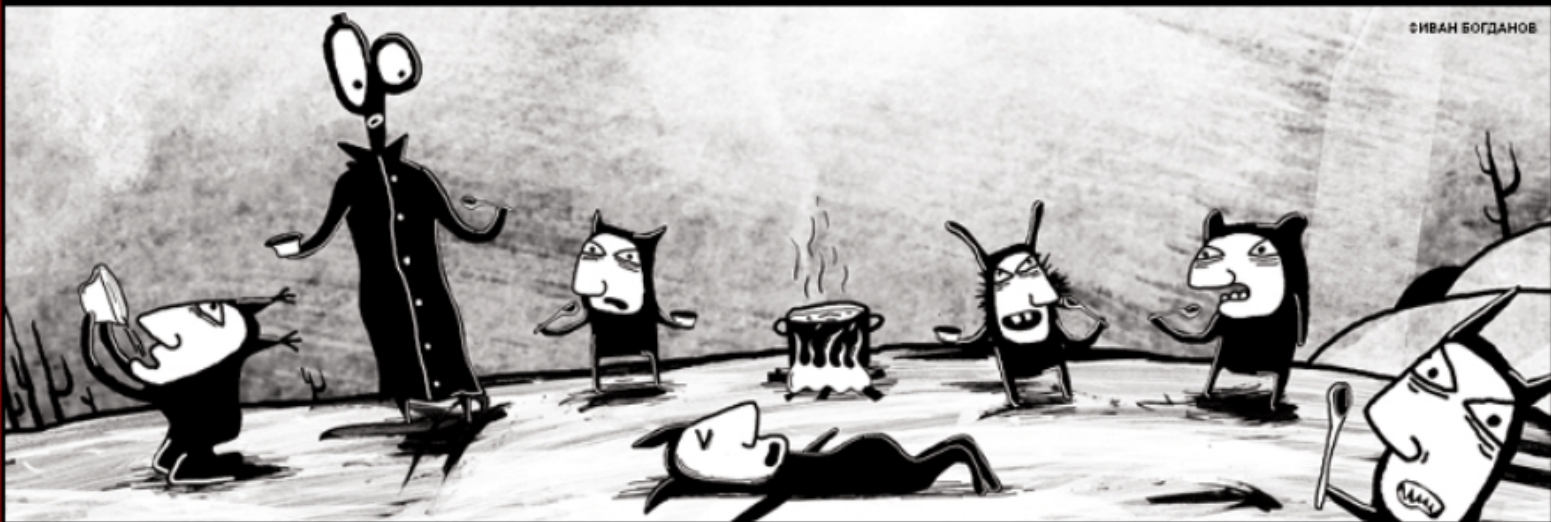


списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване

СИВАН БОГДАНОВ



03/2022

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 / МАРТ 2022

СЪДЪРЖАНИЕ:

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

72' БЕРЛИНАЛЕ. ЛЮБОВ И БОЛКА – ЛЮДМИЛА ДЯКОВА / 22 стр.

МЕТОДИ АНДОНОВ НА 90 – ПРОЕКЦИИ НА НАЦИОНАЛНАТА СЪДБА / 31 стр.

ПО ПОВОД ФИЛМА „КАРАЙ КОЛАТА МИ“ – ВЕРА НАЙДЕНОВА / 42 стр.

26' ЗЛАТЕН РИТОН / 47 стр.

СТЕРЕОТИПИ НА БЪЛГАРСКОТО В КИНОТО ПРЕДИ И СЛЕД 1989 Г. И ТЯХНАТА РЕЦЕПЦИЯ В ЮЖНОСЛАВЯНСКИ КОНТЕКСТ – ЛЮДМИЛ ДИМИТРОВ / 86 стр.

КОСТАДИН БОНЕВ: ПРОЕКЦИИ КЪМ ДНЕСНИЯ ДЕН – БОРЯНА МАТЕЕВА / 99 стр.

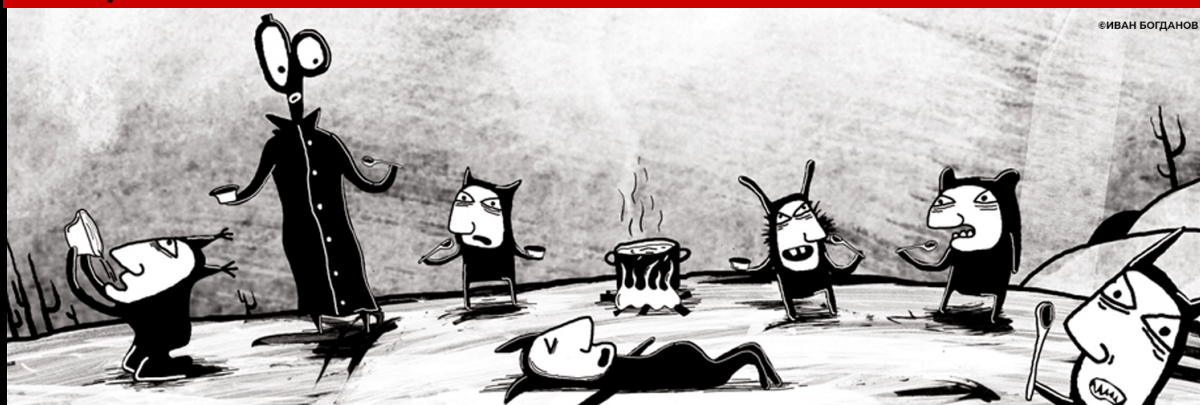
КУЛТУРЕН АФИШ: МАРТ 2022 – АНАСТАС ПУНЕВ / 110 стр.

ФИЛМОВАТА КРИТИКА – СЪСТОЯНИЕ И СМИСЪЛ – ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА / 115 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: „НЕ ВЛИЗАЙ В ПРЕРЕКАНИЕ С ПЕРСОНАЛА НА БАНЯТА“ / 118 стр.

ГАЛЕРИЯ: „НЕ ВЛИЗАЙ В ПРЕРЕКАНИЕ С ПЕРСОНАЛА НА БАНЯТА“ / 124 стр.

ДИВИ И ПОЧТИ ЩАСТЛИВИ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 127 стр.



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Прекрасни са първите дни на март. Пожеланията със символиката на мартениците насищат атмосферата с добронамереност, толерантност, позитивизъм. Някак всичко изглежда по-красиво, по-усмихнато, по-добро. А точно сега, сред всемирното неспокойствие, толкова имаме нужда от това.

И ето 3-ти март – празник на България. Освобождението от османско владичество. Но датата предизвиква и спорове, разногласия, разделение. Преди време доцент Георги Лозанов много точно мотивира аргументите си, кои други дати биха имали основание да бъдат национален празник: денят на Съединението, денят на Независимостта, 16 април 1879 г. – приемането на Търновската конституция. Но имат основание и онези, за които 3-ти март е символ на прераждането, на възкресението, на нова епоха, в която България ще стане свободна, съединена, независима. Част от европейското семейство, част от европейската и световна култура. Крайни и неприемливи за мен са втълпяваните ни през години ненавист и омраза към „поробителите“ и раболепие и преклонение към „освободителите“. Спомням си, че в гимназията в час по история си позволих да се усъмня колко потиснати роби сме били, след като хората са имали къщи, земя, добитък, дребни или по-големи стопанства. Пътували са, търгували са, учили са по света. Не всички, но е било възможно. Изкарах си двойката, че даже извикаха родителите ми в училище. Оттогава си научих урока, че в онези години на светъл комунизъм каквото се говори въщи, не бива да излиза навън.

Но това е отклонение, докато напоследък документалното ни кино все по-задълбочено и аналитично коментира тези теми. Ще припомня само филма на Асен Владимиров „Брейкинг нюз“ (2019), а с темите, анализите,

прозренията и постиженията на най-новото в документалното кино, читателите могат да се запознаят от критическите обзори към програмата на 26-я фестивал на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“.

Рефлексия върху българското кино и възприемането му в чужбина, в случая студенти от Словения, предлага Людмил Димитров в статията си:

„Стереотипи на българското в киното преди и след 1989 г. и тяхната рецепция в южнославянски контекст“, визирайки филма на Методи Андонов „Козият рог“ (1972) и документалния филм на Адела Пеева „Чия е тази песен“ (2003).

На 16 март Методи Андонов би станал на 90 г. За този изключително талантлив творец – задълбочен изследовател на националната ни народопсихология, за този режисьор – новатор в театъра и в киното, списание КИНО предлага откъси от различни публикации през годините.

Сценарият и галерията към него е на филма на Иван Черкелов „Не влизайте в пререкание с персонала на банята“ – режисьор със свое място в съвременното българско кино, от поколението творци, което навлезе в киното с началото на Прехода.

С този брой финализираме публикацията на студията на проф. Знеполски: „Теориите за киното“. Отредено е място и на световното кино. В очакване на наградите на Американската филмова академия в края на март, проф. Вера Найденова предлага задълбочен теоретичен анализ на номинирания японски филм „Карай колата ми“ на режисьора Рюсуке Хамагучи. Младият автор Младен Печевски представя 51-то издание на Международния кинофестивал в Ротердам, проведен онлайн, и както винаги, провокативен и алтернативен. Бях участник в 72-то Берлинале, което се състоя присъствено, при строго спазване на всички епидемични мерки. При 50 процента запълняемост на залите, организаторите отчетоха 156 000 продадени билета. Стана ми особено приятно, че в един от най-добрите филми в конкурса: „Рабие Курназ срещу Джордж Буш“ участва българската актриса Жанет Спасова. Зрителите я помнят от филма на Петър Попзлатев „Аз съм ти“. Жанет от десетки години живее и работи в Германия и е една от водещите актриси на театър „Volksbuhne“. Силвия Чолева представя поета Ани Илков, а в подкаст включваме беседата между Ани Илков и режисьора Иван Добчев.

Людмила Дякова



ТЕОРИИТЕ ЗА КИНОТО: ЕДНА ВЪЗМОЖНА ИСТОРИЯ (ЧАСТ ТРЕТА)

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

За периодизацията на историята на теориите за киното

Периодизацията предлага по-амбициозна концептуална рамка за групирането на фактите от дадена област, която съчетава принципите на хронологията с тези на типологията, парирайки ограничеността на всеки един от тях. Хронологията регистрира последователността в промените, но се отличава със слаба разграничителна способност и не проявява чувствителност към приликите и различията, с други думи към приемствеността, към това, което изгражда континуитета в една история. Единиците на подреждане, с които работи, са отделните факти – автори и теории. Тя не задължава с никакъв естетически или идеологически избор и не позволява изграждането на йерархия. От нейна гледна точка всички факти са еднакво важни. Типологията на свой ред също внася ред в хаоса, но съдържа в себе си една двойна опасност. От една страна тя може да доведе до заличаване на различията между „сходните“ теории и така до опростяване и обедняване на общата картина. От друга страна, във всяка типология имплицитно се съдържа и опасност от загубване на историческото измерение – загърбване на историята на въпроса, на историята на промените, на последователността и приемствеността. Както вече видяхме, някои типологии създават усещането, че всички теоретични предложения са разположени на една времева плоскост. Периодизацията

позволява на хронологията и типологията да се интегрират в една по-широка концепция за структуриране. Тя осигурява изчерпателност, последователност и в същото време групираня на основата на различни сходства. Периодизацията разделя изградения във времето континуум на предмета на обособени по своето значение отрязъци, които притежават достатъчно изявена разграничителна способност по отношение на други подобни отрязъци, свързани със съответните сегменти историческо време. Но въпреки тези нейни преимущества във филмовата литература, почти не намираме специално посветени разсъждения на тази тема. Една от възможните причини е, че историята на кинотеорията е обозрима и не особено богата на самостоятелни, задоволително оформени доктрини. По-правдоподобно ми изглежда обаче обяснението, че историята на кинотеорията се разгръща като битка за обособяване и разграничаване. Първоначално за разграничаване от другите изкуства, а след това и за разграничаване от другите възгледи в границите на самото киноизкуство. В края на краищата един обективен поглед би установил, че в границите на своята стогодишна история филмовата мисъл демонстрира изключителен динамизъм и описва траектория, на чието богатство всяко друго изкуство би могло да завиди.

На основата на какви принципи би могла да бъде изградена периодизацията на историята на теориите за киното? Една от възможностите е възприемането на принципите на общоисторическата периодизация, както това се наблюдава в редица от съществуващите Истории на киното. Което по същество означава да бъде построена на базата на периодизацията на историята на киното: да се посочи всеки сегмент от историята на киното от какъв тип теория е съпроводен. Но както видяхме, самата периодизация на историята на киното е открит проблем. Нито една от известните ни Истории на киното не притежава и не провежда последователно своя критерий за периодизация, по-скоро намираме еkleктични смесици от различни принципи. Така например, както в Общата история, така и в някои от Историите на киното като гранични знаци са приети такива важни исторически събития като Първата и Втората световни войни. Но в случая с историята на кинотеорията тези дати не могат да ни бъдат от полза в изясняване на картината. Първите представители на формативната тенденция, в лицето на френския авангард, се появяват още преди Първата световна война. В същото време разцветът на формативните филмови теории се осъществява в периода между двете войни. Но през 40-те години заявява себе си и реалистичната тенденция, чийто разцвет наблюдаваме

след Втората световна война. Известни възможности разкрива и един друг, използван от историците на киното, принцип на периодизация – той посочва като разграничителна бразда революционните промени, настъпили във филмовата практика с появяването на звука. Въз основа на това се обособяват два големи периода: (а) теории на нямото кино (със силна доминанта на формативната тенденция) и (б) теории на звуковото кино (с налагане на реалистичната тенденция). За една подобна периодизация могат да бъдат намерени в еднаква степен аргументи, които я подкрепят, и аргументи, които я оспорват. Не може да се пренебрегне фактът, че такива значими теоретици като Рудолф Арнхайм и Сергей Айзенщайн определят себе си (поне в един определен момент) като теоретици на нямото кино, което за тях е едно напълно завършено и изявило оригиналността си визуално изкуство, нямащо нищо общо с това, което на първо време заявява говорещият филм. За тях нямото и звуковото кино са две различни изкуства. От друга страна видяхме, че Андре Базен не е склонен да сподели напълно това разделение и последвалото от него противопоставяне в естетически план. Но ако се вгледаме в неговите аргументи, ще забележим, че по същество теорията му, както по-късно и тази на Кракауер, продължават да бъдат теории на визуалното. Звуковият компонент във филма е третиран не като елемент, променящ естетическия статут на киното, а по-скоро като подсилващ „впечатлението за реалност“, тоест като допълнителен аргумент в полза на реалистичната тенденция. В края на краищата една такава периодизация продължава да се мисли като функция на филмовата еволюция. Но дори и от тази гледна точка тя не е добре защитена. Анализаторите на филмите след 60-те години са единодушни, че те все по-трудно се съгласуват с каноните на фотографската (реалистичната) тенденция. Звукът в киното бележи начало на мисленето по нов начин за седмото изкуство, но едва ли всички филми и всички теории за киното, които следват, а и ще се появяват занапред, могат да се вместят в един период. В най-добрия случай може да посочим началото на този период, но не и края му...

Съществува и възможността за периодизация на историята на кинотеорията на базата на метода, използван за изучаването на обекта. Може да кажем, че в теориите за киното до края на 30-те години преобладава естетическият подход – те се интересуват от изразните средства, от това, което превръща фотографската репродукция във факт на изкуството. Инструменти на този подход са понятията „специфика“, „създаване“, „творба“ и „автор“. През 40-те години се набелязва една постепенна методологическа промяна: в

центъра на вниманието застава проблемът за отношението между действителността и филмовата реалност, а след това и отношението между филмовата реалност и възприятията на зрителя. Заимстват се методи от онтологията и епистемологията, но най-вече от различните раздели на психологията. Под влиянието на философите от Франкфуртската школа вниманието се насочва към социалния живот на филма, а френската филмология силно стимулира обръщането към психологията на афективните функции. Методи от антропологията, историята и масмедия са привлечени в осветяване природата на киното... Всичко това извежда отвъд типологичната дихотомия, белязала предходната епоха, и налага нова проблематика и нови хоризонти. Могат да бъдат локализирани определени методологически ориентации, но те по принцип не са провеждани последователно и често остават неосъзнати докрай. Те остават разпокъсани и Кристиан Мец ще ги охарактеризира като „парчета опит“, които трудно се артикулират помежду си.

През 60-те години филмовите теоретици се стремят да примирят двете типологични тенденции, търсейки допирните им точки, определяйки ги като два еднакво съществени аспекта на един и същ феномен. Това отваря пътя към обща естетика на киното, към теоретичен синтез, намеци за който могат да бъдат открити още у Андре Базен. Така се изправяме пред въпроса: какъв трябва да бъде характерът на тази Обща филмова естетика, за да може успешно да поеме ролята на гранична пирамида, отбелязваща началото на нов етап във филмовата теория. По този въпрос трудно може да бъде установено единомислие. В центъра на дискусиата попада Жан Митри и неговата фундаментална двутомна „История и психология на киното“. От ситуирането му по отношение на т.нар. класическа кинотеория зависи определянето на критериите му при периодизацията на историята на Теориите за киното. Ако теоретичното дело на Жан Митри бъде схванато като синтез на двете доминиращи предходни естетически тенденции, обобщение и свидетелство за значението на една традиция, логично е да се направи извода, че с него завършва един период. Но ако бъде отчетено, че наред с централната за него естетическа проблематика, той привлича и редица други методи за изследване на киното (психология на възприятието, феноменология, епистемология, социология, лингвистика), че е един от първите, провъзгласил равнопоставеността на различни подходи към феномена кино, то тогава биха били на лице основания да приемем, че прекрива границата на един нов период. Концепцията на Жан Митри не е свързана с определено филмово направление, но остава тясно свързана с

историята на киното. Айзенщайн и Базен бяха емоционално свързани с филмите от направлението, което теоретизираха. Жан Митри е емоционално свързан с цялата история на киното. И макар Кристиан Мец да заявява: „Този, който не познава киното, не ще направи никога семиология на филма“⁽¹⁾, отношението на неговия структурно-семиологичен подход към киното е друго. Притежаващият филмова култура семиолог се поставя не толкова *отвън*, колкото *над* филмовата история. Той си набавя необходимите примери-илюстрации оттук-оттам, напълно деисторизирайки филмовите изследвания.

Във въвеждащата първа глава на книгата „Език и кино“ Кристиан Мец предприема единствения известен ми опит за периодизиране на пътя, изминат от филмовата теория, приемайки за критерий характера на приложените от изследователите методи. Няма предвид някой конкретен водещ метод, нито поредица редуващи се методи, а пълноценното реализиране на метода, какъвто и да е той. Оценката на миналите теоретични практики е направена от позицията на един идеал – реализирането на мултидисциплинарен, комплексен подход, който гарантира целостта на погледа и осигурява тотално обхващане на филмовия феномен. Но тези различни методи, идващи от филмовата традиция или от социалните науки, не могат да се интегрират, бидейки абсолютно равнопоставени, без наличието на водещо начало, на точка на съгласуването им, каквато за Мец се явява методът на семиологията.

Периодизацията на Кристиан Мец не е ретроспективна, а по-скоро проспективна и включва три големи периода, само първият от които принадлежи на историята, вторият обозначава съвременното състояние на филмовата теория, а третият набелязва едно нейно желано бъдещо състояние. Нека видим начина, по който са охарактеризирани тези периоди. Мец ги нарича още *епохи* или *фази*.

Първата епоха е общото разсъждение върху филма. Кинематографичните изследвания се намират все още в „ембрионален“ вид. Не винаги принципите, които се защитават, са съзнателно овладени. През този период това, което се нарича теория на филма, са „еклектични и синкретични етюди (...), които се позовават на множество методи, без нито един да бъде приложен последователно, и понякога без да ги осъзнават“⁽²⁾. Повечето от тези теории извличат необходимостта си и своите основания за съществуване (също и своята относителна и реална плодотворност) от

това, че киното е било един нов и удивителен феномен. „Цели книги се посвещаваха единствено на това да коментират неговото съществуване, без никакво прецизиране на гледната точка. Киното днес (един обичаен феномен) се е превърнало в част от навиците ни и вече не е достатъчно да му се удивляваме като на явяващо ни се чудо, трябва да започнем да го разбираме в различните му аспекти“⁽³⁾. Тази обща оценка не пречи на Мец да види, че в старата кинотеория присъстват и силни моменти на прозрение. В теоретичните текстове на автори като Балаш, Арнхайм, Базен, Лафай, Айзенщайн, руските формалисти, Морен и Коен-Сеа присъстват „не малко бележки и тънки анализи, от които нито една *строга* теория на киното няма никакъв интерес да се лиши“. Тази цяла епоха на размишление върху филма намира своя завършек и синтез в импозантния двutomник на Жан Митри. По този начин за него Митри е част от класическата кинотеория и е разположен на водораздела с това, което идва. В този първи период, отбелязва Мец, филмовите теории се отличават със своята *нормативност*, в смисъл, че основната им цел е да упражнят известно влияние върху бъдещите филми, т.е. да предложат на тези филми препоръчителен избор на различни способности. Така реално тяхното влияние върху производството на филми е значително. Те са в генезиса на редица филмови школи или направления (италианския неореализъм, английския документален филм, експресионизма, „камершпила“, различни групи от съвременното „ново кино“, голямата епоха на съветското кино...). Според Мец в края на 60-те години тази първа епоха на филмовата мисъл е приключила и би било много жалко, ако по някакъв начин се стреми да продължава и днес.

Семиологията идва да предложи друг тип теория за киното – оставяйки зад гърба си проблема за „спецификата“ и борбите между отделните филмови поетики, тя се насочва към изучаването му като езиков феномен. Един такъв избор няма нищо общо с принципите на нормативните теории от първата епоха. Семиологията не се мисли в контекста на *влиянието* върху филмовата практика, тя е обърната към вече съществуващите филмови дискурси и се стреми да ги анализира като факти. С това тя набелязва прехода от „естетиката на автора“ към „естетиката на анализиращия“. До този момент нито един от изброените по-горе методи не е бил способен да изучи филма като *тотално значещ обект* и точно това е целта, която си поставя семиологичният анализ на филма. „Тази книга не би била предприета без идеята, че вдъхновението, наречено семиологично единствено, е способно да набави рамката на кохерентно и единно

познание за филмовия обект“⁽⁴⁾. Но същевременно Мец си дава сметка, че семиологията на този етап от своето изграждане не би могла да си постави като реалистична подобна цел. Дисциплини като социология на филма, психология на филма и т.н. на първо време, докато „единната теория за филма“ все още е в проект, ще запазят своята автономност. И така, *втората епоха*, в която навлиза кинотеорията в началата на 70-те години, е определена от Мец като епоха на временния методологичен плурализъм. Този плурализъм обаче няма нищо общо с разпокъсаната ситуация на първата епоха, най-често дегизирана като интердисциплинарна дискуссия. Тук всеки използван метод трябва неизбежно да е определил своя пертинентен принцип. Истинската унификация на методите няма да се осъществи чрез диктат, а като краен резултат от многобройни изследвания.

Третата епоха (третата фаза) в разгръщането на филмовата теория разкрива перспективите за преодоляването на методологическия плурализъм. Тогава, изказва предположението Мец, може да се надяваме, че ще настъпи моментът, когато „тези различни методи трябва да се помирят по същественото (нещо, което може да доведе до общото изчезване на техните днешни форми) и теорията на филма тогава ще бъде не синкретична, а един истински синтез, способен точно да детерминира полето на валидност на различните подходи и артикулацията им на различните нива“⁽⁵⁾. Това трябва да бъде епохата на една *нова семиология*, чието предизвестено идване през следващите две десетилетия на няколко пъти конфузно бе обявявано и опровергавано. И може да кажем, че едва ли някой вече я очаква.

В предложената от Мец периодизация цялата еволюция на т.нар. класическа филмова теория, от пионерския период до 70-те години, тоест до появяването на първите семиологични текстове, е напъхана в една единствена *епоха*. В същото време, силно критичното отношение към теоретиците от този период, макар и изпъстрено с някой и друг комплимент, налага убеждението, че по същество това е по-скоро своеобразна *предистория* на „истинската“ филмова теория.

Втората *епоха* от периодизацията обаче също не може да бъде определена като момент от историята на дисциплината, тъй като семиологията е едва в началото на установяването си, но и поради факта, че подчертава, в много по-голяма степен от моментите на приемственост, различието си от всичко предхождащо я. Така периодизацията се разпада на една „предистория“, на една днешна нереализирана актуалност и на едно предполагаемо желано

бъдещо състояние на кинотеорията. Третата епоха ще трябва да бъде епохата на осъществения синтез, на строгата, единна и безспорно единствено „научна“ теория на кинематографичния феномен. В такъв смисъл и осъществяването на Историята на кинотеорията в чисто Хегелов дух би било и краят на историята на теориите за филма. В края на очерталата се триада: (а) ненаучни подходи и интуитивни прозрения; (б) осъзнат методологичен плурализъм, чиято рамка е зададена от семиологията; и (в) претопяване и изчезване на различните подходи към филма в теоретичния синтез под егидата на семиологията, което позволява обхващането на киното като тотално означаващ обект – Реалната теория на киното ще е постигната, ще се е сляла с Идеята за теория на киното. Това прави повече от очевидна научната утопичност на предложената от Мец периодизация. Изтеклите десетилетия не донесоха очакваните потвърждения. По-късните разочарования на самия Кристиан Мец допълнително подчертават непродуктивността и несъстоятелността на едно такова начинание. Опитите, предприети от неговите многобройни последователи (които в повечето случаи водеха до догматизирането му) да изградят една изцяло описателна теория на филма и да наложат формалните модели, го тласкат да изрече шокиращата фраза – „Семиологията е мъртва“. Тази фраза може да бъде обект на различни тълкувания. В обсъждания от нас случай думата „мъртва“ не се отнася до самата семиология, а до нейната претенция за всеобхватен метод и последна инстанция. Самата практика на филмовата теория я опровергава, вместо към тотален синтез, в последно време се наблюдава тенденция към своеобразен теоретичен „регрес“. Все по-често теоретиците се обръщат към отделни, специфични, по-частни въпроси от репертоара на класическата теория. Очевидно е, че има История на кинотеорията, тя е далеч от това да приключи и семиологията, с всичките свои прозрения и общотеоретичния дисциплиниращ мисленето резонанс, е само една глава от тази история, която продължава и която едва ли ще престане да ни изненадва с капризите на своите прояви.

За принципите на подреждане на една бъдеща книга за История на теорията на киното

Работата по написване История на кинотеорията предполага заемането на позиция по отношение на два основни проблема. Първият от тях засяга обхвата на материала, вторият – структурирането на изложението, подреждането и предаването на фактите по начин, позволяващ на читателя

да получи впечатление за цялостна картина. Тези два проблема не стоят откъснато един от друг, те са в позиция на взаимна детерминираност.

Проблемът за обхвата на Историята поставя на обсъждане критериите за избора. В пъстрата и богата панорама на възгледи за киното мнозина имат своите предпочитани имена и моменти, така че неизбежно възниква въпросът защо едни са включени, а са пренебрегнати други. А по отношение на разгледаните автори – защо е сложен акцент върху този негов текст, а не върху друг. И дори по отношение на всеки конкретен текст могат да се появят възражения относно начина му на прочит и интерпретация, открояващ или замъгляващ едни или други теми и решения. Безспорно възможно най-изчерпателната история на филмовата теория би трябвало да включи всичко написано върху кинотеорията, представено по възможно най-изчерпателен начин. Но това би подходило повече на една идеална антология. Всяка авторска История предполага и концепция за развитието на предмета. Отвъд личните предпочитания и частните интереси е изискването на общия, организиращ явленията поглед. Това и ще обясни защо извън настоящата книга са останали някои интересни автори (Ели Фор, Георг Лукач, Умберто Барбаро, Луиджи Киарини, Раймонд Спотисуд, Амеде Ейфър), а други са засегнати инцидентно, по-скоро в контекста на един или друг теоретичен спор (Лев Кулешов, Дзига Вертов, Арнолд Хаузер, Бертолт Брехт).

