

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване



IVA TOKMAKCHIEVA



02/2022

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ПРОФ. БОЖИДАР МАНОВ

ПРОФ. ВЕРА НАЙДЕНОВА

Д-Р ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

ПРОФ. ИВАН СТЕФАНОВ

ДОЦ. КАЛИНКА СТОЙНОВСКА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА – ГЛАВЕН РЕДАКТОР / 3 стр.

СПИСАНИЕ КИНО / ФЕВРУАРИ 2022

СЪДЪРЖАНИЕ:

ТЕОРИИТЕ ЗА КИНОТО: ЕДНА ВЪЗМОЖНА ИСТОРИЯ (ЧАСТ ВТОРА) – ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ / 5 стр.

ОБСЕБЕН ОТ ГАЛАТЕЯ – АННА ТОПАЛДЖИКОВА / 24 стр.

72' БЕРЛИНАЛЕ. ЛЮБОПИТСТВО И ДОБРО НАСТРОЕНИЕ – ЛЮДМИЛА ДЯКОВА / 33 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ФЕВРУАРИ – АНАСТАС ПУНЕВ / 39 стр.

МЯСТО ЗА УНЕСИ НЯМА – ИНТЕРВЮ НА БОЯН ЦЕНЕВ С ДИМИТЪР СТОЯНОВИЧ / 43 стр.

НОВИЯТ ФИЛМОВ МИТ НА СПИЛБЪРГ – ДЕЯН СТАТУЛОВ / 53 стр.

В ОЧАКВАНЕ НА ТРЕТИ ОСКАР – ЕФЕМИЯ ГАНЧЕВА-ЕСКАНДАРИ ФАРД,
Д-Р М. ЕСКАНДАРИ ФАРД-АРАШ / 61 стр.

ФЕВРУАРИ В 16 ММ – ИВАН ЧЕРТОВ, КАМЕН КАЛЕВ / 67 стр.

ТОВА НЕ Е КРИТИКА – САВИНА ПЕТКОВА / 76 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СЛЪНЦЕТО И СЯНКАТА / 86 стр.

ГАЛЕРИЯ: СЛЪНЦЕТО И СЯНКАТА / 89 стр.

В ИЗДИРВАНЕ НА БИСЕРИ. НЕДА СТАНИМИРОВА: „ВАЛЕРИ ПЕТРОВ ЗА СЕБЕ СИ И
ДРУГИТЕ ЗА НЕГО“ – КАЛИНКА СТОЙНОВСКА / 93 стр.



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Колко грешки правим и колко разочарования изтърпяваме от обсеиите и илюзиите, с които натоварваме любимите си! Човек почти винаги живее с представата за този, когото обича, с идеала за него, а не с реалния човек. И докато в изкуството сремемът към постигане на съвършената творба е естествен и разбираем, то в живота подобен максимализъм „да моделираш“ другия, според собствените си критерии и изисквания, води до катастрофа, било в интимен, било в глобален мащаб. А колко малко е нужно!

Толерантност, великодушие, алтруизъм – готовност да приемаш другия такъв, какъвто е. Към тези размисли ме подтикна есето на Анна Топалджикова „Обсебен от Галатея“, което някак естествено се появява във февруарския брой на списание КИНО, за да открене завесата на илюзорната любов на Гетсби към Дейзи, а и на самия Фитцджералд към Зелда. А какво да кажем за магичния свят, който Салвадор Дали сътворява от любов към своята Гала? Или за трагичната, обречена любов в блестящия мюзикъл на Спилбърг „Уестсайдска история“, римейк на филма от 1961 г. и реплика към вечните Ромео и Жулиета, който Деян Статулов анализира в статията си „Новият филмов мит на Спилбърг“.

Ех, любов, любов! Нали февруари е месец на влюбените! Мнозина игнорират Свети Валентин като празник, привнесен отвън, чужд на българина. Но любовта сама по себе си е празник. И колко са ощетени онези, които от самовлюбеност и себичност не могат да го изживеят. Ако погледнем на любовта в екзистенциален план, то може да се каже, че във всичко добро и креативно, което правим, е намесена

любов. Талантливият човек е влюбен човек – не съм го измислила аз. Но е красиво.

Това по някакъв начин проличава и в предложените в броя текстове: над трийсетгодишния труд на професор Ивайло Знеполски „Теориите за киното“, чиято втора част публикуваме в този брой.

На любов и радост към всичко, с което се захване, се дължи и работохолизма на Дими Стоянович, което проличава от интервюто на Боян Ценев с него. Любов и творческа креативност излъчва текстът на Камен Калев и Иван Чертов за работата им по филма „Февруари“.

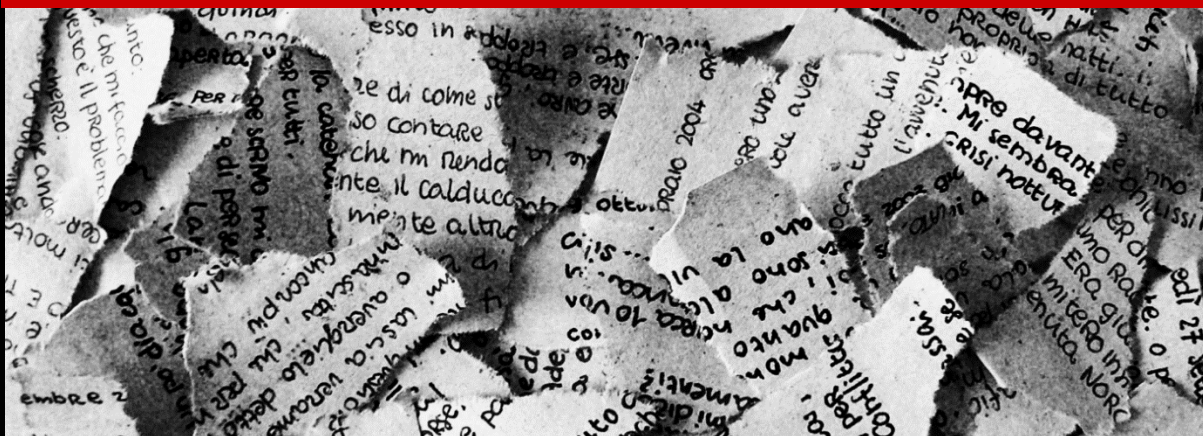
Особено внимание заслужава есето на Диана Попова за изложбата на художника Милко Божков и поета Борис Христов „Салонът на природата“ в Софийска градска художествена галерия, в която талант, любов и болка са фокусирани в стоицизма на камъка.

А с колко любов и преклонение Неда Станимирова-Крънзова е написала книгата си „Валери Петров за себе си и другите за него“, което проличава и в рецензията на Калинка Стойновска за книгата.

В този брой публикуваме сценария на Валери Петров „Слънцето и сянката“, където любовта също е водеща, но и помрачена от страхове пред безразсъдството на човечеството. Независимо, че филмът е създаден преди шестдесет години (1962), неговата актуалност и значимост са валидни и днес. Или самият Валери Петров – еманация на благородство, талант, мъдрост и любов. Включваме няколко откъса от негови интервюта, а в подкаст предлагаме беседата на Валери Петров, състояла се през 2006 г. по време на майсторските класове, които СБФД и списание КИНО организираха с Рангел Вълчанов, Юлий Стоянов, Никола Корабов, Константин Джидров, Виктор Чичов, пред студенти от специалностите по кино.

Людмила Дякова





ТЕОРИТЕ ЗА КИНОТО: ЕДНА ВЪЗМОЖНА ИСТОРИЯ (ЧАСТ ВТОРА)

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

*Текстът, който предлагаме на читателите, е писан още в началото на 90-те години като предговор към авторската книга на проф. Ивайло Знеполски „История на филмовата теория“, голяма част от която вече е готова, но контекстът на времето и по-актуални ангажменти на автора са попречили за нейното финализиране. Убедена съм, че в недалечно бъдеще книгата ще бъде завършена и предговорът ще намери своето място в този важен, значим и актуален проект.

Професор Знеполски беше любезен да актуализира и редактира текста специално за списание КИНО и в три поредни броя читателите ще могат да се запознаят с него. В броя от февруари публикуваме втората му част.

Антологията с теоретични текстове е междинен жанр, разположен между припомнянето, акцентирането на отделния теоретичен текст (свързан преди всичко с възгледите на определен кинематографист или с определен исторически период на киното) и осъзнатата необходимост от реконструиране на теоретичното наследство на киното, на траекторията, описана от първите му стъпки до статута му на модерно изкуство. Презумпцията е, че теорията олицетворява

самосъзнанието на киното като изкуство. То не може да бъде признато от другите, преди само да придобие съзнание за стойността си. „Антологията *Киноизкуството* беше предназначена, поне по замисъл, за следната цел: да изведе на преден план и да преодолее изолацията, в която и до днес продължава да се намира голяма част от филмовата литература.“⁽¹⁾ Следователно, в степента на придобитото теоретично съзнание, Аристарко вижда едно от условията за потвърждаване статута на киното в общата система на изкуствата.

„Антологията – пише в предговора на едно от първите по рода си подобни начинания, авторът ѝ Марсел Л’Еербие – е продиктувана от необходимостта от задълбочаване на погледа върху киното. Не е достатъчно публиката само да гледа филми (...) Има не само история на филмите, но и история на осмислянето на филмите, коментар на киното.“⁽²⁾ Антологията изважда от мълчанието на времето, от архивите, от най-често маргинални и малотиражни издания, документи, мнения и текстове, които оценява като натрупан капитал, като постигната зрялост. Имайки в мотивите си недостатъчността на историята на киното, тя предшества и обосновава имплицитно необходимостта от написването на история на филмовите идеи.

Антологиите с теоретични текстове, които се ползват с популярност в международните кинематографични среди, се броят на пръсти. И въпреки това, разликата между тях ме окуражава да потърся характеристиките им посредством изграждането на типология. Тази типология се очертава около няколко характерни двойки опозиции. Те се изграждат въз основа на времето на възникването на антологиите и на тяхната проблематика. Едната опозиция е между антологиите, документиращи филмовата мисъл от пионерския период и времево, достигащи до 40-те, а понякога и до 50-те години, и антологиите, обърнати към съвременното състояние на филмовата теория и към продължаващите търсения. Другата опозиция е между антологиите от хистоматиен тип, представящи богат, но не и изчерпателен и аргументиран набор от оригинални текстове и антологии с по-строго структуриране и със силен елемент на авторство. Последните са съставени по-скоро от теоретични текстове върху значими автори и моменти от историята на теорията на киното. Първият тип антология притежава характера на материали върху история на киното, докато

вторият влага усилията си в една логика, водеща към изграждане на история на филмовите теории. Има и компромисни форми между двата типа: антологии от съвременни текстове, включващи актуални текстове и от предвоенното наследство, в които исторически разгърналата се хронология насочва, внушава образа за една ненаписана, но потенциално възможна История на кинотеорията.

Двете най-известни и ценни антологии от типа, ориентиран към героичния период на филмовата история и мисъл, се появяват почти в един и същ ден във Франция през юни 1946 г. и са посветени на 50 годишнината от първата прожекция на Люмиер. Това са вече цитираната антология на Марсел Л'Ебрие и „Антология на киното“ на Марсел Лапиер.⁽³⁾ Тези антологии стават опора на бъдещите теоретици на киното и повечето от публикуваните в тях текстове многократно са възпроизведени в издаваните тук и там по света антологии на филмовата теория. Но по замисъл самите те не влагат теоретични амбиции. Авторите им не са теоретици, а по-скоро филмови критици и ерудити, адмиратори на седмото изкуство.

Те изразяват по-скоро позицията на култивирания зрител (доказателство, че киното не е забавление за „илоти“), а не целят осмисляне на историята на филмовата теория по научно осъзнат начин. Мисията им по-скоро е общокултурна – преодоляване на последните предубеждения в отношението към киното. Подобно историите на киното и този тип антологии са институция на паметта, заклинание срещу забравата, хранилище и на най-малките извори, от които се подхранва филмовата саморефлексия. Те не обсъждат и не обявяват критериите си за подбор. Не рядко стойността на документът е по-ценена от теоретичното качеството на текста, ето защо в антологиите се оказват и редица преходни текстове. Марсел Лапиер обявява във въведението, че предлага текстове, които имат за цел да обобщят „изживения опит“, да представят един вид „ескиз на развитието на филмовото изкуство“. Това ни позволява да направим заключението, че и теоретичният хоризонт на подобни антологии не надхвърля хоризонта на имплицитната теория, чийто носител е историята на киното.

В малко по-различен ключ е решена антологията на Пиер Лерминие „Изкуството на киното“, издадена в луксозната поредица „Melior“ (представяща естетически възгледи за различни видове изкуства) на

издателство Сегерс.⁽⁴⁾ Тя е снабдена с кратки въстъпителни думи от Андре Малро, чийто авторитет, безспорно трябва да потвърди мястото на киното на равно сред равните. Това е една изчерпателна панорама на възгледите за киното като изразно средство, включващо мнения от над сто автора – не само теоретици, но също така и кинематографисти, писатели, философи, изкуствоведи... Рядко са включени пълни текстове, тя е съставена по-скоро от множество кратки откъси, групирани около няколко централни за филмовата естетика теми, и по същество прицелът на нейния замисъл не е идеята за история на теориите на киното, а по-скоро богатството от предложения, пред които е изправено всяко бъдещо теоретично обобщение. Структурата на излагане на възгледите е не-хронологична и не-исторична.

Нека се обърнем сега към някои от най-известните антологии, ориентирани преимуществено към съвременния етап от развитието на теорията на киното. При всички съществуващи разлики между тях, те са обединени от нещо много съществено – в известен смисъл запълват паузата в теоретическата активност, настъпила след експанзията на филмовата семиотика и признаците за оттегляне от нея. 70-те и 80-те години са доминирани едновременно от убеждението, че практиките на киното са надхвърлили хоризонта на класическите филмови теории и от усещането за изплъзващия се обект на размишление.

Доминик Ноге в специален брой на *Revue d'Esthetique*, предлага една от най-системните и пълни антологии под заглавието „Кино: теория, прочити“.⁽⁵⁾ Почти няма пропуснат значим теоретик от Бела Балаш до представителите на филмовия постструктурализъм и психоанализа, който да не присъства със свой, достатъчно добре представящ го, текст. Въпреки това на лице е силен превес на съвременните автори. Трудно е да бъде установен някакъв водещ принцип на подреждането, а представянето на авторите и текстовете е прекалено лаконично и не се натовазва с по-големи амбиции. Представянето е предоставено на самите автори. Липсва измерението на извървяния път. Това придава и на тази, подобно на старите антологии, характер по-скоро на христоматия, предлагаща солидна опора на всеки, който би се впуснал да разсъждава върху теорията на киното и нейната история.

Сред все по-многобройната филмова литература в англоезичния свят се откроява двутомната антология на Бил Никълс „Кино и методи“.⁽⁶⁾ Въпреки че в нея се срещат и някои имена от класическата кинотеория (руските формалисти, Айзенщайн, Базен, Пазолини), тя изцяло е ориентирана към съвременното състояние на филмовата теория, представена чрез лични гледища, групирани около няколко тематични оси. Представени са различни критични подходи към филма (на базата на теоретизиращи конкретни анализи, нещо, в което може да видим влиянието на Базеновата традиция); представени са текстове от автори, извоювали вече своето място в историята на филмовата теория, чиито идеи и днес продължават да са в центъра на теоретичните дебати; представени са и текстове от автори, известни в тесния кръг на специалистите, но очевидно заявяващи намерение да имат място в една бъдеща история на кинотеорията (теоретиците от Кайе дю синема – Жан-Луи Комоли и Жан-Луи Бодри или американците Дейвид Андрю, Бриан Андерсън, В. Ф. Перкинс и Петер Уолен). Във втория том на тази антология, наред с някои специфични естетически проблеми като тези за звука и цвета във филма, централно място е отделено на актуални тематични и жанрови ориентации (семейната мелодрама, американския филм на ужасите, политическия филм, филмовите утопии, документалния филм, феминизма, хомосексуализма, колониализма, расизма и т.н.). Голяма част от текстовете са изключително интересни и показват високото ниво на съвременната филмова мисъл, но те имат малко общо с историята на филмовата теория. Дори текстовете на Айзенщайн и Базен, попаднали в така изградения контекст, престават да функционират като текстове от историята на теорията на киното и се включват в аргументациите на една или друга от очертаните днес теоретични парадигми.

Най-близка по форма до История на кинотеорията е антологията на Жоел Мани, озаглавена „Теории за киното“ и публикувана като тематична книжка на тримесечното списание *CinemAction*.⁽⁷⁾ Тя представя критични коментари от различни автори на основни периоди и възлови фигури от история на филмовата теория. В предговора на изданието съставителят я обявява като „хронологична и синтетична панорама на големите размишления, които са белязали историята на киното от произхода му до наши дни (...) Една селективна и практична панорама, придържаща се към най-големите

оси, към имената, които ни изглеждат най-влиятелни и най-решаващи“. Антологията е съставена от три големи раздела, първите два от които са доста синтетични и лаконични и имат за цел по-скоро да припомнят, да освежат паметта. Първият раздел обхваща периода от възгледите на пионерите до първите теоретични систематизации (Бела Балаш, Сергей Айзенщайн и Рудолф Арнхайм). Вторият период е посветен на теориите от 50-те и 60-те години и е концентриран върху системите на Андре Базен, Жан Митри и споровете около впечатлението за реалност. Третият период, заемащ около две трети от обема на антологията, е обърнат към развитието на кинотеорията след 60-те години и носи подзаглавието – „Кино, език, идеологии“. В центъра на вниманието са ранния филмов структурализъм в лицето на Кристиан Мец и Ролан Барт, текстовия анализ, филмовата наратология, психоанализата и киното... По своята форма тази антология прави важни стъпки към осъществяването на една История на филмовата теория, но очевидно тя разкрива липсата на няколко важни предпоставки за това и тази липса е напълно осъзнавана от координатора Жоел Мани. Лесни за забелязване са съществени пропуски и приблизителност в структурирането на разгледаните теории. Отделните студии стоят някак сами за себе си, трудно се връзват в едно цяло поради липсата на единен критерий за селекция и оценка и нещо повече, поради чести противоречия между подходите на отделните автори. Историята на теорията се разпада на фрагменти тогава, когато не е на лице обща програма и глобализираща гледна точка.

Антологиите от текстове из историята на кинотеорията или от техни коментари и Историята на кинотеорията са разположени в едно и също проблемно поле. Разликата между тях е в степента на изчерпателност и в принципите на организиране на материала. В антологиите надделява принципът на хрестоматията или панорамата. На тях може да гледаме като на заявки за бъдеща история на теорията. Тази причинна връзка е заявена от Гуидо Аристарко. Първоначално той работи върху издаването на антология с текстове от история на кинотеорията⁽⁸⁾ и само година след това публикува първото издание на своята „История на кинотеорията“. Тази История за него се явява „логично продължение и утвърждаване“ на това, което е направил в антологията, представяйки и коментирайки включените автори и текстове. Такъв е и пътят на автора на

настоящия текст⁹, който е имал и предимството да се ползва от вече натрупания опит. Антологиите първи се изправят пред проблемите за еволюцията на филмовата мисъл в качеството на обособена област, дисциплина за подреждането и представянето етапите на тази еволюция. С други думи, поставят, макар и малко хаотично, проблема за периодизацията на кинотеорията.

Има и моменти, в които разликата между Антологията и Историята сякаш съвсем изтънява. Това са моментите, когато антологиите изпълняват заместваща роля, когато се явяват като заместители на историята на теориите. Такъв е периодът преди появяването на значимите теоретични синтези от 50-те години. Такъв е и периодът след 70-те години. Разгледаните тук антологии сякаш изговарят трудността да се напише съвременната История на кинотеорията. Нещо повече, Жоел Мани директно изразява съмнение, че осъществяването на подобно начинание е възможно в „период на провал на идеологиите и новите кинематографични практики“. Тоест липсата на сигурна общометодологическа основа, в съчетание с необозримото богатство от търсения и предложения в съвременното кино и литературата върху киното, водят до разсейване на гледните точки и до известен релативизъм. Периодът на значителни теоретични предложения е свързан с трудности в артикулирането им. Кинотеорията най-накрая постига реванш над теориите на „старите“ изкуства, няма да е преувеличено, ако кажем, че към края на ХХ в. тя притежава водеща роля, макар в същото време тази позиция да е заплатена от подронващите я отвътре исторически нагласи.

Хронология, типология и периодизация на историята на кинотеорията

Това са трите принципа, на които се опират всички известни досега опити за групиране на фактите от историята на кинотеорията. Всеки един от тях е в състояние да даде представа за еволюцията, претърпяна в тази област, но разбира се, информацията, която носят за степента на овладяване на процеса и дълбочината на познанието, са различни. По същество обаче не ги откриваме приложени в чист вид, най-често става дума за хибридни подходи, образувани от съчетаването на хронология и типология, на хронология и периодизация, на типология и периодизация и т.н. Не е възможна

история на теорията без хронология на възгледите, но чистата хронология носи рискове от заличаване границите между историята и антологията и дори за разтварянето на историята на теорията в историята на киното (построена като история на художествените направления и свързаните с тях поетики). Недостатъчно убедителна би била и историята на кинотеорията, която би пренебрегнала типологията, но и типологията, без да е подкрепена от хронология, крие редица рискове. Наложилите се в практиката на историците на кинотеорията хибридни подходи дават израз на съществуващите и съществуващи затруднения в това начинание. Те идват не само да улеснят нещата, но и да направят възможна история, с цялото съзнание за компромисите, които носят. Но нека хвърлим един синтетичен поглед върху някои от съществуващите опити за представяне на историята на кинотеорията.

Първите опити за някаква систематизация на историята на филмовата мисъл намираме в старите антологии на Марсел Л'Ербие и Марсел Лапиер. Общият ръководен принцип и при двамата е панорамността, но се забелязва и тенденция за използването на допълнителни принципи, внасящи по-голяма прегледност. При Л'Ербие ясни очертания придобива принципът на хронологията, позволяващ да се проследи еволюцията на възгледите за киното от първите манифести на създателите му до говорещия филм и извоюваното му признание на пълноценно изкуство. Първите глави от антологията на Марсел Лапиер изграждат хронология, която по-късно откриваме и в първите историци на кинотеорията. Представянето е по следния ред: предвестници, изобретатели, пионери, създатели на кинематографичния спектакъл, търсене на изкуството, нови изследвания... (Тази хронология е много близка и до хронологията, възприета от Жорж Садул в първия том на неговата „История на киното“.) След това обаче хронологията се разпада и отстъпва място на един калейдоскоп от разнородни теми и интереси, някои от които без пряка връзка с общата теория: звездите, комиците, предизвикателствата на Холивуд, авторите на филма.

„История на кинотеорията“ на Гуидо Аристарко е структурирана от шест раздела. Първите два от тях – Инициаторите и От авангарда към монтажа са построени на принципа на хронологията. Тук от гледна точка на самия принцип могат да му бъдат отправени сериозни

упреци, от една страна за непълнота (най-ярките липси са Андре Базен и идеолозите на италианския неореализъм), от друга страна за разточителство в представянето и преекспониране на имена, които нямат видим принос в кинотеорията. Разбира се, това частично може да бъде оправдано с желанието му до осмисли и подчертае италианския принос. Не трябва да се забравя и това, че книгата първоначално е била предназначена за италианския читател. Следващите два раздела – Систематизаторите и Популяризаторите – очертават една типология, която обаче не се обляга на естетически критерии, а на йерархизиране на приносите, на базата на последователността. Те отново очертават една хронология, която е на базата на последователност във времето, на приоритети в изричането на определени тези. Последните два раздела – Италианският принос и Другите: от Урбан Гад до днес – са построени на принципа на панорамата. Аристарко успява да наложи идеята за история на теориите за филма, но на места книгата му наподобява инвентаризационен списък.

Анри Ажел в предговора на „Естетика на киното“, прави това, което предшествениците му пропускат – заявява водещите идеи, определили селекция на имената и подреждането им. „Едновременно три въпроса застават пред този, който се занимава с естетика на филма: присъстваме ли на появяването на едно истинско изкуство, или налице е един начин на изразяване, който надхвърля художествените перспективи? Киното автономно изкуство ли е (в случай че преценим, че е чувствително към интегрирането си в системата на Изящните изкуства)?“ И позовавайки се на една дефиниция на Етиен Сурио от „Сходството на изкуствата“ (*La correspondance des Arts*), според която същността на изкуството се състои в това, чрез отношението към света на съществата и вещите да ни отведе към впечатление за трансцедентност, той формулира и третия въпрос. С насочването на киното от митичното към реализма, дали художествената функция в киното не се модифицира, дали киното не е надарено с едно отношение към реалността, което ще го различава от традиционните изкуства? „Седмото изкуство ще реализира ли този преход от грубата реалност към един свръхестествен свят? Първият проблем, който застава пред изследователя и който поставя под въпрос предназначението на киното, е проблемът за мечтата и за реалността.“⁽¹⁰⁾ Според Ажел

отговорът на трите въпроса, но най-вече на последния, определят разделителните линии между теоретиците на киното. Ако се вгледаме по същество в така формулираните въпроси, не е трудно да установим, че те не само са свързани, но в края на краищата се свеждат до едно и също нещо. Първите два въпроса са наследени и припомнят предубежденията, съпътствали киното през първите десетилетия след появяването му. Третият насочва недвусмислено пътя, който може да изведе към верния отговор – различните способности за преодоляване на заложената в киното натурализъм, на механичната природа на неговите изображения, трансформиране на грубия материал в субстанция на мечтата. Историята на теоретичното осмисляне на киното се разделя на два потока – киното на свръхреалното и кинематографичния реализъм. Така първите глави от книгата на Ажел ни се представят под формата на хронология на отговорите на поставения от него централен въпрос, посочени са различни филмови направления или филмови школи, различни частни естетики (поетики): френския авангард, сюрреализма, камершпила, кино-окото и английската документална школа, експресионизма, неореализма... В тяхното представяне хронологията е съчетана с типологията. Но не може да не ни направи впечатление, че за да охарактеризира тези направления, Ажел прибегва по-скоро до помощта на кинорежисьори и на техните филми, подход, присъщ на историята на киното. По същество в първите три глави на „Естетика на киното“ под понятието филмова естетика той разбира не толкова заявени в адекватна форма теории за филма, колкото въплътени в конкретни филмови факти теоретични принципи. Например говори за реализъм в киното, а не за теории за реализма в киното, за експресионизъм, а не за теории за филмовия експресионизъм... Към края на книгата, в главата Камерата-писалка, той затвърждава това впечатление: отново става въпрос за една стилистична особеност, този път касаеща модерното кино и неговата способност да изразява по необикновено гъвкав начин преживявания, мисли, идеи и изравняваща го по възможности с романа.

В центъра на книгата са така наречените от него големи теоретици – Бела Балаш, Всеволод Пудовкин, Сергей Айзенщайн и Рудолф Арнхайм. Това са същите, които Guido Aristarco беше нарекъл систематизаторите. При всичките различия между техните концепции, те попадат в тази част на типологията на подходите към киното на

Ажел, която очертава разликите между реалните събития и тяхната репродукция, които извеждат механичните репродукции към свръхреалното. Последните две глави от книгата представят накратко някои нови тенденции и нови имена в кинотеорията, както и някои частни естетически проблеми. Накрая авторът извежда към логична кулминация резервите си към „естетиките на реалността“, дистанцирайки се от Андре Базен и „прогресивното му издигане в култ“ след неговата смърт.

Дъдли Андрю в книгата „Най-големите филмови теории“ се ограничава в представянето на тези филмови теоретици, които по негови думи са писали за киното в широк смисъл на думата и са правили това със силата на една богата аргументация. „Трябва да подчертая, продължава той, че изобщо не съм правил опит да включа абсолютно всички мислители от очертаните лагери. Вместо това, избрах онези, които успяват най-добре да изложат дадена позиция, имаща зад гърба си било подробно развита мисъл, било значителна традиция (...) Редица мислители, които в отделни случаи са теоретизирали за киното (включително големи личности като Ервин Пановски, Сюзън Лангер, Морис Мерло-Понти, Габриел Марсел и Андре Малро) тук почти не са споменати. Примитивни теоретици като Ричото Канудо, Луи Делюк и Вейчъл Линдси също не са застъпени, тъй като според мен техните теории не могат да се сравняват по значимост с останалите.“⁽¹¹⁾ Получената репрезентативна картина няма и не може да има претенциите за История на кинотеорията, но тя по един задълбочен начин трасира основните етапи на тази история.

Основният принцип на структуриране при Дъдли Ендрю е типологията. Той приема като основа класическото разграничение между формативна (*formative* – изобразяваща, служеща за формиране, формотворческа) теория и реалистична или фотографска теория. На тези типове са посветени двата основни раздела на книгата. В същото време съвсем очевидно е, че представените автори изграждат известна хронологична последователност. Но това не е съзнателно приетият принцип на хронологията, който изисква относителна пълнота на представяните теории, а обикновена последователност в границите на ограничения избор. Тя отразява простия факт, че в началото, и още по-точно в епохата на немия филм, значимите филмови теоретици, посветили усилията си на развитието на

визуалната изразност, възникват в руслото на формативната традиция (Хуго Мюнстерберг, Бела Балаш, Сергей Айзенщайн, Рудолф Арнхайм и Всеволод Пудовкин). След 40-те години, овладяването на изразните възможности на звука и раздвижването на камерата, превес взима фотографската концепция за киното (Андре Базен, критиците от „Кайе дю синема“, Зигфрид Кракауер, дейците на синема-верите).

Теориите на авторите, обхванати от така предложената типология, се разполагат в границите на две-три десетилетия. Един такъв отрязък от време за „старите“ изкуства би клонял към нулата. Липсва каквато и да е дистанция, за да може да се очертае историческа хронология. Отправените от тези значими автори предложения се разгръщат на една плоскост, те не следват, а съседстват. Налице е по-скоро сбор от предложения, отколкото еволюционен ред. Типологията, когато не бъде съчетана с други методи на структуриране, рискува да подрони историята.

Разбира се, в книгата на Дъдли Ендрю има и един трети, заключителен раздел, посветен на водещата съвременна френска филмова теория, която той за времето, когато пише книгата си, схваща като теория „все още в процес на развитие, все още доработваща окончателната си формулировка“. Със самото това определение тя би трябвало да изпадне от понятието история, но въпреки това нейното разглеждане не е въвн от дискутирането на принципите на групиране. За Ендрю това е едно бъдещо състояние на кинотеорията, което пренася проблема за групирането на историческото разгръщане на кинотеорията на плоскостта на периодизацията. Новият период донася и нова проблематика. „По-голямата част от съвременната теория – отбелязва той – се опитва да заобиколи спора между формативисти и реалисти, било като включи и двата лагера в една обща диалектика, както прави това Жан Митри, било като издига дискусията до такова равнище, при което различията вече не са толкова от значение (както донякъде правят феноменолозите и семиотиците)“⁽¹²⁾.

Предложения за типология на филмовите теории

Типологията е удобен и разпространен способ да се подреждат и осмислят както фактите от историята на киното, така и възгледите

относно природата на киното. На нейната плоскост стават очевидни дълбоките връзки, свързващи двете дисциплини. Реконструкцията на ранния етап от историята на филмовите теории изважда на преден план две тенденции, които я прекосяват като червени нишки. Едната от тях е трасирана от възгледи, провъзгласяващи връзката на киното с неподправената всекидневна реалност за основа на неговата художествена отличителност; другата свързва спецификата на филмовото изкуство с манипулирането на репродуцираната реалност посредством кинематографичните изразни средства. Още от самото начало двете тенденции са свързвани с имената на родоначалниците Люмиер и Мелиес, които постепенно придобиват статут на основополагащи архетипа. Утвърждава се мнението, че киното тръгва било от Люмиер, било от Мелиес. От филмите това деление преминава в начина да се мислят филмите.

В пионерския период така обособените тенденции съществуват някак си успоредно, често конфузно смесени в практиките или възгледите на един или друг кинематографист. Едва през 30-те и особено през 40-те години, това разделение придобива теоретично осъзнатата форма на естетическа дихотомия. Двата типа се експонират като алтернативи за развитие на киноизкуството. А сблъсъкът между привържениците им често придобива екстремните форми на стремеж за взаимно елиминиране. Изборът е изглеждал задължителен. Първоначално инициативата и преимуществата са в ръцете на привържениците на линията Мелиес, а по-късно, в края на 40-те години, ролите се разменят и реванш взима тенденцията Люмиер. От големите теоретици Айзенщайн най-категорично дава израз на антагонизма между двете тенденции. В студията си „Филмовата форма“ той подлага на критика „този праисторически период на киното (въпреки че и сега има твърде много подобно примери), когато цели сцени са се заснемали само в един, неразделен на монтажни откъси, кадър“. И по-нататък: „През 1924-25 год. разсъждавах върху идеята да създам филмов портрет на действителен човек. По това време преобладаваше тенденцията да се показват хората само в дълги, непрекъснати от монтажни връзки, драматични сцени. Смяташе се, че монтажът ще разруши илюзията за действителност (...) Аз смятах (и все още съм на това мнение), че подобна концепция е напълно некинематографична.“⁽¹³⁾ Във същата студия той отбелязва още по-категорично, че подобна практика „остава извън строгата юрисдикция

на филмовата форма“. При Айзенщайн типологичната дихотомия все още пребивава на ниво филмови практики и свързаните с тях изразни средства (от една страна време-пространственото единство, дължината на епизода, тоест това, което по-късно Базен ще нарече план-епизод, от друга – къси кадри, конструиращата роля на монтажа), но безспорно се има предвид същността на филмовата специфика, изявена по отношение начина на третиране на фотографския материал.

Повече от десетилетие по-късно Андре Базен подема така набелязаната типология и я формулира по един по-концептуален, но все така оставащ на нивото на филмовата практика начин. В придобилата историческо значение статия „Еволюция на киноезика“⁽¹⁴⁾, донякъде попътно на Айзенщайн, той опровергава преобладаващото по това време мнение, че въпросната теоретична дихотомия се разгръща хронологично, градирайки съответно периодите на нямото и говорещото кино. Става въпрос за исторически продължителна борба на две тенденции, всяка от които в големите си моменти е имала своите силни аргументи, но не е могла и не може да претендира за монопол. Той отхвърля „прекъснатостта“ на филмовата еволюция, липсата на приемственост между нямото кино и звуковия филм, която бе провъзгласена от теоретици като Айзенщайн или Арнхайм за водораздел между едно утвърдило принципите си високохудожествено визуално изкуство и една нова съмнителна форма на неговото деградиране. „Фактически сега, когато използването на звука достатъчно е доказало, че той не идва, за да унищожи кинематографичния Вехт завет, а да го допълни, би трябвало да се запитаме дали на техническата революция, въведена от звуковата лента, наистина съответства и една естетическа революция, с други думи, дали годините 1928-1930 са действително рождена дата на едно ново кино. Разглеждана от гледна точка на разкадровката, историята на филма не показва действително някакво много ясно изразено прекъсване. Някои качества на нямото кино продължават да се проявяват и в говорещото и най-вече става дума не толкова да се противопоставят „нямото“ и „говорещото“ кино, а по-скоро стиловите семейства и основно различаващите се концепции на едното и другото за кинематографичното изразяване.“⁽¹⁵⁾

Базен разделя режисьорите в периода между 1920 и 1940 г. (това е времето на зрелостта на нямото кино и прехода към говорещото кино) на два типа: (а) режисьори, които вярват в изображението (като под изображение той разбира всичко това, което процесът на представяне на екрана може да добави към обекта, който се представя), те се облягат на пластичността на изображението и на възможностите на монтажа; (б) режисьори, които вярват на реалността (те се опират на необработеното изображение, не на това, което се прибавя към действителността, а на това, което се разкрива от нея посредством пространствено-времевия континуум, план-епизода и дълбочината на полето). Базен отхвърля твърденията за „разрив“ в историческото разгръщане на филмовото изкуство, неговата типология пронизва историята на седмото изкуство и, както ще видим по-късно, извежда към идеята за синтез, тоест към преодоляване на набелязаната дихотомия. Но нещата не се развиха така, на тази теоретична дихотомия бе съдено да просъществува почти още три десетилетия.

Десетилетие и половина по-късно, в книгата „Природата на филма. Реабилитация на физическата реалност“⁽¹⁶⁾ Зигфрид Кракауер говори по същество за същите две основни тенденции в развитие на киното, макар да им дава други формулировки и до голяма степен по друг начин да маркира границите между тях. Едната тенденция нарича реалистична, а другата – формативна или формотворческа. Той свързва своята естетика на киното с реалистичната или още фотографска тенденция и затова я нарича „материална“, в опозиция на „формалната“ естетика. (Впрочем Кракауер употребява термините – формативна и формална, без да уточнява дали слага знак за равенство между тях.) И за него двата типа не са разположени хронологично, а пронизват цялата история на киното. Но допуска връзки и доближаване между тях. „Всичко зависи от „правилния“ баланс между реалистичната и формотворческа тенденция; двете тенденции се намират в добро равновесие, ако втората не се опитва да надмогне първата, а в крайна сметка се води по нея“.⁽¹⁷⁾ Критериите му обаче за принадлежността към едната или другата тенденции се различават в някои съществени пунктове от издигнатите от Базен, което в някаква степен поставя под въпрос и самата му типология. За илюстрация ще посоча факта, че той нарежда в лагера на реалистичната тенденция филма на Айзенщайн „Броненосецът Потьомкин“, тъй като установява в голяма част от неговите епизоди

„да диша животът в неговия неподправен вид“. Кракауер изцяло отхвърля анализа, който Айзенщайн прави на своя филм, характеризирайки го като „трагедия в пет акта“. За него „Броненосецът Потьомкин“ е „реално-жизнено събитие, разказано с езика на изображението (...) Тези изображения възплъщават фабулата, а не просто я илюстрират, за което свидетелства и неуточнения смисъл на много от тях.“⁽¹⁸⁾ Критерият за принадлежността му към реалистичната традиция са късовете реалност (колкото и фрагментарни да са те) и тяхната непрозрачност, а не конструиращият ги в екранна реалност всесилен монтаж. За него дегизираната реалност, подправената физическа реалност се превръща във водораздел между двете тенденции. „Театралният сюжет се явява продукт на формативността, съвършено несъвместим с реалистичната тенденция в киното.“⁽¹⁹⁾ Така филмът „Хамлет“ на Лорънс Оливие, независимо от продължителността на епизодите, ролята на разкадровката и времево-пространственият континуум попада в лагера на формативната тенденция.

В следващото десетилетие типологичната дихотомия преминава от текстовете на теоретичните, които я формулират, за да определят мястото си в нея, в текстовете на коментаторите на историята на филмовата теория. Това са хора външнопоставени по отношение на теоретичния дебат, белязал предходните десетилетия, нещо, което им позволява един критичен прочит, който обаче не надскача перспективата за синтез между двете тенденции, загатнати от Базен и Кракауер и разгърнати по един фундаментален начин от Жан Митри.

Браян Хендерсън в придобилата известност и в Европа студия „Два вида филмова теория“⁽²⁰⁾, подхващайки сложената традиция, и ситуирайки я изцяло в една историческа перспектива, говори за два основни вида филмова теория, изявили се в периода до 50-те години. Първият вид са теории на част от цялото (тоест разглеждащи както връзките между филмовите части, така и връзката на тези части с филма като цяло). Вторият вид са теории за връзката на киното с реалността (те са наречени още и теории за имитацията). Първият вид теория е изразена от линията Базен – Кракауер, а вторият вид от линията Айзенщайн – Пудовкин. Все пак в анализа си той се ограничава в изследването на Айзенщайн и Базен, като най-представителни и в най-голяма степен свързани с филмовата

практика. Въпреки разликата в терминологията, типологията на Хендерсън почти буквално следва критериите, изложени от Базен. Позицията на Айзенщайн е представена на базата на отношението му към „творческия монтаж“, а на Базен с настояването на фотографската автентичност и пространствено-времевия континуум на филмовото действие. Всичко това, в края на краищата е редуцирано при Хендерсън до дихотомията „монтажен кадър“ (Айзенщайн) – „план-епизод“ (Базен). Според него, въпреки съществуващите различия, в края на краищата двете теории показват и нещо много общо – те не се интересуват от проблема как се организира целия филм, просто приемат предположението, че принципът на изграждането на монтажния епизод и на план-епизода се разпростират върху целия филм. Това според него е и общата им недостатъчност. (Не ограниченост, а именно недостатъчност, тъй като отправените им критики не се съотнасят към периода, в който тези теории са били създадени.) „Разглеждайки кинематографичната форма, и двамата теоретици достигат до епизода. И двете филмови теории всъщност представляват теории на епизода“.⁽²¹⁾ И като такива те не отговарят, според Браян Хендерсън, на съвременното ниво на теоретизиране и на съвременното състояние на киноизкуството.

Но коректна ли е присъдата относно тяхната неспособност да преминат от епизода към цялото? Отговорът се крие донякъде в указанията, които авторът на студията дава относно посоката, която би трябвало да следват новите филмови теории. Нека видим какво е това „по-високо ниво на обобщение и абстракция“, към което той призовава: „Следващият период на теоретични усилия трябва да съсредоточи интереса си върху по-сложни теории и модели за връзката между частта и цялото, в които се включват както организацията на звука, така и всички стилове на изображението (...) И най-сетне фокусът на теоретичния анализ би трябвало да се измести от взаимодействието между образа и реалността към взаимодействието между образа и зрителя.“⁽²²⁾ Виждаме, че в така набелязаната програма има не толкова призови за синтез, колкото идея за надхвърляне на хоризонта, и то в две различни направления. Но и изчерпателното описание на филмовия разказ (това, което междувременно вече е известно като „текстови анализ“), и изследването на зрителската рецепция не водят и не доведоха към преодоляване на ограничеността на двата теоретични модела, а по-

скоро извеждат отвъд тях. И отвъд собствено естетическата филмова проблематика, тъй като тя се експонира именно на нивото на изразните средства, които определят и съответния наративен модел. Но какво печели теорията от констатации от типа, че дадени типологични модели са исторически витални и оправдани, но от съвременна гледна точка са неактуални?

Дъдли Ендрю във вече многократно споменаваната му книга „Основни филмови теории“ използва съвсем целенасочено обсъжданата теоретична дихотомия, за да построи своята версия за основните линии в историята на филмовата теория. Той се придържа към посоченото разграничение, тъй като в неговите очи то е вече „класическо“ и не си задава излишни въпроси относно целесъобразността му. Не се стреми да измисли нови имена за назоваване на вече познатото. Но в замяна на това очертава широка панорама от имена, които ги онагледяват. Според Ендрю формативният тип теории преобладават до 40-те години и техни представители са: теоретиците на френския авангард, Хуго Мюнстерберг, Бела Балаш, Рудолф Арнхайм, Сергей Айзенщайн, Всеволод Пудовкин... Фотографските теории имат в актива си възгледите на идеолозите на неореализма, теориите на Андре Базен и Зигфрид Кракауер, теоретиците от английската документална школа Джон Грирсън и Пол Рота и на директното кино Ричард Ликок... За него тази типология е работеща в смисъл, че помага да изясним представите си за изучавания обект и не води по неизбежност към схематизиране и унифициране на картината на историята на кинотеориите. Това става възможно, тъй като неговият анализ на теоретиците от двата големи лагера не се задоволява с приликите помежду им. За него от особен интерес са вътрешнотиповите различия, нещо, което придава обем на самата история на кинотеорията.

От направения кратък обзор става ясно, че обсъжданата теоретична дихотомия е свързана с определен период от историята на филмовото изкуство и на теоретичните подходи към него. Общо е убеждението, че развитието на киното и на кинотеорията след 50-те години я сема от дневен ред. Така че тя може да бъде използвана от историците на кинотеорията в качеството ѝ на структуриращ принцип в ограничените рамки на историческия период, в който възниква. В този смисъл тя

може да бъде само един, макар и изключително важен, спомагателен метод. Теоретиците, които дефинират типологиите (Айзенщайн и Базен) олицетворяват самосъзнанието на изключително важни школи от историята на киното, но провъзгласените от тях принципи не напускат пределите на самите школи. Независимо, че са създатели на частни поетики, те са теоретици на киното като такова, тъй като то се развива именно посредством отделни, следващи едно след друго свои възплъщения, които задават променящия се теоретичен хоризонт. За да станат теоретици на всички филми, на всички съществували и бъдещи филмови практики, хората, които са се посветили на това, трябва да се дистанцират от филмовата практика, да скъсат емоционално-интимните си връзки с нея. За Айзенщайн това бе невъзможно, тъй като той теоретизира собственото си творчество, своите, често изненадващи и него самия, открития. За Базен това също бе невъзможно, не толкова, защото се изживява като законодател на едно ново филмово направление, колкото поради дълбокото съучастие, което го свързваше с моралното послание на дефинирания от него филмов подход към действителността.

БЕЛЕЖКИ

1. Michele Lagny, *Histoire et cinéma: des amours difficiles*. CinémAction № 47, Paris, 1988.
2. Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*. Ed. Coreia, Paris, 1946.
3. Guido Аристарко, *История на кинотеорията*. Наука и изкуство, София, 1965, с. 16-17.
4. Marcel Lapiere, *Anthologie du cinéma*. La Nouvelle Edition, Paris, 1946. Две години по-късна Марсел Лапиер издава и една друга антология – *Les Cents visages du cinema*.
5. Pierre Lherminier, *L'Art du cinéma*. Seghers, Paris, 1960.
6. Dominique Noguez, *Cinéma: théorie, lectures*. Revue d'Esthétique – numéro spécial, Ed. Klincksieck, Paris, 1973.
7. Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods*. University of California Press, Berkley-Los Angeles-London, volume I, 1976, volume II, 1985. Виж също: Daniel Talbot (Ed.), *Film: an Anthology*. University of California Press, Los Angeles, 1967.
8. Joel Magny (dossier réuni par), *Théories du cinéma*. CinémAction № 20, L'Harmattan, Paris, 1982. Виж също: Jacques Kermabon (dossier réuni par), *Les théories du cinéma aujourd'hui*. CinémAction № 47, Cerf-Corlet, Paris, 1988.
9. Guido Aristarco, *Arte Cinematografica*. Ed. Bompiani, Milano, 1950.
10. Ивайло Знеполски (съставител), Из история на филмовата мисъл. От Луи Люмиер до Кристиан Мец. Наука и изкуство, София, част 1 – 1986, част 2 – 1988.
11. Henri Agel, *Esthétique du cinéma*. Цитатът е по 5-то издание от 1971, с. 6.
12. Dudley Andrew, *The Major Film Theories*. Oxford University Press, 1976, pp. V-VI.
13. Пак там, р. VII.
14. Сергей Айзенщайн, Филмовата форма. 1929.
15. André Bazin, „L'évolution du langage cinématographique“, публикува се за първи път в сборника *Problèmes de la peinture*, 1945. По-късно е включена в четиритомника „Qu'est-ce que le cinéma?“ *Ontologie et langage*, t. I, Cerf, Paris, 1958. Статията е включена в „Из история на филмовата мисъл“, част II, София, 1988.
16. Андре Базен, „Еволюция на кинематографичния език“, в: Ивайло Знеполски (съст.), Из история на филмовата мисъл, част 2, с. 98.
17. Sigfrid Krasauer, *Nature of film. The redemption of physical reality*. Oxford University Press, 1960. Части от книгата са преведени от Ивайло Знеполски (съст.), Из история на филмовата мисъл, част 2.
18. Цитира се по българското издание, с. 180-181.
19. Цитирано по второто английско издание на книгата от 1961, с. 226.
20. Пак там, с. 230.
21. Brian Henderson, „Two Types of Film Theory“, in *Film Quarterly*, vol. 24, Spring 1971. Цитирано по „*Movies and Methods*“. An Anthology, edited by Bill Nichols, University of California Press, 1976.
22. Пак там.





ОБСЕБЕН ОТ ГАЛАТЕЯ

АННА ТОПАЛДЖИКОВА

Наскоро гледах последната версия на „Великият Гетсби“ от 2013 г., а след това документален филм за Салвадор Дали. Неочаквано се очерта общото между фикс идеята на Гетсби – идея на Франсис Скот Фицджералд, и идеята на Салвадор Дали, определила творчеството и живота му. Героят на Фицджералд и художникът Дали живеят в измислен свят, превръщат живота си в романс за любовта към една жена. Отказват да се примирят с живот в реалността, единственият избор е потъване в илюзията. И те сътворяват своя бог – жена, на която да се посветят, подобно на рицаря, всеотдайно верен на дамата на сърцето си. Да се потопиш в идеала си и да изчезнеш в него... В романа си, още на втората страница, Фицджералд описва личността на Гетсби: „една изключителна дарба за хранене на надежди, една романтична находчивост“.¹¹

Във филмовата версия от 2013 г. режисьорът Баз Лурман следва най-вече първия план на сюжетната линия и остава до голяма степен на повърхността на разказа. Леонардо ди Каприо изиграва преди всичко маниакалността на Гетсби, смущението, паниката в срещите с Дейзи, може би в това е вложена леката ирония на прочита. Но къде е болезнено скриваната тайна на Гетсби? Откриваме я в първата филмирана версия на романа от 1973 г., на която сценарист е самият Фицджералд, а режисьор е Джек Клейтман. В ролята на Гетсби Робърт Редфорд е интровертен, от появата си на екрана до финала той носи

подсъзнателно знанието за преобръщането, за обречеността на своята любов-мечта. В романа си Фицджералд изказва в няколко изречения идеята си за Гетсби, която съдържа в себе си и литературната стойност на творбата му. Редфорд създава именно тази съкровена същност на образа, осъзнатата изплъзваща се флуидност на илюзорния обект на желанието. „Трябва да е имало моменти, дори този следобед, когато действителната Дейзи не е отговаряла напълно на мечтите му – не поради някаква нейна грешка, а вследствие на огромната жизненост на илюзията му. Тя се бе простряла отвъд нея, отвъд всичко. Той се бе хвърлил в тази илюзия с творческа страст, като през всичкото време ѝ е прибавял по нещо; украсявал я е с всяко светло перце, което му е попадало.“^[2]



Леонардо ди Каприо, Гетсби



Робърт Редфорд, Гетсби

В дългоочакваната, организирана от него първа среща, Дейзи протяга ръка, а той предпазливо насочва към нея своите пръсти. Този епизод е важен за режисьора акцент – страхът на Гетсби от допира визуализира съмнението – страх от докосването, от това, че идеалният образ ще се стопи, ще изчезне. Мигът на пробуждането, това е кошмарът, от който той бяга. Неговото спасение е, че е застрелян миг преди да се събуди от съня за бленуваното щастие. Във финала на романа си Фицджералд пише за този парадоксален обрат на времето – мигът и вечността, които се застигат и разминават съдбоносно: „Мечтата му трябва да е изглеждала така близка, че би било невъзможно да не я досегне. Той не е знаел, че тя вече е била зад него, някъде в неясната шир...“^[31] И тук асоциацията отвежда към една от емблематичните картини на Дали „Сън, предизвикан от полета на една пчела преди събуждане“. Спокойно, синьо море, отпуснато в съня красиво, голо, женско тяло се „приземява“ върху парче скала. Почти е достигнало плоскостта, но още не... Усещане за тишина... като пред изстрел. В дъното, от червената сърцевина на разпукан нар, изскача риба, от отворената ѝ уста изскача тигър, от неговата зейнала пасть изскача друг тигър и се спуска към пистолет, увиснал във въздуха, насочил острието на цевта, подобно на игла, към женското тяло и почти докоснал плътта му. В далечината, над морската вода, се е възправил бял слон, тялото му се крепи върху много дълги, тънки крака, като краката на паяк. Ако този красив сън е кошмар, то страхът е от следващия миг – ако тигърът не успее да го достигне с ноктите си, острието на пистолета ще пробие плътта на тялото... Но си мисля, че истинският, затаен страх на художника е, че цялото чудо на този фантастичен свят ще изчезне със събуждането. Неслучайно Дали е емблемата на сюрреализма, той реализира естетиката и философията на сюрреализма не само в изкуството, но и в живота си – да превърне в реалност подсъзнанието си, да изведе „на светло“ родените и скрити там образи.



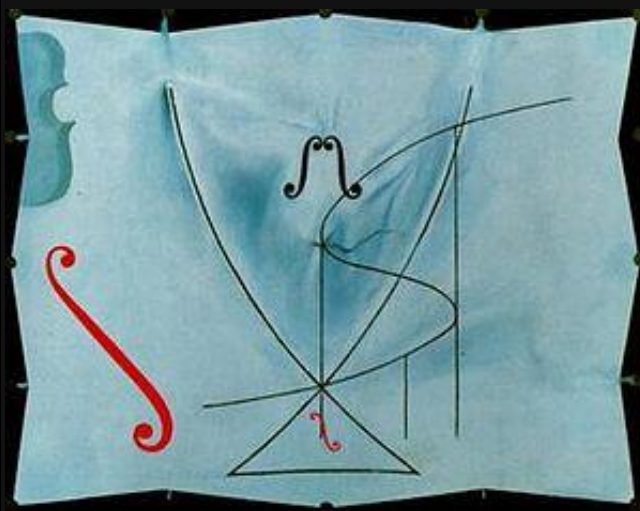
SALVADOR DALÍ

Мигът и вечността – те се срещат в картината, във филмите, в романа. Гетсби очаква със стаена надежда и ужас мигът, в който любимата му ще „прогледне“ за него. От този миг нататък ще започне целият техен щастлив живот или... Салвадор Дали продължава мига, разтяга го, преобразува го в поредица от вълшебства – в изкуството и в живота си. Не е намерил в обкръжението си по-ексцентрична жена от Гала, разпознал я е и избрал, за да ѝ се посвети. Фицджералд не открива по-ексцентрична жена от Зелда, невротична, екхибиционистична и в края на краищата изтощителна за него, но той я избира. Написаното във „Великият Гетсби“ е дълбоко преживеният катарзис на тази засмукваща и изпепеляваща любов.



Зелда и Франсис Скот Фицджералд

В документалния филм за Дали художникът декларира, че в живота си е имал сексуална връзка само с една жена, с единствената си любов, Гала. Тази любов е създадена и отгледана от него – маниакалната всеотдаденост осмисля изкуството и живота му. Но ние знаем само неговата гледна точка към тази велика любов, а гледната точка на Гала? Коя е Гала? Рускинята Елена Дмитриевна Дяконова, първият ѝ брак е с Пол Елюар, който я наричал Гала (тя самата наричала себе си Галя, Галина), вторият ѝ съпруг е художникът Макс Ернст, третият – младият Салвадор Дали, изгряваща звезда на небосклона на сюрреализма, десет години по-млад от нея. В този брак тя остава до смъртта си в плен на вълшебната приказка, омотана в паяжината на Дали, но самата тя е златна пеперуда, която разпалва фантазията му и се превръща в идеалния партньор за тяхната обща измислица. Благодарение на непрестанно бликащата от чудеса негова фантазия и на игривата природа на двамата, любовта им продължава над петдесет години, бракът, сключен през 1934 до смъртта ѝ през 1982 г. След като Гала вече не е в живота му, самият живот губи стойност за Дали, той умира съкрушен през 1989 г. Последната му картина „Лястовича опашка“ (1983), създадена една година след смъртта на Гала, е вдъхновена от графичния модел на катастрофите, който френският математик Рене Том извежда от опашката на лястовиците в подкрепа на своята теория за катастрофите. Край на илюзорния свят за Дали, той вече живее в катастрофата, а къде другаде? Като обратна страна на екстатичната любов, катастрофата е последното вдъхновение на живота му.



„Лястовича опашка“, художник Салвадор Дали

И все пак е живял дълго в рицарски романс, щастлив да срещне своя идеален партньор в играта на илюзии, жена, която се ласкае да бъде обожествявана и винаги е готова да си затвори очите за действителността. В един момент, уморени от показността на светския си живот, двамата се уединяват в рибарското селище в Порт Лигат, Каталуния. И там играта продължава – игра на обикновени хора, всяка вечер пред огъня с дружина рибари. Салвадор Дали рисува, вдъхновен, Гала си играе на рибарска жена. Но и това е до време, следва нова смяна на декора и на сюжета на играта, следващ посоката, в която ще повее вятъра на фантазията на Дали. В края на живота им, когато старостта неизбежно завзема територията си, Гала е вече уморена от игрите. До този момент Дали не е позволил на реалността да ги „вкара в правия път“. Единственият му избор сега, когато Гала вече се изплъзва, е да ѝ построи замък – средновековен, с кула, където тя, дамата на сърцето му, на която се е посветил, ще го приема. Но Гала определя правилата на играта – допуска посещенията му само когато реши и винаги с предварително заявена молба от негова страна.

Художникът Салвадор Дали и литературният персонаж Гетсби, който носи в себе си най-съкровената същност на Фицджералд, създават образ на обожаемата жена. Любов – мираж, екстатично себеотдаване на автора, който дарява себе си на своето произведение.

Къде бях срещала този сюжет... назад във времето, в литературното време... в митологическото? Пигмалион! Пигмалион и Галатея. Случайност ли е това, че обожествяваната от Дали е наричана Гала (още преди той да я срещне)? В митическата древност скулпторът Пигмалион създава статуя на гола жена от слонова кост, толкова свършена, но и толкова напомняща истинската жена от въображението му, докато я е извайвал, че той се влюбва в нея до полуда. Денонощно съзерцава статуята, обсипва я с цветя, с прекрасни платове и скъпоценности. Моли Афродита да ѝ вдъхне живот и неговата любима, която той нарича Галатея, оживява. Любовта им е щастлива и дори създават поколение – легендата украсява тази фантастична любов с всички дарове на земния живот на една брачна двойка. Разхищението като съществен ритуал на обожествяване на обекта на извънмерната любов е проява както на митичния скулптор, така и на фикционалния Гетсби, и на

действителната личност, Салвадор Дали. Скъпоценностите, с които Пигмалион обсипва статуята на Галатея, бледнеят пред разкошния дворец и парвенюшките приеми на Гетсби, а те бледнеят пред резиденциите, рицарския замък, свръх-скъпите екстравагантности, с които Дали блести пред Гала, но и пред себе си, тъй като фантастичните приказки са мечтан живот извън реалността, който той сътворява за себе си. В това разхищение има нещо гротескно и същевременно катастрофично (Дали е бил готов да направи едва ли не всякакъв естетически компромис, за да поддържа стандарта на магическия си живот – това потвърждава и автобиографичната му книга „Тайният живот на Салвадор Дали“).

Единствен Пигмалион заживява щастливо с жената, която е сътворил. Гетсби е убит, докато очаква Дейзи да избере него и да останат заедно завинаги, преди да разбере, че животът му е мираж. Салвадор Дали сътворява брака на чудесата, но за да не угасне огънят на любовта, трябва да е непрестанно подържан и обновяван чрез играта на фантастични превращения.

Вдъхновението Галатея привлича художниците. Дали рисува своята Галатея непрестанно. Един от портретите на Гала въплътява самия процес на раждането на образа-мечта, енергетичния поток, който увлича молекулярните частици в космоса на неговата фантазия. Това е динамичен портрет на трансформацията на Гала, докато неговата вселена я преобразува в идеалния образ на Галатея.



Рене Магрит изобразява себе си, художника, докато създава Галатея. Рисува във въздуха самия процес на въплътяването на илюзията в голо женско тяло. Тя е изправена срещу него, с все още недовършена ръка, съвсем като жива, единствено погледът ѝ е празен като на присъстваща, жена, която... отсъства духом. Обратно на мита за

Пигмалион, на тази Галатея не е вдъхнат живот на духа. И още една картина на Магрит е посветена на същата тема. Голата Галатея (подобно на популярния образ на митичната Венера, която „се ражда“ от вълните) изплува на фона на морето и небето – от ефирната синева на въображението му. Нарисувано реалистично, голото тяло е като живо, а над него се откроява тънък полумесец. Картината е озаглавена „Робата на Галатея“ – голотата не е прикрита, буйна черна коса се спуска покрай тялото и го обгръща, без да го закрива, по-скоро тя е рамката, която подчертава уникалната прелест. Това е единствената „роба“, с която може да изплува прекрасната Галатея от мястото, където е създадена – подсъзнание, сън... там, откъдето изплува жадуваното и несъществуващо.



„Пигмалион“, художник Франц фон Щук

Странна игра на виденията на Магрит в друга негова картина „Мистериозен хоризонт“ три мъжки фигури с бомбе и тъмно палто (размножено изображение, знаково и за други негови картини, може би негово второ Аз...) са като огледален образ на женското тяло в пълен анфас от „Робата на Галатея“. Една мъжка фигура в гръб и две в профил, над всяка от тях грее същият тънък полумесец, а в

далечината изгрява нощта, или залязва денят, и очертава сякаш призракен силует на град. Видението Галатея прекосява натрапчивите за изкуството на Магрит амбивалентности – раздвоеното Аз и Мечтаното, действителното и илюзията.



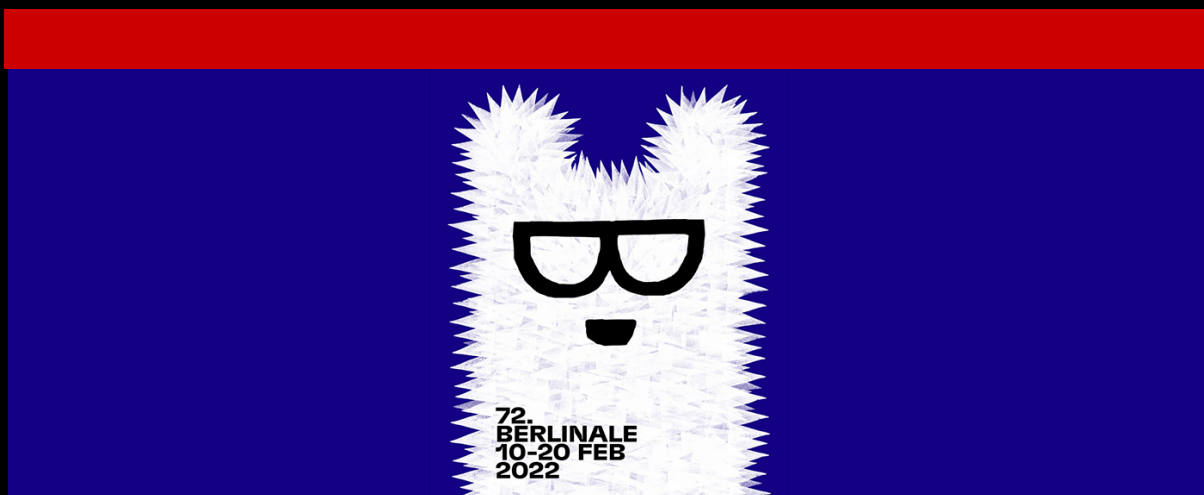
И все пак дали любовта е темата, която обединява романа, филмите за Гетсби, живота и изкуството на Дали, мита за Пигмалион и Галатея, Галатея на художниците? Да, но над нея стои една странна, налудничава, самообреченост, която излъчва особена красота. Отказът им да живеят в реалността, маниакалният стоицизъм да издържат на себеотрицанието, да устоят. Би било гротеска, ако не беше трагично. Би било трагично, ако не беше толкова обаятелно романтично. Да следваш мечтата си, да останеш верен на идеала си, независимо от всичко, е изкушение – опасно, но прекрасно.

^[1] Фицджералд, Скот, Великият Гетсби. Превод Нели Доспевска. Народна култура, София, 1978, с. 6.

^[2] Пак там, с. 83.

^[3] Пак там, с. 154.





72' БЕРЛИНАЛЕ. ЛЮБОПИТСТВО И ДОБРО НАСТРОЕНИЕ

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

Голямото филмово събитие в началото на годината е Берлинският филмов фестивал. С него се открива „сезонът“ на фестивалния живот в Европа, а и в света, и до голяма степен форумът очертава тенденциите, насоките и търсенията в киното от изминалата година. Разбира се, според визията и концепцията на фестивалните програматори, а и специфичния облик на самия фестивал, неговата „душа“, което го отличава от всеки от останалите като Кан и Венеция например. Както отбелязва художественият директор на фестивала Карло Чатриан: „Искаме да подчертаем силата на киното като инструмент, който свързва хора, места и времена.“ Плакатът на тазгодишното Берлинале отново е дело на графичния дизайнер Клаудия Шрамке и пак, според Карло Чатриан: „Мотивът е адекватен на визията за фестивала – да предизвика любопитство, добро настроение и да стимулира зрителя.“

72-то Берлинале трябваше да се състои от 10 до 20 февруари 2022 г., но поради пандемичната обстановка фестивалът се закрива на 16 февруари, а „Денят на публиката“ ще продължи в следващите четири дни. Практика е екипите да представят своите филми във всички кина на Берлинале, а не само на премиерите на червения килим. Този реверанс към публиката говори недвусмислено за демократичността на фестивала. Държавният министър на културата Клаудия Рот подчертава: „С фестивала искаме да изпратим сигнал към филмовата

индустрия, към кината и киноманите, към цялата културна общност. Имаме нужда от кино, имаме нужда от култура. Културата играе фундаментална роля в обществото, въпреки пандемичните обстоятелства.“

Но Берлинале се отличава и по мащабност на своите секции: „Официален конкурс“, „Панорама“, „Берлинале специална гала“, „Среци“, „Серии“, „Документално кино“, „Късометражно кино“, „Форум и разширен форум“, „Поколение и поколение 14+“, „Перспективи немско кино“, „Берлинале класика“, „Ретроспектива“ и др.

„Берлинале таланти“ и Филмовият пазар ще се проведат онлайн.

Без да се впускам в представяне на програмите, ще отбележа някои акценти: Панорама включва филми от трийсет и три страни, от които двайсет и пет са премиерни, а девет дебютни. Документалните филми в тази програма са десет, като фокусът е върху Африка – на юг от Сахара – с три филма от Нигерия, Судан и Централноафриканската република.

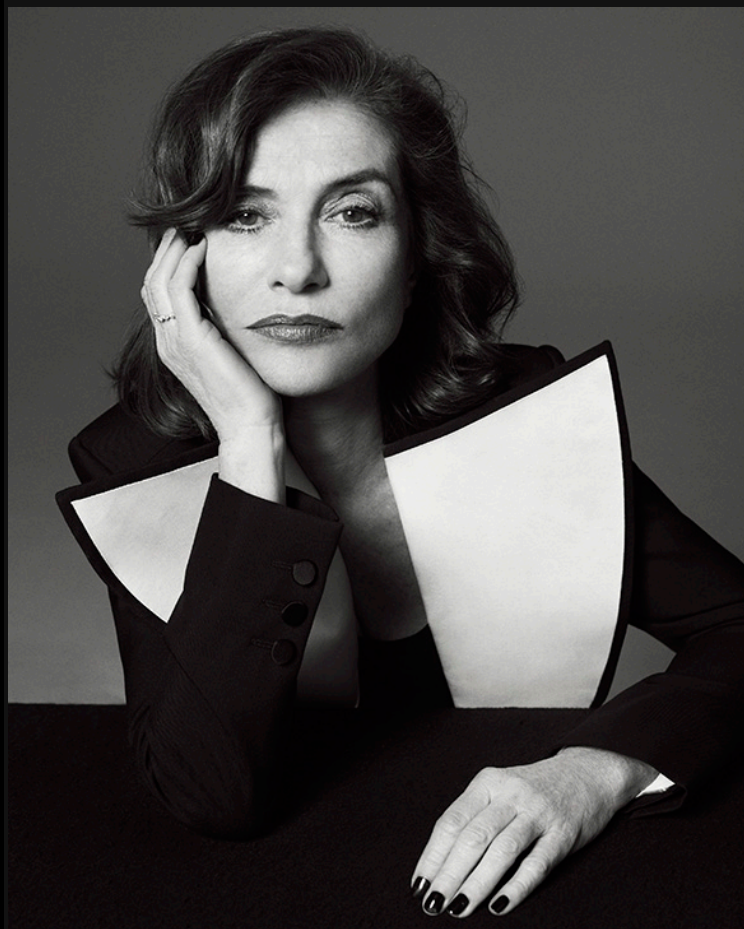


МАМА РОМА (1962, РЕЖИСЬОР ПИЕР ПАЗОЛИНИ)

В Берлинале класика участват седем дигитално реставрирани копия на емблематични филми като неореалистичния шедевър на Пиер Паоло Пазолини: „Мама Рома“ (1962) с Ана Маняни в главната роля, по случай 100 годишнината от рождението на режисьора; „Бледото

цвете“ (1964) – Япония, на Масахиро Шинода; китайският филм „Река Суджоу“ (2000) на Лу Йе; „Чучулиги на конец“ (1969) на Иржи Менцел по разкази на Бохумил Храбал, който е бил забранен трийсет години и официалната му световна премиера се е състояла на Берлинския кинофестивал през 1990 г.; „Нашата музика“ (2004) – един от късните филми на Жан-Люк Годар, сниман на Панаир на книгата в Сараево; първата рок-опера в киното „Томи“ (1975) – Великобритания, на режисьора Кен Ръсел с Елтън Джон, Ерик Клептън, Джек Никълсън, Тина Търнър и др.; немият немски филм „Братя“ (1929) на режисьора Вернер Хохбаум с музика, която ще се изпълнява на живо от Берлинската филхармония с диригент Рафаел Хегер.

За Ретроспектива са избрани „Наета съпруга“ (1940), САЩ, на режисьора Уилям А. Зайтер; филмът на Хичкок „Г-н и г-жа Ломбард“ (1941); „Вземи писмо, скъпа“ (1942), САЩ, на режисьора Мичъл Лейзен; „Клондайк Ани“ (1936), САЩ, режисьор Раул Уолш; „Моето малко пиле“ (1940), САЩ, режисьор Едуард Ф. Клайн.



ФРЕНСКАТА АКТРИСА ИЗABEL ЮПЕР

В Специалната гала на Берлинале са селектирани петнайсет филма от дванайсет държави, от които шест са документални, а два късометражни. Обикновено това са филми, предназначени за широка публика – от филми на ужасите до мюзикъли, от фентъзи до гангстерски филми – и ще се показват в едно от най-големите кина в Берлин Friedrichstadt Palast. С особен интерес се очаква филмът „За Джоан“ на режисьора Лоран Ларивьер, защото Изабел Юпер е в главната роля. А тази година Златна мечка, като особена почит и признание за заслуги, Берлинале ще връчи именно на френската театрална и филмова актриса Изабел Юпер. Тя е участвала в над сто и петдесет филмови и телевизионни продукции и е носителка на наградите „Сезар“, „Златна палма“, „Златен глобус“ и др. В конкурсите на Берлинале актрисата има седем филма, между които „8 жени“ на Франсоа Озон, който на 68-то Берлинале получи Сребърна мечка за особени постижения на актьорски ансамбъл, включващ освен Изабел Юпер, Катрин Денъов, Еманюел Беар, Фани Ардан, Виржини Ледойен, Даниел Дарио, Лудивин Сание, Фирмин Ришар.

За откриването на фестивала е избран филмът на Франсоа Озон „Петер фон Кант“ и това ще бъде шесто участие на френския режисьор на Берлинале. През 2019 г. той бе удостоен със Специалната награда на журито Сребърна мечка за филма си „По божията милост“. „Петер фон Кант“ е римейк на шедьовъра на Райнер Вернер Фасбиндер „Горчивите сълзи на Петра фон Кант“, но в случая героят е мъж. С това Озон отдава почит както на филма, така и на гениалния Фасбиндер и подчертава: „Международният филмов фестивал в Берлин е идеалното място за премиера на „Петер фон Кант“, защото показва привързаността ми като френски режисьор към немската култура.“

И малко статистика около Официалния конкурс. В него участват осемнайсет филма от петнайсет държави, като един е документален и един – анимационен. Ако не греша, Берлинале е първият фестивал, който преди години включи в конкурса си анимационен филм.

Единайсет от представените режисьори са участвали в програмите на Берлинале, а пет от тях имат Сребърна или Златна мечки. Бързам да спомена световния южнокорейски режисьор Хон Сансу, който традиционно, и напълно заслужено, е фаворит на всички световни фестивали, но и мой любим режисьор с минимализма и изяществото

на черно-белите си филми, сред които: „Точно сега, грешно тогава“ (2015), „На плажа през нощта сама“ (2017) – Сребърна мечка за най-добра актриса, „Хотел край реката“ (2018), „Жената, която избяга“ (2020) – Сребърна мечка за най-добър режисьор, „Въведение“ (2021) – Сребърна мечка за най-добър сценарий. Струва си да се споменат също: Паоло Тавиани, за съжаление вече без Виторио, който почина през 2018 г.; френската режисьорка Клер Дени, канадецът Дени Коте, немският режисьор Андреас Дрезен. Седем от филмите в конкурса са на жени режисьори, но го споменавам само заради политическата коректност, защото според мен няма значение дали филмът, творбата или, за да бъде по-неутрално, произведението има за автор мъж – жена или каквато и да е тяхната сексуална ориентация. Важното е то (произведението) да е умно, талантливо и въздействащо. Каквито, надявам се, ще бъдат повечето филми от конкурса на тазгодишното Берлинале.



ПРЕЗИДЕНТЪТ НА ЖУРИТО М. НАЙТ ШАЯМАЛАН

За президент на журито на 72-то Берлинале е поканен американският режисьор, сценарист и продуцент от индийски произход М. Найт Шаямалан. Уникална фигура в Холивуд. Оригинален разказвач, който обиграва жанровите конвенции, верен на своя истинност и визия. Вече трийсет години всеки от четиринайсетте му филма завладява публиката по света. Достатъчно е да си припомним „Шесто чувство“ (1999) с Брус Уилис, „Неуязвимият“ (2000) с Брус Уилис и Самюел Джаксън, „Посещението“ (2015) – най-нашумелия филм на ужасите, „Стъкления“ (2019) и др. Но Шаямалан е и успешен режисьор на телевизионни сериали, а със съпругата си имат фондация, подкрепяща усилията за премахване на бариерите, създадени от

бедността и социалната несправедливост в различни общности. „Винаги съм се чувствал като независим режисьор в Холивуд. Точно онези неща в нас, които са различни и неортодоксални, определят нашия глас. Опитвах се да запазя тези неща в себе си и да насърчавам другите да защитават тези аспекти в своето изкуство и в самите себе си.“ Тези думи на Шаямалан звучат и като негово творческо кредо. Останалите членове на журито са: Карим Айнус (Бразилия, Алжир). Той е режисьор, сценарист, художник. Преди да завърши филмовото си образование, е учил архитектура. Редовен участник е в Берлинале. Филмът му „Остров на бъдещето“ е представен в официалния конкурс през 2014 г., а два негови документални филма са участвали в Панорама през 2019 г.; Саид Бен Саид (Франция, Тунис) е филмов продуцент на повече от четиридесет филма на режисьори като: Пол Верховен, Дейвид Кроненбърг, Роман Полански, Брайън Де Палма, Ален Корно, Андре Тешине, Надав Лапид. През 2019 г. филмът на Лапид „Синоними“ спечели Златна Мечка; Ан Зохра Берахед (Германия), преди да завърши кино, е учила социална педагогика. Първият ѝ пълнометражен филм „Две майки“ е отличен с награда в конкурса Перспективи на немското кино, а филмът ѝ „24 седмици“ участва в официалния конкурс на Берлинале през 2016 г.; Цици Дангарембга (Зимбабве) е завършила режисура в Германската академия за филми и телевизия. Има собствена продуцентска компания и е основателка на Международния филмов фестивал в Хараре. Автор е на няколко романа с международни награди; Рюсукэ Хамагучи (Япония) е сценарист и режисьор, чийто филм „Колелото на късмета и фантазията“ спечели Голямата награда на журито – Сребърна мечка през 2021 г.; Кони Нилсен (Дания) е актриса и продуцент с международна известност. Снимала се е в американските филми: „Гладиатор“ (2000) на Ридли Скот, „Мисия до Марс“ (2000) на Брайън де Палма, както и в датските филми: „Братя“ (2004) на режисьорката Сузане Беар и „Нимфоманка“ (2013) на Ларс фон Триер. Напълно разбираемо е от едно толкова авторитетно жури да се очакват и авторитетни награди. А повече от сигурно е, че ще има достатъчно филми на 72-то Берлинале, които да ги заслужат.





КУЛТУРЕН АФИШ: ФЕВРУАРИ 2022

АНАСТАС ПУНЕВ

12 февруари е добър ден за българския кинозрител, след като в Дома на киното един след друг могат да бъдат гледани два филма, за които най-малкото възможно признание е, че са избрани в шортлиста на Оскарите за чуждоезичен филм.

„Най-лошата личност на света“ е завършекът от трилогията за Осло на Йоаким Трир. Докато предните две части – „Реприза“ и „Осло, 31 август“, бяха центрирани около мъжки персонажи, тук филмът се движи от изцяло женския поглед на Юлия (Ренате Рейнсве). Юлия е гласът и сърцето на жената в края на 20-те и докато следи нейното развитие в рамките на няколко години, зрителят би преминал пълния диапазон от реакции към нея – от емпатия, през критика, към любопитство, като по пътя неминуемо ще се изплаши от възможните паралели.

Най-умелото във филма е умението му да забива големите истини през фрагментарни сцени, организирани като глави от филма, които са самодостатъчни, но същевременно гъвкави. Трир може да си позволи да вкара магически реализъм или психеделичен трип в най-малко очаквания момент, защото отделните епизоди попиват много по-дълбоко, отколкото един по-последователен наратив – животът като низ от случки е по-автентичен от монотонната драма. Този директен подход помага на „Най-лошата личност на света“ да избегне и блудкавостта, по чийто ръб играе – все пак колко новаторски може да бъде филм за жена, която се влюбва, разлюбва и като цяло не знае какво да прави с живота си?



НАЙ-ЛОШАТА ЛИЧНОСТ НА СВЕТА (2021, РЕЖИСЬОР ЙОАКИМ ТРИР)

Дали Юлия е неориентирана заради болестта на поколението си или просто е твърде изплашена да поеме отговорност, или дори има някакво отклонение, е въпрос без категоричен отговор. Но Трир изцяло заема нейната страна или поне в никакъв случай не се опитва да обвинява героинята си, а това създава необичайна солидарност и приятелство със спорен фикционален образ. В действията ѝ се четат обърканост, но и оригинална и направо позабравена романтика, като влюбванията ѝ са само върха на странното съчетание от любов към света, но и страх от него, избиващ в агресия.

Противоречията и бъркотията са напълно съвместими с класическата структура на филма и му позволяват да диша и да не изпитва срам да флиртува с баналното, което би подразнило при по-различен режисьорски подход. От пепелта на ромкома се ражда нещо философски зряло и неговият вестносец е Аксел (Андерс Даниелсен Лие) – голямата любов на Юлия, с която въпреки това се разминава. Именно Лие е свързващото звено в трилогията на Трир и във финалния си образ на четиридесетгодишен успял автор на комикси, но и твърде уморен циник, завършващ цикъла от градски герои от Осло като човек, който вече е осъзнал, че истината ще му се изплъзне и не му остава нищо друго, освен да гледа отново и отново любимите си филми.



ДОБРИЯТ ШЕФ (2021, РЕЖИСЬОР ФЕРНАНДО ЛЕОН ДЕ АРАНОА)

„Добрият шеф“ на Фернандо Леон де Араноа също е понесен на крилете на своя хиперактивен протагонист (Хавиер Бардем в ролята на Бланко) и също е разделен на глави, представляващи дните от една седмица, но емоциите в него се раждат предимно през сценария. Макар да изглежда посветен на токсичната корпоративна култура във фирма за производство на везни, оглавявана от Бланко, „Добрият шеф“ не спира да изненадва до самия финал с нови и нови сюжетни линии, въпреки че не всички от тях достигат еднакво развитие.

В седмицата, когато Бланко очаква визита от жури за поредната безсмислена награда, той трябва да се справи с няколко лични проблема, докато всичко във фабриката е обречено да се разпадне точно тогава. Тази предпоставка успява да събере напрегнатостта на *heist* филма със социалния разрез и дори само амбицията на Леон е впечатляваща, особено когато е комбинирана с умението му да осуетява отново и отново развързката и да отваря смело нови фронтове, макар и понякога с прекалено карикатурен хумор.

Показателна за актуалността на филма е своеобразната му рамка – в началото испански деца нападат арабски деца по тъмно, докато накрая арабският служител е интегриран на най-висок пост в компанията и това се ползва като реклама пред журито. Филмът лесно може да се чете като критика на късния капитализъм, в който зад привидността на „работата като семейство“ обикновените работливи хора биват манипулирани и накрая изхвърлени на улицата, докато на

върха стоят наследствени милионери с не толкова благи намерения. Но режисьорът търси по-широко тълкуване и социалното послание далеч не изчерпва филма, напротив – активизмът му е изцяло чужд за сметка на комедията от човешки грешки. Умишлено пропуснатата възможност да се възползва от лесните левичарски точки всъщност прави „Добрият шеф“ по-близък.



ДОБРИЯТ ШЕФ (2021, РЕЖИСЬОР ФЕРНАНДО ЛЕОН ДЕ АРАНОА)

Този филм обаче е преди всичко Бардем в пълния му блясък. В началото добрият шеф е всемогъщ „фиксър“, който може да се справи с всеки проблем и излъчва най-примамливите атрибути на властта, но за два часа тази власт се обръща срещу него и Бланко е толкова безпомощен и жалък дори в успеха си, че накрая трябва да разчита на свой служител да закачи пирон на стената му. Обсесията му от везните, които са неговия живот, са хитра метафора за невъзможния баланс, който Бланко най-сетне намира, като... залепва един куршум на образцовата везна на входа на фабриката. „Добрият шеф“ е още едно свидетелство едновременно за това, какво не е наред в света, в който живеем, но и защо е слабо вероятно той да се промени.

„Най-лошата личност на света“ може да бъде гледан на 12 февруари в Дома на киното.

„Добрият шеф“ може да бъде гледан на 12 февруари в Дома на киното.





МЯСТО ЗА УНЕСИ НЯМА

БОЯН ЦЕНЕВ

Димитър Стоянович е историк, по-известен като сценарист и телевизионен водещ. След прекрасния „Снимка с Юки“ (първата българо-японска продукция) предстои да излезе по екраните следващият им игрален филм с Лъчезар Аврамов – черната комедия „Жълт олеандър“.

В какво настроение ви намира 2022 г.?

В абсолютно същото като 2021, т.е. в работно. Аз не се отпускам много да се отдавам на мисли, които да са различни от това да си свърша работата. Караме напред както може по-добре.

Как възникна идеята за новия филм „Жълт олеандър“?

Както винаги, идеята дойде заедно с режисьора Лъчезар Аврамов. Ние сядаме, говорим си, раждат се някакви идеи; понякога те се случват, понякога не се случват. С този филм, слава Богу, всичко се получи и то, смея да кажа, като много добър краен художествен продукт, който тепърва ще излиза по кината и хората сами ще могат да кажат дали е хубав. На мен лично много ми харесва, защото това е класически сценарий, от който няма мърдане. Той е като една математическа формула. Жанров филм, черна комедия. Много рядко за България. В духа на интелигентния хумор, което също не е твърде

често срещано тук, уви. Двамата с Лъчо го измислихме, аз седнах и го написах. Това винаги е нашата формула за работа, като тук единствената разлика е, че сценарият е писан за конкретен актьор.



Режисьорът на филма Лъчезар Аврамов също е споделял, че сценарият е писан изрично с идеята Китодар Тодоров да влезе в главната роля. Какво стои зад този избор?

Той е писан директно за Китодар Тодоров, за главния персонаж. Ние се познаваме буквално от деца с Кито. Заедно сме израснали във всичко, което правим. Първите ни телевизионни предавания „Пътеводител на историческия стопаджия“ са били с него. След това прословутите му скечове и въобще имиджът му на комик, много различен от мейнстрийм комиците. И тъй като с Лъчо най-добре познаваме спецификата на хумора му, защото човек трябва да си познава актьорите, с които работи, това е точно в неговата специфика – леко патологична, леко изкривена и смешна, без да е евтина. Това е една политическа сатира, която се превръща в нещо различно.

Очакваме „Жълт олеандър“ в началото на април.

Първи април сме заложили като дата, ако пак не ни затворят. Ако пак не се случи нещо, то вече стана дявол на магаре, никой нищо не може да предвиди.

Този филм не стъпва върху литературна основа. Какви са предимствата и недостатъците, когато се адаптира произведение и когато се работи върху оригинална идея? Вие имате ли предпочитания?

Не, в никакъв случай нямам предпочитания. За мен е важно да има нещо, което на мен да ми е интересно и да мисля, че може да стане добро кино. От една страна, съм много четящ човек, това не е голяма тайна. Лъчо също. И когато намерим нещо хубаво, действаме. В случая със „Снимка с Юки“ той намери разказа. Пръв го прочете, звънна ми и каза, „Тука има нещо много готино“. Аз го прочетох и наистина ми стана ужасно интересно. Разбира се, има специфики дали става въпрос за литературен първообраз или си го измисляме сами. В литературния първообраз не е толкова важно какво е написано, а как би могъл да го развиеш. Неслучайно и на Оскарите има категории за оригинален сценарий и за адаптиран сценарий. Това са две различни умения, защото литературата на практика може да си позволи всичко. Литературата може да си позволи съзерцание, вътрешни гласове, унес, мираж, много по-лесно е представянето на героите. Докато киното е съвсем друга работа. Там всичко трябва да „диша“, всичко трябва да е плът и кръв. Място за унеси няма. В „Снимка с Юки“, чисто драматургически, за мен филмът започва там, където свършва разказът.



„Снимка с Юки“ е свободна интерпретация, която дописва разказа.

Ако се замислите, и спрямо вашата кинокултура, добрите примери за сценарий за филм по литературно произведение са онези, които съумяват да го развият.

Какво беше отношението на автора Мирослав Пенков към този ход, прояви ли ревност към собственото си произведение?

Изключително положително. Въобще не е бил ревнив. Даже ужасно много му хареса всичко, което направихме. Той дори предложи свои версии, толкова се запали. Миро е прекрасен човек, освен че е много талантлив писател. Бяхме в пълна хармония и радост от взаимната си работа, защото извършихме две паралелни неща – той написа този сборник, конкретния разказ „Снимка с Юки“, а ние го направихме на филм. Какво по-хубаво от това? Хората трябва да работят в хармония и да си вярват.



Как функционира един добре сработен тандем от режисьор и сценарист? А може да добавим и оператор, тъй като отново работите с Торстен Липщок?

В основата е приятелството. В нашия случай, поне с Лъчо, а вече и с Торстен, е изключително близко приятелство. Изключително сходни естетически търсения. Изключително сходен, без да е еднакъв, вкус към изкуството, към киното, пък и към живота, тъй като нашето работно приятелство е много отвъд това, то е на първо място житейско приятелство. Ние сме неразделни приятели и, между другото, вършим работа. Съвсем осмислена, плътна работа. Смея да кажа, че ние сме малко като животното Бутни-Дръпни. Толкова сме си плюли в устата, че когато единият започне изречението, другият го довършва, почти без да се замисли, а и работохолизмът доста помага, защото ние сме и ужасно посветени на това, което правим. А го правим, забавлявайки се, с което заразяваме, надявам се, и хората около нас. Най-добрият вариант – никакви нерви, никакви глупости, никакви истерии, много внимателна подготовка, доколкото е възможно в български условия, защото тук и финансовата дамба е много сериозна. Каквото можем правим, пък да става каквото ще.

Приключва ли работата на сценариста с написването на сценария?

От моя гледна точка категорично не. Един сценарист участва във всички процеси на работа – от измислянето, написването, снимките, където аз винаги присъствам, защото нещата се променят, променят се обстоятелствата, интериорът, на места трябва да се дописват реплики, на други се вижда, че те не вървят, звучат изкуствено, започва работа с актьорите и режисьора, за да стане перфектно... Иначе работата е абсолютно несериозна, да си хвърлиш „рожбичката“ на бунището, пък някакви хора, дори най-близките ти, както е в случая, не са длъжни да се съобразяват със „съвършеното“, защото един режисьор трябва да мисли за двеста неща накуп. Екипът е за това – да бъде рамо, да бъде гръб. Същото важи и за монтажа. Сценаристът за мен задължително трябва да е активен в създаването на максимално ясна картина, разбира се, ако и сценарият го позволява. В случая с „Жълт олеандър“ той е толкова железен, че няма откъде да се излезе и тук най-малко съм участвал, защото няма толкова елегично художествени неща, които да имат варианти за интерпретация. Тук всичко се случва на много, много бързи скорости.

Как протекоха снимките в условия на пандемия?

Ние го заснехме максимално бързо, 2020-та есента. Заснехме го за няма и двацет дни. Даже е несериозно да се казва колко бързо сме го заснели. Но много добре сработен екип, великолепен оператор в лицето на Торстен, който с прожектор и половина направи чудеса, ще видите. Той изглежда като един много скъпо струващ скандинавски филм. Разбира се, и божествени актьори. Когато те са свободни и сигурни в сценария и в това, което правят, няма един, за който да се каже, че е фалшив или че е залитнал. Има прекрасни, прекрасни актьорски изпълнения на абсолютно всички във филма. Актьорите не са и много, пет са общо, но са равностойни, което също е голям проблем в българското кино – неравностойните изпълнения.

Тази година се навършват 130 години от създаването на сп. „Мисъл“, което излиза в периода 1892-1907. Как решихте да направите документален филм за кръга „Мисъл“?

Това беше преди толкова години. Ако не се лъжа, „Неудобният д-р Кръстев“ на Христо Живков е първият ми пълнометражен документален филм. Много харесвам кръга „Мисъл“, на първо място д-р Кръстев. Всички ние, поне онези, които са изкушени от добрата българска литература и въобще култура, няма как да не са минали през съдбите на Пейо Яворов, на Петко Тодоров, на Пенчо Славейков, на целия кръг, защото те не са само четиримата, това е един много голям кръг. Тази битка за европеизация е ужасно актуална и в момента, с малките изключения, че нямаме д-р Кръстев, Пенчо Славейков, Пейо Яворов и т.н. Но, така или иначе, това е един много интересен период, революционен период в българската култура. Това ми беше интересно, защото то не е най-гледаемото, не е най-големият съспенс, който може да предложи кръгът „Мисъл“. Когато писах сценария, ми беше интересно да видя дали може да се получи нещо хем смислено и дълбоко безкомпромисно, хем интересно. Мисля, че се получи много стойностен филм.

С Христо Живков също много сте работили заедно в телевизията.

С Ицето имаме няколко филма. Божествена симбиоза, отново истинско дълбоко приятелство. Бяхме неразделна група с Лъчо, Ицето Живков, Милко Лазаров и сме работили много добре в голяма любов и разбирателство. Не че не продължава и в момента, просто всеки е

тръгнал в своя посока. Тогава само дете не спяхме заедно, макар че и това не е точно така, защото толкова пъти сме осъмвали по монтажните. За добро или лошо, Ицето не е в България в момента. Това по някакъв начин винаги е съществен проблем, за да работим заедно. Той е ужасно готин и много талантлив човек. Сигурен съм, че много скоро ще се върне в киното със смислен проект.

Използвате различни канали за достигане до разнообразни аудитории. Ако трябваше да изберете един, кой ще е той?

От ранна детска възраст винаги ме е мамел мързелът, най-образно казано. С напредването на времето толкова исках да избягам от тази склонност към лентяйство, че започнах да работя все повече и повече. Без никакви компромиси. По много неща накуп, но безкомпромисно във всичко, с което съм се решавал да правя. Винаги съм довършвал докрай заниманията си, никога нищо не съм изоставял по средата. В момента, в навечерието на своя 45-и рожден ден, се озовавам в ситуация, в която върша толкова много неща, че хората не могат да ми повярват. Не знам кой от каналите да избира, така се случи. Аз съм историк, но съм сценарист на първо място. Оттам нататък, това, че съм водещ на телевизионно предаване, е по-скоро ирония на съдбата, която приемам със смирение. Не по-малко важно, точно обратното, е ролята ми на главен редактор на списание L'Europeo. Това е една от най-смислените работи, които човек може да си представи. В нея не казвам, че има хляб, защото всяко интелектуално усилие е безхлебно, но има голям смисъл. Има голяма дълбочина. Пак казвам, има много дълбоки връзки и отношения между много смислени хора. Да го наречем един съвременен, много по-различен кръг от типа на „Мисъл“, в който хора с различна професия, различно образование, различно социално място, ако щете, всъщност са абсолютно равни в смисъла на Артуровата маса. И спорим, и пишем, и се забавляваме. Много се надявам, че вдигаме летвата за всички, защото това е голямата борба. Ние не го правим за пари, а за смисъла. Да има нещо стойностно и да може да продължи, защото вече никой нищо не прави извън разни интернетни състояния. А това е нещо като нищо.

Предаването Култура.БГ премина през трансформации, на какво се държи неговата устойчивост?

То ще бъде важна част от ефира, ако някой не го свали. Но това ще е много голяма грешка за общия ни културен фон, защото това предаване е устойчиво най-вече заради това, че представя по един неевтин начин културните процеси в страната и, доколкото е възможно – в света. На първо място, това е повод за гордост за всяка телевизия и именно обществена, която трябва да върши такива неща. Когато ги върши наистина, то обслужва не най-големия, но за мен най-важния кръг от аудитория на хора, на които не им е достатъчно да им готвят саздърма рано сутрин и да им гледат на боб. Все пак човекът не е чак толкова просто създание, както много време се опитвах да ни убедят, че е. Напротив, има много сериозни прослойки на мислещи, чувстващи хора, а за мен това са важните хора. Не ги познавам другите и не искам да ги познавам, признавам си. Не искам да променям света чак толкова драстично. Не съм нито Христос, дори Хъбард не съм, за да си измисля сциентология, но искам да запазя тази обетована земя на мислещите и чувстващите, защото е много важно и без тях нашият свят ще стане много по-сив и глупав.



Спомням си броя на L'Europeo, посветен на теориите на конспирациите, в който имаше текст и за сциентологията.

Забавляваме се с всякакви неща. Сега се подготвя нов брой на тема Македония. Там войната ще бъде безмилостно жестока.

Вие сте част от развитието на културния живот. Какво е състоянието на българската литература? Прави впечатление, че се публикуват много жанрови романи от български автори – криминални, фентъзи, трилъри. От друга страна, винаги сме имали изявени майстори в поезията.

Има голяма разлика между прозата и поезията. Имаме прекрасни поети, винаги сме имали. На държавници може и да не случихме, но на поети наистина много добре случихме. За съжаление, в повечето случаи ги убиваме. Има точно такъв брой на L'Europeo, „В земята на убитите поети“, респективно в България. Това е част от играта на поета със смъртта. Голямо дуенде е това. За прозата не мога да кажа, че е толкова равно всичко. Имаме наистина прекрасни писатели. Продължаваме да ги имаме и в момента. Идват нови имена, някои от тях с много интересни заглавия, утвърдени вече. Да не ги изброявам, защото някой ще се обиди зловещо, но всички знаем кои са ни големите писатели, вече живи класици в настоящето. Много се надявам графоманите да отпаднат по естествен път, не знам това дали е възможно. Не че в поезията го няма, но за мен в прозата поне е ужасно видима тази графоманщина. Като в Шумер ли, Вавилон, къде беше оная плочка, на която пише, говорим за хиляди години преди Христа, как всичко отива по дяволите, младите не слушат старите и всеки започна да пише книги. Та и ние сме малко в тази ситуация, полуапокалиптична, в която всеки пише книги. Това много разводнява качеството, поне според мен. Няма редактори, няма кой да ги отсее, самиздати. Пускат се страшни безумия и хората започват да си вярват, че са много добри, защото роднините им ги тупат по рамото, пък, с цялото ми уважение, наистина не ми се иска да обиждам никого, за съжаление, не е баш тъй.

Как се развива проектът „Терористи“, ще бъде ли реализиран като следващ съвместен филм с Лъчезар Аврамов?

Много се надявам. Сега му е времето да се направи този филм. Сценарият е готов. Пак с Лъчо сме го правили и смея да кажа, че това

ни е най-доброто написано нещо досега, поне за мен. Занимавам се постоянно с писане и го гарантирам. Това е един много вълнуващ, много истински сценарий. Той е отвъд чистата история, с която се занимава, и повдига много важни въпроси хем за съществуването ни днес, хем за това какво значи борба, какво значи смисъл, какво си готов да жертваш, за да получиш едни голи чукари, които са толкова напоени с кръв, че вече не можем да ги видим какви са били някога чисти и светли. Какви са компромисите, които правиш, и как завършва целият този проект и можеш ли въобще през терор, през омраза, през битка, с пушка, граната и шашка динамит да претендираш за свобода, за права, за добро. Да претендираш, че вършиш добро, убивайки някой друг. Изключително сложни философски казуси, закотвени в нашата постоянна драма по македонските въпроси. Моята голяма мечта е това да се случи, така е и замислен проектът, като съвместен проект, българо-северномакедонски. Това ми е най-голямата мечта. Защото той разказва историята на солунските съзаклятници. Но те са терористи. Първият организиран терористичен акт в съвременна Европа е именно техният в Солун от 1903 г. Съдбата им е чудовищна и разказва историята на всички ни. Затова ми се иска да бъде заедно със Северна Македония, в името на нещо, което може би ще се случи. Най-после да седнем и да си говорим като нормални хора, а не като пълни диваци, както е в момента. С надеждата и сърби да се включат, и турци. Защо не, действието се развива в Османската империя. Пък и гърци, защото е в Солун, днешна Гърция.

Много се надявам това да се случи, но нищо не е на всяка цена и никога не е било.





НОВИЯТ ФИЛМОВ МИТ НА СПИЛБЪРГ

ДЕЯН СТАТУЛОВ

Вероятно Спилбърг трябва да има сериозна причина във времена, когато зрителите все по-рядко „поглеждат нагоре“, към големия екран, да направи римейк или по-скоро, собствена версия на мюзикъл и филм, които олицетворяват класическото кино на Холивуд. Преди две години в сп. Empire режисьорът изрази своята категорична подкрепа за киното, подложено на натиска на пандемията и възхода на стрийминг платформите: „Гледането на филм в киносалон предлага емоция, която няма как да бъде заменена от стриймването у дома например. В киносалоните ние се превръщаме в общност – по сърце и дух, само защото сме споделили няколко часа от живота си, радвайки се на това силно изживяване. Този малък времеви интервал в киното не заличава нашите различия – расово, полово, класово или политически, но нашият свят сякаш става по-малко разделен, по-малко разпокъсан. Непознати се смеят, плачат и скачат от местата си заедно, по едно и също време.“ Неговият отговор на кризата в киното е собствен прочит на „Уестсайдска история“. Любопитно е, че през 60-те години на миналия век седмото изкуство отново е било в криза. Тогава е трябвало да се пребори с конкуренцията на телевизията и единственото решение на големите холивудски студии е било да предложат „отлични и ненадминати продукции“. Една от тях е именно екранизацията на хитовия бродуейски мюзикъл „Уестсайдска история“ (1961). За него не се пестят средства, мащаб и технически

нововъведения, включително и въвеждането на специални обективи като Pan Zoom. Логично всички тези усилия се увенчават с успех сред публика и критика, както и с множество награди – филмът на Джером Робинс и Робърт Уайз печели десет награди Оскар, а от дистанцията на времето е признат за класика и образец в жанра.

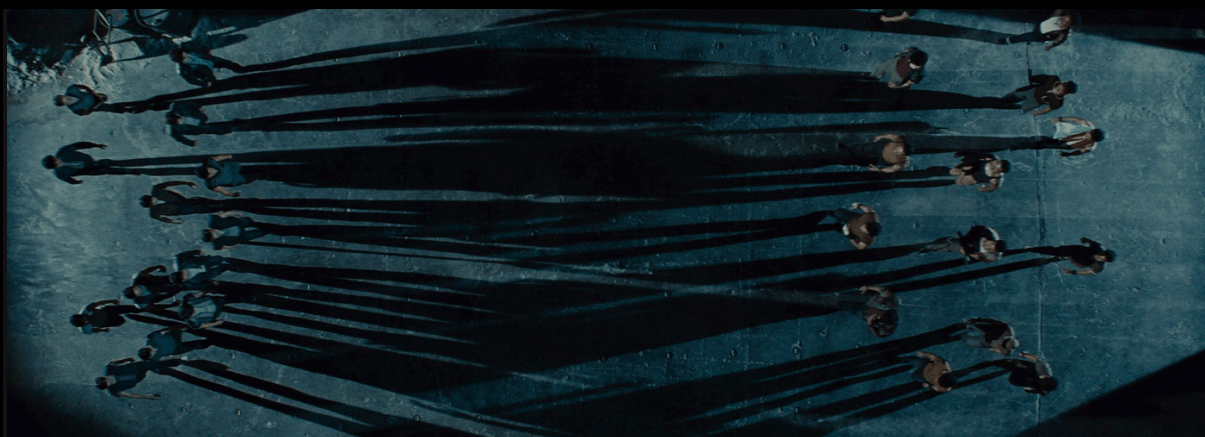
След като е създал собствена митологична филмова вселена с творби като „Челюсти“, „Извънземното“, поредиците „Индиана Джоунс“ или „Джурасик парк“, сега Спилбърг посяга към един завършен мит, при това оставил дълбока следа в американската култура. Освен сантименталните и биографични мотиви (бащата на Спилбърг е украински евреин, чиито родители емигрират в Америка в началото на XX век), режисьорът съвсем естествено и логично се обръща към жанр, роден от фантазията и въображението, толкова присъщи на неговото творчество. „Когато за първи път чух мелодиите към „Уестсайдска история“, просто се влюбих. Като дете знаех всяка песен наизуст. Партитурата сякаш винаги е била част от мен и вярвам, че това са най-великите заглавия, писани за музикален театър някога. Надявам се, че младите ще ги харесат точно толкова, колкото и аз.“



УЕСТСАЙДСКА ИСТОРИЯ (1961, ДЖЕРОМ РОБИНС, РОБЪРТ УАЙЗ)

В своята книга „За пеенето в дъжда“ немският изследовател и историк на филмовия мюзикъл Михаил Ханиш констатира: „... още от своето зараждане мюзикълът по един магнетичен начин привлича работещите в киното – да направят поне един филм в този жанр. Очевидно е, че работата в него и чрез него им дава друг вид опитност, различен тип възможности за експериментиране, по-широки простори за изпитване на въображението, за развитието на техниката.“ Ако върнем лентата назад, ще забележим, че всеки от колегите и приятелите от поколението на Спилбърг се е докосвал по различен начин до този жанр – Франсис Форд Копола с „Дъга над Финиън“ (1968), Мартин Скорсезе с „Ню Йорк, Ню Йорк“ (1977), Браян де Палма с „Фантомът на Рая“ (1974), Рон Хауърд като актьор в „The Music Man“ (1962) или Джордж Лукас като продуцент на анимационния мюзикъл „Strange Magic“ (2015). Когато Стивън Зондхайм, авторът на музикалните текстове на този мюзикъл, е попитан как се чувства по отношение на новата версия, той споделя: „Ако театралното представление е жив организъм и се променя от вечер на вечер, филмът остава същият и след половин век. И всичко наоколо вече се е променило, новите поколения донесоха нов поглед към света. Затова и пиесата, и мюзикълът продължават пълноценния си живот само в нови режисьорски интерпретации.“

Стивън Спилбърг осъществява детската си мечта да заснеме свой прочит на мюзикъла „Уестсайдска история“, като заедно със своя сценарист Тони Кушнър („Мюнхен“, „Линкълн“) се придържа по-скоро към сценичния оригинал, но и прави реверанс и препратки към класическата филмова адаптация. И тук авторите разглеждат теми и проблеми, с които Америка се бори както в непосредствения следвоенен период, така и днес: имиграция, културно разнообразие, дискриминация, бедност и престъпност. Без патос и дидактичност, шейсет години по-късно Спилбърг ги представя още по-болезнено и сурово, за да покаже, че социалният и политически дискурс на Америка остава същият.



УЕСТСАЙДСКА ИСТОРИЯ (2021, СТИВЪН СПИЛБЪРГ)

За разлика от класическата версия, която започва с осемминутен полет над Ню Йорк, след което камерата бавно се спуска към Уест Сайд, за да ни запознае с враждуващите банди Ракети и Акули, Спилбърг директно започва действието от центъра на събитието – ябълката на раздора – наред бетонните руини на бедняшките квартали, в които съжителстват наследниците на европейски емигранти и новодошли пуерториканци. Авторите не са спестили горчивата ирония, че тъкмо върху тези руини ще се издигне бъдещия „Линкълн център“ (най-големия в Америка център за сценични изкуства, представящ музикални, танцови, театрални постановки и шоу програми. Там се намират Метрополитън опера, Сградата на Нюйоркския балет, Висшето хореографско училище и др.). Промените засягат всички компоненти на творбата: от визията на Януш Камински (постоянния оператор на Спилбърг от „Списъкът на Шиндлер“ насам) до хореографията, разработването на мизансцените, избора на локациите, костюмите и, разбира се, кастинга на актьорите и изграждането на техните персонажи. Подчертавайки историческия контекст и надграждайки с бикултурните аспекти по начини, немислими през 50-те, Спилбърг добавя степен на автентичност, която в крайна сметка облагородява и уплътнява героите. Дава им повече мотивация, яснота и психологически детайли. Персонажът на Тони вече има предистория, така че някои от неговите действия и решения да изглеждат по-логични на публиката. Актьорският състав на Спилбърг е много по-автентичен – например Мария се изпълнява от актриса с колумбийски корени (във филма от 1961 г. тази роля изпълнява дъщерята на руски емигранти Натали Ууд). Любопитна корекция, и реверанс към оригинала, е замяната на Док (съдържател

на дрогерията) с неговата вдовица Валентина, възрастна латиноамериканка, която познава твърде добре предизвикателствата и болките на романтиката в смесен брак. В ролята е Рита Морено, актрисата, която участва в предишната филмова версия. Преди 60 години тя влиза в ролята на Анита и печели Оскар за поддържаща женска роля. Пуерториканците са изиграни от испаноговорящи актьори, които носят естествена екзалтация с автентични жестове, акцент и мелодия на речта. Английските диалози са смесени с испански фрази. Сега Акулите не просто се бият с белите, те защитават домовете си.



УЕСТСАЙДСКА ИСТОРИЯ (2021, СТИВЪН СПИЛБЪРГ)

В новата адаптация Спилбърг избира да се насочи повече към историята на Ракетите като централни провокатори в конфликта и ги изобразява в много по-негативна светлина, отколкото в предишната версия. Акцентът пада върху техния лидер Риф (органично изпълнение на актьора Майк Фейст). В тази версия е поставен акцент върху това как Риф се чувства, сякаш не му е останало нищо друго освен неговата банда, а ситуацията се влошава допълнително от това, че родното му място се превзема от сили извън неговия контрол. Той повлича след себе си всички в спирала от погрешни решения, която единствено води до трагичния финал, по Шекспир. С многопластовото си изпълнение Майк Фейст специално подчертава

страха, който Риф изпитва, което отсъства в предходната трактовка на персонажа. За Риф е по-лесно в битка да изрази своята расистка идеология срещу пуерториканските имигранти, отколкото да се изправи пред собствените си проблеми и околния свят.

Междувременно във фокусът на Акулите е потенциалът на бъдещето – те правят всичко, което могат, за да имат по-добър живот. Акулите гледат напред, докато Ракетите остават в настоящето и миналото, в ущърб на себе си и на всички около тях. Изборът на Риф е ясно кодиран – негативен през целия филм – дори когато мотивите зад него са очевидни и могат да накарат публиката да му съчувства.



УЕСТСАЙДСКА ИСТОРИЯ (2021, СТИВЪН СПИЛБЪРГ)

Разбира се, в сърцето на всеки мюзикъл са музиката и хореографията. Спилбърг привлича Джъстин Пек, който се опира на оригиналната хореография на Джером Робинс, но я осъвременява и дава нов живот с помощта на уличните танци. Елементите в хореографията на двете групи изразяват характера им. Например Ракетите са момчета, които нямат работа, нито усещане за бъдещето. Всичко, което имат, е тяхната банда. Техният танц е хладен, а при пуерториканците ври и кипи от енергия в духа на техните традиции.

Когато напрежението се покачва и натискът между тях става все по-неизбежен, когато думите се провалят и трябва да се изпусне пара, всичко това се трансформира в танц. Спорът се превръща в танц. Пеенето възниква като разряд в момент на високо напрежение, като експлозия от чувства и не спира действието, а го развива.

Хореографът Джъстин Пек споделя: „Аз лично бях толкова вдъхновен от гледането на оригиналния филм като млад човек и това ме накара да намеря живот в танца, за който съм толкова благодарен. Надявам се, че този филм от своя страна може да вдъхнови цяло следващо поколение танцьори, изпълнители и артисти, които се надяваме да се видят на екрана и да кажат, че искат да направя това.“ Особено силни са два музикални епизода, които не само имат впечатляваща хореография и пластичност, но са и заснети с размах, който ще ги нареди сред класическите примери в мюзикъла. В тях много добре е представен контраста между житейската философия на двете враждуващи банди. Това ясно контрастира в танцовите епизоди „О, полицай Крупке“ и „Америка“. „О, полицай Крупке“ е комедиен музикален номер, в който момчетата от Ракетите се подиграват с извиненията и обясненията, които дават на полицията, без да се приемат на сериозно. Те говорят за това, че домашният им живот е ужасен и никога не са получили любовта, от която се нуждаят, за да бъдат членове на обществото, и се шегуват за обидите, които са били отправени към тях. „Америка“ се превръща в централната песен за Акулите и се фокусира върху контраста между надеждата, която имиграцията в Америка носи за тях, и предразсъдъците и борбите, с които се сблъскват, докато живеят тук. За тях Америка е място, където могат да им се дадат повече възможности и те могат да намерят подкрепа един в друг и в общността си, дори когато системата работи срещу тях и ги потиска. Естествен лидер в този епизод е чувствената и страстна Анита, изиграна убедително и вдъхновено от Ариана ДеБоуз, която с присъствието си владее зрителското внимание през целия филм. Впечатляващо е решението танцът да излезе на улицата и под жаркото слънце постепенно да прерасне в съвременен градски флашмоб, който доизгражда идеята за общност. Подобен естествен контраст между двете групи намира място и във визуалното им изграждане. Например Ракетите, които претендират за бяло европейско наследство, се обличат по-удобно и небрежно с деним-дънки. Това е марка на Америка.

Латиноамериканците се обличат елегантно, като обръщат повече внимание на модата. Част от това да се чувстваш аутсайдер в Америка.



УЕСТСАЙДСКА ИСТОРИЯ (2021, СТИВЪН СПИЛБЪРГ)

Спилбърг успява да прекрои с финес и с вдъхновение „Уестсайдска история“. Улавя пулса на времето и майсторски талантливо вплита съвременните настроения и тревоги – от расизъм и ксенофобия до ефектите от бедността и социалното неравенство, и джандър идеологията. Той прави дисекция на обществото, като не лишава музикъла от възторг. Спилбърг споделя: „Това, което е толкова прекрасно в тази история, е, че колкото и да се променя светът около нас, уроците и прозренията, които ни предлага, не се променят. Това е история, която пленява публиката от десетилетия, защото не е просто любовна история, но и културно значима творба с централна предпоставка – че любовта надхвърля предразсъдъците и нетолерантността – която не е загубила своята актуалност с течение на времето.“

Съживявайки със своя интерпретация един филмов мит, Спилбърг създава нов. За себе си, за зрителите и... за филмовата история.





В ОЧАКВАНЕ НА ТРЕТИ ОСКАР

ЕФЕМИЯ ГАНЧЕВА-ЕСКАНДАРИ ФАРД, Д-Р М. ЕСКАНДАРИ ФАРД-АРАШ

Който не може да си плати дълговете, попада в затвора за длъжници.

Не, тази констатация не е излязла от перото на Чарлз Дикенс – романа „Малката Дорит“. И историята не се случва в Лондон, макар че по странен начин напомня за нея. Става в Шираз, град в Иран.

Шеметното изкачване на новия филм на Асгар Фархади „Герой“ по световните кинофестивали вече е факт – носител е на наградата „Гран При“ от 74-то издание на Кан през 2021 г.



Филмът е номиниран и за Оскар, а дали ще бъде увенчан с наградата, предстои да разберем. Фархади е двукратен носител на престижната награда за филмите си „Раздяла“ и „Търговски пътник“. Но когато говорим за темите и героите от предишните му филми, трябва да

имаме предвид различния протагонист, с който ни среща режисьорът във филма си „Герой“. Рахим – основният персонаж, превъплътен от актьора Амир Джадиди – е представител на най-бедните в социалната стълбица. И това е различното, което Фархади прави при избора си на фабула – излиза от социалния статус на средната класа от предишните си филми и избира за „герой“ на своя сценарий малкия човек от низините.

В Иран приказките, чудесата и реалността се преплитат във всекидневния живот. Реални, истински истории се превръщат в сценарии за успешни филми, както е в „Герой“.

Преди няколко години първите страници на вестниците в Иран разказват историята на затворник, който намерил торба със златни монети на улицата, докато бил изпратен в града да купи боя за ремонта, който се извършвал в затвора. Той бил изправен пред избор – да присвои златото, да си изплати дълговете и да излезе на свобода, или да върне парите на собственика им. Това е действителната история, върху която Асгар Фархади пише сценария на филма. Семантиката на заглавието трябва да се търси в превода на оригиналното име на филма от фарси: „кахреман“. Думата произлиза от староперсийски език „пахлеванан“, а на български означава „пехливан“ – борец.



Строежът на Тахт-е Джамшид – столица на Персийската империя, позната в Европа като Персеполис, започва преди повече от 2500 години.

Строителството на грандиозния престолен град започва при цар Дарий и продължава седемдесет години. А Персеполис се намира

само на петдесет километра от град Шираз, локацията в сценарната композиция на Фархади.

Във филма тези 2500 години цивилизация остават на заден план, за да изпъкне на техния фон един обикновен човек, който пълзи по скелето, поставено за реставрацията на Тахт-е Джамшид (в превод – Трона на Джамшид – митичен персийски цар с огромна мощ). Това е Рахим – работник по реставрацията на Персеполис.

В забавен ритъм, който не е характерен за филмите на Фархади, камерата от необичаен ракурс проследява изкачването на героя нагоре. Издигането му го „затваря“ между железните тръби на скелето, докато те образуват странна решетка, която напълно го скрива от погледа на зрителя. Началният надпис на заглавието „Герой“ ювелирно се изписва върху скелето, където е изчезнал изкачващия се нагоре Рахим.



Етимологията на името Рахим съдържа палитра от значения. Двете най-важни са: милосърден и надарен с късмет. Във филма годишната на Рахим, Фархонде, намира торбата със златните монети. И това е подаръкът от съдбата или късметът на Рахим, който би го превърнал от затворник в свободен човек. А човек се определя от изборите, които прави.

Намирането на собственика на златните монети и връщането им би могло да бъде края на историята и дори края на филма, но Фархади отива много по-далеч. Той често определя себе си като човек, който може да вижда пукнатините в обществото – невидими за останалите хора. Талантът му на режисьор е точно в тази уникална способност –

да накара зрителите по целия свят да разбират универсалния език на посланията му и да провиждат нещата в дълбочина.

Връщането на Рахим в затвора на финала на филма изостря конфликта, като противопоставя човека на системата. В случая – затворите. Героят е натоварен с важната задача да промени мисленето на „свободните“ – хората извън затвора – за моралния статус на тези, които са вътре в него.

Има нещо метафорично в това, че Рахим трябва да ремонтира и преобоядиса излющените стени на затвора. Докато се опитва да промени пространството вътре, като го направи по-естетично, той приема предизвикателството да промени общественото мнение извън институцията „затвор“.

Рахим е беден и системата на банките, както е за съжаление в целия свят, не го разпознава като „валиден“ човек, на когото може да се отпусне заем. Отхвърлянето му от банковата система като възможност да си плати дълговете и да не попадне в затвора е серпантината, по която героят стремглаво се спуска надолу точно към тази институция.

Решението на режисьора да избере герой от най-бедните социални слоеве поставя морална дилема, различна от предишните му филми. В каква степен бедността е порок, заради който човек трябва да загуби свободата си?



Във филма за съдбата на малкия човек и затвора за длъжници се вплита още един актуален елемент – диктатурата на социалните мрежи. Различни хора в профилите си от инстаграм започват да коментират историята на Рахим, като истината се изкривява по най-различни начини. Сякаш историята се отразява в множество криви

огледала. Реакциите и мнението на потребителите в дигиталното пространство са радикални: от издигане и подкрепа за Рахим, до пълното му обругаване и принизяване. Общественото мнение показва множеството си лица, превръщайки Рахим в герой или обявявайки го за затворник-престъпник. Медиите в дигиталното пространство могат да направят всичко в днешния свят, преиначавайки всеки факт до пълното му изопачаване и уродливост. Коментарите в социалните мрежи нагнетяват конфликта и отприщват гнева на Рахим.

Метафората от началния кадър с изкачването на героя по скелето на гробницата на цар Ксерс и слизането му надолу е силно въздействаща.

Фархади споделя, че е използвал някои свои черти, за да създаде образа на Рахим и признава, че често вижда себе си като жертва на начина, по който медиите и социалните мрежи отразяват неговите думи и действия – изопачени и извън неговия контрол...

И още нещо, изключително въздействащо. Музикалната среда на филма ползва старинния персийски сантур. По този начин звуковият фон предизвиква впечатляващ и поразителен контраст между музикалното звучене на хилядолетната персийска цивилизация и кибер унифицирането на модерната комуникация.



Във всички филми на Фархади децата са преки наблюдатели на случващото се. Те не само мълчаливо съзерцават, но с присъствието си влияят върху поведението на възрастните.

Решението на Рахим да се върне в затвора, а не да продаде намерените златни монети и да стане отново „свободен“ човек, се случва пред погледа на заекващия му син. Това е урокът по морал на

Фархади. Урок, който не се превръща в дидактично вмешателство в съзнанието на зрителя.

В крайна сметка режисьорът е категоричен. Връщането на „героя“ в затвора е поантата на неговото вътрешно освобождение и представата му за чест и морал...





ФЕВРУАРИ В 16 ММ

ИВАН ЧЕРТОВ · КАМЕН КАЛЕВ

ПРЕДИСТОРИЯ

И.Ч.: Запознах се със сценария на „Февруари“ през лятото на 2018 г., като тогава с Камен говорихме, че оператор ще е той, а аз ще се занимавам и помагам повече с техническите елементи на снимането.

Още в първите ни разговори Камен имаше много ясна концепция за визията на филма, като кадър и език, ако мога така да се изразя. Концепцията със снимането на лента също идваше от него и той беше убеден в нея от самото начало. Беше ми напрегнато, тъй като бях работил като асистент само в няколко филма, които бяха снимани на лента и не бях запознат с целия процес от А до Я. Към края на 2018 г. направихме различни проби на негативи и цветни разчитания на материала, като част от тях заснехме директно на локациите, които Камен вече беше набелязал. Това помогна да добием представа как изглежда тази материя и как да боравим с нея. Даде ни и представа какви са техническите възможности на този медиум. Всъщност последният кадър от първата част на филма е направен като тест за камера, негативен процес и костюми. Има още един атмосферен кадър, който влезе във филма, а беше правен много преди началото на официалните снимки.



ДЕКОРИ И ЕСТЕСТВЕНА СРЕДА

К.К.: Като че ли не търсихме дълго локациите, но дълго време работихме по тях преди снимките. Особено интересно беше да изградим в епоха декора на кашлата и казармената структура (между Варна и София), както и да изберем местата в природата. Последните трябваше много добре да подредим, за да се изгради усещане за приключение в природата. Правихме много снимки и наблюдавахме набелязаните места в различните часове на деня. За мен беше важно, когато се повтаря пътят на персонажите, да не снимаме всичко наведнъж за удобство на продукцията, а напротив – да снимаме в същите места, но в различни дни, при различна светлина и атмосфера. Обичам да се подготвям дълго и да оглеждам местата, където предстои да снимаме от всички възможни ъгли. Тази подготовка беше необходима, за да редуцираме снимането „на хаос“ или „за всеки случай“. Все пак снимахме на лента. Това беше много важно за мен в избора на този формат, дори повече от самия визуален характер на лентата: а именно да се вземат решенията предварително, а не по време на монтажа.



И.Ч.: Освен за техническите проби, прекарахме значителна част от подготовката на самите локации, което ми помогна да добия усещане за атмосферата, която ще носи филмът. Оглеждахме околни села, местности, обсъждахме и поставяхме примерен мизансцен на някои от локациите, правихме актьорски проби пак там, наблюдавахме птиците, овцете и други диви животни. Решено беше да бъдем с редуциран екип, което също оказва влияние върху крайния резултат в позитивен аспект. Това създаде възможност да бъдем гъвкави в решенията и снимачните планове, да се местим по-лесно от една на друга локация и да можем да си позволим да изчакаме най-подходящия момент за снимки. Така се оформи една не толкова претрупана снимачна програма, която даде възможност да дишаме спокойно и да работим по-уверено, без да прибързваме. За това ни помогна изключително много Филип Андреев, като първи асистент-режисьор, който перфектно разбираше приоритетите ни и заложи програма, съобразена основно с естетическите ни желания.

ЛЕНТОВА КАМЕРА

И.Ч.: За съжаление, лентовите камери не са толкова поддържани в днешно време. Особено тези, които работят с 16 милиметрова лента. Има специфични тестове, които е необходимо да се направят преди началото на снимките, за да се подсигури техническата изправност на картината. Владимир Явашев ни предостави камерата, с която са снимани документални филми за Кристо – AATON XTR Prod – заедно с варио обектив 9-64 мм CANON. В абсолютно същата конфигурация е сниман и филма на Катрин Бигълоу „The Hurt Locker“.

Камерата вървеше с набор от „магазини“, които за съжаление, имаха проблем с вътрешни уплътнения, редуциращи шума от движението на лентата. Наложихме да ги махнем, но това направи камерата по-шумна, което се долавяше и в звуковия запис. Впоследствие от Франция намерихме един „кожух“ с оловна вътрешност, предназначен за конкретния модел камера, който само частично решаваше проблема.

Наложихме да се пригоди визъора на камерата, защото беше повреден, а това беше единственото средство за кадриране. Камен беше решил да не се ползва видеоконтрол от една страна, за да се редуцират техниката и екипът, който оперира с нея, а от друга – за да не се разсейваме.

ФИЛМОВО ВРЕМЕ

К.К.: Снимаю по усет и в отношение с целостта на филмовия език и повествованието на конкретния проект. Изграждането на филмовото време е много съществен въпрос. Исках да не се нарушава действието с монтаж, с цел да се улесни постановъчната работа или да се създаде смисъл, който не е заложен в сценария. Сцените имат своето собствено време и най-добрият начин да се запази то, е да няма монтажни връзки там, където не е напълно необходимо. Това естествено води до едно много разнообразно и пълноценно построяване на кадъра, което на мен ми изглежда по-внушаващо и по-някакъв начин по-отговорно спрямо зрителя.



ВИЗУАЛЕН СТИЛ

И.Ч.: Бързо се синхронизирахме по отношение на натуралистичния подход и визия за филма. От моя страна беше важно нищо да не изпъква твърде много и да тежи в картината, да изглежда тенденциозно или претрупано. Още при техническите проби, реших да не се намесвам в картинката, използвайки ефектни филтри или друг вид манипулации на материала. Самата лента носеше със себе си нейния натурален характер, което лично на мен ми допаднаше. Решихме да работим предимно с естествено осветление и само да го моделираме при сериозна необходимост. Трите части на филма се развиват в различни сезони, които сами носят различно усещане, от което искахме да се възползваме максимално.

Представяхме си в лятото от първата част да има лъщящи от пот лица, прашна и суха земя, да се усеща жаркото слънце. За втората – почти есен, по-меко слънце, сиви кораби и казарми; остров с ширни сини морета и красиво небе. За третата, зимна част, по сценарий трябваше всичко да е побеляло от сняг, а вместо това се озовахме с черна земя и тук-там някъде имаше малки снежни петна.

Зимата беше топла и трябваше да снимаме само в дните със сиво небе и рано сутрин, когато парата от дъха ни даваше усещането за

студено време. А за снежната буря се наложи изцяло да се преместим от Странджа в Плана, където все още имаше някакъв останал сняг по северните склонове. Тогава трябваше да се комбинират всички кино трикове, за да успеем поне малко да докараме усещане за студ и виелица: големи пропелери и изкуствен сняг, задимяване, избягване на пряка слънчева светлина, както и различни специални ефекти в постпродукцията.

Що се касае до използването на изкуствено осветление, концепцията беше да се следва характера на естествената среда. За мен тогава това означаваше логически да обоснова източниците на естествена светлина и да ги допълвам при необходимост. Отне известно време да свикна с факта, че с просто око понякога нещата изглеждаха относително пресветени, но чувствителността на лентата го изискваше на моменти и трябваше внимателно да се балансират нивата. В дигиталния формат често се случва с минимални източници да се постигат страхотни неща и да не е необходим друг светлинен ресурс, което кара и околото да привикне към този подход, и когато се озовеш в ситуация, която на пръв поглед изглежда значително по-светла, е леко обърквашо. На моменти предприемах рискове с материала, като решавах да не използвам изкуствено осветление и разчитах на голямата фотографска широта на негатива. Оказа се, че за разлика от цифровите камери, негативът търпи значително повече преекспонация, което не е така при подекспонирането и там трябваше да се внимава.

Имаше чар и в това, че гледахме суров материал средно след около три-четири дни, след като е бил заснет, понякога и повече. Тъй като не снимахме огромни количества всеки ден, събирахме материал от два-три снимачни дни и чак тогава изпращахме в лабораторията в Букурещ, откъдето ни връщаха дигитална картинка ден или два, след като са я получили и разчели. За щастие, не ни се наложи да преснемаме кадри или епизоди, поради технически неизправности.



КОМПОЗИЦИИ

И.Ч.: Ключово беше, че Камен сам оперираше с камерата и композираше картината така, както най-добре я усеща. Той има силна връзка с тези места и със самата история и по този начин според мен най-добре можеше да бъде уловено настроението. За себе си бих могъл да кажа, че нямаше да бъде толкова прецизен в това да усетя пространствата и актьорите през визьора на камерата, колкото той. Не разполагахме и с огромни количества материал, така че определянето на дължините на кадъра също идваше от него в момента на снимане, отново по усет. Разкадровката не беше тежка и на малко места сме имали стандартно покритие на сцени, за да разчитаме на различни варианти. Залагахме на по-дълги и статични кадри, в които актьорът с движението в мизансцена ще променя крупността. Предварително знаехме колко кадъра са нужни за определени епизоди. На места самите терени предлагаха по нещо допълнително, което на момента изглеждаше някак привлекателно и имяхме шанс да го заснемем. Бяхме отворени към този процес и позволихме и той да бъде отворен към нас, което направи снимането леко и приятно. Липсваше обичайният стрес на филмовия терен, претрупан с хора и бързане.

ПОСТПРОДУКЦИЯ НА КАРТИНАТА

И.Ч.: Постпродукцията за картината беше планирана за март месец 2020 г., когато всички се затворихме по къщите си и не трябваше да си показваме носовете навън. Имаше известни затруднения със сканирането на лентата за цветните корекции. Все пак голяма част от работата беше свършена, но за лятото останаха довършителни дейности. Беше леко премеждие да се напаснат нивата на острота и зърно, което създава текстура в изображението. 16 мм е формат, който няма голяма резолюция, което личи в някои общи планове, където и оптиката, която в нашия случай не беше съвременна и писък на модата, също допринася за по-меко усещане. За отправна точка за цветовете корекции иммахме варианта на цветно разчитане от лабораторията, който ни беше изпращан като dailies, или по друг начин казано, суровото копие, което получавахме веднага след проявяването и обработването на материала. Мисля, че единствено в третата част на филма имаше повече мекота и студен цвят в сенките. Останалото беше по-контрастно и носеше топлата гама.

РАМКА

К.К.: Исках да усещаме целостта на кадъра. Тази рамка дава усещането за „семеен албум“, но и за нещо друго според мен. По принцип винаги има възможност за лек рекадраж по време на постпродукция, за да се компенсират някои допуснати по време на снимките недостатъци. Държах зрителя подсъзнателно да усеща, че няма манипулация от това естество. Сигурно е крайно, но това ни забавяше тогава и доста измъчихме колегите по време на постпродукцията, само за да запазим това решение.

РЕФЕРЕНЦИИ

К.К.: Спомням си, че показвах на Иван японския „Голият остров“ на Кането Шиндо, но не толкова заради визуалното излъчване, колкото заради усещането от натрупването на по-дълги кадри с често повтарящи се действия, лишени от диалог. Гледахме също Бен Ривърс и неговия „Две години в морето“. Този автор сам си снима

филмите на 16 мм, без никакво допълнително осветление и дори сам си ги проявява. Филмът се превърна в нарицателно за моменти, когато нещата ставаха крайни. Това беше начинът да си напомним с Иван, че сме стигнали границата на визуалния експеримент.

Бел. ред.: Във френски и англоезични рецензии, посветени на филма, визията му е определяна като „вярна на едновременно грубото и нежно великолепие на природните пространства, в които на практика човекът отсъства“, а „зрителят се движи в този пейзаж, сякаш потъва и се изгубва в сън“. Международната премиера на „Февруари“ бе в официалната конкурсна програма на фестивала в Кан през 2020 г., а през 2021 получи номинация за престижната френска награда „Люмиер“ в категорията за международна копродукция, наред с филми като „Бащата“ на Флориан Зелер и „Петрови в грипа“ на Кирил Серебренников.





ТОВА НЕ Е КРИТИКА

САВИНА ПЕТКОВА

Да защитаваш съществуването на аудиовизуални алтернативи пред писмения стандарт на кинокритиката, настоявайки, че те са провокативна новост през 2022 г., би било проява на лош вкус и неинформираност. Това не означава, че много от нас, пишещите по професия, са се отърсили от скептицизма, едва преживели миграцията на рецензиите от печатната страница до интернет линка. Не казвам, че противопоставящите се на този видео-обрат нямат нито един довод да виждат в него залеза на критиката, такава, каквато историята помни. За тези дебати, разбира се, има място и то е по-скоро в миналото. Този текст приема за своя предпоставка, че всеки читател, дори да е до болка несъгласен с валоризирането на аудио-визуалните методи, сам е изложен, и то безмилостно, на тяхното пряко или косвено влияние. Колкото и да курираме своето онлайн присъствие, не бихме могли да контролираме целия си медиен контекст, тъй като живеем в постоянно разрастващо се дигитално поле.

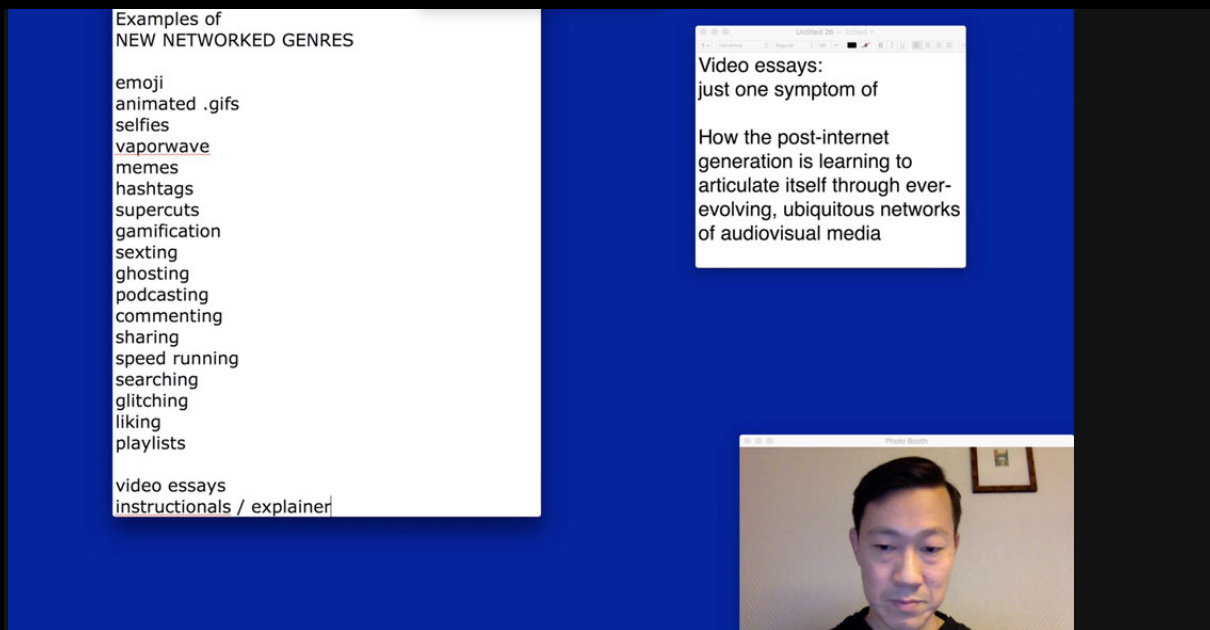
Въпросът за легитимността на видео есеистиката като форма на критика е важен за настоящото изложение, но няма да обръщам внимание на измерението, свързано с фестивални участия и засилващата се тенденция есеистичните творби да бъдат програмирани като част или допълнение към конкурсни селекции. По-интересно е за мен да изследвам вече съществуващите сътресения в

медийния контекст (предимно англоезичен), както и пробива на видео есето в институционализирания образователен процес. Наследени от пандемията, онлайн конференциите по кинознание приличат на целодневни лайв стриймове на видео есета дотолкова, че голяма част от „закоравелите“ теоретици започнаха да представят предварително подготвени видео версии, вместо стандартния формат на четене на доклад, презентация и/или клипове. Преходът в този случай е показателен за това как средата обуславя метода на изразяване и как постепенното приемане и приобщаване към въпросната променяща се среда би могла да доведе до някакъв тип еволюция и в изразните средства дори сред резистиращите. Труизъм е и че видео есеизмът до голяма степен дължи развитието си на динамичното поле (интернет), което го приютява и разпространява. Ако изобилието на новинарски емисии или журналистически статии във видео формат таргетират изтъпяващото внимание на читателя и се борят за екранно време на личните и мобилни устройства, то има ли изобщо място за изненада от пика на този формат и във владенията на кинокритиката? Тези две тенденции са взаимосвързани и са се развивали успоредно през последните 10-15 години.

Някои медии предпочитат да поддържат хибридно (печатно, онлайн и видео) присъствие. Да вземем например най-престижното издание за кинокритика на Острова, Sight & Sound, издание на Британския Филмов Институт (BFI), което през последните три години (с нова, небрежно-готина редакция) залага на все по-достъпен облик за сметка на исторически обусловената си академична принадлежност. И макар дигиталният облик на списанието да печели все повече популярност, и досега видео есетата представляват минимален процент от общото съдържание. Значително по-важна е ролята на S&S като място за неканонична справка: списъците им с най-добрите видео есета за годината разширяват границите на разбиране и дефиниции и представят алтернатива на Google и Youtube алгоритъма. Друг пример за хибридна публикация е артистичното инди списание Little White Lies, което се слави с тематичните си илюстрирани броеве, които може да забележите в дома на всеки себеуважаващ се (младичък) синефил. Освен тези колекционорески издания, сайтът им приютява и поръчковидеа, които се възползват от завещаното от формата удобство както да привеждат множество примери в симпатична поредица, така и да представят „достъпна“ кинокритика (която се

отличава от средностатистическия explainer с печата на LWL). И двете онлайн пространства доказват, че въпреки че следват модата, все пак остават значително консервативни, препотвърждавайки йерархията „печат и писмено>онлайн и писмено>онлайн и видео“.

Хибридность, но без видео, се наложи на дългогодишния еталон в американската киноkritика Film Comment в следствие на пандемията. Финансираното от Нюйоркския Lincoln Center печатно издание не подозираше, че февруарският брой през 2020 г. ще бъде последният (засега?) за 60 годишната история на изданието. Въпреки реструктурирането си, Film Comment не престава да бъде еталон и това се дължи най-вече на неуморното желание и труд на работещите там (в безсрочен неплатен отпуск) да задържат високия си стандарт и изобщо работните си места. Сега Film Comment съществува под формата на сайт и подкаст, но вместо печат, съдържанието достига директно до електронната поща на читателя. Бюлетинът на FC, за разлика от стандартните си жанрови еквиваленти, не е съкратена версия на наличните статии, изобилие от хиперлинкове и забавни факти. Напротив, Девика Гириш и Клинтън Крут започват всяка седмица с редакторско обръщение, което предразполага към следващата част: поне една статия на гостуващ автор, цяла и ексклузивна. Изведени извън менюто в сайта, съдържанието на статиите се деконтекстуализира, отграничено от иначе присъщата му периферия. Бюлетинът е курирано съдържание с неизменна нотка на меланхолия, тъй като винаги напомня за отсъствието на печатното издание. Макар и интеракциите на читателя с бюлетина да нямат аудиовизуални измерения, все пак елементите на ангажираност, субективност и концентрирана експресивност го отличават от „традиционните“ форми на писмена критика.



СКРИНШОТ ОТ „THE VIDEO ESSAY: LOST POTENTIALS AND CINEMATIC FUTURES“, KEVIN B. LEE

Без да навлизам в темата за произхода на аудиовизуалната критика, ще се задоволя с провокативната (или банална, зависи от гледната точка) заявка, че от дигиталния обрат насам винаги сме на една стъпка от аудиовизуалния праг. Така аудио-коментарите, които до едно време бяха неразделна част от арт DVD изданията, могат да бъдат мислени като предвестник на видео есето. Подобен тип критическа намеса може да ни изглежда самоделна и примитивна, но форматът включва както написване на сценарий (тоест от „стария“ тип критика), така и строго спазване на времевите изисквания – темпорална принадлежност, която можем да проследим и в техниката на монтажа, смислозадаваща във видео есеистиката. Ако в по-ранните си луксозни издания Criterion включваше подобни версии на филма, в които оригиналният звук е заменен с гласа на авторитет (критик или академик), който прави анализ „в крачка“, докато филмът тече „на фон“, то сега видео есетата, благодарение на монтажа, нормализират разглеждането на филма на първо място, и неговите формални характеристики в дълбочина. Затова и те са стандартна част от изданието на всеки филм не само в заветния килер, но и в повечето разпространителски DVD кампании.

Степени на приближаване. Приемайки формата на своя обект, критиката сякаш трябва да жертва обективната гледна точка, на която дължи репутацията си. Защо обаче оттласкването от думите да представлява компромис? Диктатът на буквата би бил изложен на

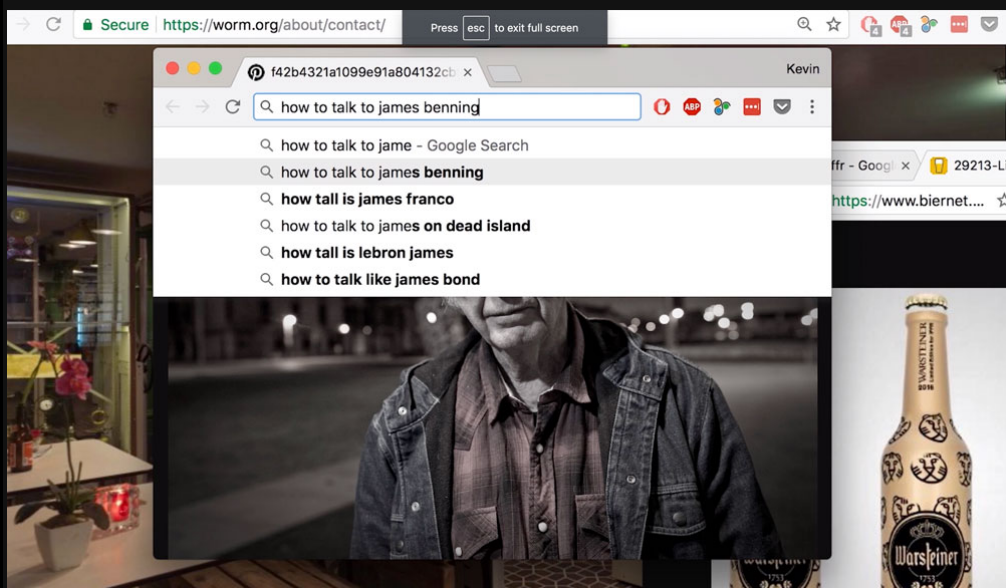
опасност само ако мислим „чисто“ словесната критика като абсолютно отграничима от аудиовизуалната ѝ вариация. Може би страхът, който аудиовизуалния преход вдъхва, се дължи на предпоставката, че идва нов господар. Логоцентризмът и приматът на рационалните, измерими методи са спечелили битката и сега определят залога: борбата изглежда безмилостно жестока. Въпреки това ми се струва, че страхът от липсата на дистанция между обекта и изследването изобличава наличието на някаква обективна отправна точка като може би най-основополагащата характеристика на критиката, от която не сме готови да се откажем, защото така, на теория, бихме се простили с дълго съграждания авторитет. Нали все пак етимологията ни обрисова ситуация на отсъждане, оценяване от разстояние...

Но тук е уловката. Професионалният критик се е специализирал в това, да маскира субективността си като обективност, за да спечели доверието на читателя. В академичните среди, където методите на Просвещението все още доминират дори хуманитаристиката, подобно признание за добре прикрит „шантаж“ изглежда още по-невероятно. Затова е и важно да говорим за това как аудиовизуалното всъщност не държи да се освободи от някакви словесни окови, въпреки привидно закачливата си форма. Когато през 2020 г. ми предстоеше да преподавам в курса по киноестетика и формален анализ в Кингс Колидж Лондон, една от главните ми задачи беше да подготвя студентите за изпитната им работа под формата на видео есе – провокативно нововъведение в дългогодишната чисто теоретична традиция на факултета по кинознание. За целта се обърнах към един от пионерите на аудио-визуалния подход в кинокритиката, Кевин Б. Лий, който по време на уъркшоп със студентите започна със залога на труда. Трябва да се свърши „двойно повече работа – каза той – независимо дали се започва от сценария, или той се съчленява в последствие, воден от звука и картината. При предаване, (студентите) ще разполагат както с видео есето, така и с прегледно написан, редактиран според академичните стандарти текст, без който самото видео нямаше да съществува.“

Работните условия, свързани с дигиталния софтуер и прилежащия му интерфейс, притежават квази-магичното качество да скриват производствения труд. Тъй като целта е крайният продукт да бъде гледаем, безупречен, лесен за възприемане (но без да губи

дълбочината си), тази *качествена* илюзия всъщност прикрива *количеството* положен труд. И да, вярно е, че често и добре изпипаната, хвърката проза не носи родилните белези от съчленяването до финалния си вид, но сякаш присъствието на видео есето като интензифициран труд насочва вниманието към този тип скриване. Според Лий животът се разгръща във всеобемаща медийна среда (и дори поле, пейзаж: „media landscape“) и това се случва често безвъпросно и изглежда неизбежно. За него тук се вписва ролята на кинокритика, а именно „да овладеят средствата не само за производство, но и за разпространение“. Борбата с SCO алгоритмите и социалните медии е, разбира се, пречка за пълната реализация на това начинание, но призивът и хоризонтът, който същият този призив задава, са елементите, необходими за нормализирането на нашето съществуване във виртуалната среда, и то социално ангажирано. По време на уършкопа Кевин Б. Лий сподели и един от най-полезните уроци, които самият той е научил в работата си с аудиовизуалната форма и десктоп естетиката: „Самият процес по изследване и начина, по който човек си организира етапите на проучване, е не по-малко важен и забележителен, отколкото крайния резултат. Този процес заслужава да бъде включван дори да прилича на чернова, защото моделира естествения ход на смислообразуване.“ Заедно с френската видео есеистка Клои Галибер-Лене, те изобличават работния процес, разкривайки какво се случва „зад кулисите“, без обаче да претендират за съвършена спонтанност. Напротив, и двамата открито споделят, че работят по строг сценарий, за да постигнат ефекта на интимност и разкриване в своите есета.

Преходът от един (писмен) формат в друг (аудио-визуален) подчертава празното пространство между процес и продукт; киноведаката Лаура Раскароли използва същото понятие, за да опише философското измерение на тези разстояния, които, разгледани заедно, образуват цяло изкуство („the art of gaps“). Нейният подход заема аргументите си от дельоззианската идея за интервала между монтираните кадри и сцени, който парадоксално или не представлява всъщност свързващата тъкан помежду им. Така дистанцията между обект и изследване, между процес и продукт, между зрител и филм, може да бъде описана чрез този тип интервали. И хубавото на тези паузи е, че не са бездни, т.е. че могат да бъдат изпълвани и дори обживявани.



СКРИНШОТ ОТ „READING. BINGING. BENNING“, KEVIN B. LEE & CHLOÉ GALIBERT-LAÏNÉ

Добър пример за превръщането на разстоянието в методология дава д-р Катрин Грант, която след години теоретичен академизъм се обръща към практическите измерения и нейната дейност до голяма степен легитимира видео формата в английския университетски контекст, разчитайки на жестове на отчуждение. Опирайки се на Шкловски, тя говори за жестове на отчуждение, т.е. концептуализира деконструкцията на даден филм и респективното му съчленяване наново във видео есето като произведение. Преминаването през този процес според нея откроява нещо иначе съкровено за зрителя, напомня му, че е активен участник – не по-малко от критика – без да подценява творческия потенциал на зрителското присъствие. „Изследванията ми тръгват от нещо, което мнозина в академичните среди биха намерили за странно, а именно: от експерименти и от игра“, разказва тя. В тази закачлива формулировка, Грант посочва случайното напасване за основа на видео есетата, докато идеята сама я настигне. В този смисъл за нея есеистичното се явява в практиката ѝ точно като опит – като опитване, питане – за разбиране на материала чрез създаването на друг материален продукт. Срегнах се с Грант в една от лекциите на Студиото за есеистични филми (Essay Film Studio), целогодишно теоретично и практическо обучение по всичко, що е видео и есеистично, организирано от Киноакадемията в Лодз, Полша. **Кредото** на този курс ясно различава есеистичното *отношение* към киното от есеистичния жанр, което

позволява то да бъде разглеждано и като творчески метод, който „не се придържа към установените форми и фигури, а принуждава творещия да изобретява отново и отново своите изразни средства на всеки етап, да поставя под въпрос убежденията си, гледната си точка и начините си на изразяване“. Когато реторическият похват на въпросния критически текст се доближава почти миметично до предмета на своето изследване, дали това резултира в трудност спрямо поетичните му качества? Или пък подобна конфигурация компрометира обяснителните такива? Дали видео есето изобщо може да се смята за поредния пирон в ковчега на граматологията?



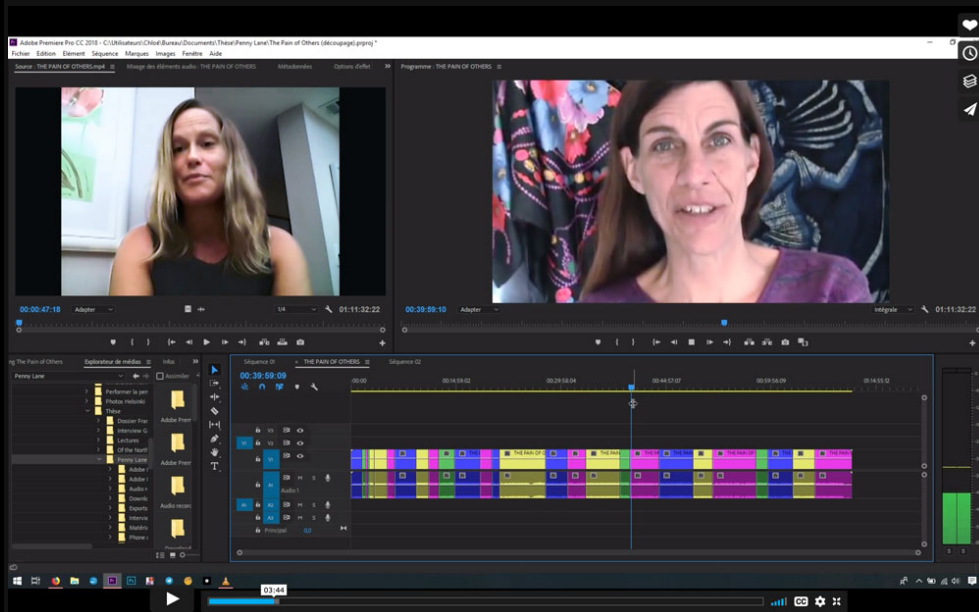
„INVOCACIÓN A LO COMÚN. REFLEXIONES DESDE EL TAROT Y EL CINE POR ESCRITO“, VALENTINA GIRALDO SÁNCHEZ

Грант признава че, първоначално не е ясно какво точно ще формулира като критически аргумент и се оставя на самия филм и намесата на софтуера, локализирането на клиповете, изолирането и пренареждането им в интерфейса на iMovie или Adobe Premier. Този подход я отделя от по-стегнатите представи както за академична работа, така и за кинокритика: за нея видеата, които създава, са винаги „нещо заедно с което да мислиш (съвместно)“. От страна на студентите, те разполагат със запас от налични „неакадемични“ компютърни умения благодарение на платформи като Instagram и TikTok, затова и новата педагогическа вълна препоръчва той да бъде усвоен и пренасочен към техники, които имат належаща епистемологична функция.

И все пак, имаме още доста колебания относно бъдещето на кинокритиката в професионалната и институционалната среда. Когато беше ред на Кевин Б. Лий да води лекциите в Студиото за есеистика, разговаряхме специално за аудио-визуалното като средство, а не като цел. За него големият политически залог отива отвъд инструменталността и „с помощта на видео есето можем не само да наблюдаваме екрана, върху който са прожектирани тези препятствия, а и да създаваме нови екрани“. Тази мисъл е отговор на въпроса за мястото на тази форма сред все по-конвенционализираните си еквиваленти. Когато „революционното“ стане конвенционално, какво ни остава? Да прегърнем недоволството в част от критическия си арсенал.

Междувременно, някои онлайн пространства се осмеляват да предприемат аудиовизуалната стъпка отвъд комфорта на английския език и огромния достъп, който той (на теория) осигурява. На въпроса ми кои са предизвикателствата пред онлайн медия да отвори вратите си за аудио-визуална критика, редакторът на авторитетното мексиканско списание Correspondencias, Родриго Ичита Гарай сподели, че работният процес протича различно в момента, тъй като списанието събира материал за своя брой „Futurology“, съставен изцяло от аудиовизуални творби. „Редакторската ми работа е ограничена – казва той – тъй като през повечето време чакам, вместо, както обикновено, да върша нещо по даден текст. За този брой специално авторите ще изпращат есетата си в завършен вид и след това очаквам процесът по размяна на файлове да бъде по-дълъг и трудоемък от обикновено.“ Родриго споделя, че мисли и за редовните автори на списанието, които може да се почувстват отлъчени, тъй като не боравят с видео формат. „Предприехме тази стъпка тъкмо защото искахме да разчупим нещата. Определено има застои в кинокритиката (в Мексико), и не само защото критиците повтарят едно и също, но и стилът им на писане се повтаря до болка. Correspondencias е едно от местата, което насърчава експерименталния подход в писането и несъмнено спомага за разширяване дефиницията за критика. Писмената проза на есетата е гъвкава, поетична и безкомпромисно конкретна. Няма спорове дали е редно да се пише в „Аз“-ова форма, а едно от миналогодишните издания включваше критическо есе под формата на четене на карти таро. Затова и беше изненадващо да разбера, че дори в списание,

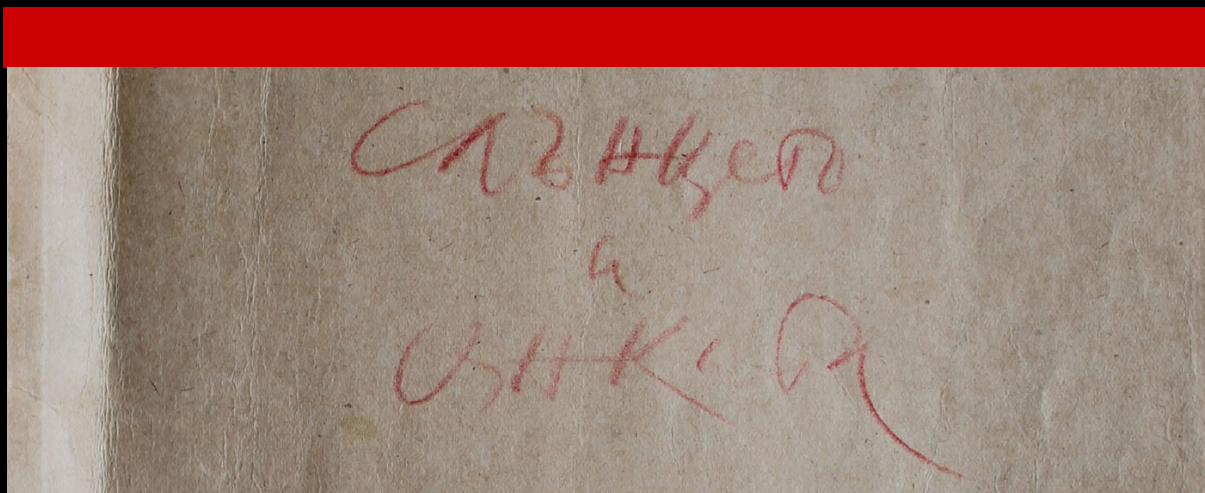
изградило имиджа си благодарение на творческата свобода, присъстват притеснения относно достъпност и донякъде обективност.“



СКРИНШОТ ОТ „WATCHING THE PAIN OF OTHERS“, CHLOÉ GALIBERT-LAÎNÉ

Родриго също споменава Клои Галибер-Лене и нейния саморефлексивен подход. „Показвал съм Watching the Pain of Others в поне три уъркшопа за писане на кинокритика и досега винаги се приема много радушно. Преди да гледат това есе, повечето участници не подозират какви възможности открива субективната намеса в самия процес и колко точно гледната точка на самия критик може да насочва текста в една или друга посока.“ За финал на разговора ни, Родриго отбелязва, че именно заради телесното измерение на аудио-визуалната кинокритика, разликите между нея и традиционната писмена форма се усещат болезнено, когато едва прохощаш. „Човек може да мисли, че да танцуваш салса и да танцуваш кумбия може да изискват сходни умения, но усещането в момента е доста различно и настъпваш пръстите на партньора си.“





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СЛЪНЦЕТО И СЯНКАТА

... В края на 40-те години имах щастието да присъствам на раждането на италианския неореализъм. Такива неща не се забравят и безсъмнено докосването ми до великото избухване на таланти като Дзаватини, Де Сика, Висконти, Роселини е съдействало малко по-късно да се насоча към киното и е дало своето отражение върху работата ми в него. Но съм изпитвал и влиянието на френското кино от предвоенните години. Неговият „поетически реализъм“ ме привлече могъщо към екрана...

... Всъщност аз виждам работата си в литературата, театъра и киното като едно и също нещо: поезия за печат, сцена и екран. Киното като тема фигурира в доста от стиховете ми... Този похват личи може би и в по-късната ми поетическа практика само да описвам в стих детайлирано, но обективно една случка от живота, предоставяйки на читателя откриването на вложения в нея смисъл, така както прави кинодраматургът със зрителя...

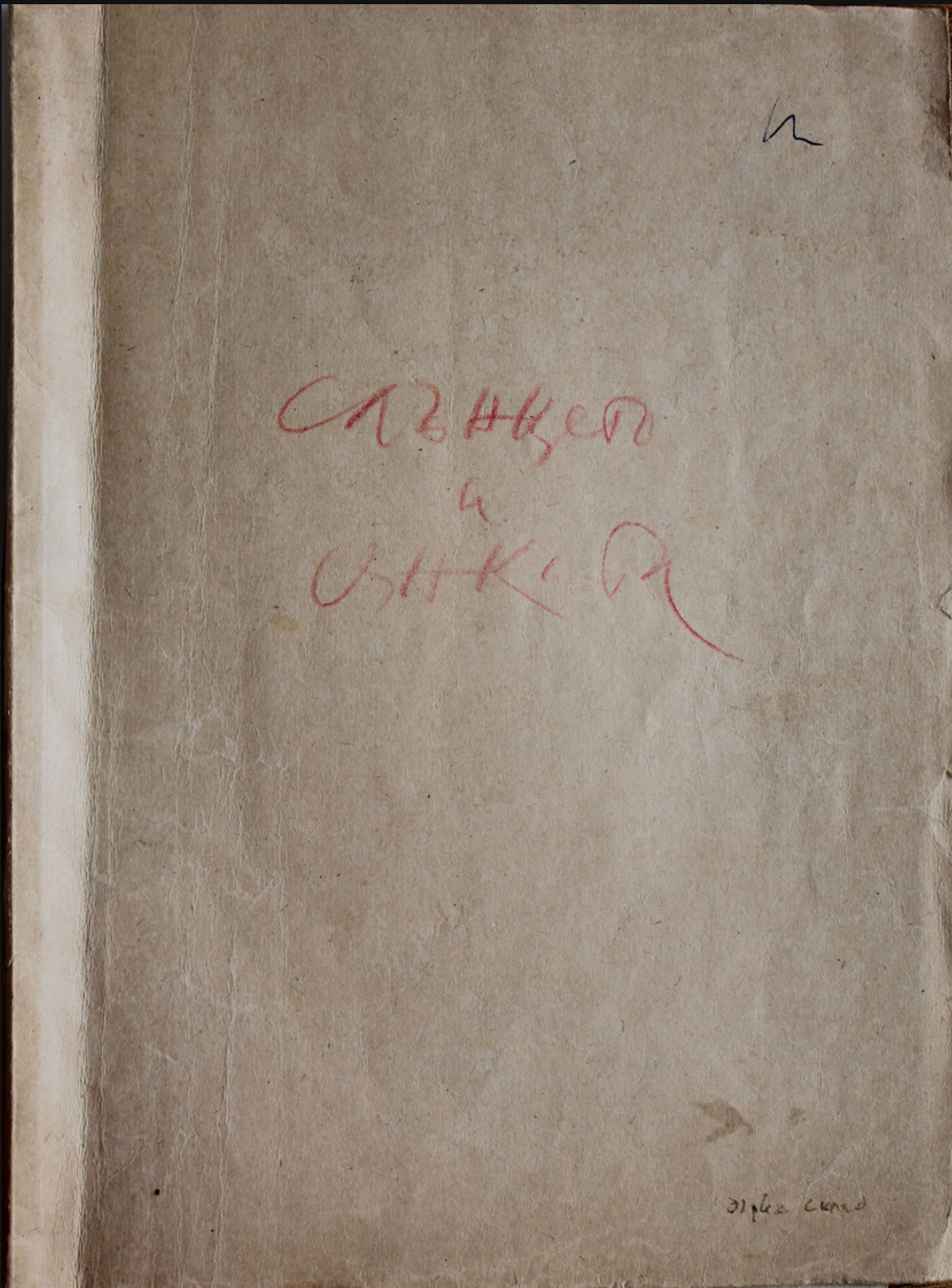
... Навярно хуморът е бил за мен подсъзнателно средство за самозащита – той се корени, мисля, във вродената ми неприязън към всичко важничашо и надуто. Аз не обичам късането на ризи при

страданието – все ми се струва, че в голямата трагика често има и театър, самоиндукция, без която би могло да се мине. Затова, когато ми е тъжно, често го обръщам на шега. Стар похват, познат на всички клоуни...

... Снимачната площадка е всъщност рингът, на който се сблъскват литературата и живота. На нея се разбира, че животът е далеч по-богат от намисленото в писателския кабинет. На нея се улавят всички грешки на сценариста. Промените, които съм извършвал на място, подсказани от конкретната обстановка, от чувството за истина у режисьор и актьори, винаги са повишавали качеството на филма. Но това не е всичко, може би дори не е главното. Главното за мен, човека на писалището, е в това да участвам в колективния труд на снимачния екип, да се блъскам в споровете му за някоя дреболия, да се ядосвам за това, че актьорът закъснява, да чакам излизането на слънцето иззад облака – всичко това за мен е удоволствие. „Ако за теб – казвам на младия сценарист – то не е такава, заемай се с друга работа. Кинодраматургията иска обич към киното и към процеса на снимането, ако ти липсва тази обич, киното ще ти донесе само разочарования и прехвърляния на отговорности“...

Из разговорите на Неда Станимирова с Валери Петров в книгата ѝ „Валери Петров за себе си и другите за него“

За да прочетете целия сценарий, кликнете върху заглавната страница. ↓

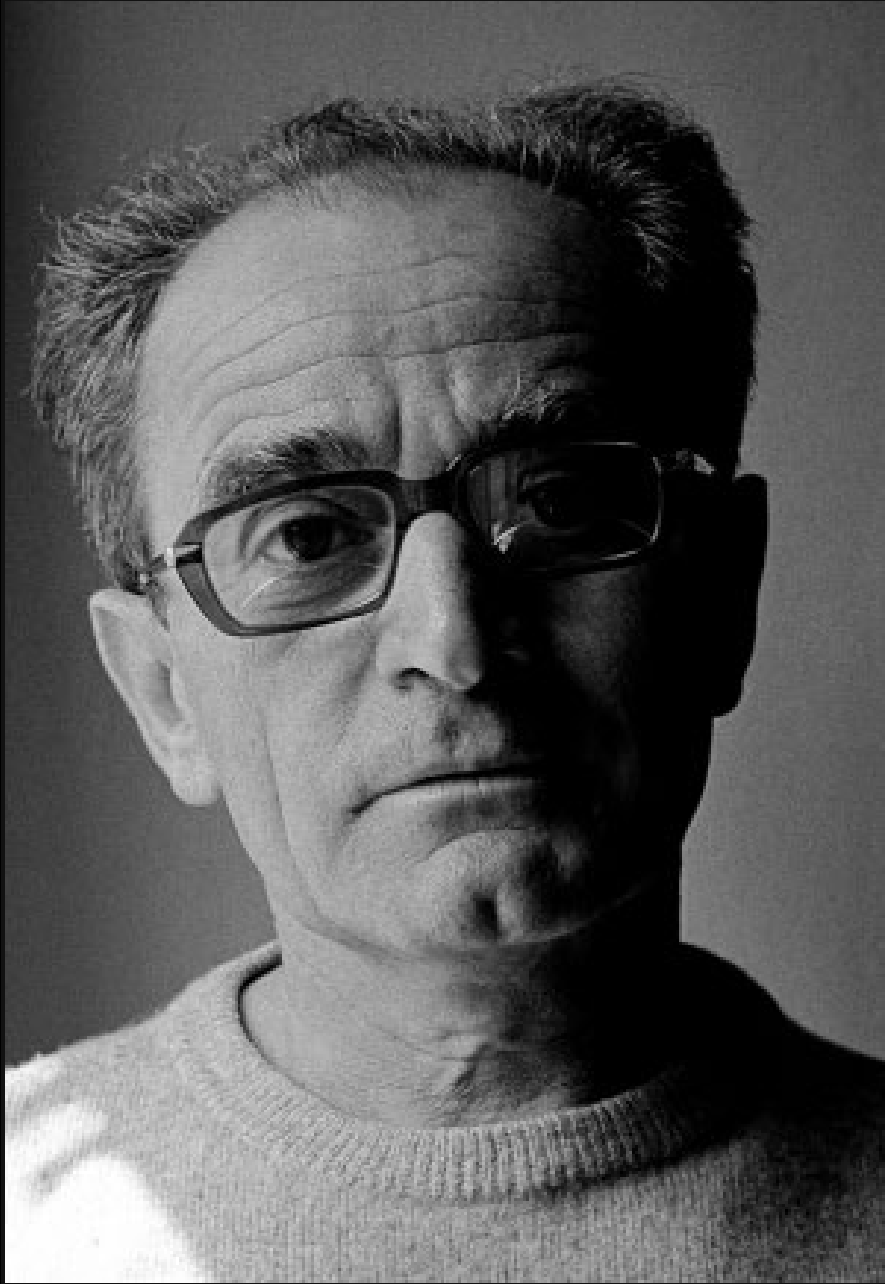


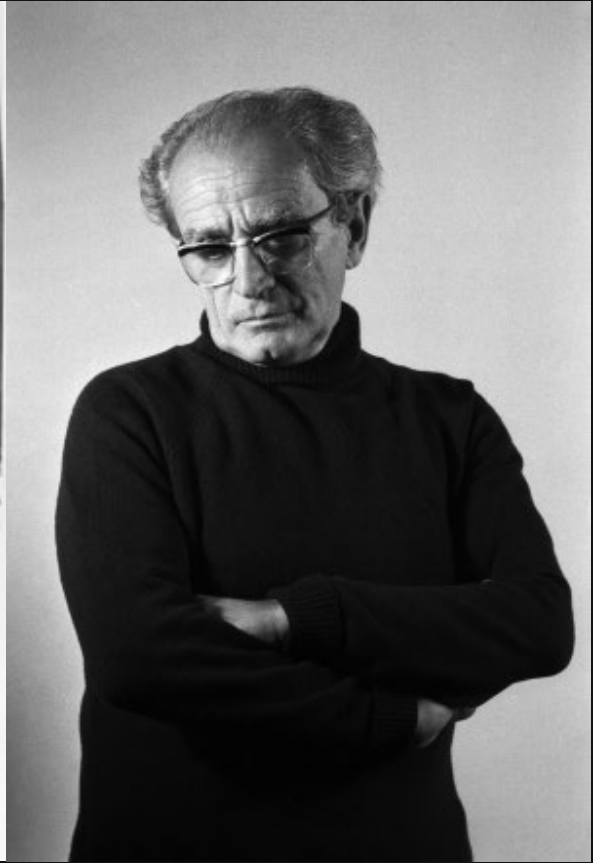


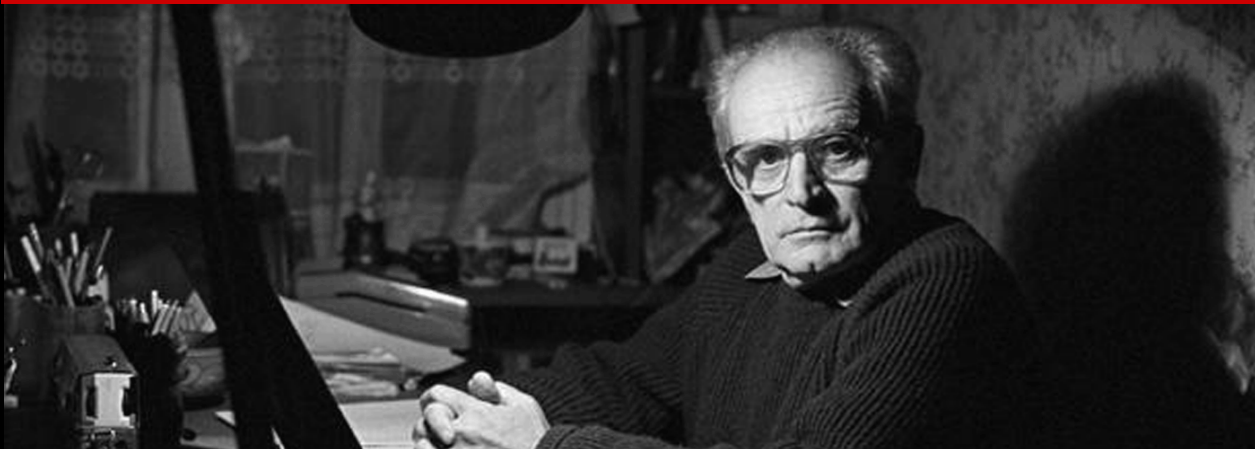
ГАЛЕРИЯ: СЛЪНЦЕТО И СЯНКАТА











В ИЗДИРВАНЕ НА БИСЕРИ. НЕДА СТАНИМИРОВА: „ВАЛЕРИ ПЕТРОВ ЗА СЕБЕ СИ И ДРУГИТЕ ЗА НЕГО“

КАЛИНКА СТОЙНОВСКА

Никога няма да бъде излишно да се направи нова книга за големия интелектуалец на нашето време Валери Петров. Въпреки че през годините текстове за него има много, в различни формати и в различните видове медии. Но я се опитайте да съберете и подредите поне част от казаното и написано от него и от другите за него?!

Точно това е направила в новата си книга „Валери Петров за себе си и другите за него“ Неда Станимирова-Крънзова. Преди години тя издаде много ценна и важна за историята на киното ни книга „Кинопроцесът – временно замразен“, а венецът на делото ѝ според мен е „XX век през очите на най-скъпите ми“. Дай Бог всекиму такава свежест на паметта, последователност и самодисциплина, каквито притежава авторката.

В книгата си, посветена на Валери Петров, Неда е успяла да направи нещо уникално. С присъщото ѝ съвестно и респектиращо отношение към документа, към смисъла и същността на „архивната единица“, тя е сътворила с много любов и преклонение богата книга, включваща не само нейните размисли и вълнуващи я моменти от живота и творчеството на големия поет, писател, сценарист и общественик. Изисква се голяма

смелост и много уважителна причина, за да се заемеш с тълкуването на известни и неизвестни факти и документи от биографията, творческия път и гражданското поведение на автора, който сам е цяла епоха в литературата, театъра, киното ни. Няколкото ѝ лични и „задочни“ срещи-разговори с Валери Петров, според авторката – дар от съдбата – които тя дословно цитира, но и коментира с днешна дата, не са чак толкова много, но наистина са ценни. Защото в тях Неда е успяла да улови характера, природата, истинските човешки и творчески качества в личността на Валери Петров.

Нещо повече – тя успява да изгради сложна мозаечна композиция, в която активно и целенасочено включва, освен своите размисли, и представите, оценките за него на други автори, с които Валери Петров е общувал, имал е приятелство, споделял е общи идеи и възгледи за света и човека, но с някои от тях по-късно се е „разминал“. От изключително значение са думите за него на големия му, неразделен приятел, писателя-сценарист Христо Ганев, на знаменитата поетеса Блага Димитрова, на изследователката на поезията му Розалия Ликова, на литературния критик Иван Сарандев, направил обширна анкета-разговор с големия поет. Ще прибавя и публикувани по случай юбилеи есета за Валери Петров на Стефан Продев, Иван Гранитски, Ицхак Финци и много други. Този начин на представяне ми се струва изключително интересен и смислен.

Самата Неда определя мястото си в книгата така: „На тази книга аз съм донякъде автор, донякъде съставител, донякъде коментатор на казаното от поета и от другите за него. Истинският ѝ автор е самият Валери Петров – с подробните си разкази, въвеждащи ни в творческата му вселена.“ Но истината е, че това е нейният поглед, нейният избор, нейният авторски прочит и разбира се, нейният начин на мислене и поднасяне на фактите и документите от биографията на Валери Петров. Всичко е минало през нея. Всичко се определя от чувствата, пристрастията, преживяванията на авторката по повод на една или друга стихосбирка, на театрална пиеса и постановка, на сценарий или филм, но и от изключителната самовзискателност да бъде прецизна и точна в опита си да се доближи до вселената на Валери Петров.

Неда Станимирова-Крънзова подчертава особената, с нищо несравнима „двустранност“, диалектичност на образите в неговите стихове, поеми, пиеси, преводи – „дали-или...“, даващи дълбочината и красотата в творчеството на големия автор. Настроението в тях често е носталгия, но не е меланхолия, смелостта е състояние на духа, но не е борбеност, енергията е духовна, а не безсмислена енергичност.

Авторката не навсякъде успява да бъде на нивото на своя „главен герой“. Но си е позволила да цитира, не за да се рови в подробностите, а за да се приближи до силата на духа и словото му. „Горе главата, командоре“ е заглавието на един от недопуснатите за реализация сценарии и то е високата мяра за надеждата и човеколюбието му. А в разговорите си с него открива корените им в произхода, в семейството, в детството, в младостта, във верността на идеалите и силното разочарование от начина на тяхното реализиране. Опитала се е да разбере кое го е крепило в безбройните опити да бъде отстранен и смачкан – не от силата на съдбата, а от властимащите. И как постоянно се е съживявал, излизал е от самотата и изолацията, възкръсвал е с надежда за „отминаване на лошото“. Скъсвал е с илюзиите и отново се е връщал към тях. Какъв човек би издържал подобни изпитания?!

Неда анализира и направения по повод 85-годишнината му документален филм „За възможността да се живее“ на режисьора Юлий Стоянов и съавторите му Ицхак Финци и Асен Владимиров. Какво заглавие само! Както авторката отбелязва, риск е било да се направи филм за Валери Петров, но екипът в крайна сметка предлага творба, изградена с изключителна прецизност и проникателност, с внимателно вглеждане в говорещия, мислещия, шегуващия се, тъгуващия, уж пропускащия много драматични, но и комични факти от живота си интелектуалец. И колелото на живота се завърта...

Спомням си, че пак Юлий Стоянов беше направил филм за Захари Стоянов, в който настоятелно задаваше въпроса: Кой е Захари Стоянов?

Не е ли това и въпросът, който интересува Неда Станимирова-Крънзова в респектиращата ѝ книга за Валери Петров?



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване