава се дори и наградата на публиката на София филм фест за филма *Догвил*).

Бих искала тук да споделя един личен спомен от премиерата на *Антихрист* на Канския фестивал, на която присъствах: по време на прожекцията в залата се чуваха непрестанно възмутени възгласи; много хора от публиката напуснаха салона. Ала във финала се разрази истинска буря, когато на екрана се появи надпис, че Ларс фон Триер посвещава филма на Андрей Тарковски – хората тропаха с крака, удряха по седалките, развяваха връхните си дрехи... Беше като на футболен стадион, така жива и емоционална реакция, истинска буря от негодувание предизвика тази премиера.

Сетне (по сходен начин – представяйки житейската и творческа биография в хронологичен порядък), Елица се спира върху Томас Винтенберг, Съорен Краг-Якобсон (ветеранът в четворката от режисьори, изобретили правилата на *Догма 95*) и Кристиан Левринг. Аз, оказва се, най-малко (от тази четворка) познавам личността и творчеството на Левринг. От една страна, за разлика от Ларс фон Триер, той има сдържано поведение, не привлича вниманието на световната преса със зрелищни медийни изяви. От друга – филмите му не получават такова внимание от световните кинофестивали, каквото получават филмите на останалите от четворката. Ала при подготовката си за рецензията на дисертацията на Елица, аз изгледах пет (от общо осем) филма на Левринг и виждам, че – както до този момент – нейното описание на филмите, онова, на което тя обръща

внимание и изводите, които прави – силно се доближават до моето разбиране за видяното. И именно Левринг навярно е човекът (от тази четворка), който в *Кралят е жив* констатира: всяко правило рано или късно изгубва смисъл.

Нататък в своя дисертационен труд Елица Матеева разглежда *другите*, т.е. онези режисьори от направлението *Догма 95*, които постепенно се присъединяват към четиримата *главни*.

Първият в този *допълнителен* списък е Оке Сандгрен (аз не познавам добре този режисьор, гледала съм единствено *Истински човек*; според Елица „*Истински човек*“ е *най-интересният експеримент на Манифеста „Догма 95“*, защото в него се съдържа всичко, което носи всеки акт, артикулиращ се като провокиращ към промяна, обуславящ промяна).

Докторантката отделя цяла под-глава на жените-режисьорки в *Догма 95* – става дума за Лоне Шерфиг, Анет Олесен и Сузане Биер. И по-конкретно: първият филм на жена-режисьор в стила на *Догма 95* е *Италиански за начинаещи* на Шерфиг, създаден през 2000 г.

Третата, последна глава от настоящата дисертация представя откликът у най-новото българско кино от *Догма 95* (става дума изключително за филми, създавани в периода 2014-2023). Елица твърди: *Избраните заглавия и режисьори са обединени от маркера – обикновени герои в необикновени истории, съсредоточени в съдържанието на съвременната реалност – общият тематичен аспект е екзистенциалният избор да се живее с достойнство или да се оцелява в името на битовия компромис. По подобие на датските режисьори от „Догма 95“, визуалните решения в предложените филми се доближават до усещането за автентичност – сякаш зрителят е част от разказа и разбира се може да се идентифицира с перипетиите на героите. Своеобразното приближаване и сливане с реалността е резултат и от техническия език на средства при реализиране на филмите.*

Разгледаните български филми тук са: *Урок, Безбог, Ирина, Уроци по немски, Жените наистина плачат, Добрият шофьор*. От изброените заглавия за мен най-високо ценен е филмът *Урок* на режисьорите Кристина Грозева и Петър Вълчанов. Според мен цялата трилогия (*Урок, Баща, Слава*) е истински голям успех на най-новото българско кино и сравнение тук могат да бъдат правени не само с *Догма 95*, но изобщо с всички най-интересни и вълнуващи филмови експерименти.

В заключение Елица Матеева обобщава: *Манифестите в света на изкуството са възможност за свободно волеизявление на определени идеи от сферата на творческия процес, свързани с перспективите на изкуството. В сферата на киното те тръгват от реалността, защото то ползва живота като основа на своите търсения. Без знание за интелектуално-естетическата, етическата, философската, социалната и пр. проникателност на манифестите, теорията за киното и кинопроцесът не са в състояние правдиво да осмислят и анализират своето развитие и бъдеще.*

Приложена е справка за приносите на дисертационния труд; бих могла сред тях да открия следният: систематизирани са манифестите в киното (приложено е подробно портретиране на отделните знакови режисьори).



В заключение на настоящата рецензия мога да обобщя: дисертационният труд на Елица Матеева е изключително задълбочен, за мен – много, много интересен. От една страна описанието е наситено информативно, ала данните са подадени лаконично, с внимание към детайла, с търсене на най-верния акцент, с подбор на интригуващи допълнения. И най-вече: направените многобройни авторски ремарки, изводи, сравнения, реплики – всичко това за мен е крайно интригуващо; то прави текстът на Елица не суховата история на киното по даден въпрос, а жив разказ за някои от най-значимите кинопроцеси в европейското и българското кино.

Помня Елица Матеева от дните, когато учехме (по едно и също време) в НАТФИЗ. Тя винаги се е отличавала със своята изумителна ерудираност, компетентност и работоспособност. Това, с което в настоящия момент се занимава във Варна (работа по кино с деца, подрастващи) е истински достойно занимание – просветителска дейност от най-висок порядък. Елица говори за своите ученици с плам, тя се посвещава с цялото си сърце на тяхното интелектуално и естетическо възпитание.

Убедена съм, че настоящият дисертационен труд трябва да бъде превърнат в книга, достъпна за широката публика.

В заключение: смятам, че дисертационният труд отговаря на изискванията на Закона за развитие на академичния състав на Република България и на Правилника за неговото приложение, както и на изискванията на Вътрешните правила за развитие на академичния състав в НБУ. Той съдържа оригиналните приноси и доказва наличието на теоретични знания на докторанта. Това ми дава основание да предложа на уважаемото жури да присъди на Елица Матеева образователната и научна степен *доктор* по професионално направление 8.4. *Театрално и филмово изкуство*.

28.04.2023 г.

Член на научното жури:

доц. д-р Елизавета Боева