Историята не е педантично инвентаризиращ труд. Винаги ще се чувства някаква фактологична липса и тя ще бъде различна в зависимост от гледната точка на преценяващия. Моята основна цел в случая е по един относително по-детайлиран начин да предам логиката на историческото разгръщане на мисленето за киното в теоретичен план. Историята не е изчерпателна панорама (това по-подхожда на антологията), а избирателна панорама, придържаща се към основните развойни линии на кинотеорията, отдаваща приоритет на върховите постижения на автори и направления, които или са дали съществен тласък при поставянето на теоретичните проблеми на киното, или предлагат относително цялостни теоретични доктрини за неговата природа. Но и в единия, и в другия случай става въпрос за широк исторически резонанс на написаното, за продължаващ теоретичен живот.

При избора на авторите и текстовете, които да бъдат представени, бях особено чувствителен към приоритетите в лансирането на една или друга идея. Посветих повече внимание на тези автори, които донасят нова

проблематика или поне нова чувствителност и нови решения на вече поставените проблеми. Най-голяма ценност за мен имат тези идеи, които притежават продължителен живот, преминават от автор в автор, от период в период и под една или друга форма са се включвали в диалог с последвалите филмови теории, спомагали са историята на кинотеорията да изгради традиция. Може да обобщим по следния начин: „производителите“ на идеи, тези, които тласкат към нови хоризонти, имат преднина пред сравнително бързо избуяващата около тях гора от коментари и популяризации. И макар че във все още хаотичната сфера на кинотеорията разликите не винаги се открояват веднага, стремежът ми беше да оставя на заден план тази „вторична“ литература.

В „героичната епоха“ на киното, когато то се ражда и прави първите си успешни крачки към изкуството, филмовата практика и теоретичното разсъждение са по-същество недиференцирани. Първите размисли за същността на киното се „пишат“ с кинокамерата. За мен мястото на пионерите на филмовото изкуство в историята на неговата теория е неоспоримо. Те създават два пъти киното – като зрителски факт и като обект на теоретично размишление. Освен към тях вниманието ми бе насочено преди всичко към „чистите“ теоретици, към тези, които изработват прецизен и адекватен понятиен апарат, за да бъде осмислен филмовия феномен. Напълно съзнателно отминавам с мълчание редица ярки и ценни изявления на представителите на т.нар. режисьорска кинотеория. Режисьори като Жан Реноар, Ингмар Бергман, Микеланджело Антониони, Линдси Андерсън, Жан-Люк Годар, Андрей Тарковски, Вим Вендерс и т.н. имат пълно право да са част от историята на мисленето за киното, един път с филмите си, които са предизвикателство към установената теория, втори път с теоретизиращите коментари на собственото си творчество. Но не и всички включени в моята История „чисти“ теоретици са значими филмови теоретици. В редица моменти различни философи и хора на социалните науки са се обръщали към киното, превръщайки го в обект на теоретично разсъждение. Това са частични, фрагментарни теоретизации и ако им е отредено място, то е, защото критериите за измерването на техния принос е различен. Те донасят полезни и значими образци на мислене, показват, че киното е достоен обект на естетически интерес и предлагат подходи, които обогатяват дотогава скромния репертоар от идеи за осмисляне на природата му. (Нека припомним, че две от най-системните филмови теории са дело на автори, идващи от социалните науки, преминаващи през кинотеорията и завърнали се отново към първоначалните си интереси –

това са Рудолф Арнхайм и Зигфрид Кракауер.) Техните намеси разширяват тематичния интерес към теоретичния обект кино.

Но не всичко, излязло от перото на селектираните автори, ме интересува в еднаква степен. Вниманието ми бе насочено към тези текстове или към тези моменти в текстовете, в които се поставят по-обща методологически проблеми. Проблеми, свързани с характера на кинематографичната специфика, с изразните средства на новото изкуство (между тях централни са проблемите за монтажа, филмовия кадър, декупажа, движението на камерата, различните планове), с отношението между „суровия материал“ и изразните средства, с филмовия синтаксис, с езиковия характер на киното, със спецификата на филмовия спектакъл и психологията на възприемането му и т.н. Способността на киното да се изразява посредством фотографски възпроизведена реалност, превръща проблема за характера на филмовия реализъм в основна тема на теорията му. Дефиниране способността на филма да преодолее този начален натурализъм се превръща в залог на всички филмови теоретици. Често, във връзка със самото развитие на кинотеорията, понятията, изразяващи тази проблематика, се променят, усложняват, но в основни линии самата проблематика се запазва. Това ми помага да запазя известно тематично единство, да представя една динамична История, в която авторите и идеите се препращат един към друг. Търсени са вътрешните връзки и приемствеността, открития или скрит диалог и дискусия, антагонизмите и трансформирането им. Това помогна изградената картина да не се разпадне на отделни, несвързани моменти, да се открие историческото строителство на единен теоретичен корпус.

Както вече отбелязах, проблемът за избора на обектите на интерес е тясно свързан с проблема за подреждането на тези обекти. Киноисторикът е наследил от предшестващите киното изкуства една силна традиция – основна единица на историческия класифициращ дискурс се явява Авторът. Водещият, изтъкнат автор, който е едновременно създател, представител и говорител на определени принципи и тенденции. Но и най-непретенциозното изреждане на следващите във времето автори не е в състояние да сведе историята на дисциплината до обикновена хронология. Тъй като делото на пионерите е теоретичният контекст, в който се появяват новите теоретици, а възгледите на новопоявилите се е теоретичният контекст, в който се препрочита делото на пионерите и т.н. Така че никоя История на кинотеорията не може да избегне проблема за групирането на

теоретиците и теориите. Това е основен проблем, стоял пред всички, предшествващи настоящото начинание и вече коментирани подробно истории на теориите за киното. Давам си сметка какво всички дължим на пионерите в тази област и с благодарност се възползвах от основните им уроци. Ако предприемам настоящето изследване, то е, защото те вече съществуват и задават определени критерии, защото съм извлякъл полезни уроци както от техните успехи, така и от това, което не са успели да постигнат. Едно от предизвикателствата в моята работа беше подреждането на материала, тъй като по силата на протеклите години разполагах не само с по-богат материал, но и с по-голяма дистанция от изучаваните обекти.

Групата автори, обединени на базата на определени прилики, са следващата дискурсивна единица в структурирането на исторически изминатия път от филмовата теория. Тези прилики могат да бъдат от различен порядък – те могат да се облягат на наличието на сходна проблематика, на даването на различни отговори на тази проблематика или на еднородност на подходите към различни по вида си проблеми. Във всички случаи едно изискване остава константно: подреждането на материала да представя задоволително богатството на възникващите теоретични предложения и да създава представа за претърпяната еволюция. Няма пълно съвпадение (или поне не винаги има) между възгледите на отделния теоретик и направлението, в което го ситуира подреждането.

Има автори, които изскачат от хронологията (впрочем и от типологията), играещи важна роля в различни моменти от историята на филмовите идеи. Те се изскачат не рядко два пъти на теоретичната авансцена в качеството си на временни протагонисти, с които трябва да се съобразяваме. Например от пионерския период такива са Абел Ганс и Дейвид У. Грифит. Те започват почти едновременно с Жорж Мелиес, но последният бързо отпада от вниманието на коментаторите, а те се явяват възлови фигури и в следващия период от разгръщането на кинотеорията. Но дори и 60-те години ни предлагат примери с подобни „гранични фигури“, чието дело се разгръща между две теоретични парадигми. Такива са Пазолини и теоретиците от сп. „Cahiers du cinéma“. От една страна, те се вписват в традициите на необазенизма, от друга – са чувствителни към дошлия от лингвистиката подход към киното като езиков феномен. Но и самият

Кристиан Мец разграничава няколко етапа в еволюцията на своята позиция...

Ето защо, наред с очертаване на основните линии в променяне на филмово-теоретичната проблематика, аз се стремя да проследя и вътрешната еволюция във възгледите на отделните теоретици. Съвършено ясно е, че чрез един от своите моменти те са важните говорители в историята на кинотеорията и че след това са принудени да се задоволяват с по-скромно присъствие, но за да остана верен на този аспект от историята, който нарекох *история на големите имена*, се чувствам задължен да ги проследя. Този подход разкрива и един страничен ефект, който не е за пренебрегване. Признатите или непризнати промени във възгледите на големите автори хвърлят допълнителна светлина върху една или друга теоретична алтернатива. От тази гледна точка е добре да знаем, каква е била позицията например както на ранния, така и на късния Арнхайм.

Периодизацията, като форма на групиране на историческия материал, предполага наличието на дълги периоди. Сравнително кратката История на кинотеорията предлага малко възможности в това отношение. И все пак, без да налагам изкуствено опростени схеми в подреждането на материала, прибягвам до използването на критерии, които внасят и елементи на периодизация, без претенция за изчерпателност.

Кои са тези елементи? На първо място, това е разделението, което прокарва въвеждането на звука. От тази гледна точка се обособяват двата вече коментирани периода: теории за нямото кино и теории за говорещото кино. След това своеобразната теоретична триада: формативна тенденция – реалистична тенденция – синтез между двете, присъстваща в латентен или изявен вид във възгледите на редица теоретици, би могла да послужи за обособяването на три периода в границите на класическата кинотеория. (В този случай естетическото разграничение между нямото и говорещото кино е снето като неотговарящо на новите критерии.) От друга страна, ако тези периоди бъдат приети за подпериоди на една по-голяма общност, достатъчно продължителна и сложна, то тогава, следвайки Мец, могат да бъдат мислени два големи периода в историята на кинотеорията, изграждащи своеобразна опозиция между класическата кинотеория и структурно-семиотичните подходи, разглеждащи киното като езиков феномен. Вторият период по времето на публикуването на „Реч и кино“ едва започваше и затова предложеното деление изглеждаше доста

проблематично. Днес, три десетилетия по-късно, този втори период изглежда завършен и достатъчно разнообразен, за да заеме равнопоставено място в една такава периодизация.

Ако приемем като основа на периодизацията използваните от филмовите теоретици методи, не ще бъде трудно да забележим в историята на кинотеорията съществени мутации, които могат да дадат основания за периодизираща процедура. Трябва обаче да си дадем сметка, че това са сложни за последователно провеждане критерии, тъй като доста често в текстовете на един теоретик откриваме елементи от различни методи, намиращи се в синкретично неразчленен вид. В други случаи пък от едни и същи философско-методологически предпоставки, различните антагонистично позиционирани теоретици извличат често противоположни принципи. Например на феноменологията се позовават представители на различни направления: Жилбер Коен-Сеа, Морис Мерло-Понти, Албер Лафай, Андре Базен, Анри Ажел, Жан Митри, Пиер-Паоло Пазолини, теоретиците на сп. „Cahiers du cinéma“... Следователно тези методи не могат да послужат като база на отчетливо изразена периодизация. Но те могат да бъдат в помощ в един друг аспект. До 30-те години филмовата теория се интересува преди всичко от проблема за кинематографичната специфика и изразните средства, които я гарантират. През 40-те години, както вече отбелязах, към проблемите на филмовото изкуство се обръщат редица изявени интелектуалци и философи. Чрез техните намеси постепенно се утвърждава идеята, че в анализа на киното могат да бъдат използвани методи и подходи, идващи от социалните науки. Още съветската монтажна школа попада под влиянието на марксизма и на тази основа развива възгледите си за целенасоченото идеологическо влияние върху аудиторията, за внасяне на съзнание в масите. Извън ортодоксалния марксизъм автори като Бенямин и Адорно обвързват проблематиката на кинотеорията с проблемите на масовото общество, масовите движения и анализират инструментите за влияние върху тях. През 50-те години в кинотеорията нахлуват методите на антропологията и на масмедийната теория. А след това и на лингвистиката и структурно-семиотични и наративни подходи. На тази база може да разграничим два периода, разделителната линия между които не съвпада с досега набелязаните периоди или се застъпва само в някои моменти с тях. Първият от тези периоди може да бъде наречен период, в който теоретиците отстояват възгледа за „чисто кино“, настоявайки на неговата изключителност от естетическа гледна точка. Вторият период обхваща теориите, които се

развиват на базата на привличането в изследването на киното на редица методи от социалните науки, в една или друга степен използват комплексни подходи и оставят на по-заден план собствено естетическата проблематика.

След внимателното обмисляне на всяка от по-горе очертаните възможности за групиране на материала, при структурирането на настоящето изследване приех, че на този етап от развитието на кинотеорията не е възможно да бъде проведена последователно научно защитена периодизация.

Обособяването на два големи периода с нищо не би подпомогнало осветляването на естетическата еволюция на възгледите за киното. По-целесъобразно ми се струва съчетаването на елементи от трите основни процедури на историческо излагане на материала – хронологията, типологията и периодизацията. Хронологията е един естествен и необходим подход – подреждането по реда на появяването във времето на текстовете осигурява прегледност на изложението и превръща фигурата на *изтъкнатия автор* в основна градивна единица на историята. На свой ред, представените в Историята автори са обвързани в по-големи единици на изложението на базата на вътрешни родства. Това става на две различни, йерархично разположени нива, като по-високото ниво обхваща по-ниското. Едно такова по-ниско ниво например е групирането в границите на теориите за нямото кино: възгледите на пионерите, филмовият авангард, систематизациите на изразните средства и дефиниране условията за превръщане на киното в изкуство, осъществени от Балаш, Арнхайм, Айзенщайн... В същото време теоретици от немия период, заедно с теоретици на звуковото кино, попадат в типологията на реалистичната тенденция в кинотеорията. Второто, по-високо ниво на групиране на теориите е на базата на търсенето на синтез между предшестващите антагонистични тенденции. Филмовата семиотика, взета сама по себе си, предполага групиране от по-ниско ниво, тъй като носи характеристиките на един метод със свои собствени проблеми. В същото време, по отношение на предхождащата я теоретична практика тя придобива статута на по-високото ниво, по силата на равнопоставеността ѝ с нея и т.н. По този начин се изгражда една варираща, отворена структура, която позволява гъвкави прегрупирания и запазване и предаване на цялото богатство на историята на кинотеорията, оставайки отворена и към бъдещи прегрупирания...

Уточнения относно типа дискурс на История на кинотеорията

Последният проблем, който стоеше пред мен при обмисляне на написването на една такава книга, е този за характера на изложението, за типа дискурс. Това не би могъл да бъде дискурсът нито на „чистия“ историк, нито на теоретика на киното. В предхождащата литература по въпроса както в систематичните опити, така и в публикациите, засягащи отделни периоди от историята на кинотеорията, направления или автори, се забелязват елементи на две противоположни по характера си редукции. Първата от тях е резултат на стремежа за максимална вярност към представяните автори и текстове, понякога до степен на самоизличаване на историка, до самоотстраняване към представяните текстове. Втората е свързана с амбициите за задълбочен критичен прочит на текстовете. Тук степента на отдалечаване от преразказа и реферативността отвежда в другата крайност. Интерпретираният текст се превръща в претекст за поставянето и дискутирането на определени проблеми, като под внимание се взимат само някои негови елементи. Този подход извежда в центъра на вниманието личността на коментатора и в края на краищата цели неговото утвърждаване в ущърб на историческия факт. В този случай обикновено се загубва и историческия контекст на коментиранияте теории. В редица моменти Аристарко и Ажел клонят към реферативността, докато при американски историци на кинотеорията като Андрю и особено Перкинс, коректното представяне е поизместено от стремежа за собственото експониране като теоретици. В това отношение те безспорно заслужават определен интерес.

В моето разбиране задача на историка на кинотеорията е да избегне тези две крайности, за да бъде в състояние да изпълни предназначението си. Историкът е изправен пред предизвикателството да намери равновесието и верните пропорции в съчетаването: (а) представяне на чуждите възгледи по един обективен и безпристрастен от методологическа гледна точка начин, отсявайки от тях същественото от второстепенното, откривайки и подчертавайки тези акценти, които определят мястото му в Историята; (б) на интерпретация от гледна точка на целите на Историята, избягваща изразяването на пристрастия към една или друга тенденция, и разкриваща богатството от възгледи и алтернативи, които се сблъскват помежду си; (в) на собствена оценка на представените теоретици и текстове, която да не го превръща в субект на дебата, а да помогне чрез отправените критики да се определи степента на значителност на автора и точното му място в еволюцията на кинотеорията. Нещо, което би позволило и изграждането на една динамична йерархия в историческото разгръщане на възгледите за

филма. Постигането на равновесие между тези три изисквания представлява голямо предизвикателство в процеса на „писането“ на Историята. За резултата от справянето с реалната дилема – как да не се обезличат представяните автори в субективния прочит и как самият автор на Историята да не се обезличи в стремежа да бъде максимално точен, подробен и обективен в своя прочит – могат да се произнесат единствено читателите на предлаганата книга.

БЕЛЕЖКИ:

1. Christian Metz, *Langage et cinéma*. Ed. Larousse, Paris, 1971, p. 13.
2. Пак там, 14.
3. Пак там, 6.
4. Пак там, 13.
5. Пак там, 13-14.





72' БЕРЛИНАЛЕ – ЛЮБОВ И БОЛКА

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

Любов и болка. Така мога да обобща впечатленията си от филмите, включени в официалния конкурс на 72-то Берлинале. Организацията, за да се проведе фестивалът присъствено, беше перфектна. Стотици доброволци и специалисти помагаха на гостите да се ориентират в ситуацията, било с бързите ковид тестове, било с поръчването на билети онлайн. В интерес на истината, имаше прожекции, за които още в 7:30 сутринта билетите се свършваха. Почти същото беше и във всички берлински кина, където филмите се показваха за широка публика. Повечето от тях са истории за обикновени хора, които животът изправя пред емоционални, социални, икономически и дори политически изпитания, а любовта, в най-широк контекст, е движещата сила, която им помага да се преборят или не, с обстоятелствата. Чух иронични подмятания, че феминистите са победили на 72-то Берлинале, но всъщност побеждават филмите. Наистина повечето награди са на жени, но това не е заради някакво джендър счетоводство, а защото филмите го заслужават. Културно направени, добре разказани и въздействащи, без претенциозни експерименти и самоцелни заигравания с формата. Единствено канадският филм „Такова лято“ (*That Kind of Summer*) е екстремен и радикален, поставяйки темата за сексуалното насилие, травмите и обсеиите, до които води. Режисьорът Дени Коте е известен със своята провокативност, но точно на Берлинале сме гледали стойностните му филми: „Вик и Фло видяха мечка“ (2013) с награда за особени творчески постижения и трогателния „Борис без Беатрис“ (2016). В „Такова лято“ група

жени се подлагат на терапия заради сексуалната си обремененост. Историите, довели ги до това състояние, са покъртителни и разтърсващи и темата е изключително важна, сериозна и болезнена, но за съжаление, през целия филм не ме напусна усещането, че е някак спекулативен и воайорски.



ЛЕОНОРА СБОГОМ (ИТАЛИЯ, РЕЖИСЬОР ПАОЛО ТАВИАНИ)

Затова пък други два филма се отличават със своята обикновена необикновеност и ги причислявам към най-добрите образци на арт киното – интелектуално, артистично, магично – киното, което обичам: „Леонора сбогом“ (*Leonora addio*) на Паоло Тавиани с Наградата на ФИПРЕССИ и южнокорейския „Филмът на романиста“ (*The Novelist's Film*) на любимеца на фестивали и ценители Хон Сансу, удостоен тази година с Голямата награда на журито. Италианският филм е черно-бяло road movie във времето и пространството като почит към известния писател, драматург и публицист Луиджи Пирандело, удостоен през 1934 г. с Нобелова награда. Във филма се вплитат архивни документални кадри със самия Пирандело и времето на фашизма, както и кадри от пренасяне урната на Пирандело в Сицилия – той е погребан там цели петнайсет години след смъртта си през 1936 г. В сагата по пренасяне на урната има и комични мотиви като суеверието, че щом на самолета има урна на починал, дори и толкова известен писател, хората отказват да летят, а и американският военен пилот се поддава на внушението и отменя полета. Пътешествието продължава с влак, където запалени картоиграчи използват сандъка с урната като маса за своята игра, а паниката, че сандъкът е изчезнал, е пълна. Но филмът е и разказ с почти документално звучене: за разстрелите на участници в съпротивата, за войната, за осъждане на военни престъпници, с портрети на хора от онези години – убедителни, ярки, запомнящи се. Хора, които войната, бедността,

несретата не е ожесточила, а ги е направила по-смирени и толерантни. Изненадващ е финалът на филма, когато Тавиани вече в цвят филмира последния разказ на Пирандело. Така с филм във филма преклонението и почитта към Пирандело се открояват още по-релефно, но прозира и болката, и голямата любов на Паоло Тавиани към брат му Виторио.



ФИЛМЪТ НА РОМАНИСТА (ЮЖНА КОРЕЯ, РЕЖИСЬОР ХОН САНСУ)

Филм във филма има и във „Филмът на романиста“ на Хон Сансу, което и самото заглавие подсказва. Известна писателка отива в провинцията, за да посети своя приятелка, която като млада също е била обещаващ талант, но се е отказала от писателското поприще и в скромната си книжарница предлага на своите клиенти възможно най-добра литература. Писателката споделя, че иска да се направи кратък филм по нейна творба и някак от само себе си, както само Сансу го умее, в наратива се включват известна млада филмова звезда, студент-режисьор, поет с поотминала слава, а филмът във филма на финала преминава, както при Тавиани, в цвят.

Във всички филми на Сансу, както и в този, разговорите са принудени и непринудени, с казани и премълчани подробности. Персонажите са интелектуалци, хора от артистичните среди със свои болки, комплекси и възжеления, наблюдавани в естествената им среда. Филмът е камерен, минималистичен, но наистина значим. Всеки жест, всеки детайл се отличава с финес и деликатност. А атмосферата му е невероятна и зрителят дълго остава потопен в нея. Пленителен, магичен филм. Сребърна мечка – Голяма награда на журито.



ПЕТЕР ФОН КАНТ (ФРАНЦИЯ, РЕЖИСЬОР ФРАНСОА ОЗОН)

Когато става дума за любов, мога да открия няколко филма, директно подвластни на нейните проекции: „Петер фон Кант“ (*Peter von Kant*) на Франсоа Озон. Както вече писах, филмът е инспириран от личността на Райнер Вернер Фасбиндер и неговия филм „Петра фон Кант“. Ретро стилистиката на 70-те му придава особено очарование, а смяната на сезоните в рамката на прозореца подчертава неговата камерност и едновременно с това набелязва социални ориентири. На този фон се разиграва драмата на главния герой – режисьор-егоцентрик, като повечето творци, който се терзае за творческите си проекти, но е и безумно влюбен в младо момче. Актьорът Дени Меноше е блестящ във всички фази на любовната авантюра – нежен, великодушен, щедър, подозрителен, ревнив, необуздан, арогантен, сломен, но все пак успяващ да запази личното си достойнство.



ОТ ДВЕТЕ СТРАНИ НА ОСТРИЕТО (ФРАНЦИЯ, РЕЖИСЬОР КЛЕР ДЕНИ)

Другият филм също е френски – „От двете страни на острието“ (*Both Sides of the Blade*). На френски звучи по-различно, но приех заглавията на филмите в английския им вариант, за да няма размивания. В този филм е забележителен актьорският дует Жулиет Бинош – Винсент Линдон, въпреки че, както често се случва в живота, участва и трети. Срещайки любим мъж от своето минало, безоблачната ѝ любов се пропуква и героинята се изкушава и терзае от това дали да приеме новата-стара връзка. Само че като възкресява романа от миналото, тя още повече страда, защото се оказва, че обича и двамата мъже. Какво да се прави? Нещата от живота. Така разказана, историята звучи сладниково и мелодраматично, но режисьорката Клер Дени, освен че деликатно и нюансирано представя отношенията в любовния триъгълник, извайва и релефна картина на днешна Франция. Отношенията родители/деца, безработица, расови различия и го прави непреднамерено, логично обиграно в нишките на любовта. И съвсем не беше феминистко, че получи Сребърна мечка за най-добър режисьор.

Френско-испанският филм „Една година, една нощ“ (*One Year, One Night*) на режисьора Исаки Лакуеста, обяснимо получи наградата на Екуменическото жури, защото разказва за разпадането на връзката на двама младежи – францужойка и испанец, преживели ужаса от атентата в зала „Батаклан“ в Париж на 13 ноември 2015 г. Красивата им любов и изострянето на отношенията им постоянно е синкопирано от ужасяващи кадри от нощта на атентата. Травмите са завинаги и нищо не може да се промени. Важен филм, но според мен е с една идея в повече илюстративен.



РАБИЕ КУРНАЗ СРЕЩУ ДЖОРДЖ БУШ (ГЕРМАНИЯ/ФРАНЦИЯ, РЕЖИСЬОР АНДРЕАС ДРЕЗЕН)

За тероризъм става дума и в „Рабие Курназ срещу Джордж Буш“ (*Rabia Kurnaz vs. George W Bush*) на режисьора Андреас Дрезен, Германия, Франция. Той получи Сребърна мечка за сценарий на Лайла Стилер. Филмът е по действителен случай от началото на 80-те, когато Мурат – младеж от Бремен – е арестуван по подозрение за тероризъм и тикнат в затвора в Гуантанамо. Действието се развива в продължение на няколко години, през които майка му, водена от любов и майчински инстинкт, се бори да го спаси. Може да се каже, че това е политически филм. Намесени са държавни институции от Германия, Турция, САЩ, Комитет, борещ се срещу безчинствата в Гуантанамо и задържаните без присъда затворници там. Но преди всичко това е изключително човечен филм, непринуден и с много чувство за хумор, в центъра на който е една обикновена жена, майка на три деца, която, убедена в невинността на големия си син, се бори и преодолява неимоверни трудности за неговото освобождаване. А актрисата от турски произход Мелтем Каптан стана носител на Сребърна мечка за най-добра актриса. Диапазонът в нейното изпълнение – драма, комизъм, трагика и амплитудите в поведението ѝ – наивност, доверчивост, упоритост, отчаяние, но преди всичко вяра, не само в невинността на сина си, но и в това, че все пак доброто ще победи, спечелиха симпатиите, дори без да е пресилено, преклонението на публиката – трогателен, пречистващ филм, предизвикващ смях, сълзи и позитивизъм.



РОБА ОТ КАМЪНИ (МЕКСИКО/АРЖЕНТИНА, РЕЖИСЬОР АНДРЕАС ДРЕЗЕН)

Докато само с болка и без никакво просветление е проникнат филмът „Роба от камъни“ (*Robe of Gems*) – Мексико, Аржентина, на режисьорката Наталия Лопес Галардо. Забележително е, че тази година журито връчи две свои награди: Сребърна мечка – Голяма награда на журито за „Филмът на романиста“ и Сребърна мечка – награда на журито за „Роба от камъни“.

Бавният ритъм, дългите протяжни кадри, продължителното вглеждане в не/лицеприятни пейзажи, агресията на звука, още от самото начало създават атмосфера на несигурност и страх. Мексиканско семейство от столицата прекарва ваканцията си в наследствена вила в затънтено село, където като че ли времето е спряло. Бедни, отрудени и наплашени хора копаят камъни, ровят в бунището и изравят трупове. Постоянно изчезват хора. Сестрата на домашната прислужница Мария също е изчезнала безследно и никой нищо не знае за участието ѝ. Главната героиня Елизабет се опитва да разследва случая, но и тя е отвлечена, малтретирана и изхвърлена гола от бандитите. В селцето, а навярно и навсякъде в провинцията, господстват мафиоти, вилнеят банди, шири се корупция, а хората са наплашени и отчаяно примирени. Полицайка, противопоставила се на беззаконието и корупцията, е уволнена от подкупните си началници, а синът ѝ е подхвърлен убит. Семейството – наранено и травмирано – се завръща в града, но това съвсем не е Happy end...

Като изключим „Рабие Курназ...“, щастливият край е изключение за филмите от тазгодишното Берлинале. Всъщност зависи и от гледната точка. Така трагичният финал във филма от Китайската народна република „Да се завърнеш в Дуст“ (*Return to Dust*) или „Връщане към прахта“ на режисьора Ин Ру Чен Ян, може да се възприеме и с положителен знак. Един непретенциозен, но изключително добре направен филм, разказващ за двама несретници, които се женят по уговорка. Той е беден, тя е с увреждания, но в делника, в непосилния труд на селянина за оцеляване, привързаността им един към друг става все по-голяма – любов, много различна от клишетата в романите. Тиха, отдадена, скромна. Те заедно строят дом – ставаме свидетели на целия цикъл по производството на тухли в примитивни условия. Дълго наблюдаваме и работата по къра – оран, сеитба, жътва, вършитба, без това нито за момент да породи досада и отегчение. Това е техният живот, те го приемат безропотно, а и зрителят става съпричастен на участието им. Дори когато урбанизацията ги застига и са застрашени от бункерното удобство на бетонните панели, те не възроптават. Но когато тя умира, той тихомълком и напълно съзнателно я последва, без апломб и без предизвикателства. Аскетично и тихо, както е преминал целият им съвместен живот.



АЛКАРАС (ИТАЛИЯ, РЕЖИСЬОР КАРЛА СИМОН)

Семейството, животът в провинцията, трудът в селските региони е и тема на „Алкарас“ (*Alcarras*) – Испания, Италия, филмът, станал носител на Златна мечка, на режисьорката Карла Симон. В него са вплетени биографични елементи за живота в Каталунската провинция, говори се на местния диалект, а режисьорката е поканила за участие хора от околността, които са ѝ направили впечатление. Става дума за многолюдно семейство, което има прасковена плантация и се занимава със земеделие. Дори и децата, весели, безгрижни и щастливи, освен в игри, участват и в ежедневната работа. (детският актьорски ансамбъл специално бе отбелязан от журито). Докато в един момент патриархалната идилия е нарушена. Собственикът на земята иска да изкорени прасковените масиви, за да инсталира соларни панели. Хората са шокирани, че земята не е тяхна. Търсят договор за собственост, но дядото признава, че когато е сключил сделката с предишния собственик, само са си стиснали ръцете и са си дали мъжка дума. Отдавна отминали времена на „казана дума, хвърлен камък“. Новата ситуация се отразява на сплотеността и привързаността в семейството. Сестрата и съпругът ѝ са склонни да отстъпят и да се адаптират към новите условия. Останалите не искат да се предадат. Има масови протести срещу мизерното заплащане на селскостопанския труд. Има и традиционни селски празници. Има и марихуана между царевичите, която синът и вуйчото отглеждат, а бащата, без скандали, тихомълком изгаря. Във филма има любов, болка и надежда. Има истински живот на достойни хора. Но шумът от булдозерите е неумолим и изкореняването започва... Едва ли само на прасковената градина. Навремето героят на „Черешова градина“ (1979) на режисьора Иван Андонов и сценариста Николай Хайтов мечтаеше да засади черешова градина за доброто на

селото. А ето че дойде време градините да се унищожават. Това добро ли е за някого?



ВСИЧКО ЩЕ БЪДЕ НАРЕД (ФРАНЦИЯ/КАМБОДЖА, РЕЖИСЬОР РИКИ ПАН)

Ако не отговор, то поне размисъл и предупреждение предлага документално-анимационният филм „Всичко ще бъде наред“ (*Everything Will Be Ok*) – Франция, Камбоджа, на режисьора Рики Пан. Той и неговият сътрудник Сарит Манг бяха удостоени със Сребърна мечка за изключителни художествени постижения. Този катастрофичен, апокалиптичен хибриден филм-есе радикално и категорично разисква прегрешенията на човечеството. В далечна, а може би не толкова далечна епоха, планетата се управлява от животни – глинени анимационни персонажи – груби, примитивни и безпощадни, а хората, също толкова недодялани, са роби. Диктатурата е в своя разцвет. Преврат след преврат сменят лидерите – глиган, маймуна и всякакви зверове. Хората са покорни и примирени. А на полиекран вървят документални кадри с причините, довели до този крах на човечеството. Войни, диктатори – Сталин, Хитлер, Мао, концлагери, милиони убити, глад, епидемии, пандемии. Безразсъдно, алчно и хищническо отношение на човека към животни и природа. Опити, експерименти, кланици, поголовно изсичане на гори. Катастрофата е все по-близка и необратима, но все пак... във филма има просветление. На финала човек с противогаз в оголената пустош дава първа помощ на бебе маймунче, за да го върне към живота, а мекият женски дикторски глас ни уверява, че всичко ще бъде наред.

Може би все още всичко би могло да бъде наред? Дали? Кой знае?





МЕТОДИ АНДОНОВ НА 90 – ПРОЕКЦИИ НА НАЦИОНАЛНАТА СЪДБА

ПОДБОРА НА ТЕКСТОВЕТЕ НАПРАВИ БОЯН ЦЕНЕВ

Творчеството на Методи Андонов има характер и на сценическо изследване на важни за театралното ни развитие естетически принципи. В това отношение особена стойност притежават неговите постановки на български пиеси. В „Чичовци“ по Вазов и в „Михал Мишкоед“ от Сава Доброплодни, наред с интереса към народно-битовото, към сложния духовен комплекс на българина от Възраждането, Методи Андонов се стремеше да възстанови и скъсаната нишка между фолклорното зрелище и съвременната театрална култура. В „Михал Мишкоед“ – може би най-стилната му постановка, той очерта една от посоките на активното творческо свързване с фолклорното богатство. Методи Андонов продължи изследването на специфичната национална изразност и в постановките на „Суматоха“ от Й. Радичков и „Старчето и стрелата“ от И. Русев. Тук неговата художническа изобретателност и интересът му към зрелищността още по-категорично търсеха опора в дълбоките корени на националната ни психология, в националната ни представа за изкуството.

Това своеобразно изследване Методи Андонов осъществяваше и чрез камерата. И му посвети един от своите най-големи филми – „Козият рог“, в

който проблемите на националната ни съдба и страстната защита на поетическото начало в българската душевност намериха ярко образно пресъздаване. А във филми като „Бялата стая“ Методи Андонов разкри умението си да се вглежда в човешката душа, да разгръща вътрешното ѝ движение, да я облъхва с дълбоко съчувствие и лиризм.

*Из „Голям творец на съвременния театър“ на Невяна Инджева,
в. „Вечерни новини“, 3 юни 1976 г.*

РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ИГРАЛНИЯ ФИЛМ „БЯЛАТА СТАЯ“





„Голямата скука“. Това е екранизация на едноименния роман от Б. Райнов. С нея продължавам подхванатото в „Няма нищо по-хубаво от лошото време“. Поучен от успехите и недостатъците на предишната си работа, тук ще се опитам отново да защита със средствата на киното интересната и богата на важни съвременни проблеми и идеи проза на писателя. Филмът е към жанра на приключенията, но в него акцент се поставя и на политически, философски, нравствени въпроси, характерни за нашата епоха. За противопоставянето между два свята с различна идеология.

*От интервю с Методи Андонов на Атанас Свиленов,
в. „Земеделско знаме“, 21 януари 1973 г.*

РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ИГРАЛНИЯ ФИЛМ „ГОЛЯМАТА СКУКА“



В киното това е основното^[11]. То като изкуство изисква да бъде фиксирано първото раждане на момента, на чувството, на усещането. Затова напълно приемам импровизацията у актьорите и я ценя. Но за да не се превърне тя в една елементарност на трикове и реакции, а за да запази свежестта и стойността на художествената „свобода“, решаваща роля играе режисьорът.

Ако в един филм имаш усещането, че това, което актьорите правят, е репетирано, „поставено“ преди това, то този филм е загубен. От друга страна, ако това, което е фиксирано на лентата, е случайно, плод на момента, на една „лотария“ по време на снимките, то също не води до никъде. Следователно цялата работа е да се намери оня процес, оня закономерности, които водят до едно истинско присъствие на мисленето и артистичността, на цялата одухотвореност и свежест на актьорската личност.

Това важи и за театъра, въпреки че процесът е много различен. В края на краищата и в двата случая актьорът е не само изразно средство, а и автор, художник, който изгражда един процес колкото обмислен и „поставен“, толкова спонтанен и неочакван.

Друг е въпросът, че понякога – особено в киното – ролите в този двойствен процес са разпределени: мисленето и изграждането на линията са изцяло в главата на режисьора, а от актьора се изисква просто органично и жизнено правдиво присъствие...

Но въпросът беше за импровизацията. Аз лично съм за нея, зависи кой и как импровизира.

Из интервю с Методи Андонов,

сп. „Театър“, бр. 7, 1972 г.

РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ИГРАЛНИЯ ФИЛМ „НЯМА НИЩО ПО-ХУБАВО ОТ ЛОШОТО ВРЕМЕ“





И ето същата деликатност и сериозност в подхода към жизнения материал, същата сдържана обич и уважение към обикновения наш съвременник, същото умно, непреднамерено изследване и вникване в сложността на времето, изпълват още по-осезателно и втория сценарий на Богомил Райнов „Бялата стая“. Създаден по повестта му „Пътища за никъде“ – едно от най-сполучливите белетристични произведения на Райнов. Сценарият третира основни проблеми на нашето съвремие – за верността към себе си и към идеалите на младостта, за борбата със злото, за мястото и гражданското поведение на комуниста-учен. Трябва обаче веднага да уточня, че цялата тази гама от внушително звучащи проблеми е въплътена в ежедневни, най-непретенциозни случки и взаимоотношения. Налице е стремежът да се върви от простите факти и явления към размисъл за основни обществени въпроси, но и това е осъществено с пределна пестеливост, без всякакъв апломб и поза. Естествеността и интимността на разсъжденията се подсилват може би и от това, че те са плод предимно на разговор на главния герой със себе си, най-често в оня леко ироничен план, характерен за хора, които по начало никак не обичат да философстват и да поучават другите. И все пак това не пречи на тия мисли да бъдат достатъчно съдържателни и загрижени, не намалява тяхната значителност и острота. Достатъчно е да вземем историята с натиска, който Стоев оказва върху главния герой да промени своята рецензия, за да разберем, че става дума за наистина важни и принципни неща, способни не само да разстроят човек, но и да разколебаят вярата му в доброто, да поставят на изпитание съвестта му. А над главата на Александров се струпват и по-сериозни облаци – отношението към неговия труд, превърнал се в смисъл и радост на живота му. Тук вече блясва цялото тесногърдие, лицемерие и перфидност на хора като Стоев, чийто кариеризъм е органически сраснал с вродения консерватизъм и ретроградност. И ето от факт из ежедневието на един институт, случаят с книгата на Александров за психологията на чувствата, се превръща в символ на спъващото, тъмното и безкрилото в нашия живот. Зловещо действат думите на благообразния, с „бебешко лице“ Стоев за необходимостта от книги, третиращи не психологията на чувствата, а на разума, тръпки по кожата предизвикват неговите методи на черпене на научен материал не от оригиналните трудове на авторите, а от извлечения и тълкувания, извършени от други. Да не говорим за бездънния цинизъм и нескрита полицейщина на неговите разсъждения и спорове в академичния съвет и особено пред сваления от стената портрет.

Изобщо колкото и да са наглед дребни като житейски факти, поводите за сблъсъци във филма разкриват остри и сложни страни от практиката на нашето общество, превръщат се за героя в източник за лична драма, довеждаща го наред с други причини до болестта и физическа му гибел.

И заедно с всичко това през целия филм преминава като нерв същата онази своеобразна смес от човеколюбие и интелектуалност, която е характерна и за литературния първоизточник. Именно с нея може да се обясни и твърде необикновеният факт, че един филм, в който липсва традиционния за подобни случаи мелодраматизъм, в който героят само лежи в болничната стая и философства за живота и за хората по един доста своеобразен начин, в който с изключение на кабаретните сцени в началото няма нищо „развлекателно“, действа много по-емоционално, отколкото редица произведения, лишени от всякакви наченки на мисъл. Това Методи Андонов е постигнал благодарение на своя артистизъм и хуманизъм и разбира се – на високите си професионални постижения. Сред тия постижения ми се иска особено да подчертая работата с актьорите. Успехът е започнал още от комплектуването на актьорския състав, намерен, въодушевен и воден със същата страст и проникновение, с което е излян и целият филм.

Из „Сполука на най-трудния участък“ на Любен Станев,

сп. „Киноизкуство“, бр. 11, 1968 г.



В киното Методи Андонов настъпи внезапно и на пръв поглед безшумно, за да остане с филми като „Козият рог“ или „Бялата стая“ – в тях майсторът на фолклорно-философското мислене се съчетава с образа на художника, който с тънък резец дълбае лабиринтите на противоречивата и самобичуваща се мисъл.

Талантът на Методи Андонов получи в киното нови възможности за реализация благодарение на неограничените пространствени и временни измерения на филмовия език. И тук проличава своеобразието на художника, който стига до духовните категории на народния живот. Методи Андонов не просто „дебютира“ като театрален режисьор в друга сфера на съвременното изкуство, а изяви възхода на националната ни кинокултура и я наложи в контекста на световния филмов процес.

Из „Светла дияря. 50 години от рождението на Методи Андонов“ на проф. д-р Чавдар Добрев,

в. „Работническо дело“, 14 март 1982 г.

МЕЖДУНАРОДНИЯ ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ В ЧИКАГО (1973)



Пътят на Методи Андонов в театъра не бе спокоен и гладък. Но мисля, спокойно и гладко в изкуството живеят и работят само посредственостите. Той търсеше и откриваше. Наложих своя стил, осъществи намеренията си... И когато очевидно бе изчерпал определен етап в развитието си, когато бяха необходими съвсем нови и неочаквани решения... той се обърна към киното. Това не бе бягство, не бе необмислено решение. Методи Андонов дойде в игралния филм с цялата си богата театрална култура, тя определи високите качества на неговия дебют в киното: „Бялата стая“ дойде логично, за да продължи търсенията на съвременен език в изкуството, за да се опита да даде отговор на въпросите – социални и художествени, които го вълнуваха...

Дебютът му бе неочакван за малцина. Онези, които познаваха прецизността, упоритостта и таланта на Методи Андонов, не се съмняваха в успеха. Но едва ли са много хората, които са предполагали такава

категоричност: „Дебютантът“ завоюва „Златната роза“ на фестивала на българския филм във Варна!

В киното Методи Андонов не изневери на своята търсеща натура. Вероятно поради това четирите му филма са така неравностойни. Но, мисля, без „Няма нищо по-хубаво от лошото време“, без „Голямата скука“ не би се появил „Козият рог“... Така, както не би ги имало без „Суматоха“, „Старчето и стрелата“, „Смъртта на Тарелкин“...

Едва ли е необходимо да припомням огромния зрителски успех на този филм, многобройните му международни награди, признанието в десетки страни на света. Много по-важно е, че от разказа на Николай Хайтов режисьорът извлече народната трагедия, създаде един величав, лаконичен, трагедиен, достъпен и разбираем, в същото време философски размисъл за човека и насието, за промените в човешката душа под натиска на външните обстоятелства... Един разказ, в който индивидуалните съдби се превръщат в проекции на общонационалната съдба, една сурова история, в която трагедията на България не може да се възприеме иначе освен чрез трагедията на всеки един от нейните синове...

Бих искал само да припомня изяществото на композицията на този филм, строгата лаконичност на звука в него, на диалога, дълбоката премисленост на музикалната драматургия. Те доказват още веднъж, че Методи Андонов бе навлязъл в зрелостта на своя ярък талант, че бе овладял изцяло изразните възможности на киноизкуството.

*Из „Режисьорът търсеше непрестанно“ на Владимир Игнатовски,
в. „Народна младеж“, 25 май 1976 г.*

[1] Има предвид импровизацията в актьорската игра.





ПО ПОВОД ФИЛМА „КАРАЙ КОЛАТА МИ“

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Казват, че на писателя Харуки Мураками (р. 1949) не му върви – например с получаването на Нобеловата награда. Но му е провървяло със световната популярност и... с режисьори-екранизатори. С романа му „Норвежка гора“ през 2010 г. се зае запомненият в Кан Тран Ан Хунг, виетнамец, натурализиран французин, създал „Мирис на зелена папая“ (1993) с източното убеждение, че само чрез съсредоточено съзерцание се преодолява емпиричното и се постига истинно-същностното. „Горящите хамбари“ попадна в ръцете на южнокореяца Ли Чанг Донг, показал, пак в Кан, през 2010 г., забележителния филм „Поезия“. С познатото ни от него умение да улавя емоционалните импулси, бързата смяна на чувствата и състоянията в човешките отношения, той подхожда и при „Burning“ с българско заглавие „Изпепеляване“ (2018). Филмът прави силно впечатление както с близкото до поетиката на Мураками представяне на бързо преминаващите преживявания, които се улавят с интуицията, но се изплъзват от рационално обяснение, така и с незабравимите кадри с пожара, представен като порой от илюминации.

Моето предпочитание е към „Карай колата ми“. Режисьорът Рюсуке Хамагучи (р. 1978) дебютира в Кан през 2018 г. с „Асако I и II“, екранизация по произведение на друг модерен японски писател, Томока Шибасаки. В двете части на филма са разказани любовните истории на млада жена последователно с двама различни мъже. В тях

има някакви разлики, но приликите са поразителни. Нещо като в „Изпепеляване“ на Мураками – Донг.



„Карай колата ми“ е създаден по по-сложно структурирания едноименен разказ в сборника „Мъже без жени“, към който екранизаторът добавя мотиви от други разкази – „Шехерезада“ и „Кино“. Филмът на Хамагучи може да изпълни ролята на каталог за основните черти на постмодернизма. Те са много, но тук ще изтъкна най-съществените. На първо място „двойното кодиране“ – върху чувствения (сексуален) живот и редом с него свръх интелектуална професионална дейност (театрална режисура); върху „сега преживяваното“ и парчета цитати от деконструирани художествени ценности – някои от „високата култура“ („В очакване на Годо“ и името на Кафка, пародийно превърнато в Кафуко), други от популярната – заглавието на филма и мотива от песента на Бийтълс. Втората постмодернистична особеност е многоезичието – персонажите говорят на няколко „естествени езика“ – японски, китайски, тайландски, но в действието са включени и „езиците“ на изкуствата (вторични моделиращи системи) – литература, театър, кино, използва се дори жестомимичен език и то южнокорейски. Третата особеност е десакрализираното творчество – виждаме лабораторията на подготвяното представление, репетициите, и само частица от готовия продукт и т.н. Всичко това е обединено от мащабна парадигма

(архетип) – една от великите пиеси на Чехов, „Вуйчо Ваньо“, която извисява филма в сферата на универсалния трагизъм.



Като резултат наративът е накъсан, лишен от последователност и от причинно-следствени връзки. Авторите на филма „Карай колата ми“ не разчитат на навика ни да следим развитието на единно последователно действие, а на уменията ни да четем „под редовете и в полето“ между множеството „раздробени“ епизоди. Поради това у мен събуди учудване упрекът, който срещнах в рецензия на наш колега – че във филма са „затрити много от причинно-следствените връзки и повествованието се е получило разрежено до нелогичност. На места произволно“. Ще оставим настрана упрека, че цитатите от „Вуйчо Ваньо“ са излишни (?!). По-съществен в случая е мотивът за „причинно-следствените връзки“. Всеизвестно е, че това е една от основните категории на класическия западен рационализъм, респективно – на диалектическия материализъм, на които постмодернизмът и постмодерността като цяло се противопоставят. В източната „идеалистична философия“ тази категория отсъства. Когато гледах „Карай колата ми“, си спомних думите на културолога Шуичи Като: „Аз винаги съм бил против нахлуването на западния постмодернизъм в Япония. Тук той няма какво да прави. В Америка е съпротива на рационализма, реакция срещу модерното общество,

форма на конфронтация с миналото. Но в Япония миналото няма такова важно значение, както в Америка“ (Ш. Като, „Празната сърцевина на Япония“, в кн. „В края на века“, изд. „Труд“, с. 167). С други думи, в японското изкуство и в киното в частност считаната за нова поетика е нещо изконно-естествено. Има учени, които твърдят, че постмодернизмът е плод от завоя на Запада към Изтока...



Разбира се, критикът има право на предпочитание към различните стилове. Може да каже например, не го харесвам аз този ваш постмодернизъм, предпочитам реализма с неговата историческа конкретност и цялостни, пронизани от причинно-следствени връзки разкази; или модернизма с хомогенните му психоаналитични структури. Но, първо, когато съдиш за качествата на един филм, е добре да изхождаш от принципите, с които авторът го е сътворил; не става дума за харесването и нехаресването, а за разбирането, от което се ражда оценката. И второ – добър или лош, за някого квази-стил, за друго просто кич, постмодернизмът съществува вече десетилетия, а в киното ни подари много удоволствия – като „Незавършена пиеса“ на Михалков, в която са събрани „цитати“ от всички Чехови пиеси, „Кармен“ на Саура, където интерпретациите върху една повест се наслояват като пластове на торта „Гараш“, „Записки под възглавката“ на Грийнауей с преплитането на многото

епохи и многото „езици“, сложните философични и културни колажи на Ларс фон Триер... И сега „Карай колата ми“ на Хамагучи, който независимо от нашето одобрение и неодобрение, разбиране или неразбиране, е един от най-интересните феномени на кинематографичния небосклон през годините 2021-2022.

П.П. Известни са отдавнашни случаи, когато Американската академия за кинематографични изкуства и науки е номинирала в категорията за „най-добра режисура“ чуждестранен филм, в това число и японски. Но номинацията в четири категории май за пръв път се случи преди две години, при южнокорейския „Паразит“ и сега при „Карай колата ми“. Спохожда ни еретичната мисъл – дали пък академиците не са решили да превърнат националното събитие в международно? Впрочем за отбелязване е, че при избора на своите филми те понякога грешат, но при категорията „чуждестранен филм“ винаги са точни.





26' ЗЛАТЕН РИТОН

СОФИЙСКИ, СИЛЕН И МЕЖДИНЕН

БОРЯНА МАТЕЕВА

26-ят Златен Ритон е извънреден. Предишният, от 2021 г. премина онлайн в условията на остра ковид пандемия, докато този поне беше присъствен. Състоя се в Дома на киното в София, с представяне на ваксинационен сертификат и маски в залата. Уви, нямаше я атмосферата от Пловдив, с целодневното колегиално общуване, неформалните разговори, далече от битовото ежедневие. Другото съображение за преместването през февруари е било да не се струпват много филми за новото издание в края на есента.

Все пак, фестивалът се състоя. И това е важното! Сякаш влизаме в нормалността, по-точно в „новата нормалност“. На закриването стегнатата церемония беше водена от новоназначения директор на ИА „Национален филмов център“ Петър Тодоров – това беше и неговата първа публична изява. Добро впечатление направи това, че при обявяване на наградите всеки филм беше представен с всичките си автори, а не само с режисьора – знак, че в това колективно изкуство всеки заслужава внимание и уважение.

Фестивалът имаше тричленно жури, хубав каталог, афиш, пресконференции, две специални събития – отбелязване на 75-годишнината на Адела Пеева с „Развод по албански“ и представяне на книгата „Анима.bg“. Състезаваха се 24 филма, от които 16

документални и 8 анимационни. 6 заглавия бяха прожектирани извън конкурса в секцията „Открити хоризонти“. Имаше и неизбежните гафове – анимационният „Зимни вечери“ по стихове на Христо Смирненски мина с английската си фонограма, но така пък зрителите оцениха още повече поразителната му визуална експресия. Разбира се, след това беше организирана и прожекция с българската фонограма.



АВАНТЮРИСТА (2021, 99', РЕЖИСЬОР АННА ПЕТКОВА)

Големият победител на този „Ритон“ стана „Авантюриста“ на Анна Петкова, която ни напусна в началото на годината. Тя така и не можа да се порадва на своя „Ритон“... Този филм е нейното завещание – достойно и безкомпромисно. Режисурата е желязна, обединяваща съдбата на личността, обществото и времето с тънко наблюдение над природата и смесваща всичко в артистична амалгама, без никаква маниерност. Съсценарист е Константин Петров, който на този фестивал участва с три филма, един от които анимационен. След „Агресията“ Анна Петкова продължава осмислянето в дълбочина на социалните катаклизми, като пренася наблюдението си върху живота

на отделната личност и борбата с идеологическите ограничения. Героят е истински, а не набеден дисидент, учил-недоучил, многократно опитвал бягство зад граница при социализма, излежал няколко присъди, дочакал падането на режима, но така и неуспял да се интегрира в новото време, изтласкан от амбициозни службогонци и новоизлюпени „демократи“. Съосновател на Дружеството за защита правата на човека, той е стопроцентов борец за свободи, но си остава аутсайдер и маргинал, който дори няма, но и не иска да има, лични документи. Уникален екземпляр, екстреман персонаж извън общоприетото, той битува щастливо сред природата, прехранва се с отглеждане на животни и се радва на чиста любов. Не по-малко интересна е и неговата жена, завършила Художествената академия, която търси красотата и смисъла в труда с ръцете си (добиване на сирене) и внася хармония в ежедневието. Далече от суетата, тези двама абсолютно нестандартни герои ни заставят да размишляваме за двусмислието на политическите обрати и по-общо за смисъла на Прехода. И равносметката съвсем не е оптимистична. А на друго, екзистенциално ниво, животът на Григор Божилов ни се разкрива като изпълнен със страдание, но и удовлетворение от постигане на свободата. Финалът ни го показва изкачващ бавно един хълм, подминаващ го и продължаващ нататък... В този филм Анна Петкова свързва линиите на успешните си филми „Присъдата“ (1999-2000), дилогия за лагерите (състояща се от „Вината“ и „Обвинението“), „Иван Георгиев – Рембранда“ (2010) за един голям и непризнат от властта художник и „Агресията“ (2015) за нахлуването в Чехословакия през 1968 г. и жертвите на репресии в един мощен синтез на лично и обществено, на публицистично-политическо и екзистенциално-философско, който си остава единствен в българското документално кино. Сега, когато вече нея я няма, възприемаме тези филми като строги, твърди, смели, но и човечни съдници на сложното време, в което сме живяли и живеем.

Разбира се, не е възможно да се огледат всички заглавия от програмата. В хода на мисли за „Авантюриста“ някак естествено преминаваме към „Второто освобождение“ на Светослав Овчаров, със сценаристи Св. Овчаров и историка проф. Евелина Келбечева. Този филм, изцяло решен с (повечето) напълно неизвестни досега хроники и документи, преобръща парадигмата за освободителните действия на Червената армия и последвалата съветска окупация, представяна

през годините от българската пропаганда като безвъзмездна „братска“ помощ. Периодът на изследване е от 1944 до 1947 г., когато се извършва историческата промяна в социално-политическата структура на България. С езика на неумолимите факти и строги хроникални кадри се доказва, методично и обективно, че не СССР, а разклатената българска държава става своеобразен донор на Големия брат. Режисурата се ограничава в строг дикторски текст с акцентирание на някои трагикомични детайли от битово естество, но без да се изпуска от очи съветизацията на България. Не се говори за политическите перспективи, а само с факти, отразени в множество различни по важност, но красноречиви в информацията си документи, военни и всякакви административни справки, продоволствени нареждания и др. Зад всичко това се очертава една мрачна и съвсем различна от пропагандираната доскоро картина. На закриването Светослав Овчаров призова не без ирония да гледаме този филм, за да не се налага снимането на „Третото освобождение“. Не случайно филмът беше отличен с Наградата на Гилдия „Критика“.



ГЕО МИЛЕВ В ЛАБИРИНТА НА ВРЕМЕТО (2021, 76', РЕЖИСЬОР КОСТАДИН БОНЕВ)

Друг важен филм от конкурса, получил ех аequo Наградата на критиката, е „Гео Милев в лабиринта на времето“ на Костадин Бонев със съсценарист Константин Петров. Това не е биографичен филм, а авторска интерпретация на трагичния живот на поета-авангардист, фокусирана върху вечната тема за интелигенцията и властта. И друг

важен момент – филмът хвърля мостове към днешното време, не остава на нивото на описание на бурните 20 години на миналия век. Сложното и артистично съчетание на стиховете на Гео Милев в експресивно младежко актьорско изпълнение; детайли от личния му живот и творческата му дейност; текстове от забележителната книга на Христо Карастоянов „Една и съща нощ“ и неговото физическо присъствие; участието на големи български интелектуалци, които коментират съдбата на интелегента и времето на Гео Милев; ужасните разкрития за посмъртната съдба на поета; връзките му с анархистите; хрониките от Първата световна война и терористичния акт с взривяването на църквата „Света Неделя“ – всичко това е положено на фона на нощна София днес и емоционално импонира на трагиката на разказа. Различните смислови и визуални пластове се оплитат в тъмен и неизбродим лабиринт, чиито основи лежат в жестоките политически борби на времето, белязани от серия знакови политически убийства. След филма за Вапцаров, Костадин Бонев продължава да изследва в дълбочина съдбата на хората на изкуството, като води и труден съвременен дебат. И го прави с максимална обективност, показвайки ни поражението и силата на един голям европейски модернист, неотстъпващ по нищо на световните си колеги.

И друг филм ни показва отстояването на високи духовни и нравствени ценности в трудни времена – „Малката маркиза“ на Станислав Дончев по сценарий на Елица Гоцева и Теодора Дончева. Става дума за живота и делото на писателката Фани Попова-Мутафова, смятана от мнозина за най-популярната авторка на исторически романи в българската литература. Животът ѝ е низ от драматични събития – обявена е за фашистка писателка, съдена е, години е била забранявана и следена, в последствие донякъде реабилитирана и принудена да прави неизбежни компромиси. Нейният съпруг, писателят и критик Чавдар Мутафов, я нарича „малката маркиза“ заради аристократизма в писането и поведението ѝ. Решението в този филм е класически биографично, като се разчита и на възстановката. Кадрите с възстановки са изградени с вкус и мярка, но със своята автентичност особено се откроява актрисата Ирина Митева – тя тотално се слива с писателката. В епизодите с Народния съд поведението ѝ пред камерата е съдържано, дълбинно-психологическо с точно нюансиране на детайлите. Намерена е и максимална физическа

прилика. Друго попадение на режисурата е присъствието на Васил Бинев като „водещ“ – дозирано агресивен, но чаровен, поел функцията на иначе познатия и еднотипен в документалното кино задкадров глас. Това „материализиране“ придава органично съвременно звучене. Авторите са се придържали стриктно към фактите и са останали обективни, като не са премълчали някои неудобни детайли от биографията на писателката. Във филма им отново, с други акценти, изпъква голямата тема за сложната опозиция интелегенция – власт.



ЕКАТЕРИНА (2021, 54', РЕЖИСЬОР БОЯНА ТОПЧИЙСКА)

Тази тема е разгледана и във филма „Екатерина“ на Бояна Топчийска по сценарий на Юрий Дачев, посветен на живота и делото на Екатерина Каравелова. Това е чист биографичен филм, проследяващ стоицизма и приноса на една голяма българка. Тук също има възстановки, но те са подчертано условно-театрални. Откроява се дълбокото превъплъщение на Божидара Цекова, изиграла възрастната Екатерина със сдържано достойнство и проникновение. Като цяло филмът носи белезите на телевизионния филмов дебют –

една констативност и илюстративност в ползването на архивния материал, а режисурата рядко успява да надскочи учебникарския формат, но безспорно е заявка за бъдещо добро развитие на таланта.

Дотук разгледаните филми под един или друг ъгъл изследват движещите сили на близкото и по-далечно минало и челния сблъсък на интелигентния човек с една враждебна власт. Като че ли тази тема преобладаваше в повечето филми. Но има все пак и произведения, които се потапят в днешното ни живеене, за да го анализират и изследват. Това са филми, които носят злободневен и публицистичен заряд.

„Живот от живота“ на Стефан Командарев със сценаристи Теодора Дончева и Ст. Командарев, говори за един колкото социален, толкова и философски и екзистенциален проблем – трансплантацията на органи. Защо в България не е популярно донорството на органи? Авторите не се наемат да отговорят пряко на този въпрос, просто показват различни случаи на успешно трансплантирани хора или пък на чакащи, някои от които не дочакват. Показват и лекари, и джунглата на институциите. Патосът им е открито публицистичен – касае се за спасяване на животи. Филмът няма какво ново да каже по темата, но я повдига безкомпромисно, в спешен порядък, като целта му е колкото висока, толкова и хуманна – промяна в мисленето. Преобръщане на парадигмата, осъзнаване на значението на това да дариш органите на отишъл си близък. Без да го заявява директно, филмът атакува старите ни консервативни народопсихологически нагласи и агитира за промяната им в името на живота. И, слава Богу, няма сантимент в режисурата. По всяка вероятност това отношение идва от другата специалност на режисьора, който е и дипломиран лекар.

Прицелен индиректно в народопсихологията, по-конкретно в „андрешковщината“ на българина, е и „Стражарите на нашата съвест“ – втори филм в конкурса на Станислав Дончев, по сценарий на Петя Александрова и Теодора Дончева. Това е групов портрет на хора с мразени професии, разгърнат изцяло в динамична градска среда. Става дума за контролорите в градския транспорт, често наричани „акули“, „крокодили“ и какви ли още не обидни думи и скобаджиите по колите. Тяхната поява неизменно отключва гняв, словесна, често и

физическа агресия. Като са подбрали няколко симпатични „представители“ на тези професии и ги следват плътно, но и дискретно в трудовото им ежедневие, авторите ни доближават до тях, но и до самите нас. На преден план изплува желанието ни да хитруваме на дребно, да се скатаваме, да шикалкавим и всячески да заобикаляме правила и закони. Филмът отива далече отвъд екшъна по трамваи и автобуси и ни представя народопсихологически портрет на съвременния българин – безпаричен, окаян, хитрец на дребно при всяка възможност, латентно агресивен, неспособен да се контролира... Тъжен филм, който можеше да е и малко по-кратък...



ТИХО НАСЛЕДСТВО (2021, 61', РЕЖИСЬОР ПЕТЯ НАКОВА)

И последният филм от този „пакет“ съвременни филми – „Тихо наследство“ на Петя Накова, със сценаристи Огнян Стателов и П. Накова. Това е вълнуващ експеримент на ръба на игралното кино, в който е проследена съдбата на едно семейство, устояващо на голямо изпитание – рак, поразил майката. Интересното е, че събитието с болестта възниква в хода на снимките и авторите е трябвало да се съобразят и да реагират на новите обстоятелства, като променят посоката и акцентите в разказа. Майката е собственик и учителка в малко частно училище за глухи деца, където ѝ помагат двете ѝ дъщери. Когато с мъжа си заминава за лечение в Америка, грижата за училището поема по-голямото ѝ момиче, като същевременно носи отговорността за по-малката си сестра. Успяват да се справят с

цената на силен стрес, упорство и смелост. Ежедневно се виждат и чуват с майка си през компютъра, взаимно си дават кураж и така преминават през трагедията. Устояват. Камерата на Димитър Костов показва ежедневието им на обикновени хора, хванати в капана на смъртта, с дискретност и уважение към страданието, без близки планове, от антрето, през рамката на вратата. Екипът очевидно е спечелил пълното доверие на тези хора, защото на моменти те просто забравят камерата и се държат като в живота, без да се докарват и позират. Така ставаме свидетели на автентични късове живот без чувството, че сме воайори. Само като си помисля как този зареден априори със силна емоция материал би се провалил в ръцете на някой режисьор без вродена чувствителност и смирение... Тук случаят е обратен и младата режисьорка заслужава възхищение за уменията си да се отказва от ефектното – композиции, ракурси, монтажни връзки, музика. Спомням си пожеланието на големия ирански режисьор Джафар Панахи, който ми беше казал в интервю, че иска неговите филми да предизвикват сълза в крайчеца на окото, която обаче да не се търкулне... Филмът на Петя Накова събужда подобна тиха емоция и връща вярата в доброто и в човека.

На „Ритона“ имаше и други добри филми, да не говорим за анимацията, която укрепи наблюдението, че българската анимация е във възход. Но това е отделна голяма тема...

Искам да спомена и двата филма на Николай Василев, който от години държи най-високо „кинематографично“ ниво на телевизионния екран. Ще спомена телеграфно „Гладиатор“ със сценаристи Петя Тетевенска и Свобода Маданска и оператор Борислав Георгиев. Това е многопластов портрет на един български self-made man, познатия на всички Боян Радев, шампион не само в борбата, но и в колекционерството. Това преминаване от крайна нищета към богатство, от невежество към неутолим духовен глад за красота. Тази смислова опозиция създава конструкцията на филма, който работи на много нива – зрителски-атрактивно, социално-публицистично, екзистенциално-философско. В мощната фигура на Боян Радев се оглежда не просто българският Преход, но и израстването на човека въобще. Драматичното пътуване от ограниченото физическо битие към духовното възвисяване, спасяването на душата чрез ценностите на изкуството...

Вторият филм на Николай Василев „Добрят ад“, на който той е и сценарист, е посветен на един пар екселанс човек на изкуството – Теодосий Спасов. Това е най-артистичният филм на фестивала, направен в пълен синхрон с духовните вибрации на музиканта. Има един почти гениален епизод, в който Теодосий разсвирва стадо магарета, започващи да цвилят в ритъма на кавала му. Културата, подчиняваща природата, оживяващата легенда за Орфей и животните... Трудно е да се каже нещо ново за този докоснат от Бога творец, но тук Ники Василев успява да го покаже като древен мъдрец, който умее и да забавлява. Визията на Борислав Георгиев е адекватна на ритмите и мелодиите. Това филмово есе, радост за очите и ушите, е рядкост за документалния и телевизионния екран. Напълно освободен от жанрови задръжки, кодирал различни културни знаци в тъканта си, филмът е способен да ни накара да повярваме в легендата за преродения Орфей. Митологичен дух носи и разбиващият финал – Теодосий и поетът Борис Христов стоят на дървена маса пред бутилка вино. Поета мълчи („Честен кръст“). Музиканта също мълчи. Заедно съзерцават вечността.

СИЛНИ СОЦИАЛНИ ПОСЛАНИЯ И ИСТОРИЧЕСКИ РЕМИНИСЦЕНЦИИ **ГЕРГАНА ДОНЧЕВА**

26-то издание на Националния фестивал за документално и анимационно кино „Златен ритон“ се проведе в необичайна обстановка: през февруари вместо през декември и в София вместо в Пловдив. Екипът на НФЦ очевидно беше преценил, че опитът за изцяло онлайн представяне на споменатото културно събитие съвсем не е удовлетворяващ, тъй като се губи знаковата връзка между авторите и публиката и в резултат на това заключение, зрителите имаха възможност да проследят конкурсната програма и „Открити хоризонти“ в Дома на киното.

Независимо от трудните условия, при които работеха през последните две пандемични години всички кинематографисти, представените и документални, и анимационни филми напълно оправдаха традиционно високите очаквания към тях за оригиналност и качество. Общият преглед на заглавията условно ги поставя в няколко тематични кръга:

произведения със силни социални послания, формулирани в отговор на реални болезнени проблеми в съвременното общество, творби, съдържащи исторически реминисценции с недвусмислени проекции в днешния ден и филми-портрети.

Към първата категория причислявам „Живот от живота“ – сценарий Теодора Стоилова-Дончева и Стефан Командарев, режисьор Стефан Командарев, в който по един изключително емоционален и почтен начин авторите дискутират въпроса за донорството и за неслучилия се разговор за него в българското публично пространство в контекста на агонизиращата здравна система. Наред с нерадостното ежедневие на героите, белязани от жизненоважната необходимост да получат нов орган, екранният разказ насочва към размисъл защо у нас липсва ефективен механизъм за обгрижване на тези пациенти, за разлика от други европейски страни, където феноменът „списък с чакащи“ почти не съществува. В подобен дух на включено наблюдение и откритост е изграден „Тихо наследство“, сценарий Огнян Стателов, Петя Накова, режисьор Петя Накова, чиято фабула пресъздава впечатляващите усилия на директорка на училище за деца със специални нужди, която работи за тяхното развитие и по-добра социализация, но същевременно самата тя е принудена да се бори с коварна болест, подложила на изпитание нея и останалите членове на нейното семейство.

Любопитен похват за анализ на колективния образ на българина днес е продукцията „Стражарите на нашата съвест“, сценарий Петя Александрова, Теодора Стоилова-Дончева, режисьор Станислав Дончев. През призмата на „омразни професии“ – контролори в градския транспорт и „скобари“ (служителите от общината, които следят за неправилното паркиране на леките автомобили) – създателите на филма извайват образите на симпатичните персонажи, които много често се превръщат в обект на агресия от страна на ядосани граждани заради естеството на тяхното занимание.



ВТОРОТО ОСВОБОЖДЕНИЕ (2021, 60', РЕЖИСЬОР СВЕТОСЛАВ ОВЧАРОВ)

Следващото тематично ядро обхваща произведения, които артикулират проблеми, привидно свързани с историята, ала всъщност прехвърлящи мостове към настоящето. Най-яркият пример в това отношение е „Второто освобождение“, сценарий Светослав Овчаров, Евелина Келбечева, режисьор Светослав Овчаров – сурова хроника, демитологизираща близкото минало относно ролята на Червената армия и нейното присъствие в България през периода 1944 до 1947 г. в качеството ѝ на окупационна войска. Творбата предизвиква още по-голяма социална чувствителност в контекста на избухналата война в Украйна и на погазения международен ред, утвърден в Европа след края на Втората световна война.

Съдбата на отделния индивид, принадлежащ към различни обществени прослойки, но в еднаква степен лишен от свобода в епохата, маркирана от политическия режим, последвал 9 септември 1944 г., е предмет на изображение в „Малката маркиза“, сценарий Елица Гоцева, Теодора Стоилова-Дончева, режисьор Станислав Дончев и в „Авантюриста“, сценарий Анна Петкова, Константин Петров, режисьор Анна Петкова. Първият филм е посветен на талантивната писателка Фани Попова-Мутафова, изправена пред Народния съд за профашистка дейност, а вторият – на дисидента Григор Божилов – човек, чиито ценности и непоколебим дух не му позволяват да се впише адекватно в системата нито преди, нито след 1989 г. Неговата маргинализация като осъзнато поведение е видима в жеста му да се откаже от правото на лични документи, оттегляйки се да живее в отдалечено село.

„Гео Милев в лабиринта на времето“, сценарий Константин Петров, Костадин Бонев, режисьор Костадин Бонев, коментира проблема за сложните и противоречиви отношения между представителите на интелигенцията и властта в България, които не са се променили особено, независимо от многобройните исторически обрати. Тази нишка присъства и в „Екатерина“, сценарий Юрий Дачев, режисьор Бояна Топчийска – обстоен разказ за трагичната участ на Екатерина Каравелова – дръзката общественичка, съпругата на министър-председателя Петко Каравелов и майка на без време загиналата Лора...



ДОБРИЯТ АД (2020, 56', РЕЖИСЬОР НИКОЛАЙ ВАСИЛЕВ)

„Добрият ад“, сценарий Николай Василев, режисьор Николай Василев, е изискан портрет на музиканта, твореца и човека Теодосий Спасов. Авторът е успял да улови неговото специфично присъствие сякаш на оживяла византийска икона: духовен, скромен, изпълнен с мъдрост и вдъхновен от вечната си жажда за музика, съвременен Орфей, който не се страхува да експериментира, да търси и да изненадва с нещо ново верните си почитатели. В свършено друга тоналност е конструиран филмът „Гладиатор“, сценарий Петя Тетевенска, Свобода Маданска, режисьор Николай Василев. В този филм герой е легендарният борец Боян Радев, придобил голяма популярност през 60-те години на миналия век, който открива страстта си към колекционирането на живопис и пластика и то във времена, когато подобно артистично хоби е изглеждало твърде екзотична и странна практика. Поантата и в двете произведения е, че изкуството притежава могъща сила да променя и култивира, да пречиства и възвисява.

ФЕСТИВАЛ В НАВЕЧЕРИЕТО НА ВОЙНА... ПРЕОЦЕНКАТА...

ИВО ДРАГАНОВ

Историята и познанието за човека са теми, които винаги ще вълнуват хората, които разсъждават. За съжаление в тези две огромни територии на науката и културата има дефицити и варварски изкривявания. Документалните филми попълват белите полета в тази територия и **възкресяват истинската, неофициална история.**

Документалният филм „**Второто освобождение**“, който не е финансиран от Националният филмов център, БНТ и пр. държавни институции, се е заел с непосилната задача само с архивни документи да разкрие какво струва на България издръжката на Червената армия в периода 1944-1948 г. И какво означава нейното присъствие в България – освобождение за малцина, окупация за мнозина. Във филма няма коментари, упреци и заклинания. Само факти без никаква политизация. Казвам, че това е непосилна задача, защото този филм, който съдържа автентични документи, разкрити едва преди три години, се бори с десетилетна (а може би тристагодишна пропаганда и манипулация от времето на Екатерина Велика) митология, манипулация и изопачаване на истината. Да, тези похвати не са от вчера или от близкото минало. От векове се води една невидима война. Тя е ожесточена, безпардонна, няма задръжки, не подбира средства. Тази война продължава хилядолетия с различни методи, но с една цел – битка за овладяване на съзнанието на хората.

Идеолозите ѝ винаги са различни, стоят в сянка, но бенефициентите са лесно разпознаваеми. Това е управляващата върхушка. Стремещът към манипулация е изкушавал просветени личности, таланти, но и откровени мошеници, нагли и арогантни опортюнисти, лукави лакеи, обикновени глашатаи. Разликата между тях е, че първите моделират подходи, които да въздействат и променят нагласи и разбирания за удобство на властта, а другите мачкат психически и физически хората.

Този филм се опитва да разчисти авгиевите обори на просъветската пропаганда в България. Сценаристите проф. Евелина Келбечева и проф. Светослав Овчаров, който е и режисьор, с консултант доц. д-р Михаил Груев, без да си позволяват никаква интерпретация на архивните документи, постигат силно въздействие.



МАЛКАТА МАРКИЗА (2021, 60', РЕЖИСЬОР СТАНИСЛАВ ДОНЧЕВ)

„Малката маркиза“ е филм за писателката Фани Попова-Мутафова (1902-1977). Нарочена за фашистка, за апологет на Хитлер и Германия, нейното име е табу в продължение на десетилетия. Независимо от частичната ѝ реабилитация това табу продължава и до днес. И сякаш потвърждава думите на Васил Василев – Зуека, че „едни и същи хора управлявали преди, продължават задкулисно да управляват и сега“. Така този документален филм на сценаристките Елица Гоцева и Теодора Дончева, режисьор и монтаж Станислав Дончев, оператор Мартин Димитров, консултанти Катя Зографова, Дивна Гоцева и Ингеборг Братоева-Даракчиева нарушава това табу. Филмът е портрет на Фани Попова-Мутафова и проследява нейната сложна съдба, безспорното ѝ творчество (35 книги, от които 26 исторически), противоречивата ѝ журналистическа дейност по страниците на националистическия печат, нелеката ѝ съдба след промените у нас след съветската окупация на осми септември 1944 г. Заслуга на авторите е, че не премълчават неудобни от нейната биография факти. Неудобни от гледна точка на събитията от 09.09.1944 г. насам... Но, драматургията почти винаги е сблъсък на литературния или филмов герой с обкръжаващата го среда – личности, събития, общ политически контекст. Във филма е поставен акцент върху тази обстановка на искрен патриотизъм и неистово желание за поправка на историческата несправедливост към България, а именно ревизия на Ньойския договор, в която израства и

е възпитана Фани Попова. Страстта, с която се посвещава на тази кауза години по-късно я превръща в мишена на новата следвоенна власт.

Обвиненията са тежки, съдбата ѝ предначертана – репресии, тормоз и забрава. По-късно през шейсетте години заради постепенното възраждане на патриотичните идеи, разбира се, идеологически опаковани, нейните книги плахо започват да се преиздават.

Филмът ни напомня за една, донякъде противоречива, но значима личност в нашата култура, любим автор на исторически романи, високо ценена в международните литературни среди и незаслужено забравена.

Непобедените...

Анна Петкова не е вече сред нас и не можа да чуе аплодисментите за своя последен филм „Авантюриста“. Голямата награда „Златен ритон“, наградата на СБФД и на „Академика 21“. Великолепен филм-портрет на самотник, който не се вписва в обществото на „новите“ хора. Григор Божилов вътрешно не е съгласен с комунистическите догми и начина на живот контролиран от Държавна сигурност. Режисьорката е успяла да извлече от този герой максимума. В българското документално кино единствен Иван Младенов е успявал да разприказва такива мълчаливи, затворени в себе си хора. Операторът Христо Ковачев е създал забележителни портрети на Григор и жена му Ванина, като е изградил визуален, почти трагически контраст между приказната природа на Руй планина и вътрешния мрак в душата на Григор. Анна Петкова е успяла да изведе неговото вътрешно израстване, помъдряването му, но най-вече огромното му разочарование от зловещия маскарад наречен „преход към пазарна икономика“ и „демокрация“. Той е един от създателите на Независимото дружество за правата на човека, лежал е в една килия с Илия Минев и добре познава синковците от Шесто управление на ДС и разпознава много от тях в редиците на СДС. Факт е, че никой от т.нар. демократи не покани нито веднъж Илия Минев на разговор. А той е лежал в комунистическите затвори по-дълго отколкото Нелсън Мандела в Южноафриканските. Чрез монолозите на Григор се разкриват лутанията на една смазана душа, която се задъхва от нормите на казарменото общество на комунизма. Григор се вира по горите, по ливадите, но добре знае, че зад баирите тези простори са

заградени с телена ограда и там стрелят. По него повече от три пъти... Изящен щрих към неговия портрет е съпругата му Ванина. Жена от Бургас, от семейство на музиканти и художници, самата тя художник, Ванина търси и намира убежище при Григор. Присъствието ѝ при него, нейната връзка с природата и животинките, които гледат са ѝ достатъчни. Щастлива е с това, което има и не страда от скромната обстановка, в която живее. На премиерата тя беше облечена в носия, мълчаливо се поклони и се отдръпна. Видяхме една озарена жена, която по своему е щастлива там където е. Григор е от хората, които са лакмус за българските псевдопромени. Той спомена как е бил арестуван при втори опит да влезе в посолството на САЩ, за да провери дали са изпратили възванието на Независимото дружество за правата на човека до Виенската конференция. Според него не са го изпратили. А службите отново го задържат преди да влезе в посолството... Анна Петкова е изградила портрета на гонения човек, на този, който с подозрение гледа околните и който очаква удар в гърба всеки момент. Този филм ми напомни един стар, възхитителен швейцарски, всъщност турски, филм „Път“ на Йълмаз Гюней. Самият той е в турски затвор и оттам пише на асистента си Шариф Съорен, какво да снима („Златна палма“ в Кан, 1982 г., поделена с Костас Гаврас за „Безследно изчезнал“). В „Път“ прекрасно бе заснета красотата на кюрдистанската природа, но за мнозина тя е само един по-просторен затвор. За Григор България е същото... А днес? От няколко пестеливи изречения се доловя, че разочарованието му от т.нар. демокрация е не по-малко болезнено от това по времето на комунизма. Филмът заслужено получи голямата награда „Златен ритон“.

Да имаш и да нямаш...



ЖИВОТ ОТ ЖИВОТА (2021, 80', РЕЖИСЬОР СТЕФАН КОМАНДАРЕВ)

Стефан Командарев във филма си „Живот от живота“ (Награда за режисура) се занимава с болезнено морален проблем. Филмът е за хората с увредени органи, които се надяват на човешината и милостта на свои сънародници, които трябва да вземат трудното решение да дарят органи на свои починали роднини и така да дадат живот на непознати хора. За съжаление, ние сме на последно място в Европа по трансплантации. Чрез съдбата на конкретни герои режисьорът показва живота на човек с две трансплантации, както и на други, които чакат и се надяват. Много тежко и драматично е това чакане, а когато те извикат и в последният миг професорите констатират неочаквана инфекция и те върнат в къщи да продължиш да чакаш, нещата стигат до предела на човешкото търпение... Филмът е вик към всички българи да променят своя консерватизъм и капсулираност и да почувстват прелестта от благородството и тихата утеха, че частица от техния покоен близък ще живее в някой друг... Някъде тук край нас...

Съществуват две категории хора. Едните, които дават, и другите, които вземат. Първите са малцина, вторите – мнозина. Филмът „Тихо наследство“ (Специална награда) разглежда точно този проблем в силно драматична ситуация. Главната героиня Таня е ръководител в собственото си училище за глухи деца. Тя самата е от такова семейство. Режисьорката Петя Накова е показала Таня в ситуация на тежка колизия. Работата с тези деца за нея е мисия и кауза, но... тя се разболява от рак. Петя я показва в ситуация, когато тя вече не е способна да дава и помага, а разчита на медицинска помощ. Голямата

дъщеря на Таня е едва на двайсет години, но осъзнава, че ако училището пропадне, това би могло психически да убие майка ѝ. И тя поема върху себе си грижата за деца, които не могат да говорят, занимава се с оскъдните финанси за издръжка на училището, с нормалните искания на по-малката си сестра, с лудориите на децата. Понякога нервите ѝ не издържат, а и непрекъснато трябва да пари... Режисьорката показва израстването на това момиче, достигането ѝ до трудното решение да се посвети на децата с нелеката мисия да ги научи да говорят... Това е труден избор. Майката и дъщерята са показани в драматично развитие. Таня надвива рака (на първо време) и се връща на работа, дъщерята открива удовлетворението да помага, да се раздава на нуждаещите се деца. И като че ли намира своето място в живота. Както се разбра от Петя Накова по време на пресконференцията, ракът повторно е поразил Таня, но сега тя ще бъде по-спокойна за бъдещето на делото на своя живот...



ГЛАДИАТОР (2021, 82', РЕЖИСЬОР НИКОЛАЙ ВАСИЛЕВ)

От гледната точка „да имаш и да нямаш“ Николай Василев се явява с два филма: „Гладиатор“ (Специален диплом) е портрет на олимпийския шампион Боян Радев. Изоставен от близките си, той от малък работи черен труд в мините. Съдбата го среща с неочакван благодетел, който го открива за спорта. Боян от малък е свикнал с трудния живот и се отдава на борбата с всички сили по трудния път към върха, където има място само за един... Достойнство на филма е,

че показва едно дете от дъното на живота, с третокласно образование, което в зрелите си години открива красотата на изобразителното изкуство и се отдава на колекционерство на картини. И тази му страст е предадена убедително, а не декларативно.

Другият филм, „Добрият ад“, е посветен на прочутия Теодосий Спасов. Филмът представя размишленията му за музиката като дар Божии, за комуникацията му с хората, природата и животните, и невероятната му способност да претворява всичко видяно в музика. Включително и в приюта за стари магарета, с кавала си той успява да установи връзка с тях, наподобявайки техния специфичен, магарешки рев. Магаретата отговарят нестройно, но явно разбират усилието на този необикновен човек да общува с тях като с равностойни и да им окаже своето внимание. В тези кадри преоткриваме Теодосий Спасов като чувствителен, надарен от Господ музикант, който е готов да посвири дори на едни стари магарета... За всичко това говори тихо и спокойно самият той, без да се опитва да анализира себе си. По-скоро се опитва (и успява) да разкрие магията на своята дарба, вълшебната сила на музиката. Дълбоко съм убеден, че музиката е нашия диалог с Господ и чрез нея ние му споделяме радостите, скърбите и неволите, които съпътстват трудният ни живот.



ДО ДЪНО ИЗПИЙ ТИШИНАТА (2021, 75', РЕЖИСЬОР МИХАИЛ ВЕНКОВ)

С друг докоснат от Господ творец – скулпторът Никола Станчев – ни среща Михаил Венков с филма „До дъно изпий тишината“.

Изящество и финес са най-кратката рецензия за неговите пластики, прекрасно заснети от оператора Пламен Гелинов. Неговите скулптури украсяват Бургас и с това ми напомнят на Барселона, украсена с творби на Хуан Миро. Режисьорът е разкрил възгледите и дори творческата лаборатория на Никола Станчев. Нямам предвид ателието му, а неговите вълнения, прозрения за същността и смисъла на това, което прави. Александър Балкански много точно характеризира неговите творби. За съжаление, повечето от другите изкуствоведи във филма звучаха претенциозно и трудно комуникативно. Изкушавам се да припомня един цитат от „Книга за модерните българи“ на Веселин Методиев: „В своя стил Боян Пенев показва отрицателните проявления в българската действителност: по-сухо, по-книжно – значи: по-научно... Ние стигнахме дотам, че в книгите си и в статиите си се боим да дадем място на фантазията и поетическото чувство, на свободната и непосредствена фраза – от страх да не изглеждаме несериозни, леки, непосветени в науката и научния слог. Ние мислим, че това, което се чете с увлечение, не може да бъде научно... т.е. да цитираме много автори и съчинения, непременно да придружим почти всяко изречение с бележка под линия – и в това що пишем, да не оставяме никаква следа от своя дух и своята оригиналност. Нещо повече: да се впуснем в подробности, за да изчерпим темата – без да се питаме дали са нужни някому всички тия подробности...“.

Използвам цитата, защото тежките изкуствоведски мисли контрастираха с изящните пластики, неподправената искрена изповед на Никола Станчев за себе си, за изкуството си и органичната му връзка с безкрая на морето. Темпоритъмът на филма донякъде бе нарушен и от доста дългия епизод, посветен на поета Христо Фотев. Просто разказът за Станчев прерасна в разказ за Фотев – нещо като филм във филма...

„Стражарите на нашата съвест“ на Станислав Дончев всъщност е огледало на нашия манталитет. Филмът ни среща с хора, които имат трудната професия да напомнят и изискват от жителите на София да изпълняват своите задължения. Като пътуване без билет, паркиране без талон и прочие тарикатщини на съвременните агресивни андрешковци. Авторите – сценарий Теодора Стоилова-Дончева и Петя Александрова, изграждат групов портрет на тези общински служители,

които отнасят псувни, заплахи, често и по някой шамар, защото вършат работата си. Диви, прости, агресивни примитиви, които навсякъде гледат да се промушат, без да си платят. „Българинът ще стане европеец, когато свикне с мисълта, че трябва да плаща за масрафа си“ – пише в дневника си Атанас Буров.

„Съдбата на скитника“ на Ана Китанова е портрет на един чешит. Всъщност режисьорката изпълнява неговата голяма мечта – да излезе от анонимност и да стане известен. Пави живее като волна птичка. Няма ток и вода в кирпичената си къщичка, мечтае за приказно наследство от германец, който е нарочил за свой биологичен баща и най-вече бленува да публикува свои разкази. Гордостта на Пави са митични сексуални подвизи с чужденки по морските ни курорти. От разказите му излиза, че е населил Европа с дузина свои деца... Кое е истина, кое измислица е трудно да се прецени. Попадал е в полезрението на органите на Държавна сигурност, пращан е принудително в психиатрия, откъдето бяга... Пави среща съчувствие и любопитство у съседите си Илиана и Стефан Китанови, които му оказват внимание, помагат с каквото могат, а дъщеря им снима този филм. Така този мил досадник ще остави след себе си следа. Но пък без хора като него светът би бил сив и скучен.



РОДЕНИ ОТ ОГЪНЯ (2021, 47', РЕЖИСЬОР САША ХАДЖИЕВА)

Наградата за дебют в документалното кино бе дадена на филма „Родени от огъня“, продуцент, сценарист и режисьор Саша Хаджиева, оператор Румен Василев, аниматор Диана Илигношева,

композитор Климент Дичев. Изброявам създателите, защото разглеждам филма като ярка изява на постмодернизма във визуалните изкуства. Съчетанието на модерен балет с огън напомня за цирка, но и за съвременен пърформанс. В случая авторката Саша Хаджиева е съчетала подходи от различни изкуства, като заслужават специално внимание екранните решения на оператора Румен Василев.

Отново фестивалът „Златен ритон“ ни среща с филми, които разкриват актуални проблеми от нашето минало и настояще. Както в повечето случаи, те имат едно голямо качество – коректни са към фактите от действителността. По-сериозен проблем от създаването им обаче се оказва тяхното разпространение и среща с публиката...

АРТИСТИЧНОСТ И ПРОФЕСИОНАЛИЗЪМ НА БЪЛГАРСКОТО АНИМАЦИОННО КИНО

НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА

Признавам, че когато първоначално хвърлих бегъл поглед върху анимационната програма на 26-ия Фестивал на документалното и анимационно кино „Златен ритон“, изпитах разочарование. Само осем филма! А през последните издания на фестивала средно се радвахме на двадесетина (а често и на повече) анимации. За сметка на това тази година качеството категорично компенсираше количеството и всичките осем творби предложиха артистичен и индивидуален подход и овладяно майсторство.

Радостен факт е това, че три от филмите бяха предназначени за детска аудитория в различни възрастови групи. „Жабка и жабока“ на Христина Петрова е интригуваща история за надут и педантичен жабок, който не търпи нарушаването на реда и весела, жизнерадостна жабка, която все нарушава „личното му пространство“, спасявайки междувременно малко щъркелче, изпаднало в беда. Филмът има своята морална поука, но по-ценното е, че в него има забавление, което ще зарадва малките зрители със смешните и абсурдни ситуации. Интересен е фактът, че още на ниво проект историите за жабките, замислени като анимационен сериал, са привлекли вниманието на международната публика в пичинг за проекти на международния фестивал в Анеси. А на пресконференцията Боряна

Матеева дори намери бегъл паралел с любимия на поколения български деца сериал „Чоко и Боко“ на Румен Петков. Другият филм за най-малките – „Небесния Анри“ на Мира Арнаудова и Свилен Иванов получи Специалната награда на журито „за творческата енергия, позитивното послание и чувството за хумор, въплътени в класическа обемна анимация“. Куклите са изработени в стил рошава плюшена играчка, а историята е по детски непретенциозна и разказва за отношенията в едно семейство и за мечтата на бащата да полети със собствен самолет – „Небесния Анри“. Тази мечта обаче се реализира с въображението и научните познания на децата. Обилието на задкадров текст и диалог улеснява проследяването на действието от най-малките зрители, но и леко натежава. А еднотипността на куклите малко затруднява разпознаваемостта на отделните типажии в началото.

Третата детска анимация – „Домашен любимец“ на Вера Донева – е моят фаворит от детските филми. Това е както филм за самотата на съвременното дете, пренебрегвано от семейството си, така и опит все пак момиченцето да излезе извън ограничаващите го рамки на съвременната среда, доминирана от компютъра на бащата, телефона на майката и музикалния шум от слушалките на брата. Финалният обрат, когато детето разменя компютърната мишка с истинско топло кученце, което може да оближе лицето ти, трогва и предизвиква размисъл за доста тъжната съдба на днешното дете, лишено от живо човешко общуване. Филмът е деликатно и артистично нарисован (съвместно от Вера Донева и Настимир Цачев) и помага за създаването на лирична атмосфера. Режиурата е много стройна и стегната и седемте минути на филма са изпълнени с точни и лаконични действия с усет за градацията в настроенията.



DOMITAE NATURAE (2020, 10', РЕЖИСЬОР ПЕТЪР ТОПАЛОВ)

В програмата за възрастни приятно впечатление направи „Domitae naturae“ („Опитомен от природата“) на Петър Топалов. Филмът продължава най-добрите традиции на българската анимационна школа в областта на сатиричната анимация и алегорията. Стадото овце, загледано в унес към монументална затворена порта на сред полето, със завист вижда как лъв, змия и дори прасе преодоляват препятствието. Събрало кураж, стадото най-накрая се втурва на юруш напред и разбива портата... само за да разбере, че пред него има нова порта. Унила равносметка за недалновидността на масата (или може би за националния характер на българина). Филмът е построен стабилно, символите са ясни, перспективите – печални.

Наградата за дебют отиде при „Зимни вечери“ на Гургана Симеонова по стихове на Христо Смирненски. Младата дебютантка, за жалост, трябваше да преодолее шока от прожекцията, където се показва английската версия на филма и стиховете на големия ни поет звучаха на чужд език. Но в крайна сметка публиката беше единомдушна, че качествата на творбата са изключителни и показват появата на нов и ярък талант в нашата анимация. Скръбният свят на Смирненски с неговата градска поезия, образите на София и на „децата на града“ са пресъздадени със сух пастел върху хартия – една трудоемка авторска техника, с която малцина се захващат. Гургана Симеонова успява да улови атмосферата на поезията с нейната символика на мъглата и огънчето, на смъртта и плахата надежда, на цигулковия плач или

цветята за продан... Художничката борави майсторски със светлината, извличайки драматизъм от пламъчето на запалената кибритена клечка или от слабия проблясък на уличния фенер. Теменужените нюанси в колорита, съчетани с тайнственото прозрачно сиво или мрачното черно редуват появата и изчезването на надеждите, на страданието или на демоните на града – „каменно чудовище“. Гергана Симеонова изгражда визуалния пласт на филма като музика. Образите преливат един в друг, метаморфозите усилват звученето на стиховете, създавайки своеобразен пулсиращ и неуловим свят, сгушен в сянката на Витоша. „Зимни вечери“ по свой начин се вписва в една нова, но вече утвърдена тенденция в българското анимационно кино – създаването на анимация по стихове, както е в „Анна Блуме“ на Весела Данчева, 12-те филма от „Щрих и стих“ на „Компот колектив“ или във филмите на Димитър Димитров по поетичната проза на Дилян Еленков.



ЛЮБОВТА, БЕЗ КОЯТО НЕ МОЖЕМ (2020, 8', РЕЖИСЬОР ГОСПОДИН НЕДЕЛЧЕВ – ДИДО)

Особено преплитане между поетичното и сатиричното се вижда във филма на Господин Неделчев – Дидо „Любовта, без която не можем“, посветен на Борис Карадимчев и едноименната му хитова песен за „Тангра“. Творбата показва едновременно два противоположни свята – на жадната за зрелище тълпа, която се втурва в преследване на случайно попаднало в киносалона птиче и на тъжния цигулар, който единствен показва човещина и милосърдие, спасявайки раненото същество. За разлика от „Зимни вечери“, тук екранната драматургия

на Константин Петров не следва стиховете на песента (текст на брат му Александър Петров), а създава нова история, сблъсквайки бездушието с добротата и състраданието, без при това да изпада в откровена сантименталност. Филмът получи Специален диплом от журито „за деликатността на художественото послание, за топлина и съпричастност, предадено с пестеливи, но точни изразни средства“. Господин Неделчев – Дидо изгражда визията на своите персонажи с монохромен обобщен контур, като често лицата в тълпата се представят само чрез безличен овал. Същевременно той подсилва сатиричната линия във филма, като представя образите от екранната мелодрама, по която тълпата лее лицемерни сълзи, чрез ярки цветни фотоизрезки. Те са събирателни образи, но например в пародирания облик на екранния хубавец прозират чертите на филмовата легенда Кларк Гейбъл. Малки шегички, които само ценителите на киното ще разберат.



СЕДЕМ СМЪРТНИ ГРЯХА (2021, 23', РЕЖИСЬОРИ ДИМИТЪР ДИМИТРОВ И МИЛКО ЛАЗАРОВ)

Наградата за художник-постановчик на филма беше присъдена на „Седем смъртни гряха“ на Димитър Димитров и Милко Лазаров „за вътрешната пластичност и мрачната поезия в анимационната интерпретация на разкази от Ф. М. Достоевски“. Използването на думата „поезия“ (макар и свързана с прозата на великия руски писател) в случая е подходящо, защото филмът не е проста илюстрация на седемте смъртни гряха: похот, чревоугодие, алчност

(скъперничество), леност, гняв, завист, горделивост (високомерие). В отделните части често не можем да разпознаем точно за кой грях става дума и оставаме леко озадачени, ако вземем да гадаем. Но според думите на Димитър Димитров: „Обикновено грехът не е сам. В греховния човек обикновено се събират няколко греха“. Във филма има даже и ясно четим допълнителен грях – пианството, което е и логично, тъй като сюжетно става дума за руската душевност. Авторите създават обобщен образ на порочното в човешката природа, на дълбоките недъзи в човешката цивилизация. Затова и като рамка на филма се появяват четирите конника на Апокалипсиса и черният гарван като символ на смъртта и разрухата. Единствено във финала се появява крехка надежда чрез малкото дървено конче, носещо на шията си светещия кръст на вярата – светлина, която разпръсква тъмните фигури. Музиката на Чайковски звучи силно и категорично, а в контекста на действието придобива неочаквано мрачна окраска. Визуалното решение на филма е подчинено на особена лаконична експресивност. Персонажите са контурно нарисувани с тънка и по-дебела линия, но същевременно в тях са изведени изразителни детайли. Контурът е неравен, изглежда като нарисован с четка, макар на практика да е дигитално насложен. Допълнителен ефект е и частичната прозрачност на фигурите, както и постоянно сменящия се цвят на контура – бял върху тъмен фон и черен (или кафяв) върху бял фон. Филмът носи белезите на свободната артистична рисунка на Димитър Димитров, но и ново качество в посока на психологическата задълбоченост в рисунъка. Пластиката и изменчивостта на формите създават усещането за реален живот, подвластен на греха.



ЛЮБОВНИ ЧЕРУПКИ (2021, 16', РЕЖИСЬОР СВИЛЕН ДИМИТРОВ)

„Златният ритон“ тази година беше присъден на „Любовни черупки“ на Свилен Димитров – интересен експеримент между триизмерния и двуизмерния свят, символизиращи реалността и вътрешния живот на един охлюв. Затвореният в черупката си охлюв се бои от всичко, защото в детството му пакостлива детска ръчичка е откъснала едното му око. Влюбването в красива охлювка е поводът, който буквално разчупва черупката му и го оставя гол, но и в компанията на много приятели. В случая обаче най-голям интерес представлява прецизното разделяне на външния и вътрешния свят на охлюва. Реалността е заснета с кинокамера, като много изразително е пресъздаден микросветът от гледната точка на тревичките, гъбите, листата или дъждовните капки. Тук кипи животът на гъсенички, пчели, мравки, но и на големи – черни и заплашителни – грабливи птици. Именно в тази реалност плахо се подава от черупката си едноокият охлюв. Вътрешният свят е коренно различен. Двуизмерно нарисуван, на места геометрично точен, той създава една космическа вселена на променящи се линии и форми, създаващи усещането за безграничността на „Матрицата“. Там охлювът е цялостен, може да покаже пипалцата с двете си очи и да целува любимата. Парадоксално е, че в реалната любов няма хепиенд. Спасявайки своята любима от птиците, охлювът буквално я бутва в ръцете на съперник и същевременно се лишава от черупката си. Но вече гол или не – в реалността около него се появяват другите – приятели с по две очи. Свилен Димитров майсторски съчетава двата свята – органичната действителност и полуабстрактното въображение. Преходите между тях са премислени, отекват като рими или вариации на едни и същи действия. Страховете се стопяват, светът става жив, действителен, „матричните“ комплекси изчезват... Е, какво като няма щастлива любов!

В анимационната програма на 26-ия „Златен ритон“, макар и само от осем филма, нямаше нито едно разочарование. Това е особен рекорд на качеството в цялата история на българското анимационно кино. Очакваме повторение в края на годината!

АВАНТЮРИСТИ ОТ ПОКРАЙНИНИТЕ

ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА

По време на соца, когато ставаше дума за градчето Трън и околностите му, основно съм запомнила да се споменават две неща – партизанската слава на отряда на Славчо Трънски и изостаналостта на българските части от Западните покрайнини заради противоречивите отношения с Югославия. Регионът хем се намираше близо до София, хем всякакви пътища към съседката бяха труднодостъпни. Предполагам точно тази „изостаналост“ се оказа благодатна за съхраняване на автентичността на бита и за виреене на всякакви чудати персонажи в киното ни, намерили убежище далеч от шумната тълпа. И ако преди фокусът беше Северозападна България („Пущиняци“, „Пасажери“), то на този фестивал имаше два филма, които анализираха станалите традиция в документалното ни кино чешити в Трънския край.



АВАНТЮРИСТА (2021, 99', РЕЖИСЬОР АННА ПЕТКОВА)

„Авантюриста“ е последният филм на режисьорката Анна Петкова – достоен завършек на един достоен живот. Няма да правя портрет на Анна, както и коментар на награждаването му със „Златен Ритон“, а само ще ситуирам героя му във филмовото семейство. Григор Божилов (Симов) живее в забутаното село Парамун и се самоизолира от околния свят – дисидент преди 1989, дисидент след това. И макар че е сред основателите на Дружеството за защита правата на човека, дори е бил кмет през 90-те (извън филма), той си остава аутсайдер, но вътрешно спокоен и сигурен в изборите, които прави. Много

сполучливо намерен образ, съчетание на всевъзможни противоречия, заснет със смирение и уважение (оператор Христо Ковачев). На вид благ и кротък, но настойчив като китайска капка и упорит в търсенето на своята си истина – правото да протестира и да си иска досието. Беден и аскетичен, но доброволно отказал да има документи и да разчита на помощи. С идеята да стане монах, но след това оженил се от лоялност. Григор живее без елементарни битови удобства, но с интернет и активна блогърска реализация (извън филма). Той има изкован гранитен характер, който прозира дори в почерка и езика. В миналото му са вписани бягства зад граница – бегълците били наричани евфемистично авантюристи, затвор, изселване, принуда да замине в чужбина, където не успява да се адаптира. Григор е съхранил невинността на светеца при ясното съзнание за пипалата на октопода и за невъзможността да го пребориш. И докато слушаме до безкрай неговите страшни разкази, съзерцаваме простото му всекидневие, в което всяко действие, всеки контакт с природа или животно се възприема като ритуал – от отглеждането на крави до товаренето на сено в раздрънканата кола.

Режисьорският стил доста се доближава до стила на героя – леко бавен и обстоятелствен, но целенасочен и безотказен. Анна Петкова не се отказва от фиксацията си върху досиетата и неразкритите им тайни и като фокусник току изважда някой детайл или слабо познат персонаж. Като ни връща усещането, че и в най-смутни времена човешкото достойнство е светлината в края на тунела. Достойнството, мълчаливо или не съвсем, е сякаш онази добродетел, която напоследък, вероятно поради дефицит, е особено търсена на екран.



„СЪДБАТА НА СКИТНИКА“ (2021, 55', РЕЖИСЬОР АНА КИТАНОВА)

„Съдбата на скитника“ ни среща с подобен герой, бунтар по природа и изолирал се по несъгласие. Пави (Павел Йосифов) е олицетворение на съществуване „под прага на бедността“ – без ток и вода, без пари, в къщичка наред нищото. Но пък води интензивен вътрешен живот: чете непрекъснато (вестници, които намира), пише активно (с надеждата да бъде публикуван и със съмнението, че разказите му са били окрадени), копнее за социални контакти и пътешествия. И не млъква, макар че трудно му се разбира какво говори. Ако Григор е бил дисидент, то Пави е бил бохем – разказва за редовни забягвания към морето и безкрайни любовни афери. Докато го гледаш, си изпълнен със съмнения за истинността на казаното. Но външният вид често лъже. Постигнатието в режисурата на Ана Китанова е в особеното усещане за мистификация. Всичко казано от Пави звучи направо налудничаво – авантюри на „гларус“ по морето, няколко извънбрачни деца, имот в центъра на Трън, арести и бунтарства, възможности за пътувания. А на екран се виждат олющени стени и съборетина без електричество; мръсни кофички, в които се събира вода от капчуците; мазен тиган с пържени кюфтета; полуокъсани потник и шорти; нервни тикове и фъфлене. И най-неочаквано отнякъде изскача очевидно доказателство, че фантазмите на Пави почиват върху някаква реалност – американска виза в международен паспорт; собствен градски апартамент, макар и занемарен; пребиваване в скъпия курорт

„Константин и Елена“... На същия хребет между действителността и измислицата гадаеш как да приемеш героя – със симпатия или резервираност, с насмешка или уважение. Още един непреклонен особняк, устоял на превратностите на живота, със собствено достойнство.

По време на соца ми се струваше, че този персонаж в документалното ни кино – авантюрист от покрайнините – е продукт на остроумна съпротива срещу конкретния обществен строй. С отмирането на онази система ще изчезне и той. Сега вече не мисля така.

СТРАЖАРИТЕ НА НАШАТА ПАМЕТ СОНЯ АЛЕКСАНДРОВА

Цяло чудо е, че фестивалът на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“ все пак се случи, макар и не традиционно в Пловдив, а в Дома на киното в София. Впечатлиха ме четири конкурсни филма. Едни от тях – „Стражарите на нашата съвест“ и „Живот от живота“ са потопени в настоящето, другите – „Малката маркиза“ и „Гео Милев в лабиринта на времето“ в миналия век, но всички еднакво бодат в съвремието ни.



СТРАЖАРИТЕ НА НАШАТА СЪВЕЕСТ (2021, 62', РЕЖИСЬОР СТАНИСЛАВ ДОНЧЕВ)

Много различни са персонажите в разказите. Никому неизвестните досега контрольори в градския транспорт и тези по паркирането на коли от „Стражарите на нашата съвест“ се превръщат в герои – човешки симпатични и достойни с поведението си, което е в контраст с наглостта, простацинната и вулгарността на нарушителите, които се пъчат и настояват да бъдат прави на всяка цена. Едните си вършат съвестно работата, другите ги унижават. Мили родни картинки! Сценаристките Петя Александрова и Теодора Стоилова-Дончева са намерили сполучлива драматургична находка – да издигнат обикновените контрольори до положителни герои чрез техните настървени отрицатели. Колкото повече едните са ожесточени, толкова повече другите са спокойни и уравновесени. Заслугата на режисьора Станислав Дончев е да ги предразположи, да се отпуснат и да говорят пред камерата. Няма и грам фалш в техните изповеди. Дори при двама от тях се надниква в миналото им, в мотивите за избора им (случаен или съзнателен) точно на тази професия. Станислав Дончев има много точни наблюдения и върху средата на действието – мръсна София, олющени блокове, просяци, които ровят из кофите за боклук. Това също може да бъде основание за протест, да подтиква към хулиганското поведение на съзнателните нарушители. А и придава особена поетика на филма.

Тих протест, стигащ до мълчаливо обвинение, има и в „Живот от живота“ на Стефан Командарев, получил Наградата за режисура. Филмът започва с фактите, че „България заема последно място сред страните на Европейския съюз по брой пациенти, на които е направена трансплантация на органи и по брой донори на милион население. С всяка година трансплантациите стават все по-малко. До юни 2021 г. броят на чакащите български граждани е 1041“. На фона на тези стряскащи данни текат четири истории на надежда. Водеща фигура е обаятелният планинар, с присадено сърце и бъбрек, който, покорявайки най-високия връх на Балканите Мусала, внушава вяра за останалите трима чакащи своя орган герои. Едни ще останат в България, друг ще се упъти към чужбина. Те са хора в активна работна възраст, заобиколени от обичта на семействата си, от грижите на лекарите. Да, докторът... Във филма той е от другата страна на барикадата, затрупан от бюрокрация, капнал от умора, която преодолява, като свири на китара в малкото си свободно време. Деликатен момент във филма е, че лекарят се опитва да убеждава

семействата на починалите да дарят органи, но не се моли, уважава тяхната драма, проявява разбиране към отказа, приема всички доводи. Командарев заедно със сценаристката си Теодора Дончева не обвиняват, не размахват закана пръст. Едрите планове, усмивките или сълзите по лицата на незагубилите все още надежда пациенти са увереността на авторите, че нещата могат да се променят. Важното е изкачването към един връх в медицината и в живота да продължава.

Ако в предишните два филма персонажите от непознати се превръщат в известни герои на настоящето, авторите на „Малката маркиза“ и „Гео Милев в лабиринта на времето“ (Специален диплом и Наградата на гилдия „Критика“) съзнателно са избрали познати имена от нашата литература, но ни запознават с малко известни, дори непознати факти от живота им, някои от които съзнателно укривани от обществеността. Нито Станислав Дончев, нито Костадин Бонев имат намерение да разкажат живота на писателката Фани Попова-Мутафова (1902-1977) и на поета Гео Милев (1895-1925) от А до Я. Авторите надхвърлят биографиите на героите, за да дълбаят в днешния ден чрез вчерашни рани и вини – смело и безпощадно.

И в двата филма има епизоди от 20-те години на ХХ век, когато и писателката, и поетът живеят в Германия. В „Малката маркиза“ дори има кадър със снимката на Гео Милев. В спомените си Фани Попова признава: „А Гео Милев, най-скъпият другар и съмишленик в борбите за ново изкуство, можах да видя само един път в живота си“^[1].

„Малката маркиза“ – така е наричана Фани от съпруга си, в началото на филма – април 1945 г., се защитава достойно пред Народния съд за дейността си като писателка преди Девети септември. А тя включва трийсет и шест книги – двайсет и шест от които на историческа тематика и е наричана „първата дама на историческия роман“, ценена е от Кирил Христов, от бъдещия академик Петър Динев. Член е на Съюза на българските писатели, за да бъде изключена от него като „фашистка писателка“ и доста по-късно, възстановена отново. Фарсът е пълен: изключване и включване, публикуване, преиздаване и спиране на произведения, награждаване с ордени, реабилитация, следене и подслушвания в дома ѝ продължават през целия ѝ живот. Режисьорът Станислав Дончев, сценаристките Елица Гоцева и Теодора Дончева (своеобразен рекордьор с три филма в конкурса) и

оператора Мартин Димитров раздвижват документите от епохата с игрални възстановки, задкадров глас и монолози на актьорите Ирина Митева (Фани) и Васил Бинев (коментатор), като визията разчита и на внушенията от нюанси на черно-бяло и цвят. Особено оригинална ми се струва съпоставката на Фани Попова с „кучката на Фюрера“ – режисьорката Лени Рифенщал. Тя също е съдена, но оправдана и продължила да прави филми. Авторите не спестяват и фактите, че Николай Райнов нарича Фани Попова „бездарна писателка“ и че синът му Богомил Райнов е давал сведения за Чавдар Мутафов. Пишешката гилдия е предубедена до края в отношението си към Фани Попова. Нито един член на Съюза на писателите не присъства на погребението ѝ.



В лабиринта на времето

режисьор Костадин Бонев
сценарий Константин Петров, Костадин Бонев оператор Алекс Самунджи

Какво „странно“ съвпадение – нито един писател или сътрудник на списание „Пламък“ не се явява и на процеса срещу Гео Милев през 1925 г. Той също е жертван от интелектуалците. В „Гео Милев в лабиринта на времето“ театралните режисьори Маргарита Младенова и Иван Добчев, режисьорът Костадин Бонев и съсценариста му Константин Петров се базират на книгата на Христо Карастоянов „Една и съща нощ“. Самият автор е един от героите на филма. Но за мен основното действащо лице във филма са 20-те години на миналия век: атентати, убийства, преследвания, кръв, беззаконие, на които

става жертва и Гео Милев. Неслучайно само неговото име в заглавието на филма е изписано с червена кръв. Майсторски се редуват издирени и редки архивни кадри, документи, интервюта с изследователи на творчеството на поета, неговите стихове кънтят в изпълнението на актьора Ованес Торосян, актрисата Койна Русева задкадрово коментира етапите от живота му, обособени в отделни глави. Най-зловещото време за Костадин Бонев обаче са 50-те години, когато в епиплога на филма се „отварят портите на ада“, за да се намери ямата и трупа на Гео Милев, а някои от петимата му убийци, осъдени на смърт, се оказва, че умират в собствените си легла. Има ли разлика между вчера и днес, между тогава и сега? Какво се е променило в отношението на властта към интелектуалеца? Почти нищо, казват и доказват авторите.

Полезно е да има такива парещи филми – и за тихите хора в делника, и за големите имена, останали в историята. Те са стражарите на нашата памет.

Бележки:

Катя Кузмова-Зографова, „Чавдар Мутафов: Възкресението на Дилетанта“. 2001, стр. 59.





СТЕРЕОТИПИ НА БЪЛГАРСКОТО В КИНОТО ПРЕДИ И СЛЕД 1989 Г. И ТЯХНАТА РЕЦЕПЦИЯ В ЮЖНОСЛАВЯНСКИ КОНТЕКСТ

ЛЮДМИЛ ДИМИТРОВ

Този текст бе замислен и в някакъв първоначален вид възникна преди петнайсетина години. Като преподавател по български език, литература и култура в Люблянския университет, през 2008 г. проведох своеобразен „опознавателен“ експеримент с цел да се проследи чуждата (южно)славянска рецепция на стереотипите на българското в нашето кино преди и след демократичните промени от 1989 г. и тя да се съизмери с мисленето за свое и чуждо, близко и далечно, пол и идентичност, наложено върху мултиетническата и религиозна общност на Балканите. Формулирана така, задачата изискваше време, докато узрее и се адаптира към условията на „страната домакин“. Озоваването ми в Словения и постепенното ѝ опознаване ми подсказаха различни идеи как да бъде намерен по-адекватен подход за осъществяване на подобно намерение, но все още оставаше една основна неяснота – кой да бъде филмът/филмите, представен(и) пред аудиторията като врата, през която най-провокативно може да се проникне в (не)познатата България. Студентите не бяха гледали български филм, а на въпроса какво биха искали да гледат, отговорите очаквано варираха от съвременна комедия до историческа драма или екранизация на литературна

творба с неизменната уговорка филмът да бъде „хубав“, каквото и да (не) означава това.

Държа да уточня, че за словенците България, поне тогава, бе terra incognita – или премълчавана, или внушавана предимно в негативен аспект през цялото близо 75-годишно съществуване на Югославия. Причините, разбира се, са политически и по-често идеологически (пропагандни). Но не бива да оставаме с впечатление, че подходът на днешните словенци се основава на предразсъдъци, или че предразсъдъците са водещи в отношението към нас. Изясняването на проблема за предпоставките и обстоятелствата, в които исках да въведа кинообраза на родината си, не бяха маловажен фактор за избора на филми и за структурирането на съпътстващия ги коментар. Например колкото по презумпция в моето собствено съзнание знаменитият филм на Вълчо Радев „Крадецът на праскови“ (1964) да беше подходящ за прожекция и заради хуманната си тема, и заради блестящите Невена Коканова и Раде Маркович, се оказа, че съвременното поколение студенти не познава нито Раде Маркович, нито сръбската култура (интересът към нея е потресаващо слаб). А доколкото моята задача се свеждаше и до това да направя презентация (реклама) на българското киноизкуство, избраният филм трябваше да бъде достъпен за по-широка аудитория, все още недостатъчно владееща български език. Беше важно да се избере и подходящ филм от новото българско кино, така че по възможност двете творби да се сблъскват, но и да се допълват, проблематизирайки и уплътнявайки зададената тема на проучването.

Обмисляйки с какво да започна, се спрях на класическата продукция на Методи Андонов от 1972 г. „Козият рог“ с няколко аргумента. Филмът е до голяма степен безсловесен – езиковата бариера е нищожна, позволяваща в много висока степен пълноценно естетическо възприемане и от чужденец; действието визуално компенсира необходимостта от диалог и това е най-характерната и оригинална външна особеност на следваната от режисьора поетика; актьорското изпълнение е виртуозно. Разказът е условно исторически, доколкото действието е оттласнато три века назад, реалиите на турското робство в социален и политически аспект са ясно маркиран декор, но са въведени модерно, следвайки сюжета на отмъщението/възмездието, в чийто контекст конвенциите на

авантюрното са примесени с фино поднесена пародия. И още нещо. Насилието, експлоатирано (анти)естетически в съвременното кино, имаше шанс да бъде наложено върху насилие, възприемано от собственото ни национално съзнание едва ли не като единствения начин за възстановяване на несправедливо нарушеното във фабулата морално равновесие. И не на последно място, в творбата на Методи Андонов се разиграват разнотипни и много смело изведени за времето джандър проекции, прикрити под романтико-готическия ефект на преобличането, тайната, припознаването, фалшивото възкръсване, обсебването от демони, фаталистичното сбъдване на езическо-суеверни прокоби и предсказания.

Колкото до втория филм, бих казал, че „той избра мен“, както звучи модното журналистическо клише. През 2006 г. в рамките на традиционния Люблянски кинофестивал бе показан филмът на режисьорската Адела Пеева „Чия е тази песен?“ (2003), а на следващата година го излъчи и Словенската национална телевизия. Така аз за първи път го гледах именно в Любляна, без да имам предварително изградена представа. Темата му попада в епицентъра на разделящо-асимилационните етнокултурни инерции на полуострова и гравитира около ядрото от травматични комплекси на Homo Balkanicus, привидно вървейки по дирите на една песен с намерение да отгатне или директно да „установи“ чия е тя – утопичен и хитроумно оправдаващ фабулата камуфлаж. По-провокативното бе, че Словения не участва пряко във филма, но много представители на етносите, присъстващи в киноповествованието, имат свои активни диаспори в нея. Кинотворбата успя да разбуни тъкмо „патриотичното“ им честолюбие, което пък придаде особен колорит на рецепцията.

Осмислянето на избраните кинотворби протече в различен дискуссионен режим. По повод „Козият рог“ проведох разговор с импровизирани въпроси, а за „Чия е тази песен?“ организирах анонимна писмена анкета. В резултат засичанията между двата филма маркираха следните общи места. Ако може да се каже, че българското кино има свой канон, то „Козият рог“ със сигурност е част от него, а „Чия е тази песен?“ е сред завидно популярните ни нови филми, включително в чужбина; екранна творба без думи влезе в диалог с многоезична творба; в качеството си на зрители студентите получиха възможност за съпоставяне на художествените идеи и

принципи на правене на кино в България чрез важни образци от XX и XXI век; не на последно място „Козият рог“ е мъжко, а „Чия е тази песен?“ – женско заглавие, метафорично конотиращи фалоса и вагината (в едно от омонимните си значения „рог“ е и примитивен музикален инструмент, но във филма не е функционализиран като такъв).

„КОЗИЯТ РОГ“: ПАСТОРАЛНИЯТ ТРАГОС

Без да разрушава хетеросексуалната матрица, „Козият рог“ силно атакува нейната несработваща общовалидност и поставя ред полемични въпроси за преносите между биологичния (sex) и обществения (gender) пол. Първоначалната покъртителна емоция от трагичния край на историята бързо бе трансформирана в критически хъс за споделяне на по-дълбоки екзистенциални наблюдения. Целият разговор се фокусира върху патриархалния поведенчески стереотип, формулиран остроумно от един студент като: „да се правиш на мъж“. Опитвахме се – доколкото бе възможно – да снимем историческия колорит и да работим с въведените във фабулата инвариантни положения, съзнавайки, че конкретизирането на епохата е само мотивираща трансмисия, чрез която филмът да бъде допуснат побезпроблемно от националния (ни) контекст. (По време на тоталитаризма турското робство е една от големите разрешени теми и формалното придържане към нея гарантира нецензуриран достъп до публиката.)

За възприемането на творбата в Словения подходът също се оказва уместен, защото подсказах на студентите един вторично обвързващ ни интертекстуален пласт, за който те, представители на съвсем ново поколение, нямаха предварителна информация. Киноповествованието интерпретира не само мотива за отмъщението; то демонстрира самия алгоритъм, по който възниква хайдутството. Караиван, дотогава кротък и незабележим човек, рязко се обявява срещу колектива („проличава“, оличностява се) и едновременно с това излиза извън закона и света, когато група турци в негово отсъствие изнасилват и умъртвяват съпругата му пред очите на невръстната му дъщеричка. Превръщането му в хайдутин в този смисъл е предизвикано от посегателство върху неговото лично (мъжко) достойнство. От литературна гледна точка това е рамката на епическия

повествователен модел, емблематично използван у нас при конструирането на националната митология. А документиран художествен факт е, че присъствието на българина в класическата словенска литература също се представя от идентичен образ, вдъхновил някои от техните големи поети по време на освободителните ни въстания от XIX век (типичен пример е поемата на Симон Грегорчич „Заветът на хайдутина“ от 1870 г.). Тогава българинът се оказва в центъра на вниманието им не само с усилията си да моделира своя статус на свободен човек, но и като пример за подражание, покривайки измеренията на универсалния славянин.

Преднамереният ми опит да събера двата контекста: словенския литературно класически и българския условно исторически, предизвика вълна от разнообразни мнения, обосновани с различна степен на убедителност, най-проникновено сред които, изказано от студент, бе следното: ако в персонажната парадигма на лироепоса хайдутинът е позитивният главен герой, във филма, който гледахме, Караиван съвсем не се вписва в представите за протагонист. Режисьорът пресъздава неговата двой(стве)на трагедия: веднъж външна (умъртвяването на съпругата му от турци – врагове, несвои) и втори път вътрешна (убийството на дъщеря му, причинено от него самия, предхождано от целенасоченото потискане на женскостта ѝ; тоест той извършва двойно издевателство над детето си). Воден от желанието за възмездие, Караиван не успява нито да се справи сам, допълни студентът, нито да спре до един момент, след като с убийството на двама от турците, участвали в престъплението, вече е всял страх и смут сред останалите от тях. Неговият травматичен инстинкт се задълбочава и прераства в самоцелно преследване на отмъщение (на саморазправа), сред жертвите на което попада и собствената му дъщеря. Тази тенденция рязко разрушава героичния ореол на Караиван и превръща в протагонист влюбения в Мария овчар, тоест сюжетът реагира оправдано и навреме, „санкционирайки“ поредния злодей, провалил епическия си потенциал, и присъждайки функцията на положително действащо лице на пасторалния персонаж. Обезумелият баща подема саморазрушителна мисия, започвайки да отмъщава на самата женска природа заради нейната слабост и неиздръжливост, натоварвайки я с мъжки функции. В този смисъл Мария е принудена да осъществи пренос в идентичността си и да „постигне“ противоположния пол, подражавайки на едностранчиво

мъжкото (сведено до безчувствена агресия), само за да доведе докрай вече самоцелната задача никой от насилниците да не живее с чувството за безнаказаност. Това продължава, докато друг мъж, следващ различна поведенческа тактика, пробужда у нея хетеросексуалното ѝ самоосмисляне и възстановява нейното природно (биологично) равновесие. Оттук нататък сюжетът рязко успокоява агресията и се връща в лоното на традиционната патриархална история/идилия с повече или по-малко очакван край. У Мария се активира съпротивата срещу принудите, произтичащи от подчиняващия авторитет на бащата и в съзнанието ѝ надделява конвенцията, в постигането на която тя се оказва твърде неопитна. Така филмът предлага своята най-сложна и интересна провокация: верността на собствената (женска) природа е въпрос не толкова на „естествено“ поведение (по подобие на фолклорните стилизации, да речем), колкото на подражание, на имитиране, на маскарадна роля, на пре-въплъщение (влизане в нова плът).

Друго проблематично ядро в дискусиата се оформи около знаковите образи на козата и кукерите. Тласък на разговорите даде становището, че „Козият рог“ налучква много от предхристиянските универсалии на българи и словенци. Неминуемо бе направена асоциация с античните Дионисиеви вакханалии, а едно от изказванията се опита да обоснове жанровата рамка на филма според логиката на класическата трагедийна интрига. Свръхсемантизирането на козата е жокер за потенциалната функция на сексуалността, която се разполага в обтегната ос, балансираща между хетеро – и хомо – поведенчески стереотипи, заедно с примиряващата ги андрогинна същност. Козелът е античното животно, дало име на трагедията и символ на сексуалността; неговият рог може да се възприеме като евфемистичен вариант на фалоса, преобразен от оплождащ в пронизващ символ (нож); обединяващото ги е проникването. Подобни разсъждения спряха вниманието на студентите върху кукерите, срещащи се в стереотипен вид и при словенците под названието „куренти“. В случая етимологията на понятията е без значение. Много по-съществена е символичната им роля на езически божества/демони, лишени от полова определеност, въздаващи справедливост. Тъкмо снемането на маската – разкриването на физиономията – въздейства на вързания и влачен до изнемога турчин (героя на Климент Денчев) като знамение за сигурна смърт: той изведнъж съзира лицето на

мъртвата жена, с която преди години се е гаврил, възкръснала и млада. Ужасът се засилва от пронизителния и заглушаващ звук на кукерските чанове – какофонична хиперболизация на хармоничния звън, идещ от хлопките на стадото. Героят се озовава на ничия земя, очи в очи с греха и смъртта си.

ЧИЯ Е ТАЗИ ПЕСЕН „НА ПЕСНИТЕ“?

От участвалите в анкетата по повод филма на Адела Пеева студенти, размислите си в писмен вид предадоха шестнайсет човека, сред които имаше етнически словенци, деца от смесени бракове между словенци, сърби, босненци, македонци и хървати, и полякия, посещавала лектората по време на престоя си в Любляна по програма „Еразъм“. Преди да представя резултатите от допитването обаче, ще обобщя кръга от въпроси, върху които разговаряхме веднага след прожекцията на филма (студентите попълваха въпросниците вкъщи).

Започнатия около „Козият рог“ дебат продължихме с опит да дефинираме наративния модел на филма. Класическата творба на Методи Андонов, както стана дума, следва логиката на епическия сюжетен модел, ритмично насичан от любовната история, в която хайдутинът и любовникът не са един и същи персонаж, а във фанатичното преследване на отмъщение бива пожертвана женската идентичност (и тяло). „Чия е тази песен?“, обратно, спекулира върху сюжета на пътуването-дирене, в който интегрира елементи от авантюрния жанр. Завръзката би трябвало да изглежда естествена, но личи преднамереност – авторката от самото начало знае какво ще се случи, тоест разказът е лишен от спонтанност: художествена постановка, прикрита зад (псевдо) документалност. Провокирана от спора в една истанбулска кръчма чия е песента, свирена от оркестъра, режисьорката, ментор на собствения си киноразказ, поема обиколка из Балканите, следвайки кръговата траектория на пръстен, който в момента на затварянето му (у нас) за малко не се превръща в неин клуп – накрая един вбесен пиан акордеонист се заканва да я беси. Пътуването завършва в Югоизточна България, а началото е положено в Истанбул, символичния кръстопът между Изтока и Запада, Азия и Европа, Ориента и Балканите. По-нататък с все по-нарастващ интерес за разплитането на въведената в заглавието загадка последователно се пренасяме в Гърция (о. Лесбос), Албания, Босна,

Северна Македония, Южна Сърбия, за да стигнем до Петрова нива в Странджа планина, на самата граница с Турция. Усвоени са не само поредицата от йерархични (и интимни) топоси като дом, път, ателие, занаятчийска работилница, храм/черква, джамия, но и лишените от йерархия площадно-карнавални места: кръчма, ресторант, читалище, пазар, концерт, сватба, поляна. На този фон обединяващ за разчитането на подтекста остава концептът „песен“.

В българския поетически речник „песен“ битува в парадигмата на женското. Тя е синоним на „стихотворение“, но и хармонично съчетание от текст и мелодия, което е съществен момент от идеята на филма, сведена до своеобразна инверсия на архетипа „Вавилон“. Песента някога е била обща, докато сега всеки народ я е пригледил към своя език (дори в няколко разновидности), запазвайки неизменното – мелодията. Колкото и аранжиментите да са различни, толкова тя остава припознаваемо една и съща. В този смисъл мелодията е нейната изконна (първична) природа, текстът – вариация, вторичност, култура. Мелодията е и онзи херменевтичен код, през който всеки народ тълкува другия като посегател и враг, но не и като близък и свой. В настойчивото търсене на „автентичния собственик“ на песента обаче за внимателния зрител става все по-ясно, че постоянно задаваният въпрос е условност, с която се проследява дали някъде ще се допусне мисълта (идеята) за песен-матрица, от която произлизат и към която гравитират всички останали варианти; нещо като архетип, изначална „песен на песните“.

Траекторията на обиколката не напуска границите на някогашната Османска империя в нейния балкански обхват (с едно изключение – на Черна Гора). Така че киноповествованието проследява и друго – доколко отделните народи признават и съвместяват общото си минало и доколко чрез привидна еманципация се стремят да се самоопределят за различни, незасегнати от историческия контекст. Пътувайки последователно от страна в страна, режисьорката среща издирвания художествен обект в две основни версии: на лирическа любовна песен и на военно-патриотичен марш/химн. В Турция намира и двете: любовната (за писаря, в когото са влюбени всички жени) и маршовата (с която се празнува завземането на Константинопол). В Гърция песента се пее с повече текстове, но все любовни. В мъглявия балкански „Албион“ Албания пък е само любовна. В Босна отново,

както в Турция, е и любовна (за хубавата анадолка), и религиозно-призивна в изпълнението на смесения хор. В Македония е любовна – за Паца Дреновчанката, но дервишът баба Ерол я подозира, че е джихадска. В Сърбия е любовна – за красивата циганка Коцана, а в България е превърната в химн на Преображенското въстание. От споровете между интервюираните от Адела Пеева хора и аргументите, с които те защитават песента единствено като своя, в нашето обсъждане се промъкнаха следните по-любопитни твърдения. Песента е едносъщна с индивидуалното тяло на жената, а маршът – с колективното тяло на мъжа. В единия случай кодифицираща е хетеросексуалната матрица – любовният импулс от мъжа към жената (в албанския вариант от жената към мъжа), а в другия – отбранителната стратегия на хомогенното мъжко общество (дружина, чета, войска, армия). То може да воюва не само за територии, независимост, идеи, но и за песен. Съвсем кратък пример. Докато старците мераклии в сръбската кръчма във Враня, където в последствие се разразява най-големият скандал, са все още във весела фаза, бълват еротична логорея, признавайки недвусмислено своята импотентност. На този фон записът на мъжкия вариант на песента в изпълнение на босненския мюсюлмански хор буквално взривява обстановката и ожесточава компанията срещу българския снимачен екип с обвинение за посегателство върху обекта на тяхното обожание (песента-любовница) в момента на споделената им слабост (сексуална немощ).

Раздадох на студентите анкета, съдържаща следните шест въпроса:

1. Вълнува ли ви темата на филма?
2. Коя според вас е причината една любовна песен да се превърне във военен марш?
3. Мъжка или женска е песента, защо?
4. За какво в действителност говори (разказва) филмът?
5. Режиьорката е българка; мислите ли, че филмът е субективен?
6. Чия всъщност е тази песен? (Кратък отговор или тълкуване на заглавието).

Ето и обобщение на отговорите.

1. Десет от анкетиранияте отговарят с „да“, четирима с „не“, а становищата на двама са неопределени. Сред позитивните отговори се срещат разсъжденията: „Националността на Балканите има много роли“; „Изненадва ме, че хората могат да стигнат до омраза за толкова дребни неща, каквато е една песен“; „Из нашите краища все още преобладава нетолерантност към другите“; „Колкото по-хубаво звучи песента, толкова по-силна омраза предизвиква“. По-различна позиция застъпва студентката от Полша, осмисляща историята дистанцирано, но аналитично: „Много важен филм. Той доказва, че не е възможно да мислиш собствената си култура, без да познаваш глобалния исторически контекст“. Като аргумент, че темата не ги вълнува, отговорилите отрицателно посочват тривиалната развързка и още: „Глупаво е изкуството да се употребява за политически цели“. Най-лаконичното отхвърляне бе направено с аргумента: „Не мога да кажа нищо. При нас тази песен не е позната“.

Позитивните мнения се доближават. Вълнуваща е темата, възмутително е, че комплексът на присвояването подчинява този на споделянето. Сред твърдящите, че филмът не ги вълнува, беше и студент, чието възмущение всъщност го опровергаваше. Според него от самото начало било ясно, че никой няма да „преотстъпи“ песента на другого. Възражения на част от колегите му: не всички обявяват песента за своя. Такъв е случаят с македонския музикант Илия Пейовски, определил ритъма като чужд на местния фолклор. Те обърнаха внимание и на факта, че повечето от интервюираните са интелектуалци, хора с отношение към музиката: кинорежисьор, самоук цигулар, оперна певица, акордеонист, народна певица, ръководител на певчески хор, професионален композитор, свещеник и едва след това „обикновени“ хора.

2. Вторият въпрос също поляризира мненията. Най-често се преразказва видяното, без да се анализира какви вероятни мотиви са били водещи при жанровата трансформация на песента в марш. Има обаче и няколко полемични становища. Например уж елементарното: „Така турците искат да изразят любовта си към родината“. Тук очевидно заработва митологичната парадигма, полагаща песента в триадата родина-майка-любима, функционираща и в нашата литература. Само в този случай песента е оправдана като химн: той също се кълне в любов, но не в „битова“, а във висока. Друго по-

необичайно мнение: „В Босна под въздействие на вярата е измислен текст, превърнал песента във военна. Но и в България от регионална песен тя се е изродила в националистическа“. България тук спекулативно е въввлечена като част от националистичната вълна на Балканите, проявила се предимно сред бившите югорепублики. И още един отговор: „Всеки народ се опитва да индивидуализира песента спрямо себе си, за да я употреби с различно предназначение в точно определен момент“.

3. В тази последователност логично произтича третият въпрос. Извън стереотипните отговори: „Песента е женска, маршът – мъжки“, са маркирани и няколко интригуващи нюанса: „Песента е подходяща за изпълнение от мъж, защото в нея се пее за жени“; „Дали ще е женска или мъжка, зависи от съответната държава“; „Мелодията не допуска родово разделяне. Разликите се появяват само в текста – сръбската е очевидно женска, гръцката – очевидно мъжка“. Това, разбира се, е най-двусмисленият въпрос от анкетата. Предполага се първо да бъде намерена негова концептуална формула – какво ще се разбира под „женска“ или „мъжка“ – и на тази основа да се градят разсъжденията. За съжаление, подходите се оказаха едностранчиви, но в цитираните по-нестандартни мнения се вижда нещо твърде ясно. Определяща за песента е самата родова детерминираност на държавата, от която е или с която се идентифицира съответният възприемащ. Тук личи тенденция към религиозно обособяване: мюсюлманските страни подчертано гравитират към мъжка ипостаса, християнските – към женска.

4. Четвъртият въпрос, последен върху съдържателната страна на творбата, се опитва да провокира аналитичното разчитане на заложените в нея метафори. Няколко отговора: „Филмът уж издирва откъде идва песента, но преследва друго: да разкрие как живеят хората на Балканите“; „Филмът говори за безсмислието да се присвоява една песен, след като музиката не познава граници“; „Филмът показва неспособността на различни хора и народи да признаят общото между себе си и другите – по-упорити сред тях са деструктивните процеси, отколкото обединителните“; „Това е филм за една голяма култура, разпокъсана до неузнаваемост. Дори песента не успява да я закърпи“. И най-екзотичното мнение: „Филмът издирва една българска по произход песен, която останалите балкански

народи са осиновили и са я облекли със своя националистична носия“. Най-жалкото е, че нито една от посочените гледни точки не успява да се отърси от убедеността, че филмът говори за песен и да надскочи конкретиката на заглавното понятие. Но поне на интуитивно равнище се усеща по-широката задача на киноразказа – да представи актуална моментна снимка на балканското общежитие, задушавано от исторически и идеологически предразсъдъци.

5. Петият въпрос се прицелва в друго: тенденциозността или обективният подход вземат превес в киноразказа. Повечето студенти отговориха съвсем директно, че ако филмът беше субективен, тогава можехме да очакваме хепиенд именно в България, но положението там е най-лошо. Авторката не е пощадила своята страна, напротив – най-критична е именно към нея. Въпросът индиректно предполага и оценка. Няма как да не направи впечатление абстрактността на повечето претенции: „Аз например бих имала по-различен подход към определени народи, като знам какво се случва на Балканите“; „Авторката е субективна, защото я интересува не толкова песента, колкото нейният фон“; „Филмът е субективен, защото личи явното отношение на режисьорката към държавите, които посещава“. И точно обратното мнение: „Мисля, че филмът е напълно обективен, тъй като успява да разкаже историята така, че всеки да се заинтересува от нея“. Най-нестандартните мотиви открих в един от анонимните въпросници: „Субективният момент е в отсъствието на външен коментар. Не е потърсено мнението на специалист, който не принадлежи към участващите в историята етноси и няма основания да претендира, че песента е негова“. Среца се и становище, според което обективността се постига в сблъскването между пристрастни (албанката Тереза Крешова) и по-дистанцирани позиции (македонец Илия Пейовски). След многократно гледане на този филм, мога да направя краткия коментар, че ако говорим за субективност, тя е проявена именно към родината на Пеева. Само у нас не е потърсено алтернативно мнение от специалист, а и професионалният музиколог у нея самата мълчи; на Петрова нива се разговаря с некомпетентни, груби и примитивни хора, приемащи въпросите като преднамерено подстрекателство (което е неоспорим факт). Така оставаме с впечатлението, че ако навсякъде е търсен баланс в становищата, само в България се вихри краен национализъм, без да се отчете, че става дума за празненство в периферна местност, която обаче е в

състояние да разпали нов пожар от срасти и битки. Признавам, че такова имплицитно внушение ме озадачава.

6. Последният, шести въпрос, привидно връща към началото (дублирайки самото заглавие), но разликата е, че филмът вече е познат и донякъде премислен. Сред отговорите преобладава тривиалното „песента е обща“, среща се и анкета, просто изброяваща седем предиката: „гръцка, сръбска, босненска, албанска, македонска, българска, турска“. По-оригинални са следните мнения: „Общо духовно наследство не се дели“; близкото до него: „Песента не е вещ, за да се притежава – тя може само да се използва по подходящ или неподходящ начин“; също: „Бих казала, че това е песен, която Балканът пее. Балканът би трябвало да се гордее с тази своя обща песен, тя наистина е прекрасна“. Накрая две становища, звучащи като сентенции: „Песента е на всички, които я обичат“; „Песента е на този, който я пее“.

Не зная дали общият случай в провеждането на анкети е сходен, но писмените отговори се отличават със значително по-голяма опростеност и наивност, отколкото дебатите непосредствено след показването на филма. Затова ще синтезирам по-интересните постановки в тях. „Чия“ е въпрос, рефериращ към собственост, притежание, права над някого/нещо. В този смисъл песента е духовно наследство – тя е всеобща и ничия, сподели студентка. Неин колега пък забеляза, че преди да бъдат попитани за „тази“ именно песен, никой от интервюираните, независимо от коя държава е, няма конкретно отношение към нея. Тя е една от многото фолклорни или в друг жанр меломански образци. Веднъж обаче въввлечена в някаква, макар и виртуална кауза, се превръща в оръдие, в агент, активиращ идеологически импулси за нападение или отбрана. И да не е „тази“ песен, дори изобщо да не е песен, а нещо съвсем различно, в предзададената ситуация конфликтът би бил неминуем. Колкото до половите стереотипи, след всичко казано ще изразя предпазливото становище, че традицията много по-бързо се трансформира и върви в посока на успоредяване на половете, на взаимната им социална заменяемост и търпимостта към „нарушителите“ на насилствената хетеросексуалност, което не е валидно за предразсъдъците, основани на психотравми, получени в не толкова отдавнашен момент и привидно започнали да отшумяват.





КОСТАДИН БОНЕВ: ПРОЕКЦИИ КЪМ ДНЕСНИЯ ДЕН

БОРЯНА МАТЕЕВА

Боряна Матеева: Не зная дали помниш, но през 2009 г. правихме интервю с теб за сп. „ЛИК“. Имаше и портрет...

Костадин Бонев: (Смее се.) Сигурно го имам някъде, събирам нещата в едни папки, но не винаги се оправям кое къде се намира...

Б.М.: Няма да се повтаряме, само да припомним, че заглавието беше донякъде патетично – „Служение на киното“ (препратка към филма ти „Служение“). Но си мисля, че през всичките тези години, по един или друг начин, ти продължаваш това служение...

К.Б.: Виж, ако бъде осъзнато, служението придобива някак си характера на поза. То трябва да бъде неосъзнато, импулсивно, да идва отвътре. Съзнателно можем да говорим за служение (казвал съм го това и при Георги Каприев в сп. „Култура“) – при Патриарх Евтимий. Той е пътувал към заточението си, България е паднала под турско робство, той знае, че тази нощ няма да се вдигне неизвестно колко години, но той отива в манастира, сядва и започва да пише. Това е осъзнато служение. Докато аз мисля, че ако човек чисто импулсивно се вълнува от някакви неща и се придържа към някакъв модел, това е по-естествения и по-често срещания модел...

Б.М.: Миналата година точно по това време имаше юбилей. Знам, че не е много оригинално, но ще питам все пак – за тези над тридесет години в киното правиш ли си някаква равностетка?

К.Б.: Този отговор ще бъде като продължение на предишния – равностетка прави човек, който по някакъв начин подозира, че е значим (смее се). Човек може и да не прави равностетка, когато нещата му вървят, когато се чувства добре, когато знае, че филмите му вървят добре... Не знам, не съм сигурен, но можем ли да приемем като равностетка това, че през целия период на коронавируса, когато не можехме да работим кой знае колко активно, взех, че дигитализирах практически всичките си филми от 90-те години и от 2000 до 2010 и им направих модерни копия на DCP, така че днес те да могат да бъдат гледани спокойно. Ако това е някаква равностетка, значи ОК, аз съм си направил моята равностетка по този начин. Защото нали си представяш – „Подгряване на вчерашния обед“ е направен преди двайсет години, той досега съществуваше само на лента. Само че киномашина на лента има единствено във филмотечното кино и в Дома на киното, пък те дерат лентата, не са много качествени... По тази причина направих DCP и сега филмът пак може да бъде гледан без никакви проблеми. И мен да ме няма, филмът може да върви.

Б.М.: Ами, хубава ти е равностетката!

К.Б.: Козирог, какво да правиш! (Смее се.)



Б.М.: Последният ти филм „Гео Милев в лабиринта на времето“ съвсем наскоро е имал първа прожекция в Стара Загора, родния град на Гео Милев. Как го приеха зрителите?

К.Б.: Тези специални прожекции имат една малко по-особена публика – това винаги са хора, които са по някакъв начин пристрастни. В Стара Загора дойдоха и фенове от Пазарджик, Хасково, Ямбол и Чирпан. Но извън тези хора, запалени било по прозата на Христо Карастоянов, било по някои мои филми, които са гледали преди това, имаше един цял клас от Математическата гимназия, която носи името на Гео Милев. И дечурлигата не мръднаха по време на филма. Даже учителките казаха – „ох, господин Бонев, ама филмът ви е 80 минути, а пък нашите часове са по 45, ние искаме да го показваме...“, на което им отговорих, че затова съм го разделил на глави като роман, както филмите на Ларс фон Триер, той така си ги разделя – шегувам се... Но филмът е разделен на части, ще го отцепите донякъде в единия час, другия час ще си продължите. Защото те наистина намират, че във филма се споменават неща, които са извън учебната програма, но пък са ценни и по някакъв начин вълнуват младите хора.

Б.М. И аз харесвам филма. Мисля, че много дълбоко е огледана темата, която може би е твоята – за интелигенцията и властта... И още – за културната памет на един народ. И как тези големи интелектуалци от твоите филми като Вапцаров...

К.Б.: И Йовков...

Б.М. Да, разбира се, как те будят един съвременен дебат. Твоите филми не са просто биографични, а се опитват да провокират днешното ни мислене. Комуникираме с тях на някаква обща плоскост.

К.Б.: Убеден съм, че един филм, разказвайки за отминали събития, ако посланията му останат в миналото, започва да губи смисъла си. Моята цел винаги е била, когато разговаряме за миналото, да хвърлим проекции към днешния ден. Искам моите филми да говорят на днешните зрители за това, което е около тях. Затова и тези паралели – да откриваш в миналото неща, които се случват днес. Например в този филм специално, много хора питат – добре, къде откривате връзката между атмосферата от 20-те години и атмосферата днес? И аз казвам – единствената разлика е, че днес ги няма политическите убийства, които са като една гражданска война. Всеки убива всекиго. Няма невинни. Комунистите убиват хора от властта, властта убива комунистите. И не са само те, ами и сума други хора. Хайде, това го няма, но противопоставянето, нежеланието да чуеш доводите на другия, тази монологичност... тоест, аз имам в главата си един монолог и докато ти говориш, изключвам моите рецептори, не искам да те слушам. А след това ще продължа моя монолог от точката, от която съм говорил преди, а не от точката, която ти си ми задал. Тази невъзможност да се постигне някакво – няма да употребя думата консенсус, защото тя е прекалено политизирана, но по някакъв начин съгласие. Поразителното е колко ние, в частни разговори с приятели, които защитават чужди идеологии, сме ОК, техните идеологии не ни пречат, имаме общи теми, можем да си говорим за всичко. И само когато минем на идеологическа плоскост, тогава в един момент проявяваме нетърпимост, започваме да не понасяме мнението на другия. Това е едно заболяване, което, опасявам се, не е национално. То е заболяване на нашето време и общество. Някои хора говорят за закърняване на естествени наши рецептори, които ни позволяват да се справяме с подобни ситуации. И това ме тревожи. Поради тази причина искам да извадя някои такива

неща и да помислим, да ги обсъдим. Да видим, всъщност възможно ли е това нещо по някакъв начин да бъде коригирано. Поне да се смирим малко...

А иначе, що се отнася до художествената страна, разбира се, Гео Милев би могъл да бъде разглеждан по различни начини и с различни мащаби. Можем да използваме националния мащаб и да разговаряме с него по един начин. Но ако вземем европейския мащаб, хайде да не стигаме до световния, въпреки че защо не, но хайде, да се обърнем към европейския мащаб. Замислих се, че що се отнася до авторите, поетите, от които се е възхищавал Гео Милев, тези европейските, западните – Емил Верхарн и другите, Рихард Демел, то днес, в контекста на днешното наше битие, Гео Милев е по-важен от тях. Той ги надскача...



Б.М.: Ценно е също и това, че филмът не е изкуствоведски, литературоведски, а ни показва Гео Милев някак интегрално – и като поет, и като бунтар, и като личност, белязала своето време, но и като съпруг, приятел...

К.Б.: В тази посока беше и усилието ни със сценариста Константин Петров. С него искахме в нашия филм да се говори на разговорния, човешки език, на който си говорят хората ей така, седнали на маса. Във филма съвсем съзнателно сме избягвали наукообразния сленг,

който би могъл да охлади емоцията, защото ако има нещо, на което много сме държали, това е посланието на филма и неговите философски заключения да преминат първо през емоцията. Тя първо е минала през нас, но ние се опитахме да я пренесем и да я направим емоция на публиката. Всичко е в разговорен език, някои дати, някъде в края на еди-коя си година – ние не уточняваме тези неща или примерно Христо Карастоянов казва: „а една от сестрите му, сега не си спомням коя точно...“.

Б.М.: Да, това прозвучава много естествено...

К.Б.: Ами защото ние не сме енциклопедия. За нас, когато разговаряме и особено когато Христо се вълнува, не е толкова важно коя от сестрите го е казала, важното е какво е казано.

Б.М.: Също така много добре се допълват дикторският текст и откъсите от книгата на Христо Карастоянов...

К.Б.: Тъй като в повествованието са включени органично цели фрагменти от романа „Една и съща нощ“, разбира се, чисто професионално за нас беше важно да създадем единна атмосфера, единен език. По тази причина вкарахме този чисто брехтовски елемент, когато се каже нещо и емоционалната точка стигне върха си, се казва: „Христо Карастоянов – „Една и съща нощ“. За да се знае. Или примерно сцената, когато уплашените войници тръгват на бой и не знаят къде отиват в страшната зима, и накрая се казва „Гео Милев – Дойранският фронт, 1917 година“. За да се знае, че това е автентичен текст, който е взет оттам.

Б.М.: Това обаче не руши емоцията...

К.Б.: Това, така да се каже слагане на „кавички“ и това разделяне на епизоди, всеки от които има отделно заглавие – придават епичност на цялото повествование. Защото това наистина е един глобален поглед върху това какво се е случило с българите през целите тези над осем години, за които говорим – от Ньойският договор до 1925 г. След това, когато идва Ляпчев, нещата се поуспокояват, тези масови убийства прекъсват. Но в този епизод, който ние направихме напълно съзнателно – три минути да изброяваме избити хора по улиците на София и то избити и от едните, и от вторите, и от третите – ние сме се старали нашия поглед да бъде безпристрастен и да не се лашнем в

някакви идеологически уклони. Нещата се казват такива, каквито ги намерихме в тогавашната преса, във всички податки и документи.



Б.М.: Не само в пресата, но и в хрониката от онова време! Как работихте с този пласт от филма?

К.Б.: Така или иначе човек, работейки през годините, събира всякакви такива неща и те са като база данни. Но във Филмотеката това, което направиха за мен, това което те извадиха, този синхрон на майката на Гео Милев — аз не подозирах, че мога да намеря такъв кадър! Криси (Кръстина Илиева) ми помогна. Разбира се, една част от архивния материал съм взел от Филмотеката, но другата част – това са материали, които имам още от „Изкореняване“, от други места, от немски източници и т.н. Но специално за Първата световна война те вършат много добра работа.

Б.М.: Известен си с прецизността, с която се отнасяш към архивния материал и тук отново виждаме цяло богатство от неизвестни кадри...

К.Б.: Знаеш ли, има един парадокс, че всъщност голяма част от тези кадри са кадрите, които моите колеги прескачат, защото в тях нищо не се случва. Но когато имаме един общ план, в който там някъде в далечината вървят едни войници, за мен този кадър е по-вълнуващ от

другите, в които вървят някакви битки, но които са познати, известни и вече сме ги виждали в други филми.



Б.М.: Сложна тъкан се е получила – документално-художествена проза, стихове на Гео Милев, документи, кинохроники, актьорите да не пропуснем. Тук не си правил възстановки, но пък има натурни кадри от нощна София днес, силно въздействащи като мрачен колорит и атмосфера.

К.Б.: Това е моя теза от едно време. А тя е следната: киното е една игра, в която ти задаваш правилата. Играем на „Не се сърди, човече“ и ти имаш едно зарче с шест точки или с две, или с една. Още когато правихме филма за Димитър Петков с Влади Киров („Роден в робство“, 2006) показахме гвардейците пред Президентството и казахме – тогава, в оная година, тук е било друго, обърнахме през шадравана, показахме двореца, вървяха коли, но ние вече го направихме черно-бяло и следващите кадри бяха с Фердинанд и с майка му. Още тогава видях, че това действа. И затова тук реших да го приложа, защото то е адекватно, чисто емоционално, на това, което се говори и това, което се чува като музикален съпровод.

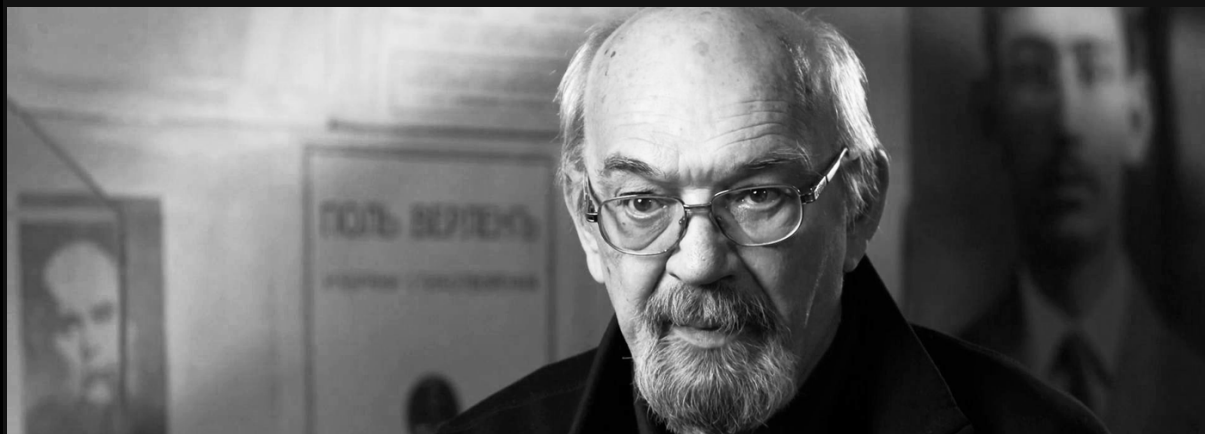
Б.М.: Прочетох някъде, че особено уважаваш едни режисьори, които наричаш „мексиканската четворка“, заради това, че търсят нов език в киното... Разкажи за това си увлечение, което силно ме впечатли, понеже и аз съм фен на латино киното...

К.Б.: Говорим за Иняриту, Дел Торо, Куарон и Рейгадас – това са. Като Рейгадас се включи напоследък, но ми е най-интересен в момента. Но ако трябва да се върнем към корените, всичко започна, когато видях „Любовта е кучка“ (*Amores perros*, 2000, реж. Алехандро Гонсалес Иняриту). Структурата на този филм, която не е хронологична, толкова ми хареса, толкова ме впечатли и толкова усетих нейните възможности, че след това, от 2000-та година, докато бях в Благоевград и преподавах режисура и съвременни тенденции в киното, на този филм му правих дисекция със студентите през цялото

време и им обяснявах как всъщност времето в киното е интегрално. Оттам е моята теза за интегралното кино. Разбира се, нея я има и при Куарон в голяма степен, и при Рейгадас също, но Иняриту е най-последователният. Има хубави филми, които са разказани последователно, обаче истинското кино е киното, което следва човешката мисъл, а човешката мисъл скача като бълха...

Б.М.: Или като пияна маймуна, според будистите...

К.Б.: (Смее се от сърце.) Не съм го чувал това, но ми харесва. Това нещо в българската проза пръв го прави Антон Страшимиров! Ние не дооценяваме, че имаме един гениален автор, който в прозата си, даже в „Хоро“, което сме го изучавали в училище, особено пък и в „Роби“, използва този поток на съзнанието, който ние сме учили от Хемингуей насам. Обаче Страшимиров го има преди Хемингуей! Искам да кажа, че в крайна сметка, каквото и да вземеш от мексиканците, винаги опираш до българския си корен. И до Страшимиров.



Б.М.: А в случая и до Христо Карастоянов. Той вкарва и съвремието.

К.Б.: Ние с Христо се познаваме от хиляда години. С Косьо и с него направихме сценарий за игрален филм по романа му, но по някакво стечение на обстоятелствата той не се реализира. Но всъщност парчета от нашия сценарий влязоха в продължението на романа на Христо Карастоянов, в третата част, която се казва „Т като Ташкент“. Значи хората в екипа (това става с всеки успешен екип) се превръщат в един организъм с единна кръвоносна система и с единна нервна система. Тоест, ако някой ми причини болка на мен, ти изпитваш същата болка или обратното. Тук става дума не просто за чисто професионално сътрудничество, става дума за нещо много повече от приятелство. Това не е приятелство, това е нещо свършено друго. То

е в един момент да мислите еднакво. Сега с Ирена Иванова много често ни се случва. Филмът, който гледам днес, без да сме се наговаряли, Ирена го гледа вкъщи същия ден. И на мен това ми харесва.



Б.М.: Предстои да снимаш филм по нейната книга „Остайница“, нали?

К.Б.: Още е рано да говорим за този проект, но да, обичам да контактувам с млади хора. Има нещо вампирско в мен, изглежда, защото тяхната емоция, тяхната енергия ме зареждат (Смее се). Дълго време студентите ми и в НАТФИЗ, и в Благоевград, за мен бяха, така да се каже, енергията, която ми даваше допълнителна сила да вървя напред. И до днес отношенията ми с Христо Симеонов са изключително близки. Аз се интересувам и боля за неговите филми. И при него е същото.

Б.М.: През годините се движиш успешно между игрално и документално. Как става това? Как превключваш?

К.Б.: Ще ти кажа – много е просто, защото не правя разлика между едното и другото. По някакъв начин се пренастройваш към определена стилистика. Ама то е същото като да правиш трагедия, след това да правиш детски филм. Чувал съм например актьорът Атанас Атанасов, когото всички страшно харесват с неговите супер

сериозни роли в киното, да въздиша и да казва – „ох, ако знаете колко добър комедиен актьор съм!“. И е прав! (Смее се.) И е прав, защото е безумно смешен. Човек понякога в отношенията си с другите спазва някакви клишета. Ако разделим киното на някакви квадратчета и ги систематизираме, аз задължително ще изпадна от тия квадратчета... Защото, така или иначе, не се припознавам в никаква група или в никаква връзка с останалите ми колеги. Обичам ги, харесвам им филмите, но това е факт.

Б.М.: Как виждаш състоянието на киното ни днес? Докъде стигнаха борбите за по-добър закон?

К.Б.: Ако говорим за Закона за киното, големият проблем е, че всъщност през тези трийсет години, когато киното се развива извън държавната организация (говоря за закриването на студиите), в нашето общество изчезна фигурата на администратора, който трябва да се занимава с кино. Този, който имаше организационни способности, стана продуцент. Бидейки продуцент, той не може да се включи в администрацията, защото ако се включи в администрацията, трябва да си затвори фирмата и трябва да спре да прави кино. Поради което ние останахме без водачи, останахме без хора, които да имат поглед върху снимачния процес – това, което беше едно време и в „Бояна“, и в „Екран“, и във „Време“. И затова ние имаме толкова фатална липса и нужда от специалисти, които могат да оглавят Филмовия център. Нямаме такива хора и това е голяма беда. Дано с конкурса всичко да мине нормално и да бъде избран човек, който знае какво да прави. Защото административните способности са нещо съвсем различно от творчеството. Може да дойде творец, ама трябва да си загърби професията, за да стане другото – няма как да се съвместяват двете неща. И оттук дойде това приплъзване, неприятно, когато в продължение на година или две филмови творци, автори и продуценти започнаха да се занимават с писането на закона. На всичкото отгоре те бяха абсолютно искрени, честни и почтени, но техните идеи не бяха чути в Министерство на културата, а бяха сложени настрана и в Министерството се появи някакъв друг Закон, който, както виждаме сега, абсолютно не функционира. Законът не е само даването на много пари...





КУЛТУРЕН АФИШ: МАРТ 2022

АНАСТАС ПУНЕВ

Март е месецът на София Филм Фест, но също така на Оскарите, а общото между двете е „Карай колата ми“ на Рюсуке Хамагучи – първата японска лента, номинирана за най-добър филм и същевременно ключов акцент в програмата на СФФ.

Доколкото всяка рецензия за филма се чувства длъжна да спомене неговото времетраене от три часа, любопитното е, че Хамагучи съвсем спокойно може да разкаже същата история и за час по-малко, но ако беше избрал това, тя не би била забелязана. Парадоксално, но един по-кратък вариант на филма би бил много по-неангажиращ и досаден за гледане, защото „Карай колата ми“ е посветен именно на темата за преходността, а тя изисква не само поетапно потъване в атмосферата, но и сложни манипулации с филмовото време. То се свива и отпуска съобразно развитието на сюжета, на моменти се мистифицира, паузите се поглъщат и резултатът е, че филмът расте, след като е изгледан – неслучайни са сравненията с буря, която разкрива голямата картина едва когато отмине.



КАРАЙ КОЛАТА МИ (2021, РЕЖИСЬОР РЮСУКЕ ХАМАГУЧИ)

За българския зрител ще е интересно да види как японци поставят „Вуйчо Ваньо“ и то по авангарден начин, при който всеки актьор говори на собствения си език. Истинският културен шок обаче е в смайващо неемоционалното разгъване на филма – от примиреността, с която главният герой Юсуке (Хидетоши Нишиджима) приема изневерите на съпругата си (Рейка Киришима), до равния му глас, докато споделя травмите си с Мисаки (Токо Миура), неговия дамски шофьор с не по-малко травмиран живот. Така както Харуки Мураками, автор на двете истории, първообрази на филма, не е отговарял на мейлите на Хамагучи и накрая все пак споделя, че е гледал и харесал филма, „Карай колата ми“ е изненадващо дистанциран за филм, който разказва за емоционално разбити хора.

„Карай колата ми“ преди всичко успява да покаже една иначе невидима промяна в героя. От уредения и успешен живот като режисьор и актьор в Токио, след внезапната смърт на жена си той се озовава в Хирошима, сякаш това е неговото читалище или хижа в провинцията, където наистина може да зарече всичко и да бъде нов човек, сред колективната травма и милите непознати. Толкова нов човек, че е лишен от едно от малкото занимания, на които държи – удоволствието да репетира реплики, докато шофира. Преходът има и по-различен характер – от сексуалната енергия на първата част от филма до напълно асексуалната интимност от втората. Дали нещо би

било различно при друго стечение на обстоятелствата? Навярно да, но посланието е, че няма никакво значение и не съществува друга мъдрост извън живеенето в синхрон със съдбата.

„Карай колата ми“ е философски филм, но по никакъв начин догматичен, защото хората не са жертвани за абстракции и се поддържа деликатен баланс между трагедията и комедията. Кадрите от интериора на червения Сааб на Юсуке съответстват на намерението на Хамагучи – по подобие на „автомобилните“ образци от иранското кино като „Такси“ на Джафар Панахи и „Вкусът на черешата“ на Аббас Киаростами клаустрофобията се съчетава с високата скорост, животът от вътрешността на каросерията и интимното споделяне в тесните ѝ рамки – с безкрайния път напред и това е както много конкретно, така и силно метафорично като образ. Особено когато не е ясно какво идва на края на пътя – филмът оптимистично отразява сходствата между Юсуке и Мисаки и шанса за споделяне между тях, но далеч не защитава идеята, че преживяването на една драма е равносилно на нейното осмисляне.



ИНТРАГАЛДЕ (2021, РЕЖИСЬОР РАДУ МУНТЕАН)

Балканският конкурс на СФФ традиционно вади скрити диаманти и тази година не прави изключение. „Интрагалде“ на Радун Мунтеан събира в себе си всички познати прийоми на румънското кино от последните години – тънък хумор, реализъм, който не е сив и скучен, и едно специфично двойно дъно, сякаш филмът води зрителя много по-дълбоко спрямо това, което се случва на екран, и май се оказваме излъгани за действителните му намерения.

„Интрагалде“ дава заявка за роуд муви относно група от хора, които по подобие на Червения кръст отиват като доброволци в планината с чисти намерения. Впоследствие нещата се объркват, добрите им намерения закъсват в калта и това звучи едва ли не като долнопробен сюжет на филм от типа на „Проклятието Блеър“, което, разбира се, е напълно съзнателно решение на Мунтеан. Когато сме най-притъпени и сме готови да очакваме хорър, той вади невидимия си трик и филмът се превръща в много по-тежко произведение за изборите, които правим в сложни ситуации, както и социалната отговорност при сблъсък на напълно различни хора.

Препятствията започват, когато групата добри самаряни попада на особения старец Кенте, който им дава погрешни указания и те се изгубват. Остатъкът от филма е рефлексия на това загубване – модерните градски хора не успяват да се разберат с Кенте, но това е просто пример за цялостното им неразбиране с различните от тях. Очевидното противоречие е, че селяните в планината са нормални хора, лишени от всякакъв екзотизъм, докато възприятието на онези, отишли да ги спасяват, е на съвсем друга вълна, близка до самонадеяната „благотворителност“.

Във формално отношение „Интрагалде“ е красиво непретенциозен – филмът си позволява по румънска традиция да вкарва диалози, които нямат отношение към сценария, но въпреки това говорят много за персонажите, а от време на време изпада в естетизация на самотния живот, но не и в дидактика, които се срещат в подобен тип филми. Така филмът диша и това го спасява от натрапчивите въпроси „и какво от това“.

Сред цялата безпосочност финалните кадри с изкъпването на Кенте успяват да оправдаят „Интрагалде“. По подобие на „Веркмайстерови хармонии“ на Бела Тар гледката на голото старо тяло е нещо отрезвяващо на фона на пародийния характер на филма и така Мунтеан се измъква от капана, който е подготвил на своите герои – докато за тях Кенте е човек, заслужаващ съжаление, в рамките на филма, режисьорът запазва достойнството му.

Ако киното не е достатъчно през март, галерия Синтезис е подготвила носталгично връщане към златните години на българското кино с изложбата „Звезди на българското кино“. Подборът от 60 портрета от негативи на класически български филмови продукции ще предизвика

едновременно съжаление за всички непрежалими лица на родното кино като Апостол Карамитев, Георги Георгиев – Гец, Гинка Станчева, Георги Парцалев и много други и носталгия по периода от средата на 50-те до началото на 70-те, който е обхванат. Наред с това изложбата представлява важен мост между фотографското и филмовото, доколкото тези портрети са както шедеври, уловили конкретния момент, така и епизоди от киноисторията на България.

Паралелно с изложбата, чийто куратор е Калин Руйчев, във филмотечно кино „Одеон“ ще бъдат показани следните филми:

03 март 2022

„Това се случи на улицата“ (1956), режисьор Янко Янков

10 март 2022

„Тютюн“ (1962), режисьор Никола Корабов

17 март 2022

„Двама под небето“ (1962), режисьор Борислав Шаралиев

24 март 2022

„Смърт няма“ (1963), режисьори Христо Писков, Ирина Акташева

31 март 2022

„Понеделник сутрин“ (1966/1988), режисьори Ирина Акташева, Христо Писков

07 април 2022

„Шибил“ (1968), режисьор Захари Жандов

14 април 2022

„Осмият“ (1969), режисьор Зако Хеския

21 април 2022

„Петимата от Моби Дик“ (1970), режисьори Гриша Островски, Тодор Стоянов

„Карай колата ми“ и „Интрагалде“ са част от програмата на София Филм Фест 2022.

Изложбата „Звезди на българското кино“ може да бъде видяна от 01.03 до 30.04 в галерия Синтезис, а филмите – в кино „Одеон“.





ФИЛМОВАТА КРИТИКА – СЪСТОЯНИЕ И СМИСЪЛ

ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

Чудесно е, че списание КИНО отвори дебат за състоянието/влиянето на филмовата критика. С напредването на технологиите и подмяната на ценностите статусът на критика изобщо се промени и в частност – на филмовия. От една страна, експертността е изтикана в периферията на медиите, а след смъртта на вестник „Култура“ практически територията ѝ е сведена до списание КИНО, сайта „Въпреки“ и новия седмичник „Филтър“. Самата аз съвсем доскоро две години водех колонка за кино в „Труд“ и бях единственият външен филмов наблюдател в печатните медии. Разбираемо е – ежеседмичното писане на кратки рецензии е трудоемко и изисква стриктна дисциплина, пък и вестниците предпочитат рекламата. От друга страна, към професията ни се протегнаха лаици от кол и въже – само бръснещ поглед по форуми и сайтове ще докаже правотата ми (с малки изключения). След като всички разбират от спорт и политика, защо да не се пробват и като филмови критици... И без това киното все още е най-масовото изкуство.

Въпреки че гилдия „Критика“ в Съюза на българските филмови дейци набъбва и най-сетне се подмладява, само неколцина сме активните критици у нас. Умишлено не употребявам влиятелни, както е прието в чужбина, защото тук днес подобно елитарно занимание по презумпция

е маловажно – приоритетите са други, т.е. малцина са ценителите на компетентността, дълбочината или радикализма на анализа. Така че статутът на професията ни е сринат. Нещо повече – едновременната престижна специалност „Кинознание“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ вече е непопулярна (не носи пари и слава) и е трансформирана в „Екранни изследвания и журналистика“. В момента там има едва десет студенти в различни курсове.

Така че критиката като сегмент от кинематографичния процес у нас присъства предимно в художествените комисии към ИА „Национален филмов център“, а като общност се проявява само по фестивали, когато раздаваме награди на гилдията и на СБФД или масово пишем текстове в КИНО. Що се отнася до нейната чуваемост, има отделни критически гласове. И, дори да са категорични, не са гръмогласни.

Да бъдеш филмов критик означава не само да обичаш киното и да си компетентен, но и постоянен, и куражлия. Освен това, за близо трийсет години в професията всеки ден се убеждавам, че филмовата критика не е „рак отшелник, който се храни от творчеството на другите“, както бях прочела като ученичка в списание „ЛИК“; не е метазаимание, а вид изкуство, което с ерудиция и терминологичен инструментариум анализира филмово произведение или тенденция в културологичен, исторически, творчески контекст. Подобно на лекаря, и филмовият критик трябва непрестанно да надгражда и опреснява знанията си – от гледане на филми до четене и осмисляне.

Компетентната, честна и справедлива критическа оценка у нас, ако изобщо бъде прочетена/чута, е възприемана със симпатия, когато е позитивна, и на нож – когато е негативна. Общо взето, филмовият критик е най-мразената професия в нашето кино. Неслучайно в края на 2018 продуцентите се опитаха да ни елиминират от художествените комисии.

Критиката и анализът са важна и съществена част от развитието на киноизкуството в целия свят. Чрез гледната точка на професионалните критици филмовите автори успяват да развият и надградят уменията си в посока на подобряване комуникацията със своите зрители. Разбира се, способността да се вслушват в думите на критиката е валидна само за най-добрите автори – режисьори, сценаристи, оператори. Важно е да се направи разграничение между качествената критика и простото изказване на мнение или още по-

лошото безсмислено „хейтене“. Дълбоко е убеждението ми, че за българското кино качественият анализ е от съществено значение за бъдещето му развитие.

Преди десетина години разговарях с влиятелния филмов редактор на *Los Angeles Times* Кенет Тюран – беше гост на фестивала *So Independent*. Тогава той ми каза: „Според мен, критиката може да влияе единствено групово. Индивидуалното мнение не работи. В Съединените щати публиката ще отиде да гледа даден филм само ако водещите критици са го препоръчали. Що се отнася до Гилдията на критиците, срещаме се само за гласуване – за филм на годината например. Но, така или иначе, филмовият критик трябва да е честен. Поне за себе си бих могъл да кажа, че се доверявам единствено на собствените си вкус и чувствителност“.

С новия облик на списание КИНО мястото на филмовата критика не само се разширява и става по-видимо, а и има потенциала да бъде истински значимо. С удоволствие чета текстове на колеги, но, честно казано, следя преди всичко Антон Долин в сайта *Meduza*, списание „Искусство кино“, на което е главен редактор, и на канала му в YouTube, както и Питър Брадшоу в *The Guardian*. Ще ми се скоро и у нас да има блестящи и влиятелни критици, чието мнение не просто тежи, а съумява да формира вкус и разбиране.

Всъщност не мога да дишам без гледането на кино и писането за него. С всеки текст се старая да доказвам, че филмовият критик не е „рак отшелник, който се храни от творчеството на другите“. Не знам доколко успявам, но пък самата аз не си падам много-много нито по раците, нито по отшелничеството.



ЕП. 1

БТР-а ПО СНЕЖНАТА УЛИЦА

1'15"

реминисценция

ЕКСТ. УЛИЦА. НОЩ

1. Самотен движещ се лъч бавно пълзи по засипаната със
ОБЩ сняг улица и откъслечно осветява тъмните сгради от
двете ѝ страни.

2. Това е мощният прожектор на БТР;
ДЕТ

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: НЕ ВЛИЗАЙ В ПРЕРЕКАНИЕ С ПЕРСОНАЛА НА БАНЯТА

КИНОТО НА ИВАН ЧЕРКЕЛОВ

Автобиографичност/биографичност до степен на изповедност е един от най-ярките кинематографични кодове във филмите на Иван Черкелов. И заниманието със смъртта – от „Парчета любов“, където преживяването ѝ е изобразено с библейски цитат, през „Търкалящи се камъни“, където присъства натрапчиво – видимо (епизод в морга и селско погребение) и словесно (диалози на братята за покойната майка например), нелепото младежко убиване в „Раци“ и „Семейни реликви“ до предстоящия му филм, който проследява процеса на умирането/просветлението на възрастна жена. Понякога се мярва и любов. Това кино изследва човешката несъстоятелност и пропуснатите шансове за близост. Човърка с троен интензитет – на антропологичното отчаяние, на обезкуражаващия автентизъм и на високия естетизъм. Иван Черкелов показва бездната без пощада. През филмите му често изниква внушението, че колкото по-несъстоятелен е човекът, толкова по-величествена е природата. А най-важното според мен е, че авторът не изневерява на своя стил – интелектуално-експресивната тревожност с упование в индуистката философия. Сменя герои, интериори, екстериори, сменя жанрове и актьори, но не и стил. И заедно с оператора Рали Ралчев (в „Стъклени топчета“ е с Емил Христов), художника, актьорите и музиката, създава амбивалентна реалност: автентична и условна, вибрираща и монолитна, разпознаваема и специфично негова.

С „Парчета любов“ Иван Черкелов бръкна в душите на връстниците си – хипари и „безбожници“. На екрана бе извадена цялата методология на безотговорната нетърпимост. Със скалпел Иван Черкелов чегърта своите спомени и фантазии, за да извади на показ охлузената, омърлушена, но все пак жива физиономия на част от поколението ни. Възрастните крещяха, че такова кино няма; или ако го има, то е в края на 50-те и началото на 60-те във Франция. Ние, младите, наясно с Новата френска вълна, се кълняхме, че това е Филмът. Възрастните обвиниха „Парчета любов“ във фрагментарност. Младите разбрахме, че е минало времето на заблудите. След този филм, за който съм изписала сума ти страници, престана да ми пука за постижимостта на щастието. Болките – предизвестени и случайни, цигарите – недопушени и превърнати във фасове, вините – мними и драстични, ракията – бягство и ритуал, думите – гонени и разгонени, екстазите – постигнати и не... Сивите дни и сините нощи в „Парчета любов“ раздират удобната равнинност на обичайния български игрален филм и той самият започва да се чувства неудобно пред дръзкия новак. Досега никой не си е позволявал такава самоубийствена разголеност. Мълниеносното сваляне на „Парчета любов“ от екран бе логичната реакция на тогавашната цензура.

Дълго чакахме втория филм на Иван Черкелов. За известно време потъна в Кришна съзнание. Ако в „Парчета любов“ бе втренчен в моралните колизии на своите връстници чрез конвулсиите на херметичното групово живеене, в „Търкалящи се камъни“ (България/Франция) – филм за пътуването към Бога – идва ред на бащите. В него неудовлетворението на Иван Черкелов от човешкото несъвършенство напуска територията на рационалното – приютява го ирационалното, където биография и фикция, живот и изкуство се смесват в колаж от тълкувания. Дипломната работа на Иван Черкелов „Балада“ (1982) и „Парчета любов“ са фиксирани върху наранената от фалша наоколо нравственост на групата. В „Търкалящи се камъни“ Иван Черкелов стига до абсолютното капсулиране на героите спрямо обществото. Съзнавам, че това е свързано с целеустремеността на заниманието – пътя към Бога. Но, независимо че не мога да отделя поглед от екрана, усещам агресия. Ако съдя по филма, излиза, че най-ефикасното бягство, което можем да реализираме по пътя към духовността, е бягството към себе си. Във втория си филм Иван Черкелов въвежда фигурата на бащата (своя собствен, който играе

баща на други) като проекция на прозренията си за смисъла – бащите са синове, синовете са бащи, а бащата на смисъла е Бог. Мелодията на Шрила Прабхупада на фона на приближаващия заплашително локомотив се носи като трансцедентално обещание за безкрайност. За разлика от „ахмашки“ сниманите „Балада“ и „Парчета любов“, визията на Рали Ралчев в „Търкалящи се камъни“ е извънредно живописна – до степен, че въздейства емоционално хипнотично и натоварва всекидневието с особено излъчване. В „Търкалящи се камъни“ Иван Черкелов се оттласква от хипарството, белязало „Балада“ и „Парчета любов“, но пък екранизира идеи на Кришна, свързвани с раждането на хипи движението. Това пренареждане на биографични влияния върху творчески идеи приближава филма до постмодерната естетика. И отново ще цитирам Светла Иванова от текста ѝ „Търкалящи се камъни. Разговор с Бога“ във в. „Култура“, бр. 50 от 1995: „Със своята отвореност „Търкалящи се камъни“ очевидно се измъква от европоцентричното притегляне на ясните, закръглени и, в крайна сметка, затворени мисловно-естетически конструкции. В работата си над този филм Иван Черкелов, изглежда, постъпва като онзи дзен-учител, който на въпроса „Какво е Буда?“ събул сандала си, сложил го на главата си и отминал“.

Новелният хибрид от фикция и документ „Обърната елха“ (2006, България/Германия, Специалната награда на журито в Карлови Вари и др.) завръща в киното ни мощния кинематографизъм (създаден е заедно с дебютанта в игралното кино Васил Живков – доказано талантлив документалист).

Общо взето, във всичките си филми Иван Черкелов се занимава с българското живеене през групата. Ако в „Балада“ и в „Парчета любов“ това са хипари, капсулирани от соца наоколо, в „Търкалящи се камъни“ са братята, търчащи подир Смисъла, в „Стъклени топчета“ (1999) са мумии, имитиращи живот, в „Обърната елха“ се прехвърля върху други социални групи, етноси, манталитети... Изглежда отстранен от заниманията с автобиографичността в предишните си филми, дори бих казала – от известното високомерие. И наистина се е получил филм-живот.

С цялата си дълбочина и абсурдност, „Обърната елха“ е много по-демократичен от предишните му филми. Всичките му компоненти ме водят в тази посока, но ми е много важен автентизмът на речта –

циганите например си говорят и ги разбирам през мелодиката на езика им... И ми е леко, и се кефя – и на тях, и на пъстротата на общото ни живеене... „Обърната елха“ е напълно различен от другите филми на Черкелов – като структура, ситуации, герои, внушение. Прилича на предишното му кино само със заниманието с несретници. От различни „частици“, заедно с Васил Живков, те изваждат внушителен образ на живота, надскачат заниманието с националното съществуване. (...) Изобразителните решения са екстракт от едър кинематографизъм – колорит, ракурси, планове, портрети, среда... И музикално-звуквата партитура е внушителна.

Както е верен на любовта си към рока, през всичките години от излизането на „Парчета любов“ Иван Черкелов изглежда непоклатимо консервативен и последователен в заниманията си с една тема в авторското си кино – хаоса в душата на човека. В „Парчета любов“, „Търкалящи се камъни“, „Стъклени топчета“ (Специалната награда на журито от „Златна ракла“ 2000, Награда за женска роля на Жана Караиванова от „Златна роза“), „Обърната елха“, „Раци“ („Свети Георги“ за режисура от Москва и др.) и „Семейни реликви“ (специалната награда на журито от „Златна роза“) той се интересува от търсенето на Смисъла – и едро, и детайлно, и тревожно, и мъдро. Взрян надълбоко в света наоколо, във филмите си той сякаш въплъщава тезата на Камю за живота като „нечовешка игра между абсурда, смъртта и надеждата, които си разменят реплики“. Черкелов рови из времето с антропологична прецизност и създава своя реалност – магична и вибрираща, която не можеш да сбъркаш с никоя друга.

Искушавам се да цитирам Иван Черкелов от наш разговор: „Повече или по-малко, опустошението е нормална черта на въпросния преход. Разбира се, когато това опустошение и тези руини се разглеждат в дълбоко човешки план, нещата изглеждат другояче – никой от нас не е очаквал и дори не си е представял, че ще ни се случи това, което ни се случи. Но и ние самите сме си виновни – особено за вътрешната опустошеност. Ако някой ми каже, че филмите ми са подобни един на друг, монотонни, говорят за едно и също, подобно на старата група Black Sabbath, бих казал, че тези филми, а и аз между тях, приличаме малко на църква на гробище. Тази църква не е като другите църкви – там няма сватби, няма кръщенета, няма празници, няма

разнообразие. Поводът винаги е един и същ. Но не може и без такава църква“ (вж. в. „Култура“, бр. 1 от 2017).

Геновева Димитрова, вестник „Култура“, 06.12.2019

„Как си го запомнил?“, пита пианистът върналия се след десетилетия в чужбина приятел, докато свири на пиано мелодия от младостта им. „Не съм го запомнял, защото никога не съм го забравял“, отговаря Андрей, шейсетинагодишният протагонист и вероятно алтер его на режисьора Иван Черкелов в седмия му ексцентрично озаглавен игрален филм „Не влизай в пререкание с персонала на банята“. Лайтмотивът в него е завръщането. Физическо, към неузнаваемите днес места от детството. Метафизично, към отлетялото, разпаднало се на откъслечни спомени и ефимерни асоциации време; прелитащи през съзнанието образи на изчезнали завинаги предмети, символи, сцени от ежедневието, но отпечатали се в емоционалната памет. И разбира се, хора. Завръщане към мъртвите, но и към все още живите, с които общуването може и да се е пропукало през годините, ала връзките и общите корени не са прерязани.

(...)

Тъканта му е повече настроение, отколкото разказ, и операторската работа на Рали Ралчев, очертаваща фин паралел между меланхолията на есента и прощаването с живота, заедно със саундтрака от валс, рок и кючек, играят много по-съществена роля за цялостното възприятие, отколкото сценарият. Неравният наратив е капризен и нелогичен като изблиците на паметта. Като нетърсещ съвършенство във формата бял стих за миналото, самотата и крехкостта на контакта с другия, с най-близкия. За твърде късното осъзнаване, едва в преддверието на смъртта, кой заема централно място в живота ни и кой остава в ролята на персонал. Непоръбен и препъвещ се стих, но пък искрен в желанието си да потъне във времето назад и да го разбере, без да го преподрежда.

(...)

С „Не влизай в пререкание с персонала на банята“ Иван Черкелов затвърждава репутацията си на най-безкомпромисния автор от посттоталитарния период на българското кино. Безкомпромисен в избора на темите, които са винаги лично-екзистенциални, но и във формата, която никога не е лесносмилаема. Около филмите на Черкелов винаги се е вихрел дебатът за комуникативността на „най-масовото изкуство“, дълга на режисьора към зрителя (има ли такъв?) и докъде може да се простира авторската себевтораченост, особено когато сметката се плаща от държавния бюджет. Вероятно и този път единици зрители ще намерят път към екранните му умозрения. Което е жалко, защото въпреки драматургичните си проблеми „Не влизай в пререкание с персонала на банята“ е автентично огледало на апатията като национална черта, на троснатото общуване и невъзможността да изкажем чувствата си пред тези, които обичаме. На затихващите функции в изоставената провинция, на тенденцията за бягство от настоящето в миналото, където животът изглежда да е имал повече стойност. В този смисъл филмът е едно есеистично огледало на разклатената ни идентичност и на живота днес през мечтанието ни за вчера. За който съумее да се огледа в него.

Мариана Христова, Българско Кино Общество, 26.10.2020

[За да прочетете целия сценарий, кликнете върху заглавната страница. ↓](#)

"НЕ ВЛИЗАЙ В ПРЕРЕКАНИЕ С ПЕРСОНАЛА НА БАНЯТА"

работна книга





ГАЛЕРИЯ: НЕ ВЛИЗАЙ В ПРЕРЕКАНИЕ С ПЕРСОНАЛА НА БАНЯТА

РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ИГРАЛНИЯ ФИЛМ „НЕ ВЛИЗАЙ В ПРЕРЕКАНИЕ С ПЕРСОНАЛА НА БАНЯТА“ НА РЕЖИСЬОРА ИВАН ЧЕРКЕЛОВ

© ВЕСЕЛА БАНЗУРКОВА









ДИВИ И ПОЧТИ ЩАСТЛИВИ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

Дебютният филм на младия унгарски режисьор Мате Кьоруши „Divas” (с премиера в документалния конкурс на фестивала в Сараево) проследява съдбата на три нестандартни момичета, попаднали в гимназия, която дава „втори шанс на проблемни младежи“. Зад перфектния им грим се крие завиден за крехката им възраст житейски опит. Може и да не знаят какво точно искат, но поне са на ясно какво не искат. Филм за челния сблъсък с реалността, за порастването, за свободното реене и за границите на мечтите, който ще бъде част от програмата на второто издание на Rhodope International Documentary Film Festival през юни.



Как срещна тези момичета и какво в тяхното приятелство и лични истории те накара да започнеш да снимаш документален филм за тях?

Случи се точно както го разказвам и във филма – трябваше да се дипломирам. Бях много притеснен, че ще се проваля, защото не откривам историята, която бих искал да разкажа и същевременно ме вълнуваше безкрайно много темата за порастването. Докато се лутах в мислите и тревогите си, съвсем случайно попаднах пред една специална гимназия в Будапеща – нещо като училище, което дава втори шанс и видях много интересни лица. Реших да организирам кастинг в училището и прекарах часове наред с различни тийнейджъри, които ми разказаха техните истории и проблеми. По някое време излязох да изпуша една цигара отвън, но понеже нямах запалка в себе си, започнах да се озъртам наоколо. Тогава забелязах три страшно различни една от друга момичета, които седяха една до друга. Поисках им запалка. Разбрах, че същата година им предстои да завършат и че те са „Дивите“ на училището. Спомням си много ясно, че се прибрах с широка усмивка, без дори да имам ясна представа каква би била историята, но усещах, че трябва да снимам филм точно за тези три тийнейджърки.

Как успя да ги убедиш да те допуснат до личното им пространство и да ги накараш да се чувстват достатъчно сигурни, за да споделят с теб личните си травми и надежди за бъдещето?

Да ги убедя да участват се оказа лесно, но да спечеля доверието им беше истински важната част. Те бяха развълнувани, че избрах тях, но не знаеха какво предстои. Ако трябва да съм честен – аз също не знаех с какво се захващам, решавайки да следвам живота не на един, а на три персонажа. Може би инстинктивно реших, че мога да ги разбера, защото съм най-големият брат от седем деца и имам три сестри на същата възраст като Дивите. Съществено беше, че влизах в този проект с чисто и отворено съзнание, не съм имал наставления от продуценти или ментори, и концентрацията и вниманието ми бяха насочени изцяло към героините. Всъщност въобще не планирах да направя пълнометражен филм, но постепенно потънах в тяхната история. Имаше няколко трудни момента по време на снимачния процес, но в крайна сметка всичко се случваше напълно спонтанно и естествено.

Колко време снимате героите?

Филмът е заснет в продължение на шест-седем месеца, които прекарах с героините по време на последната им година в училище. След това, по време на работата по монтажа и срещите ми с различни ментори, стана ясно, че има нужда от някои специфични стилизирани моменти, които заснех в рамките на няколко дни допълнително.

Намесва ли се по някакъв начин в историята, така че да създадеш драматична филмова структура?

Наистина изключително много държа филмите ми да бъдат спонтанни и искрени. Мисля и планирам предварително, за да имам различни ходове, но когато снимам, не се намесвам невидимо. Ако го правя, то е ясно, не го крия. Наистина е твърде субективно, но лично аз не харесвам документално кино, което създава драматургични ходове и драматично напрежение чрез невидими намеси в разказа. Много съвременни документални филми губят своята автентичност и магия от усещането за документалност, заради режисирания в тях сцени. Ако искам да режисирам героите си, бих направил игрален филм и, разбира се, следвайки собствения си вкус и разбираня, бих използвал натуршчици, но с хонорари като актьори. В това документално кино, което харесвам, плащането на героите би разрушило тона в отношенията ни. Дори когато има видимо стилизирани сцени, те нямат претенцията да са част от реалността, използват се като визуални пасажии. За мен е важно героите ми да се чувстват комфортно, за да могат да са максимално откровени и отворени към снимачния процес.





Филмът е многопластов и добре балансиран. Как успя да запазиш баланса в разказа между историите на трите момичета? Какво искаше да покажеш във всяка една от тях?

Търсенето на този баланс в разказа беше най-трудната част в монтажния процес. Първо трябваше да открия есенцията в историите на всяка от моите героини. При Сани това беше най-лесно, защото, за съжаление, по време на снимките майка ѝ, с която имаха сложни отношения, почина. Но с другите момичета беше малко по-трудно. Трябваше да намерим начин да свържем техните собствени истории в един общ разказ, да намерим общото, за да открием баланс. Този процес по работата върху монтажните варианти отне около две години. Когато HBO се включиха, вече бях монтирал около година и половина. По това време някак успях да се абстрахирам от материала, гледах на него с нови очи и структурата се сглоби и напасна. Беше интензивен период, но много креативен.

Навярно най-трудният момент по време на снимки е била сцената с монолога на Сани след смъртта на майка ѝ?

Не точно тази сцена, а въобще цялото усещане, породено от трагедията. Не осъзнавах отговорността, която нося, до момента, в който не се случи това. Беше изключително тежък и противоречив момент за мен. Естествено, като режисьор първото което си помислих беше, че това е много важно за филма, но едновременно с това бях

отвратен от тази мисъл, тъй като разбирах мъката и болката, които изпитва моята героиня. Чудех се как да реагирам и реших, че е най-добре да спра да снимам, докато Сани не прецени сама, че е готова за това. Исках тя да разбере, че снимането на този филм е далеч по-маловажно от това, което тя преживява. След няколко дни тя сама ме покани да снимам, докато се изнасяше от апартамента си. Тогава заснех най-важната, силна и разтърсваща сцена от филма.

Мислиш ли, че по време на снимките всички вие по някакъв начин се сблъскахте с порастването? Промени ли ви това време, тази близост?

Снимането на филма ни помогна да изградим една малка общност, която си помага. Всички пораснахме за тези няколко години, опитът ни научи на много неща. Научихме и много един от друг. Това беше голям урок – да разбереш другия, да видиш живота през неговата гледна точка. Междувременно започнах да преподавам кино и медии в гимназиален курс и предстои да направя специален курс в тяхното училище, което е много важно за мен.

„Divas“ е твоят дипломен филм от филмовата академия в Будапеща. Каква беше стратегията за него – кога започна да търсиш други финансови източници, за да го довършиш?

В началото няхахме абсолютно никаква стратегия – просто се опитвахме да станем видими и да подобрим филма. Всъщност няхахме и почти никакви продукционни средства в продължение на две години и половина. Включването на HBO ни даде глътка въздух и възможност да се концентрираме върху филма.

По време на монтажния период посещавате различни международни уъркшопи. Как те помогнаха на развитието на филма?

Тези уъркшопи бяха изключително ценни и полезни за нас. Бяха като още няколко години в университета. Анализите, съветите и препоръките, които получавахме, ни помогнаха да преосмислим разказа, да видим историята в различни варианти. Но също така тези участия ни направиха видими и спомогнаха да стигнем до HBO. *Docu Rough Cut Boutique* беше най-важната спирка за нас. Нямаше да гледате този филм, ако не беше помощта на този екип.



Кои бяха най-трудните решения по време на работата по филма?

Да избира екипа, с който да направя този филм. Работих с много неопитни и млади кинаджии, което на пръв поглед е рисковано, но всъщност се оказа правилното решение, защото създаде много силна, свободна и креативна атмосфера.

Кога се появи идеята да направиш себе си активен герой и разказвач в наратива на филма? Твоят образ, образът на режисьора, се появява в хибридна форма между реално присъствие и анимация. Защо избра такъв подход?

Тази идея се появи сравнително късно. Започнах да си мисля, че можем да опитаме да намерим ключ, чрез който да изградим моя герой. Това решение беше провокирано от драматургията на филма, най-вече от начина, по който е сниман и започнахме да търсим креативен и оригинален подход, за да го изпълним. Така се появи моят анимационен аватар.

Нуждаеш ли се непременно от личен мотив, за да започнеш работа по даден проект?

Нещото, което безспорно научих през последните няколко години е, че ако този филм не беше толкова важен за мен, сигурно щях да съм полудял по време на безкрайния постпродукционен период. Животът е прекалено кратък, а документалното кино отнема доста време, затова човек трябва добре да подбира темите, с които се захваща.

Какво мислиш за съвременното кино? Какво е необходимо, за да се получи смел и дълбок филм, който говори със силен собствен глас?

Съвременното кино е прекалено предсказуемо и твърде професионализирано. Ще ми се да се правят филми, които да не са рационализирани и премислени до крайност. Ще ми се да има повече искреност в киното, повече емоция, дори и ако това значи да има грешки.

Как реагираха момичетата и техните семейства, когато видяха готовия филм? Поддържате ли връзка?

Да, поддържаме връзка и си помагаме – те са част от моя живот. Наскоро имахме прожекции в Будапеща. Първоначално момичетата се притесняваха, но след това осъзнаха, че освен всички нас и филмът, сам по себе си, е пораснал и върви по своя път.

Във филма има много силен епизод, в който момичетата гласуват на парламентарни избори. Изглежда, че гласуването е много важно за младите хора в Унгария. За какво гласуват младите унгарци?

За свобода, критическо мислене, повече истински възможности и по-малко корупция.

Усеща ли се политически натиск в унгарската филмова индустрия в момента?

Да, ситуацията е ужасна в момента. Повечето професионалисти и световно известни автори не получават финансиране, докато посредствени режисьори получават големи субсидии.

Какви са възможностите и перспективите за младите режисьори в Унгария?

Мисля, че можете да доловите какви са перспективите от предишния ми отговор. Всеки от нас търси начин да се справя с живота. Като фриленсър често снимам видеа за независими театри. Щастлив съм, че имам възможност да преподавам. На финала на разговора стана горчиво, но това е реалността.



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване