

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване

03/2023



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 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

КИНО ОТ КРАЯ НА ВРЕМЕНАТА: „ИМЕНИЕТО“ /ПЪРВА ЧАСТ/ – КРИСТИНА СТОЯНОВА / 6 стр.

БЕРЛИНАЛЕ 2023 – ПЪСТРОТА БЕЗ БЛЯСЪК – ЛЮДМИЛА ДЯКОВА / 23 стр.

РОТЕРДАМ 2023 – САВИНА ПЕТКОВА, ЙОАНА ПАВЛОВА / 36 стр.

ТРИ ФЕСТИВАЛА ЗА ДОКУМЕНТАЛНО КИНО, КОИТО СИ ЗАСЛУЖАВА ДА СЛЕДИМ – ИРИНА КАНУШЕВА / 60 стр.

ИСТОРИЯ НА 2D И 3D ИГРИТЕ – ЕРАТА АТАРИ /ПЪРВА ЧАСТ/ – ИВАЙЛО СЕФЕРОВ / 66 стр.

ФИНАЛИСТИТЕ В КЪСОМЕТРАЖНИЯ КОНКУРС НА МСФФ ОТ ПЪРВО ЛИЦЕ – РОСЕН СПАСОВ / 72 стр.

ДРУГИТЕ СЪПКИ В ПЯСЪКА – АНДРОНИКА МАРТОНОВА / 84 стр.

АЛТЕРНАТИВНО КИНО – ЛАЗАР ХРИСИМОВ / 94 стр.

КОГАТО ДАННИТЕ СЕ ПРЕВЪРНАТ В ПИГМЕНТ – ДИМИТЪР САРДЖЕВ / 103 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: МАРТ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 113 стр.

ГАЛЕРИЯ: БАЩАТА / 119 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: БАЩАТА / 124 стр.



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Месец март, освен предвестник на пролетта с цялото желание за обновление, съзидателни импулси и креативност, е и месец с важни събития от филмовия свят. Впечатленията си от 52-я Международен филмов фестивал в Ротердам като „пристан на авангардното кино“ – провокативен и алтернативен, доколкото все още запазва този си облик, споделят на страниците на КИНО Савина Петкова с „Топ 10 заглавия от Ротердам“ и Йоана Павлова с „Постреализъм. За фестивала в Ротердам от друг ъгъл“.

На 12 март се провежда 95-^{томо} издание на Наградите на американската филмова академия Оскар, които са своеобразна равностойка за киното от 2022 г., естествено, с повече акценти към американското кино.

Затова пък началото на филмовата 2023 г. за света поставя 73-^{томо} издание на Международния филмов фестивал в Берлин, който се проведе от 16 до 26 февруари, без ограничителни пандемични мерки.

На церемонията при откриването по сателит бе включен украинският президент Володимир Зеленски, представен от американския актьор и режисьор Шон Пен. Неговият документален филм „Суперсила“ („Supergower“), посветен на Зеленски и заклеяващ руската агресия в Украйна, също бе представен на Берлинале. Така световната филмова

общност за пореден път изрази своята дълбока съпричастност към трагедията на украинския народ.

Протест срещу репресивния режим в Иран бе организиран непосредствено преди откриването на фестивала. Сред участващите бяха: директорът на фестивала Мариете Рисенбек, президентът на журито Кристен Стюарт, членът на журито, актрисата Голшифте Фарахани – Иран, Франция и много други участници и гости на фестивала, скандирайки: „Women, Life, Freedom“. За филмите, наградите и облика на Берлинале можете да прочетете в статията „Пъстрота без блясък“. Любопитно е, че двама от членовете на журито за официалния конкурс имат пряка връзка с България. Румънският режисьор Раду Жуде направи своя филм „Аферим!“ (2015), който на Берлинале през 2015 г. спечели Награда за режисура, в копродукция с „Клас филм“ – България, а представителят на журито от Германия, режисьорката Валеска Гризебах за своя дебютен филм „Уестърн“ (2017) имаше също български копродуценти – „Чучков брадърс“.

В Берлин бях свидетел и на още едно филмово събитие, свързано с българското кино. На 24 февруари в кино „Babilon“ се състоя тържествена вечер, посветена на 100 години от рождението на паметния за българското кино и театър актьор Апостол Карамитев (роген е на 17 октомври 1923 г. и това е първото отбелязване на неговата стогодишнина). Свикнала съм от детството си с топлия, увличащ глас от сутрешното радиопредаване за деца „Ранобудник“ и съм щастлива, че съм гледала почти всички филми и спектакли с негово участие. Помня – вече работех в киноцентъра, когато на 9 ноември 1973 г. дойде вестта за неговата смърт. Буквално за неопределено време всичко замря – снимки, прожекции, записи, дублаж. Загубата бе непреодолима.

Инициативата за събитието е на оперния режисьор проф. Вера Немирова, която живее и работи в Германия, и беше организирана от Българския културен институт с участието на сина на актьора – режисьора Момчил Карамитев и кинокритика Олга Маркова. Програмата включваше игралния филм на Методи Андонов „Бялата стая“ (1968) и документалния филм на Момчил Карамитев „Апостол Карамитев“ (2010). В дискусиата след

прожекцията участваха много млади хора – българи и немци, които за първи път се срещаха с изкуството на изключителния актьор, както и хора от по-възрастното поколение, които помнят и обичат легендата Апостол Карамитев. Това не е спорадична инициатива на Българския културен институт в Берлин. Миналата година тук гостува Юрий Дачев с книгата и филма си за актрисата Стоянка Мутафова, а в края на март предстои да бъде представена друга величина на българското кино и театър – актьорът Григор Вачков.

За киноживота в България знаменателно събитие през март е 27-^{ми} Международен София Филм Фест. В този брой читателите могат да се запознаят с текста на Росен Спасов: „За финалистите в късометражния конкурс от първо лице“. Повече материали за фестивала ще бъдат публикувани в априлския брой на КИНО.

Статията на Андроника Мартонова „Другите стъпки в пясъка или за „Духът на Шехерезада“ и близкоизточната тема в българското документално кино“ е по проекта: „Съвременното българско документално кино като отражение на реалността и авторско отношение към света и човека“, който се реализира с финансовата подкрепа Национален фонд „Култура“. „Кино от края на времената: „Имението“ на Кристи Пую и Владимир Соловьев“ – част 1, е теоретичната студия на кинокритика проф. Кристина Стоянова, която живее и работи в Канада.

В рубриката Сценарни ескизи публикуваме „Бащата“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов.

Людмила Дякова





КИНО ОТ КРАЯ НА ВРЕМЕНАТА: „ИМЕНИЕТО“ /ПЪРВА ЧАСТ/

КРИСТИНА СТОЯНОВА

КИНО ОТ КРАЯ НА ВРЕМЕНАТА: „ИМЕНИЕТО“

на Кристи Пую и Владимир Соловьев^[1]

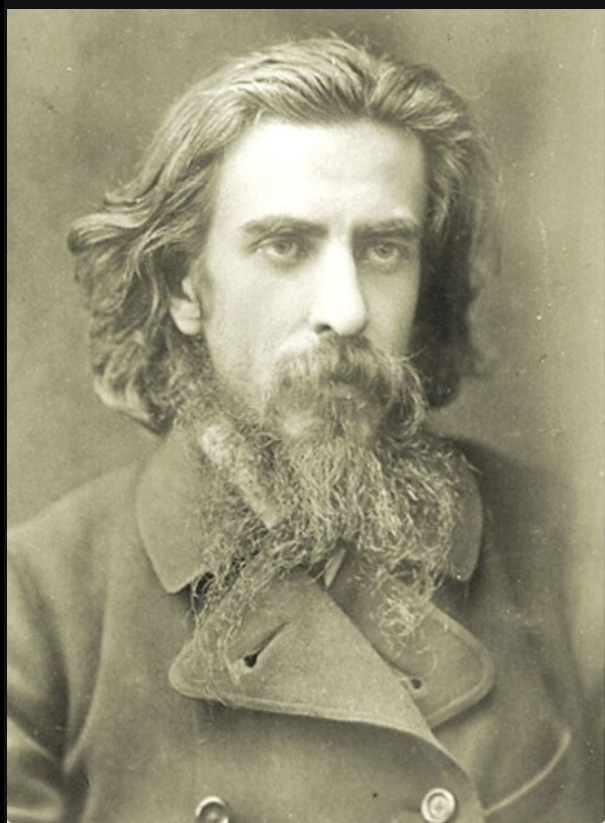
Николай: „Във всеки случай, ясно е, че заедно с положителното нараства и отрицателното. Сборът клони към нулата.“ („Имението“)

Може би най-сложният филм на Кристи Пую досега, „Имението“ (2020) обхваща почти три и половина часа наситени разговори по някои от най-актуалните въпроси, вълнуващи Европейската цивилизация от Индустриалната революция насам – етичността на войната и прогреса, неизбежния край на историята, и особено неуловимата природа на Доброто и Злото – поставени от руския религиозен философ Владимир Соловьев (1853 – 1900), в края на XIX век. Трудно е обаче да се сетим за кинорежисьори, които биха се заинтересували от пророческата проза на Соловьев, а още по-малко за такива, които биха успели да я екранизират. Което прави филмовата адаптация на „Три разговора за войната, прогреса и края на световната история заедно с кратка повест за

Антихриста”^[2] — издадена през 1899 г., една година преди смъртта на автора — конгениална, тъй като не само остава вярна на оригинала и неговите пророчески алюзии към трагичния Двайсети век, но и осветлява нашето мрачно време на повсеместни тревоги — (био)политически, социални, интелектуални, и преди всичко етични. С други думи, бихме могли спокойно да кажем, че пътят на Пую е трябвало да се пресече с този на прочутия руски религиозен философ, добър приятел на Достоевски и прототип на героя му Альоша Карамазов.



Моят интерес към този филм е мотивиран най-вече от начина, по който Пую разработва две основни теми – симбиозата между етика и естетика, от една страна, и феноменологията на злото, от друга. Темите, които според мен „новото румънско кино“ третира по уникален начин, и които са в центъра на няколко мои публикации (2013, 2016, 2019). Освен това тези теми са залегнали в дефиницията на „Новото Румънско Кино“ като уникален кинематографичен феномен на екзистенциалистичния реализъм, в който „строгата естетика [...], подсилена от архетипни наративни структури, обединява съдържание, минималистична форма, и етика в компактна философска същност“, сравнима с философските предложения на Лудвиг Витгенщайн, които той охарактеризира като „картини от реалността“ (Стойнова, 2019, 12). Най-важното обаче е, че екзистенциалистичният реализъм на „новото румънско кино“ е „не само философия и естетически подход“, но също и „начин на живот за режисьорите му“, които, по думите на Сьорен Киркегор, намират в творчеството „своята си истина... идеята, в името на която живеят или умират“ (Стойнова, 2019, 12).



ВЛАДИМИР СОЛОВЬОВ (1853 – 1900)

Уникалното единство между етика и естетика във филмите на Кристи Пую до голяма степен определя голямото му влияние върху Екзистенциалистичния реализъм на Новото Румънско Кино и неговата естетика. От особена важност е темата за смъртта, която е в центъра на творчеството му, и начинът, по който Пую вижда нейните проявления в едно общество, което, макар и официално атеистично, е дълбоко гностично и поради това – заинтересувано от взаимодействието между Доброто и Злото като независими, равнопоставени манихейски сили, а не толкова в светлината на християнското противопоставяне на Доброто, идентифицирано с Бога, спрямо Злото, което е просто отсъствие на Добро. Както заявява Мирча Елиаде, известният румънски културен антрополог: „Балканският полуостров е едновременно и кръстопът, и зона на консерватизъм, в която прииждането на нова вълна от по-високо културно влияние, колкото и успешна да е тя, не заличава по-ранните форми на културни натрупвания.“ (1972, 160). Поради това е разбираемо защо освен Пую (и Синиша Драгин преди него), все повече режисьори от „новото румънско кино“^[3] предлагат завладяващи екранни интерпретации на Злото, със завоалирани препратки към Антихриста.^[4]



КРИСТИ ПУЮ

Християнският евангелски *Катехон*

За Соловьев (и за Пую) Антихристът обаче не е само евангелска категория; за разлика от Христос, той не е въплътена абстракция, а митологичните му инкарнации като Луцифер или Велзевул не могат да предадат вездесъщото му, ала неуловимо присъствие. Присъствие, което, ако бъде персонифицирано, надали би се отличавало от нас, останалите смъртни. Защото, както ни предупреждава Николай (екранната версия на Господин Z, Соловьевия литературен аватар, и главен модератор на „Трите разговора“) в самия край на „Имението“: „В духовната литература ние намираме само неговия паспорт, с отличителните му белези^[61], но нищо за неговата индивидуалност“.

След тези думи, Николай остава събеседниците си, като им обещава скоро да се върне с ръкописа на монаха Пансофий (или „всемъдрий“), който ще им разкрие истинската природа на Антихриста. И макар че Николай не се завръща (така Пую ни подканва сами да се запознаем с „Кратката повест за Антихриста“), заключителната му реплика дебело подчертава важността на отпратките към Антихриста във филма (сегем, ако трябва да бъдем точни). Нещо повече, тези отпратки свързват книгата, както и филма, с Второто послание на Свети апостол Павел до Солуняните (или 2 Солуняни 2)^[61] и неговите предупреждения срещу „тайната на беззаконието“ на Антихриста, тоест, строежът му да доведе хората до състояние на *аномия*.^[71]

Макар и в Посланието, чиято главна цел е *изобличаването* на Антихриста, той никъде да не е посочен по име (Ἀντίχριστος),^[61] а е наречен „беззаконник“, „човек на греха“ и „син на погибелта“, там за пръв път се говори за съдбовната роля на *катехона* като единствен ограничител (на гръцки τὸ κατέχον) на неговите действия. Според Посланието, *катехонът* е „онова, което възпира злодея“ и неговия бунт или вероотстъпничество (apostasía / ἀποστασία), и пречи на неговия замисъл да се осъществи. Парадоксално, по този начин *катехонът* възпрепятства и изобличаването на Антихриста — тоест, пречи той да бъде видян такъв, какъвто е и да бъде убит от Исус, поради което също се явява и пречка за „блясъка“ на Второто пришествие на Христа (или *Parousia* / παρουσία).

Посланието на свети Павел демонстрира предпочитание към евфемизми и извежда на преден план опустошителните социополитически влияния на *аномията* – свят без норми или свят на беззаконие. Политическият мислител Сергей Прозоров (2012, 489) характеризира Посланието като „изключително интензивен политически“ текст, „един от основополагащите в западната политическа традиция“, въпреки резервите, призоваващи Посланието да бъде третирано само като „тъмен“ абзац от древната църковна епистола, който не би могъл да играе сериозна роля в светската съвременна политика.



ПРОПОВЕД НА АНТИХРИСТА (ФРАГМЕНТ). ФРЕСКА ЛУКА СИНЬОРЕЛИ. ОРВИЕТО, 1500-1504

Светският *катехон* на Шмит и Агамбен

Парадоксалната двойственост на *катехон-а* – едновременно ограничител (на злото) и пречка (за доброто) – е едно от главните обяснения за популярността на тази есхатологична метафора в модерната и постмодерната социална и политическа мисъл, която секуляризира – или по-скоро неутрализира – термина в началото на двайсети век. Един от най-известните секуляризатори на *катехона* е Карл Шмит (1888 – 1985), немски политически икономист и последовател

на Томас Хобс ^[9], който приравнява *катехона* на Св. Павел с (християнската) капиталистическа държава като единствен ограничител на социалната *аномия* и защитник на буржоазията (или гражданството) против изпадането му в Хобсианско „естествено състояние“ и „война на всеки срещу всеки“. Така в своя „неутрален и общ смисъл *катехон* се отнася до всяка учредена власт“, която „забавя социалната катастрофа“, но и „едновременно с това възпрепятства радикалното избягване от нея“ (Прозоров, 2012, 487).

Неутрализацията (или секуларизацията) на *катехон-а* е доразвита от италианския социално-религиозен философ Джорджо Агамбен, забележителен представител на т. нар. „месиански обрат“ в постмодерната мисъл, въплътен в трудовете на такива несъвместими фигури като Славой Жижек, Жак Дерида, Ален Бадиу и Зигмунт Бауман. Базирайки се на Шмит, но най-вече на Томас Хобс, Агамбен обявява за „невалиден“ „договора“ на модерната демократична държава с нейните поданици или граждани, тъй като „поданикът е едновременно изоставен *от* суверена, тоест, лишен е от неговата закрила, и в същото време е изоставен *на* произвола и насилието, упражнявани в името *на* суверена“ (курсив в оригинала, цитат по Прозоров, 2012, 487).



ДЖОРДЖО АГАМБЕН

И така, ако според разбирането на Шмит „секуляризираният катехон е легитимиран като единствената сила, способна да осуети естествената *аномия* и края на обществения ред такъв, какъвто го познаваме“, то Агамбен „предполага, че *катехон* е [всъщност] антихристът, увековечил своето управление и – прикривайки факта, че отдавна е дошъл – се преструва на „по-малкото зло“, за да предотврати собственото си пришествие“ (Прозоров, 2012, 487). Следователно според разбирането на Агамбен, „идеята за *катехон* е коварно средство, чрез което една „по същество незаконна“ аномична сила увековечава своето управление, като отклонява стремежът към спасение в руслото на... предпазване от „по-голямото зло“ (Прозоров, 2012, 487). Иначе казано, поради тревогата си за биополитиката, предназначена да обуздава „естественото състояние“ (т.е. човешката природа), модерната демократична държава свежда поданиците си до „*homo sacer*“^[10], т.е. до състояние на „оголен живот“^[11] и поради това не е *катехон*, а е Антихриста, въплъщение на злото, което прокарва най-краткия път от демокрацията към тоталитаризма.^{[12]*}

Пулю и неговият интермедиен^[13] *катехон*: екран и идеи

Предвид богатия епистемичен потенциал на концепцията, както и сложността на всяка борба срещу хаоса (включително и във филмовата естетика), тази статия въвежда понятието *интермедиен катехон* – или естетически ограничител – чрез който Пулю опазва автентичността, архетипната енергия и пророческата същност на идеите на Соловьев от разводняването им в постмодерната философска относителност, където „всичко би могло да е другояче“, както ни предупреждава Лудвиг Витгенщайн в „Предложение 5.634“ от своя „Трактат“^[14]. И също така ги предпазва от разтварянето им в иманентните за времето социални проблеми, което би ги свело до политически лозунги.

В светлината на споделеното по-горе, *катехонът* на Пулю е *интермедиен*, защото му позволява да оркестрира сложни идеи и смисли с помощта на специфична фабулна архитектура, повлияна от структурата на литературните философски диалози и интерпретирана посредством находчиви аудиовизуални техники, взети „назаем“ от живописата,

театъра, и киното, и потопена в богата музикална и звукова среда. И е *катехон*, тъй като получената в резултат на тази интермедийна оркестрация художествена и дискурсивна *хетероглосия* позволява съревноваващите се смисли да се взаимоукрепват в напреварата си за вниманието на зрителя, да държат „на фокус“ това внимание, но същевременно – и изобретателно! – да отблъскват опитите за вулгаризиране и опростяване.



ИМЕНИЕТО (2020, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Нещо повече: като пренася действието в Трансилванското имение Малмкрог и го потапя в една отдавна забравена, но странно позната атмосфера, където *мизансцена* на дебатите е решен като последователност от *живи картини* в топли тъмни цветове, заснети от Тудор Владимир Пандуру в стил „паноптикон“, Пую оमेкоотява директността на кинематографичния реализъм. Така завладяващите му визуални образи подчертават социалната стерилност и политическите ограничения, характерни за подобни философски дискурси по онова време, в края на деветнайсети век. Но същевременно настояват да ги приемем като част от нашата действителност и да обсъдим тяхната (съдбоносна) валидност за нашето време.

Така *интермедийният катехон* на Пую способства за елегантната екранна интерпретация на трите доминантни дискурса на Соловйов (етатистко-милитаристичен, буржоазно-либерален и религиозно-философски), като се съсредоточава съответно върху противоречивата роля на (Руската имперска) държава(та); върху опасностите, застрашаващи благородните

планове за (пан)Европейската цивилизация; и върху нестихващите (християнски православни) спорове относно същността на Доброто и Злото, които според Соловьев само множат злото. При адаптацията на „Трите Разговора“, Пую ги приближава до нашата реалност, като ги прави разбираеми и достъпни, но без да накърнява изначалните им смисли и словесност, което само по себе си е подвиг. С неповторим художествен хазарт Пую съчетава привидно несъчетаемото: критикува, дори иронизира идеите на Соловьев, но същевременно ги утвърждава; историзира ги, но същевременно ги осъвременява, и в крайна сметка дори ни забавлява, докато ни образова.

В този ред на мисли *интермедийният катехон* позволява на Пую не само да предложи изискан естетически еквивалент на идеите на Соловьев, но и да подчертае парадокса на свободата на избора като фундаментален принцип във философията му. Като представя текста на Соловьев по най-честният и достъпен кинематографичен начин, Пую ни оставя сами на себе си (както и предполага свободния избор!) да общуваме с идеите на Соловьев както искаме и както можем. По възможност без предубеждение, и без да забравяме тяхното изначално свойство, определено от Карл Густав Юнг като „енантиогромия“^[15], тоест, склонността им да се превръщат мигновено в своята противоположност според съответния исторически, идеологически и политически контекст.

Пую и неговият интермедийен *катехон*: повествователни и архитектурни измерения

Да започнем с това, че сценарият на Пую като цяло уважава хронологията на оригинала, но спазва (в най-добрите традиции на „новото румънско кино“) Аристотеловото единство на време и място. А вместо да проследява героите в продължение на няколко дни под яркото лятно слънце на Френската Ривиера, Пую затваря петимата събеседници от зори до зрач — или, по изреча на Аристотел, „докато трае една обиколка на слънцето“ — в просторните помещения за гости на богатото имение Малмкрог някъде около Коледа през 90-те години на XIX век. (Аристотел, [350 BCE] 1994). Пую също така променя действащите лица на Соловьев от четирима мъже и една жена, на три жени и двама мъже, като същевременно интернационализира и индивидуализира първоначалния

„състав“. Така, макар и номинално да са руснаци, героите му разговарят помежду си на френски, с прислужката общуват или на немски, или на унгарски (в съответствие с лингвистичните реалности на Трансилвания от онова време) и много рядко ползват руски. Най-сетне, Пую е нарушил неопределената условност в имената им и от обобщени наименования – Генералът, Политикът, Дамата, Князът и Господин Z – ги е променил в съответно космополитно звучащите Ингрида, Едуар, Маглен и руските Олга и Николай. Чрез избора на отлични театрални актьори Пую прави пълнокръвни герои от Соловьевите антропоморфни рупори на идеи. Двама от актьорите – Уго Брусо (Едуар) и Диана Сакалаускайте (Ингрида) са участвали в театралния семинар в Тулуза под ръководството на Пую през 2011 г. и са се снимали в почти неизвестния му филм „Три упражнения по интерпретация“ (*Trois exercices d'interprétation*, 2013). „Три упражнения“ е всъщност „суха тренировка“ за „Имението“ и представлява монтаж от репетиции на маса на Соловьевите „Трите разговора“. Всички други актьори – Марина Палии (Олга), Фредерик Шулц-Рихард (Николай) и Агате Бош (Маглен), както и Ищван Теглаш (Главния иконом) и Левенте Немеш (Полковника) – са известни в своите си страни (съответно Румъния, Франция и Унгария) по-скоро като театрални, отколкото като филмови актьори – изключително важно условие с оглед на убедителното препредаване на философския текст.

Изправен пред необходимостта да съкрати и структурира текста на Соловьев, Пую разделя филма на шест глави с неравни дължини, пет от които носят имената на главните герои (I – Ингрида, III – Едуар, IV – Николай, V – Олга, VI – Маглен), а втората – на Главния иконом (II – Ищван). Тази конгениална намеса допринася за изграждането на интермедийния *катехон* като естетична и етична бариера срещу плоденето на смисли – заплашително сложни или привидно остарели, които неизбежно биха объркали съвременния зрител. От една страна, междинните заглавни надписи създават чувството за формален ред във филмовото повествование, и позволяват на зрителя да си поеме дъх между частите на този необичайно дълъг филм. От друга страна, междинните заглавия съсредоточават вниманието ни върху едноименните герои, и стриктните правила за облекло, хранене и поведение, който те – както и всички останали присъстващи – спазват.

И които също могат да се тълкуват като крехък ограничител против нарастващите признаци за *аномия* на екрана или извън него.



РАБОТЕН ПРОЦЕС ОТ ФИЛМА ИМЕНИЕТО (2020)

Етатизъм и милитаризъм като *катехон*: Ингрида

Следващата крачка към осъвременяването и универсализирането на основните философски проблеми в оригинала Пую прави с „Първия разговор за войната“, започнат с апломб от Ингрида, която замества на екрана Соловьовия Генерал. Самият Генерал се мярва в самото начало на филма, когато – очевидно призован от важни държавни дела в Санкт Петербург – се прощава със съпругата си Ингрида и Полковника. Със своето строго и внушително държание, Ингрида се справя изключително успешно като модератор на последвалата разпалена дискусия за войната, нейната божествена природа, и ролята ѝ в битката между Добро и Зло. И наистина, подобна агресивно-милитаристична позиция привлича много по-силно вниманието, когато е изказана от интелигентна жена, която, макар и преминала своя разцвет, все още е очарователна, елегантна, и изразява мислите си по оригинален начин! И така позволява на режисьора да подчертае вмятането на антитолстоистки (а в светлината на текущите събития в Русия, пророчески) реплики, принадлежащи в оригинал на Генерала. Така например репликата „Съществува ли в този момент христолюбива, славна царска армия, да или не?“ е използвана от Соловьов просто като начална точка за дискусията в „Първи разговор за

войната”. Във филма обаче същата реплика съсредоточава вниманието ни върху начина, по който Ингрида яростно прокарва своите милитаристични доводи.

В центъра на „Първия разговор“ е писмо, което Генералът е написал до Ингрида по време на една от руско-турските военни кампании от втората половина на деветнайсети век. Текста, който Ингрида емоционално споделя с останалите гости, описва „варварските“ зверства, на които башибозушки наемници подлагат малко арменско село в Мала Азия. Зверствата са последвани от не по-малко варварския отговор – „око за око“ – на Руската Царска армия, тоест на полка под командването на съпруга ѝ. В лицето на Олга обаче Ингрида среща не по-малко страстен опонент. Бидейки още една умела замяна на оригинален персонаж – този на Соловъвия Княз – Олга е въплъщение на пацифистката Толстоистка позиция^[16], и така се явява антипод на Ингрида. Олга е против всякакво насилие, особено в името на Бога, и излага своите контрааргументи с трогателна сериозност (в един момент тя дори припада, неспособна да издържи нарастващия интелектуален и емоционален натиск). Но поради безцеремонните вметки на Николай и Едуар, които вместо да умиротворят спорещите страни, разводняват разговора.



ИМЕНИЕТО (2020 Г. РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Така този действително съвременен спор за това дали свещените войни имат етично оправдание, свършва в загънена улица. И все пак, въпреки че филмът — както впрочем и оригиналът на Соловьев — не успява да предложи убедителен отговор на основния етичен въпрос защо зверствата, извършени в името на висшето Добро (независимо дали това е християнската вяра, свободата, демокрацията и т. н.) са някак си по-добри и благородни от зверствата, извършени от „злодеи варвари“ като османците, той предлага солиден аргумент в защита на светския *катехон* на Шмит. Защото войната, в която участва Генералът и неговата армия, макар и формално водена в името на Бога като висше Добро, всъщност укрепва и разширява Руската империя.



**КАРЛ ШМИТ (АДВОКАТЪТ НА СИЛНИТЕ) ГОВОРИ ПРЕД ГЕРМАНСКИ
ИНДУСТРИАЛЦИ В КРОЛ ОПЕРА БЕРЛИН, 8 АПРИЛ 1930 Г.**

А епизодът с арменското село е само кратко отклонение по пътя към тази цел. И тъй като според Шмит единствената сила, която може да предотврати неотвратимото рухване в бездната на „естественото състояние“ и би могла да „осигури мост между опасността от есхатологична парализа на човешката дейност (от една страна) и огромния исторически монолит на християнската империя на германските крале (от друга)“, е „убеждението, че има ограничител (*катехон*) който възпрепятства края на света“ (Шмит, 2003, 60). Иначе казано, това, в което вярва Ингрида, както и Шмит, „не е божествена, а по-скоро светска сила“ (държава, империя), която „възпрепятства окончателното пришествие на божественото“ и позволява човешката енергия да бъде обуздана в името на висшето Добро, определено и утвърдено от суверена (Прозоров, 2012, 486).

Бележки по линия:

[1] Англоезичният оригинал на статията под заглавие „Cinema from the End of Time: Malmkrog by Cristi Puiu and Vladimir Solovyon“, е публикувана в *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 22 (2022) 39–59; DOI: <https://doi.org/10.2478/ausfm-2022-0011>.

[2] Бел. Прев.: Заглавието на книгата на Соловьев е цитирано по българското издание на събраните съчинения на Соловьев, издателство „Захарий Стоянов“, 2014.

[3] Габриел Ахим в „Последният ген“ (Ultima zi, 2016), Богдан Мирица в „Кучета“ (Câini, 2016), Мариан Кришан в „Хоризонт“ (Orizont, 2015), Константин Попеску в „Porocosă“ (2017). За повече по темата вижте Стоянова, 2019.

[4] Любопитно е, че рекламният текст за „Последният ген“ на Ахим, цитиран на страницата за филма в IMDb, гласи: „Преди Дяволът се стараеше да изкушава хората, но в днешно време изобщо нехае. Просто им показва посоката и им пожелава приятен път!“.

[5] В целия текст преките цитати от книгата на Соловьев са посочени, всички останали цитати са от преводните английски субтитри на филма.

[6] „Никой да ви не прелъсти по никой начин; защото оня ден не ще настъпи, докле първом не гоиде отстъплението (вероотстъпничество) и не се открие човекът на греха (човекът на беззаконието, синът на погибелта) [...] 4. който се противи и се превъзнася над всичко, що се нарича Бог, или светия, за да седне като Бог в Божия храм, показвайки себе си, че е бог. [...] 6. И сега знаете онова, що го задържа да се открие той в свое време. 7. Тайната на беззаконието вече действа, само че няма да бъде извършена, докато не се отдръпне оня, който я задържа сега (хо катехон) 8. тогава и ще се открие беззаконникът, когото Господ Исус Христос ще убие с гръх на устата Си, и чрез блясъка на своето пришествие ще изтреби тогова, чието явяване, по действието на сатаната, е с всяка сила и с поличби и лъжливи чудеса. (2 Солуняни 2). Бел. Прев.: Всички евангелски цитати са дадени по синодалното издание на Библията – издание на Св. Синод на българската православна църква от 1982 г., и Новия Завет – издание на Българско Библейско дружество 2013 г.

[7] В социологичен смисъл аномията е охарактеризирана от Емил Дюркхайм като „нестабилност в резултат на срив на критериите и ценностите, или на липса на цел и идеали“.

Вижте: <https://www.britannica.com/topic/anomie>. Последно влизане 08.08.2022.

[8] Идеята за Антихриста (в единствено и множествено число) е почерпена от Първо и Второ послание на Йоана, където тя обозначава „прелъстници, които не изповядват, че Исус Христос е дошъл в плът“ (Второ съборно послание на свети апостол Йоана Богослова, гл. 1 ст. 7) и който „отрича Отца и Сина“ (Първо съборно послание на свети апостол Йоана Богослова, гл. 2 ст. 22). Това ги прави невярващи в християнското откровение и поради това кандидати за статута на антихристи. Според Откровението

на свети Йоан, апокалиптична катастрофа ще доведе епохата на Христос до драматичен край, знак за тържеството на Антихриста като превъплъщение на сатаната.

[9] Томас Хобс (1588 – 1679) – английски философ, централна фигура в секуляризацията на катехона. Неговата „теория за суверенността“ изцяло се стреми да осуети аномичната катастрофа на войната на всеки срещу всекиго... [елиминирайки нейните предпоставки] чийто потенциал е вписан в т. нар. естествено състояние. (Прозоров, 2012, 487).

[10] Според Агамбен Homo Sacer е „парадоксална фигура, [...] някой, който не може да бъде пожертван, но може да бъде убит безнаказано“. Вижте: „Речник на критическата теория“, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095943431>. Последно влизане 08.08.2022.

[11] Термин, създаден от Агамбен чрез сливане на „двете различни думи... които древните гърци са имали за онова, което в съвременните европейски езици се нарича просто „живот“: *bios* (формата или начинът, по който се живее животът) и *zoë* (биологичният факт на живота). Неговият аргумент е, че „загубата на това разделение затъмнява факта, че в политически контекст думата „живот“ се отнася повече или по-малко изключително до биологичното измерение на *zoë* и не предполага гаранции за качеството на живения живот“. Вижте: „Речник на критическата теория“, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095446660>. Последно влизане 08.08.2022.

[12] Интригуващо тълкуване на политическо-религиозните измерения на катехон-а предлага британският политолог Дейвид Г. Луис в наскоро публикуваната си книга, актуална в светлината на руската агресия срещу Украйна, „Руският нов авторитаризъм: Путин и политиката на реда“ (2020, „Единбург Юнивърсити Прес“). Наред с другото, авторът свързва съвременната руска политика с критиката на Соловьев към славянофилството като форма на руски месианизъм (стр. 211) и подлага на критика идеите на новия евразизъм, прокарвани от руския философ Александър Дугин, и конкретно начинът, по който той ги свързва с етатисткото разбиране на Шмит за катехон (стр.193 – 215).

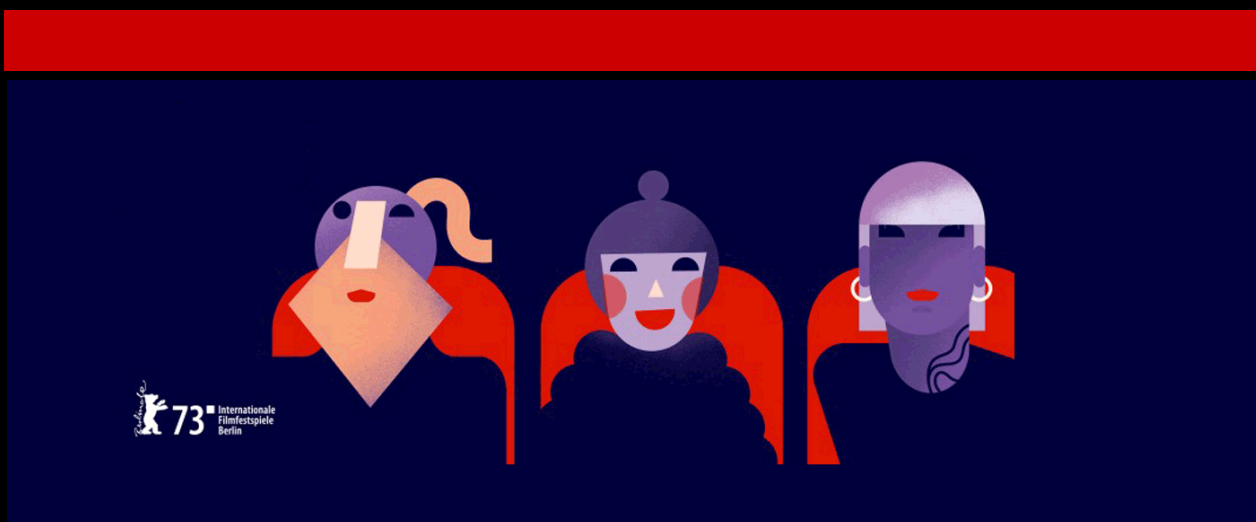
[13] Оксфордската енциклопедия определя интермедиалността (или интермедиата) като „феномен или феномени, възникващи на точката на съприкосновение между различни медии, или пресичащ техните граници, или служещ за връзка между тях ... Концепцията/терминът се появява през 1990-те години, но употребата му извън това базисно определение широко варира. Виж също: конвергенция, хибридность, мултимедия; *сравни с* диалогизъм; интертекстуалност“. Вижте: „Оксфорд Референс“, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100006984;jsessionid=F752026296830851B09D521168D28274>. Последно влизане 28.02.2023.

[14] Според предложението, ако никаква „част от нашия опит не е априори“, то „всичко, което виждаме, би могло да е другояче“ и „всичко, което изобщо описваме, би могло да е другояче“ (Витгенщайн [1922] 2015, 87 – 88).

[15] „Енантиодромия“ е термин на Хераклит, определян като „съществена характеристика на всички хомеостатични системи“, отнасяща се до „вродената компенсаторна тенденция на всички същности, изведена до крайност, да преминават към своята противоположност“ (Стивънс, 1990: 140).

[16] Толстоисткото обществено движение се основава върху философските и религиозни възгледи на руския писател Лев Толстой (1828 – 1910), сформирани въз основа на стриктно изучаване на Христовите проповеди, най-вече на Проповедта на планината. Прочути последователи на Толстоизма са Махатма Ганди, Мартин Лутър Кинг, Лудвиг Витгенщайн и т.н.





© Клаудия Шрамке

БЕРЛИНАЛЕ 2023 – ПЪСТРОТА БЕЗ БЛЯСЪК

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

Стивън Спилбърг бе удостоен с Почетната награда „Златна мечка“ за цялостно творчество на 73-то Берлинале: „Ако Берлинале 2023 г. означава ново начало, тогава не бихме могли да намерим по-добро начало от това, което предлага творчеството на Спилбърг“ – са категорични директорите на фестивала Мариете Рисенбек и Карло Чатриан. И наистина, ако може да се говори за ново начало на тазгодишния Берлински фестивал, то е в търсенето на разнообразие във филмите, не само в официалния конкурс, но и в останалите единайсет секции на фестивала: „Панорама“, „Берлинале специална гала“, „Среци“, „Сери и тв сериали“, „Документално кино“, „Късометражно кино“, „Форум и разширен форум“, „Поколение и поколение 14+“, „Перспективи на немското кино“, „Берлинале класика“, „Ретроспектива“. Търсено е видово, жанрово, стилистично, геополитическо разнообразие и качествено кино, ориентирано към най-широка зрителска аудитория.



БЛИЗКИ СРЕЩИ ОТ ТРЕТИЯ ВИД (1977, САЩ, РЕЖИСЬОР СТИВЪН СПИЛБЪРГ)

Този фокус напълно отговаря и характеризира филмите на Спилбърг – зрелищно, фантастично, приключенско кино: „Дуел“, „Челюсти“, „Междузвездни войни“ (съвместно с Джордж Лукас), „Джурасик парк“, „Извънземното“, „Близки срещи от третия вид“, поредицата филми за Индиана Джоунс; социално-драматично: „Списъкът на Шиндлер“, „Спасяването на редник Райън“, „Пурпурен цвят“, „Амистаг“, „Мюнхен“, „Линкълн“; анимационният полнометражен филм „Приключенията на Тинтин. Тайната на еднорога“; мюзикълът „Уестсайска история“; автобиографичния „Семейство Фейбълман“. Според статистиките Спилбърг е най-успешният режисьор на всички времена. Високо ценен от критиката, боготворен от публиката. Напълно заслужено на церемонията за връчване на наградата 1600 зрители дълго и бурно го аплодираха. Би могло да се каже, че Спилбърг се превърна в своеобразна емблема на тазгодишното Берлинале, поне по отношение на разнообразието от филми и „близки срещи...“ със зрителите. Берлинале е единственият толкова широко отворен за публика фестивал. Конкурсните филми се показват паралелно в няколко кина в града и залите винаги са пълни. Дори тази година откриха нов кинокомплекс Verti Musik Hall, който също работи на пълен капацитет.

Адекватен в тази посока е и плакатът на фестивала – стилизирани, условни и много различни зрителски лица – отново дело на художничката Клаудия Шрамке.



РЕЖИСЬОРЪТ НИКОЛА ФИЛИБЕР СЪС ЗЛАТНА МЕЧКА ЗА НА АДАМАН

Но за разлика от качествата на филмите на Спилбърг, в официалния конкурс, където се състезаваха деветнайсет творби, нивото им беше по-скромно. Според мен, освен с някои изключения, филмите бяха по-скоро редови. Да, разнообразни, пъстри, но без блясък. Затова съвсем основателно голямата награда „Златна мечка“ бе присъдена на документален филм – единствен в конкурса „На Агаман“ (*Sur L'Adamant*) – Франция, Япония, на режисьора Никола Филибер. „На Агаман“ е дневен център, създаден от доброволци през 2010 г., с грижа за хора с ментални увреждания. Той се намира на понтонен кораб на Сена в сърцето на Париж. Посетителите му са различни – млади, по-възрастни, странни хора, психически лабилни. Всеки, бременен от своя си свят, но намерили на това място пристан, разбиране и усещане за общност. Дневните им занимания са психо и арт терапия и те ентусиазирано участват в тях. Екипът на

филма деликатно наблюдава тези хора, предразполага ги към откритост, следи техните занимания, а те готвят, предлагат кафе, свирят на различни инструменти, рисуват, танцуват, споделят възжеленията и страховете си с пълно доверие към хората, които ги обгрижват, а и към екипа, който ги снима.



НА АДАМАН (2022, ФРАНЦИЯ, ЯПОНИЯ, РЕЖИСЬОР НИКОЛА ФИЛИБЕР)

Говорят с познания за литература, изобразително изкуство, кино, музика, разбира се, и за мании и обсесии, а и за желание за близост. Анализират поведението си, картините, които рисуват – абстрактни, някои почти гениални. Между тях има и една българка – Надя, която на обща сбирка изпя куплет от българския химн и просълзи не само хората около себе си, но и зрителите в залата. Такъв ефект постигна и един мъж, добър музикант, на когото са предричали бляскаво бъдеще и са възлагали големи надежди, но съдбата е решила друго. Неговите песни: „Never say never“ и „Nobody knows“, определено предизвикват размисъл. Какво е нормалност и къде са, и има ли граници между тези паралелни светове? Всъщност кой е нормален? Силно въздействащи са финалните кадри, в които „нациентите“ се снимат взаимно с маска и без маска. Така алегорията между имагинерния и реалния свят напълно се размива и зрителят се чувства като един от тях, а това е и посланието на филма – емпатия,

разбиране, съпричастност. Филмът напомня за „Георги и пеперудите“ на Андрей Паунов, но при Андрей има повече абсурд и чувство за хумор, докато „На Адаман“ е по-сентиментален в добрия смисъл на думата. След като гледах филма, си казах, че това трябва да бъде Златната мечка, което на фона на останалите заглавия беше предвидимо.



20 000 ВИДОВЕ ПЧЕЛИ (2022, ИСПАНИЯ, РЕЖИСЬОР ЕСТИБАЛИЗ УРЕСОЛА СОЛАГУРЕН)

Също бях убедена, а и говорихме за това с колеги, че Сребърна мечка за водеща, главна роля би трябвало да отиде при София Отеро от филма „20 000 видове пчели“ (*20 000 Species of Bees*) — Испания, на режисьорката Естибализ Уресола Солагурен. Оказа се, че и журито не е имало колебания за това. Филмът спечели и наградата на Филмовата гилдия, както и наградата на журито на читателите на в. „Morgenpost“. Историята е за осемгодишно момче, което се чувства и иска да бъде момиче. Майката е скулптор и през лятото отива с децата си при роднини в Испания. Тя усеща, че малкото ѝ дете не е като другите, но като човек с широки разбирания приема, че проблемът с идентификацията е въпрос на възраст и съзряване. Бабата категорично не може да приеме странното поведение на внучето си, но затова пък нейната сестра, също странна птица, разбира детето и се опитва да му помогне да намери себе си. Тя отглежда пчели и чрез тяхното разнообразие показва на момчето, че различността

не е престъпление или порок. Има и комични недоразумения, когато в един магазин малкия облича, за ужас на продавачките, луксозна рокля, но в повествованието се преплитат и трагични нотки, когато пред икона на Магоната детето заявява, че иска да умре като момиче. А когато изчезва в гората, започват да го викат и с името, което си е избрал – Луция. След драматични перипетии родителите приемат малкия такъв, какъвто е и само бабата остава безпощадна в своя консерватизъм. Малката София Отеро е изключителна в двойственото си превъплъщение и наградата ѝ беше напълно заслужена, без диктовката на джендър коректност.



ОЦЕЛЯВАНЕТО НА ДОБРОТАТА (2022, АВСТРАЛИЯ, РЕЖИСЬОР РОЛФ ДЕ ХЕЕР)

Затова пък прекалената политическа коректност, граничеща с подстрекателство, ме изуми в австралийския филм „Оцеляването на добротата“ (*The survival of Kindness*) на режисьора Ролф де Хеер. Още първият епизод е стресиращ. В мрачна обстановка група хора с противогази са на парти пред огромна торта, която с удоволствие разрязват. Потресението е пълно, когато камерата в близък план показва лакомството, а то е ни повече, ни по-малко „картина“ на опожарени,

срутени къщи, на убити, кървящи тела на тъмнокожи хора. Същата тази банда от противогази затваря тъмна жена в желязна клетка и я запokitва в безлюдна пустиня, за да умре. Камерата почти в реално време наблюдава агонизиращата под палещото слънце и нощния студ жена, докато незнайно как тя намира сили да разбие клетката и да тръгне да търси спасение. Пътешествието ѝ сред прокажени, обречени хора, непристъпни скали, руини и трупове е мъчително, но пък заснето прекрасно, докато тя намира противогаз и „дегизирана“, стига до „цивилизацията“. Противогазите отново безчинстват и убиват всеки, който е с по-тъмен цвят на кожата, а за да бъде внушението още по-силно, камерата акцентира детайли – руси коси, сини очи и бяла, почти розова кожа. Двама младежи – брат и сестра, забележете, латиноси помагат на героинята да избегне поредната гибелна разправа, но и тримата са заловени и превърнати в роби в призрачен завод сред пушеци и оглушителен шум, омотани в желязни вериги. Като супергерой, тя пак успява да се спаси, за да поеме отново на път в тази апокалиптична, безумна антиутопия и да се върне в пустинята, в клетката, където достойно и омиротворено да умре. Изключително добре направен филм, с прекрасна актриса, метафоричен, но толкова тенденциозен, че чак извиква ужас. Да. Белият човек е причинил много злини, но поначало при определени обстоятелства *Homo sapiens* е склонен към жестокост, дори се опиянява от нея, независимо какъв е цвятът на кожата му. А да се лансира толкова тезисно и радикално расизъм, макар с обратен знак, ми се струва неприемливо, неморално, неетично... Затова бях силно изненадана, че точно този филм спечели наградата на ФИПРЕССИ.



МУЗИКА (2022, ГЪРЦИЯ, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, РЕЖИСЬОР АНГЕЛА ШАНЕЛЕК)

Изненада ме и още една награда – Сребърна мечка за сценарий, която отиде при Ангела Шанелек – сценарист на гръцкия филм „Музика“. Обичам претенциозното, маниерно кино, но се обърках сред калейдоскоп от древногръцки митове и легенди, криминални зарисовки, социален патос и класическа и поп музика. Навярно проблемът е в мен, след като членът на журито – румънският режисьор Раду Жуге, чиито филми харесвам, много убедително, или пък прекалено убедително, формулира мотивите за наградата.



ДИСКО БОЙ (2022, ФРАНЦИЯ, ИТАЛИЯ, БЕЛГИЯ, ПОЛША, РЕЖИСЬОР ДЖАКОМО АБРУЦЕЗЕ)

Естетски като визия, но заиграващ се малко в повече с магическия реализъм, е френско-италианско-полско-белгийския филм „Disco Boy“ на режисьора Джакомо Абруцезе. Операторът Хелене Лоувар бе удостоена със Сребърна мечка – награда за особени заслуги в операторската пластика. Двама младежи от Беларус успяват през Полша да избягат във Франция, за да се присъединят към чуждестранния легион. По пътя единият загива, а другият успява да се включи в подготовката на наемниците и е изпратен с „другари по оръжие“ на мисия в Нигерия. Там воюват най-различни банди и не е ясно кой с кого. Алексей – звездата на немското кино Франц Роговски – влиза в стълкновение с водача на бунтовниците, ранява го, но и се опитва, безуспешно, да го спаси. Тази среща със смъртта, гледката на опожарени села, отвлечени жени, отрезвява героя и налага трагичен отпечатък върху психиката му. Той се връща в Париж, но вече не е същият, а когато вижда любимата на загиналия нигериец като танцуваща бяла робиня, напълно превърта. Двамата се завихрят в неистов танц и тук се намесва просветлението на третото око – в случая игра с цветовете на очите им, което е госта пресилено и нафантазирано, но иначе изобразителното решение на филма е перфектно. Портретите са плътни и релефни, тренировките в лагера

са заснети динамично и сурово, в някои от епизодите ефектно са използвани прийоми от видео игри, а танците се отличават с особена визуална фееричност.



ПУРПУРНО НЕБЕ (2022, ГЕРМАНИЯ, РЕЖИСЬОР КРИСТИАН ПЕТЦОЛД)

Вкус към магически реализъм проявява и немският режисьор Кристиан Петцолд в някои от филмите си като „Ундине“, показан на Берлинале 2021 г. С интерес очаквахме новия му филм „Пурпурно небе“ (*Roter Himmel*) – Германия, удостоен със Сребърна мечка – Голямата награда на журито. Привидно забавна история за двама младежи, които отиват да работят по творческите си проекти – единият е фотограф, а другият начинаещ писател – във вила край морето. Но се оказва, че там вече има наемател – привлекателна млада жена, която продава сладолед на главната улица и нощем волно се забавлява с един спасител от плажа. Няма как, ситуацията трябва да се преглътне, но „писателят“ е високомерен и отчужден и не иска да се присъедини към оформилата се весела компания. Затова пък спасителят и другото момче завързват интимна връзка. А на младата жена е оказана честта да прочете ръкописа на писателя, преди

издателят му да го посети. Девойката чистосърдечно признава, че написаното не ѝ харесва, но какво разбира от висока литература една продавачка на сладолед? Комичен е епизодът, когато издателят чете на глас романа и всичко в него звучи толкова нелепо, претенциозно и бутафорно, че извиква спонтанния зрителски смях. Естествено, че ръкописът е отхвърлен, но нещата съвсем не са такива, каквито изглеждат. Младата жена е студентка по литература и готви научен труд за Хайне. Издателят е впечатлен от нейните познания, а пишман писателят е посрамен. На фона на всичко това постоянно се чуват сирени на пожарни коли и предупреждения за бушуващи горски пожари и някак подсъзнателно се прокрадва предчувствие за трагичен обрат. Двете момчета, които отиват да приберат закъсалата в гората кола, са връхлетени от бушуващия пожар и загиват, вкопчени един в друг. Тази гибел разтърсва младия писател и той се отърсва от претенциозната си превзетост и написва книга за онова, което реално се е случило. А се знае, че когато нещата идват отвътре и са емоционално преживени, резултатът най-често е добър, а и любовта чука на вратата. Добър филм, в който комично, драматично, трагично – елегантно се преплитат и разказът се следи с вълнение.



ИНГЕБОРГ БАХМАН – ПЪТЕШЕСТВИЕ В ПУСТИНЯТА (2022, ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ, АВСТРИЯ, РЕЖИСЬОР МАРГАРЕТЕ ФОН ТРОТА)

Другият очакван немски филм бе „Ингеборг Бахман – пътешествие в пустинята“ (*Ingeborg Bachmann – Reise in di Wuste*), не само заради

известната австрийска писателка и любовта ѝ с още по-известния швейцарски писател Макс Фриш, което е темата на филма, а и защото филмът е на Маргарете фон Трота, която наричат „водеща сила“ на движението ново немско кино. Достатъчно е да си припомним филмите ѝ: „Изгубената чест на Катарина Блум“ (1975), „Оловно време“ (1981), „Хана Аренд“ (2012). Преди доста години, пак на Берлинале, Рони Вагенщайн ме запозна в Маргарете фон Трота и Фолкер Шлъндорф. Затова с гордост мога да се похваля, че съм се ръкувала с двамата водачи на немското кино. По повод на героините си Маргарете фон Трота казва: „Моите герои не са само силни, във всяка силна жена има несигурност, уязвимост, съмнение“. Но това, което е особено впечатляващо при „Ингеборг Бахман“, освен че филмът е професионално, майсторски направен, е как режисьорката представя Ингеборг Бахман. Очарователна, талантлива, отворена към света, свободомислеща, влюбена, но и ранима млада жена. Тази трактовка показва една наистина еманципирана жена, но без следа от натрапчив, радикален феминизъм, каквито лозунги развяват съвременните феминистки.



МИНАЛИ ЖИВОТИ (2022, САЩ, РЕЖИСЬОР СЕЛИН СОНГ)

И докато сме на тема любов, ми се иска да открия още два филма: „Минали животи“ (*Past Lives*) – САЩ, на режисьорката Селин Сонг за една неосъществена още от детството любов. Героите се срещат отново след двайсет и четири години – тя омъжена, а той свободен и все още влюбен в нея. Само погледите им издават влюбеност и копнеж, а

спомените ги връщат назад във времето, когато са се разделили като деца, защото тя със семейството си емигрира в Канада, а той остава в Сеул. Срещат се отново след дванайсет години, но и тогава влечението им един към друг си остава копнежно. Не си спомням да съм гледала друг толкова любовен филм, в който да липсва всякаква физическа близост. Деликатен, фин, нюансиран – в стила на най-доброто корейско кино.



ТОТЕМ (2022, МЕКСИКО, ДАНИЯ, ФРАНЦИЯ, РЕЖИСЬОР ЛИЛА АВИЛЕС)

И още един любовен филм „Тотем“ (*Totem*) – Мексико, Дания на режисьорката Лиля Авилес, който бе удостоен с Наградата на Екуменическото жури. В него на преден план е изведена любовта като екзистенциална категория. В голямо семейство се готвят за празник. Баби, дядовци, деца, внуци, роднини и приятели подготвят рождения ден на Тона – млад художник. Най-нетърпелива да го види е дъщеричката му, но той е много болен и всъщност празникът е и ритуал на своеобразно сбогуване. Всеки иска да даде и да приеме колкото може повече обич!

А дали това не е посланието на 73-мото Берлинале?





International Film Festival Rotterdam

РОТЕРДАМ 2023

ТОП 10 ЗАГЛАВИЯ ОТ РОТЕРДАМ

САВИНА ПЕТКОВА

Сред куратори, критици и режисьори се знае, че Ротердам означава опека и последен пристан за авангардното кино и видео медии в съжителство с жуженето на индустриалната машина (CineMart, Hubert Bals Fund, Rotterdam Lab). За 52-^{рото} издание на фестивала обаче всички имахме (основателни) съмнения. Още през есента се появиха изявления в социалните мрежи от името на програматори, някои от тях с почти две десетилетия ротердамски стаж, по повод настъпващите промени и реструктуриране. Беше неясно и положението изглеждаше безпомощно. По този повод кураторката Мария Паласиос Круз публикува детайлен и едновременно с това личен обзор под заглавието „Призраците на Ротердам“ в белгийското издание „Fantomas“ и в превод на английски за MUBI Notebook. Тя сравнява ситуацията в Ротердам с промените в администрацията на други фестивали в последните няколко години като Локарно или документалния фестивал в Шефилд, но разликата е, че в тези случаи, когато си тръгва главният програматор, с него/нея напуска и целият програмен екип. Случаят „Ротердам“ е по-различен, защото директорът остава непроменен — назначената през 2020 г. Ваня Калуджерчич, екипът — разпуснат. Това важи и за други организаторски екипи, IT и маркетинг специалисти.

Макар и да е ясно, че подобно преструктуриране не може да стане отведнъж и при затворени врати. В резултат на което мнозина от програматорите бяха „върнати“ на работа, а текстът на Круз изважда на показ изключително важния въпрос за сложната позиция на фестивалните работници (че и критици) спрямо трудовото право. Истината е, че всички, дори дългогодишните куратори и консултанти за Берлинале, Кан или Венеция, работят на девет месечни трудови договори, подновявани от година на година. Очевидно е, че вариантът да не бъдат удължени, е напълно реален и тъкмо затова кураторите на Ротердам не са уволнени (което пък би им дало предимство спрямо нидерландското трудово право), а просто са станали безработни. Жестоката истина за работния пазар, недомълвките, неяснотите, неудобните въпроси и неудобните хора в нашата споделена индустрия може да не изненадва повечето от нас, но е редно да си зададем въпроса: има ли алтернатива и какво можем да направим, за да се случи?

Въпреки тези „засечки“, фестивалът направи всичко възможно да организира едно съвсем нормално 52^{-ро} издание в присъствен формат след две години на онлайн/хибридни варианти. Може би съвсем естествено се случи така, че радостта от споделените кинозали, коктейли и вечери бързо замени горчивия вкус от неуредиците, с които мнозина от нас трябваше да се преборим.

Все пак участието в който и да е кинофестивал е привилегия, която статистически се пада на малцина. В опит да отвори и демократизира (иначе доста отворения и демократичен спрямо нови имена, участници, едва прохождащи критици и т.н.) този свой аспект, фестивалът добави и много нови безплатни събития, отвори фонд за финансова подкрепа на журналисти в неравностойно положение, откри специална секция акредитации за инфлуенсъри и дори реализира прецедент със събитие за спийд-дейтинг между синефили. Сред тези странности човек може и да не почувства, че нещо се е променило; че това е добрият стар, леко чалнат, Ротердам.

И да, и не. Беше сравнително трудно за краткия ми престой да обхвана по-голяма част от традиционно най-интересните заглавия в рубриките Bright Future и, разбира се, главната конкурсна програма Tiger Competition.

Мога да акцентирам върху азиатски и индийски филми в ретроспективи и нови продукции, за разлика от почти изцяло липсата на филми от Източна Европа (за които Ротердам определено има нюх). Затова предлагам селекция от моя личен Топ 10, сбор от премиерни и вече утвърдени заглавия, които представляват своеобразна карта на моите три дни в Ротердам.

ЛУКА



СНИМКА: © CARL DE KEYZER

Джесика Удуърт („Хадак“, „Босият император“) се позовава на романа на Дино Будзати „Татарската пустиня“, за да създаде енигматичен свят, изтъкан от мрежи на желанието – за война, за заедност, за власт и подчинение. Младият Йонас Смълдърс въплъщава солидна доза неразгадаемост в ролята си на снайпериста Лука, доброволец на военна служба при крепостта Кайрос под опеката на Генерала (великата Джералдин Чаплин). Удуърт работи с операторката Виржини Сурдеж, която снима в черно-бяло, а аналоговата 16мм лента трепти под натиска на неизказаните копнежи. Това е филм за мъжествеността, плод на любопитство и преклонение пред дълбините на човешката душа.

СЕН ОМЕР



Филмът – носител на голямата награда на журито във Венеция 2022 заслужава много повече внимание. С него документалистката Алис Дион се утвърди като млада надежда на френското кино в артистичен вариант, макар че запазва силна връзка с реалната действителност. Сюжетът проследява съдебно дело срещу майка, обвинена в убийството на собствената си дъщеря, а всичко това се случва в малкия град Сен-Омер в северна Франция, почти до Ламанша. Главната героиня Рама (по подобие на самата Дион) присъства на отворените заседания с изследователска цел, тъй като подготвя театрална постановка по мотиви от мита за Медея. „Сен Омер“ е едновременно вкаменяващ филм с тежка тематика, и все пак омекотяващ острите ръбове на полемиката, благодарение както на великолепената игра на Гуслажи Маланга в ролята на осъдената майка, така и от драматургията, видяна през камерата на Клер Матон (операторката на „Спенсър“ и „Портрет на момиче в пламъци“). За така наситен с амбивалентности филм, „Сен Омер“ удържа баланса завидно добре до самия край, който ни препраща към неразгадаема мистерия в дълбините на женската чувственост и „Little Girl Blue“ на Нина Симон.

ДА СЕ ОТЗОВЕШ (SHOWING UP)



СНИМКА: © ALLYSON RIGGS COURTESY

Филмите на Кели Райкарт са винаги деликатни, горчиво-сладки и се гледат с удоволствие. Това се отнася с пълна сила и за най-новия ѝ филм „Да се отзовеш“ (*Showing Up*) с прекрасната Мишел Уилямс („Уенди и Луси“) в ролята на Лузи – скулптор по призвание, която работи административна работа в художествена академия и носи леко мизантропски характер. Замяната на типичния отворен, любящ образ, често пресъздаван от Уилямс, в по-„сърдит“ персонаж превръща филма в удивителен портрет на човешката природа с всичките ѝ противоречия. Неочакваната намеса на един ранен гълъб бавно, но сигурно преобръща представите на Лузи за екосистемата на взаимоотношенията: междучовешки, междувидови, и животински.

МЕДУЗА ДЕЛУКС (MEDUSA DELUXE)



Британският режисьор Томас Хардигман представя криминална мистерия зад кулисите на фризьорски конкурс: неочаквано удоволствие, страх и трепет в добри пропорции очакват зрителите на „Медуза Делукс“. След премиерата си в Локарно, филмът успя да пообиколи фестивалните програми и да пожъне успехи с привлекателната си естетизация. Освен спиращите дъха прически (произведения на изкуството?), филмът впечатлява и с техниката си на заснемане – one shot, т.е. непрекъснат план-епизод.

КОПЕНХАГЕН НЕ СЪЩЕСТВУВА (COPENHAGEN DOES NOT EXIST)



За втория си филм датчанинът Мартин Сковбиер се съюзява с една от стихии на скандинавското кино, сценариста и режисьор Ескил Фогт („Най-лошата личност на света“). Фогт написва сценария за „Копенхаген не съществува“ още преди пълнометражния си дебют „Осло 31 Август“ и интересното е, че тази дълбока мъка по безпътицата и Y2K личи и във финалната версия на този нов филм. Може би има нотка ретрограднаост в начина, по който „Копенхаген“ обрисова изчезналата Ида в спомените на нейния партньор Сангер, а тяхната изолираща любов да напомня на романтични драми от типа на „Блясъкът на чистия ум“, безспорно има нещо изключително привлекателно в това да гледаш как двама души се избират един друг пред целия останал свят. Актьорът Йонас Холст изнася целия филм и действа като сплав на иначе разкъсания мнемоничен наратив, а специалната роля на Златко Бурич като скърбящ баща допълва по подходящ начин комедийния му персонаж от „Триъгълник на тъгата“.

AFTERSUN



Един от най-впечатляващите дебюти от миналата година е на шотландката Шарлот Уелс. Този минималистичен шедевър оправдава десетките си номинации и престижни награди, благодарение на интуитивната актьорска игра на Пол Мескал (познат от сериала „Нормални хора“) заедно с изгряващата звезда Франки Корио, които се въплъщават в ролите на разведен баща и неговата единадесетгодишна дъщеря, връщайки се към спомена от последната им лятна почивка заедно. Животът си тече, спомените избледняват, но Уелс създава атмосфера, която способства да се вгледаме в сладостта, заключена в няколко златни летни дни.

СИН КАФТАН (*BLUE CAFTAN*)



Вторият филм на мароканската режисьорка и актриса Мариам Тузани се отличава от множеството романтични драми, представени на фестивала, с деликатността си. Мина и Юсеф са заедно от години, и в брака си, и в общото им шивашко ателие. Животът си тече, клиентите идват и си отиват, дните изглеждат разчертани и предвидими до повратния момент: появата на млад чирак под опека на Юсеф. Вместо да разнищва до болка проблемите на любовния триъгълник и хетеро нормативното общество, Тузани се придържа към междучовешката близост и споделения възглед за „красивото“ като категория. С помощта на операторката Виржини Сурдеж („Лука“) обгръщат света на „Син кафтан“ с мекота и финес.

ВЕЧНАТА ДЪЩЕРЯ (*THE ETERNAL DAUGHTER*)



След интимния залог на „Сувенирът“ 1 и 2, Джоана Хог затваря кръга с трети, леко периферен, но все така метанаративен филм. Ако в първите два тя даваше поле за изява на младата актриса Онър Суинтън-Бърн в ролята на Джули (алтер его на младата Хог), то във „Вечната дъщеря“ режисьорката избира майка ѝ, Тилда, за свое отражение. Филмът черпи вдъхновение от готическите елементи на огромния лабиринтообразен хотел и странните събития, съпровождащи престоя на Джули и майка ѝ сред английската провинциална пустош. „Вечната дъщеря“ играе умело с тропите и фигурите, типични за призрачни истории и привидения, но едновременно с това успява да ограничи тона си в златната среда между ирония и сърцераздирателно признание. Призраците винаги са метафора: и ние, заедно с Джули, знаем това добре.

ПРИЯТЕЛКАТА НА МОЯТА ПРИЯТЕЛКА (*MY GIRLFRIEND'S GIRLFRIEND*)

Съвсем неочаквано този филм се оказа, лично за мен, най-приятната изненада в Ротердам. Испанската режисьорка Зайда Кармона ни пренася в съвсем леко стилизиран Магрид, в обаятията на красиви жени от куиър общността и всичко това рамкирано от филмографията на Ерик Ромер, на

чийто филм „Приятелят на моята приятелка“ от 1987 г. е посветено и заглавието на испанския дебют. Кармона играе себе си с минимална саморефлексия, меланхолия и неукротими желания. Освен хумористично-искрен портрет на еротичните взаимоотношения, „Приятелката на моята приятелка“ се оказва и анти-хетеронормативен прочит на Ромеровите двойки. В една от най-затрогващите сцени на филма, две от героините споделят романтиката на известна ключова сцена от „Зеленият лъч“ и всички синефили в залата усетиха този наелектризиращ заряд.

НЯМА МЕЧКИ (NO BEARS)

Всяко гледане и дори споменаване на филми, чиито автори са пострадали от Иранския режим, е вид съпротива срещу репресивните му политики. Всеки фестивал и всяко кино, включили „Няма мечки“ в програмата си, показват своята подкрепа на един доказан киноавтор и на свободата на всички подобни нему, знайни и незнайни. Когато човек гледа „Няма мечки“ след ареста на Джафар Панахи, сърцето му се свива и дори най-остроумният, хумористичен момент може да има обратен ефект: онази особена подмяна между смях и плач, емоционално съпровождаща напрежнати ситуации. Поредният хибриден проект между документалното и художественото кино затвърждава Панахи като искрен, самоотвержен автор, влюбен в живота и в киното, които са неразривно свързани.

* * *

ПОСТРЕАЛИЗЪМ. ЗА ФЕСТИВАЛА В РОТЕРДАМ ОТ ДРУГ ЪГЪЛ

ЙОАНА ПАВЛОВА

В „Изкуството и неговата история“ Ернст Гомбрех пише, че по време на Реформацията в Европа, когато религиозните сюжети и комисии отпадат в новообособените протестантски територии, нидерландските художници се оказват най-подготвени да се обърнат към светската действителност в нейната баналност. Детайлното възглеждане в живата и неживата природа – не като декор за човешката фигура, а като опит за достоверно възпроизвеждане – се превръща в механизъм за „завладяване на реалността“.

Англоезичното издание на Гомбрех стои на бюрото ми върху последния брой на френското списание SoFilm, в което 50 страници са посветени на новите платформи за продуциране и разпространение на еротично съдържание, както и на осъвременения поглед към еротичното кино. Отстрани са двете специални публикации на Daily Tiger от Международния кинофестивал в Ротердам – единствените безплатни сувенири на хартия за тази година. И двата броя са под редакцията на Дана Линсен и Ян Питер Екер от паралелната секция Critics' Choice, защото работещите за Daily Tiger отдавна са освободени от поста си.

През 2023 г., когато фестивалният каталог се предлага единствено като стока, а програматорският екип на Ваня Калуджерчич се бори за боксофис, 52-ото издание трябва да се маркетува като триумфално завръщане към действителността. Само че това не е действителността от 2020-а, а една „нова нормалност“, около която като че ли все още няма консенсус. На пръв поглед, екранните изображения са създадени със същите технологии, историите са съчинени по същия начин, но нашите възприятия са различни. Три години след началото на пандемията, все по-често се долавя носталгия по пролетта на 2020 г., когато ежедневието ни беше ограничено до аудиовизуалните медии, традиционни и онлайн – едно унифицирано, „телевизионно“ съществуване в стил Първа и Втора програма. Впоследствие краят на пандемията беше възвестяван под различна форма, а „хибридната“ екзистенция доведе до zapping между

различните модуси на реалност, както и до една хронична тревожност, че може да пропуснем нещо важно.

Тази нова тревожност е осезаема в Ротердам през 2023-а, където „икономиката на вниманието“ се транспозира от познатата дигитална екосистема върху картата на един град, който изглежда познат, но все пак се е променил под натиска на нови икономически, социални и културни механизми. Амбицията фестивалът да „прелива“ извън кинозалите се установи още по времето на Рутгер Волфсон, чието назначение като директор на IFFR през 2008 г. го заварва начело на Фондацията за визуални изкуства в Миделбург. В интервю за Daily Tiger от 2009-а той говори за кросдисциплинарния подход към филмовото кураторство като „future-proof“: „Очевидно е, че една от най-важните промени в областта на филма през последното десетилетие е интеграцията между киноекрана и други типове екрани (...) Това е отговор на мултиплатформените реалности на дигиталната ера“.

[<https://iffr.com/en/blog/a-simple-plan-an-interview-with-rutger-wolfson>]

През 2011 г., 40-ото (XL) издание на фестивала включва фантастично количество локации, като през следващите години IFFR продължава да работи с част от тези галерии и изследователски лаборатории в търсене на общи пресечни точки, а може би и общ наратив.



Тазгодишното издание на сегмента Art Directions прави впечатление с компактната си структура и грижлива селекция от автори тежка категория. По традиция, първата среща с фестивала се случва още на жп гарата, където този път е изложена творбата *Æther (Poor Objects)* на Шуанг Ли. Този „калейдоскопичен видеоколаж“ е анонс за една интензивна аудиовизуална образност, между халюцинация и еротична поема. Според сайта на Венецианското биенале, където *Æther (Poor Objects)* участва през 2022 г., Ли принадлежи към младото поколение китайски автори, израснали с естетиката на интернет и видео игрите, но прокарва и паралел с движението на сюрреалистите. Това се артикулира посредством монтажа, или по-скоро асемблажа на аудиовизуалния материал, който, макар и консумиран наред навалицата на едно от най-оживените места в Ротердам, се усеща като интимно обръщение към субективния поглед на всеки случаен минувач. До такава степен, че първият рефлекс е да посегнеш машинално и да извадиш мобилния си телефон, за да регистрираш поне част от преживяването, в което иначе биополитиките на едно възможно бъдеще и настоящата комодификация на свръхсексуализираното тяло предизвикват сензорен ступор.



Като жест на психогеографска нестеливост, друга ключова локация за Art Directions се оказва фестивалният център De Doelen, където се намира

Втората селектирана творба на Лу, *Déjà Vu*. Класически пандемичен mashup от ексцентрични не-ситуации, заснети под ексцентричен ъгъл – тук субтитрите имат специална роля, която надхвърля сценарната задача. Едно уточнение: докато трае IFFR, приземният етаж на De Doelen е доста шумен, тъй като там са почти всички заведения за ядене и пиене, така че е предпочитан район за срещи както за професионални гости на фестивала, така и за обикновени любители на киното. Инсталацията с *Déjà Vu* е ситуирана в дъното на помещението, като пространството за изкуство е отделено от пространството на тривиалното с две скромни пейки, а подът между тях и екрана е застлан с изкуствена трева. Разбира се, в най-натоварените часове около обяд и вечеря пейките са заети с посетители, които използват малкото свободно място за разговори или за работа, а и самата „тревна площ“ често се прекосява от човешки фигури, така че сенките им се прожектират върху изображението, като допълнителен повествователен пласт към „вече видяното“. В този смисъл, думите, минаващи по екрана, не само превеждат и дори заместват аудио компонента на творбата, която този мизансцен свежда до screensaver, но и се трансформират в „късметче“ – историята изчезва, остава единствено случайно уловената фраза.

Само допреди няколко години посещението на арт инсталация по време на фестивала се случваше между две прожекции или други работни ангажименти, защото макар и космополитен град, IFFR локациите в Ротердам са на пешеходно разстояние една от друга. Тази година за голяма част от прес-акредитираните няма осигурен хотел, така че онези, които въпреки всичко са решили да пътуват, са избрали възможно най-евтиния вариант за престой, често в периферията. Видеозалата е вече затворена, тъй като всеки пътува с личен лаптоп или таблет, заради което досегът с фестивалните заглавия се случва в една кажи-речи карантинна обстановка. Има възможност да се резервират билети за прожекция в зала, обаче има и ограничения. Излизането от стаята може да се оправдае само със специален повод, но пък и „уплътняването“ на програмата с допълнително съдържание, което не е достъпно онлайн, става прагматичен императив.



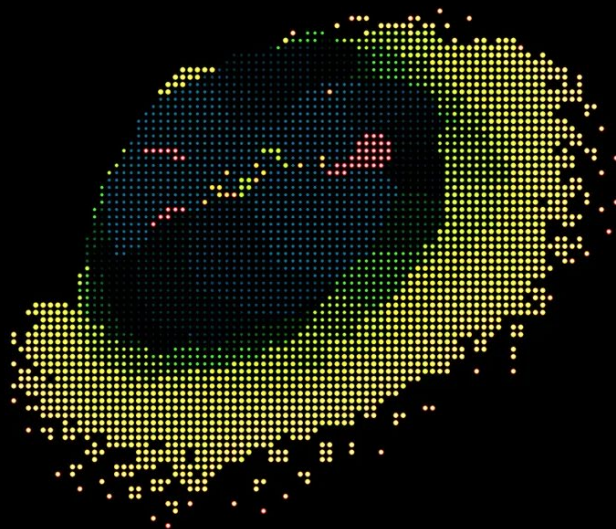
Така се оказвам в Glashaven, нов архитектурен комплекс, построен по последните технологични изисквания и моги. В галерията на приземния етаж се помещава Anubis Is Not a Dog на италианския колектив Zaprunder, която документира с експериментална стилистика хореографията между кучета, техните професионални гресьори и собствениците на кучетата, наблюдаващи педагогическия процес. Инсталацията огрява пустата сива галерия с една вибрираща, но стегната емоционалност, в която като че ли зрителите са укротени поне за малко, докато преминаващите по улицата хвърлят заинтригуван поглед вътре по същия начин, както собствениците на кучетата гледат през стъклената витрина в творбата.



Още по-клаустрофобична и двусмислена в постановката си е работата на грузинската режисьорка Деа Колумбегашвили под заглавие *Captives*. Колаборация с американския композитор и музикант от чилийски произход Николас Джаар, тази инсталация е разположена в S/ash Gallery – едно напълно затворено помещение, в което екранът е поставен върху подиум от огледални плочи. Стъпките върху тези плочи активират различни шумове, но видеото се повтаря на всеки четири минути, като ремикс на стая 237 от „Сиянието“ насред „типичен“ грузински интериор, така, както ни го представя артхаус киото от тази гореща кураторска дестинация. Приятно е да се наблюдава детинското любопитство, примесено с лека боязън, по лицата на малцината посетители, които са намерили време и желание да стигнат до тази творба. Междувременно гротескната фигура на единствения персонаж се появява и изчезва отново и отново, като lockdown реминисценция, но и като алюзия за прословутата нотификация на Нетфликс: „Are you still watching?“

Продуцирана по инициативата Vive le cinéma! на амстердамския филмов музей EYE от 2021-а, инсталацията *Captives* на Колумбегашвили вече е изложена в Табакалера по време на Международния кинофестивал в Сан Себастиан – явно ротердамският опит за реконтекстуализиране на екрана (и вниманието) привлича също други големи европейски събития, които разчитат на публични средства, тоест на известна утилитарна видимост в използването им

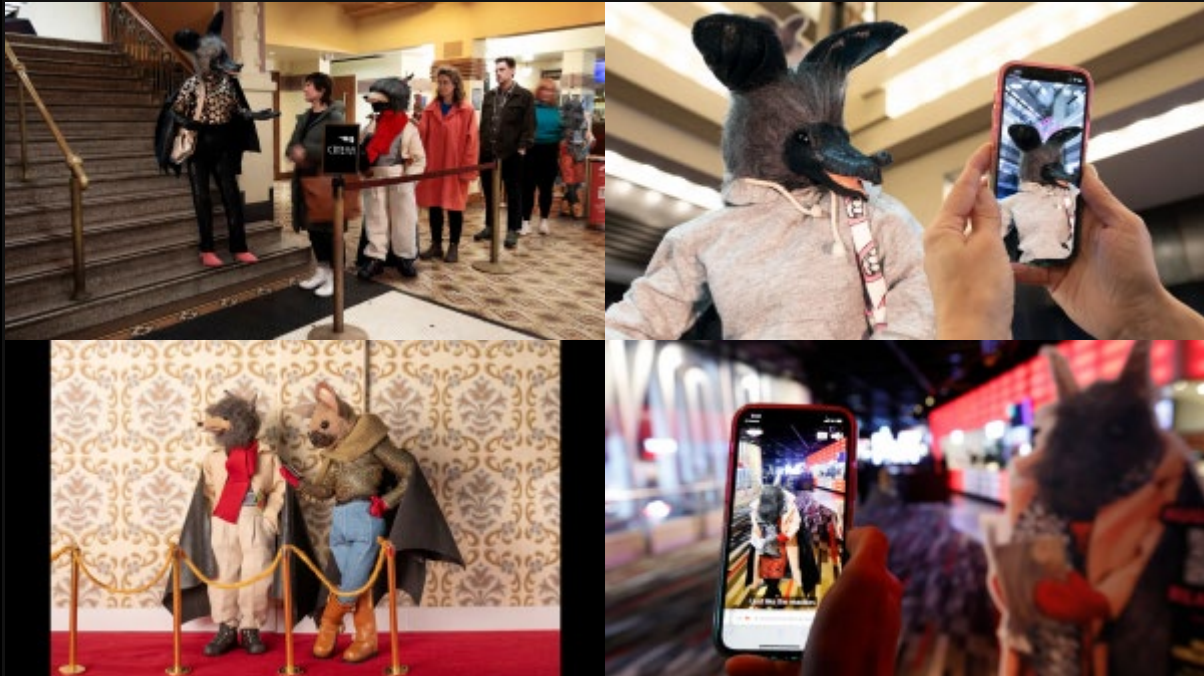
[<https://variety.com/2022/film/festivals/tabakalera-isaki-lacuesta-dea-kulumbegashvili-1235377196/>].



На битово ниво обаче немалко кинопрофесионалисти все още са предпазливи по отношение на маските за лице и в личните си контакти, когато става дума за голям фестивал, така че доста диалози се разиграват като по Ерик Ромер – в движение на улицата. Така с дубайския критик и куратор Хинд Мезаина се запътваме към галерия JOEY RAMONE, за да видим Spectral Constellations на британския колектив Semiconductor, които имат няколко участия в IFFR за последните петнайсет години, а също и множество изложби по света, защото практиката им е на границата между филм, визуално изкуство и наука.

Увлечени от еуфорията, че най-накрая сме се запознали на живо, след няколко години контактуване посредством социалните мрежи, не проверяваме работното време на галерията и така се оказваме в позицията да съзерцаваме трите компонента през витрината, заедно с отражението на уличните ремонти на заден план. Фактът, че галерията отваря едва в 12 часа на обяд, въпреки партньорството си с фестивал от такъв калибър, е повод да си спомним, че в настоящата криза работната ръка е лукс, което пък води до още разговори около автоматизираните каси в магазините (карнавализация на Маркс?) и масовата загуба на концентрация, дори и на фестивални прожекции. „Днес всичко е изображение и това, че е красиво, не е достатъчно“, казва Мезаина.

„Изображенията са станали за еднократна употреба, а връзката ни с тях – краткосрочна, сякаш главите на всички ни са пренастроени“. Коментираме също аскетичната обстановка в различни изложбени пространства в Ротердам, включително и в Националния музей по фотография, където посетителите са приканени да свалят официалния ар, за да научат повече за експозицията – под предлог, че бъдещето на фотографията е в мобилните телефони.



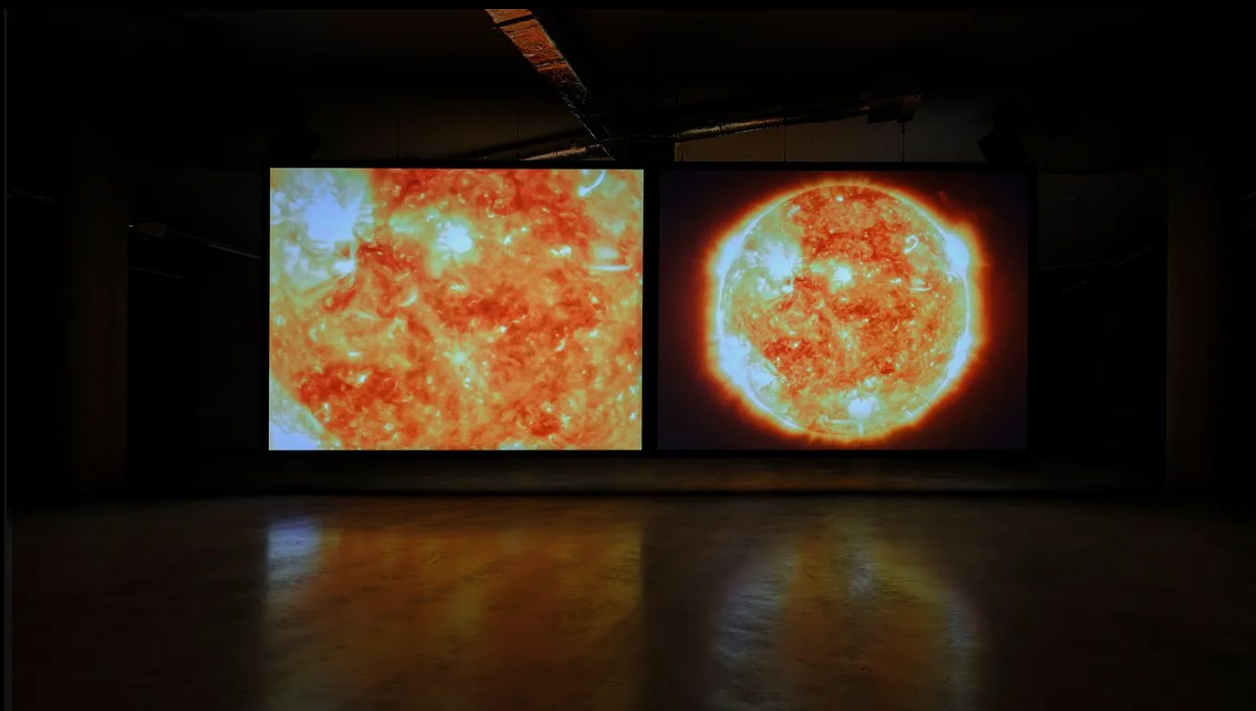
Новите технологии със сигурност предлагат допълнителни възможности за контакт и взаимодействие с изкуството, но самото изискване за употребата им налага рестрикции от ново естество. Night Creatures на Исобел Ноулс и Ван Соъруайн е AR проект („добавена реалност“), разработен за 70-ия юбилей на Международния кинофестивал в Мелбърн през 2022 г. Според сайта на IFFR, в Ротердам има три места, на които може да се види тази инсталация, затова се отправям към най-достъпното от тях – Pathé Schouwburgplein. За да се заредят изображенията от инсталацията, които като че ли се „материализират“, наложени върху реалния свят, е необходимо мобилно устройство, свързано с интернет. Много зали на Pathé в Нидерландия са екипирани с безжичен интернет, но това не е анонсирано никъде другаде, освен... в интернет. Вероятно заради това основните посетители, които решават да експериментират с QR кодовете на Night Creatures, са

местни. Веднъж заредили се, прилепите от видеото са забавни не само като дизайн и анимация, но и с монолозите, които са като че ли са вдъхновени от Letterboxd културата. Всъщност, историите се базират на реални интервюта, но пречупени през нашата медиатизирана представа за англосаксонското киноманство и през AR формата, документалният аспект се фикционализира в технологичния си генезис. Хуморът се преобразява в екзотика.



В подкатегорията Immersive Media има още четири други заглавия – и четирите са VR проекти, като три от тях са световна премиера. IFFR е сред първите европейски фестивали, които предоставят платформа на VR и изобщо на 360° разказа, като за тази програма обичайно е запазена залата на WORM, мултимедия център за алтернативна култура. Макар и силно лимитирана, селекцията тази година е опит да се обхванат общи тенденции и различни географски територии – амбициозна, но все пак реалистична цел, имайки предвид все още колебливата еволюция на VR като изразно средство. Японският проект By the Shore на Хироки Иноуе е романтична миниатюра на фона на неизбежния екологичен апокалипсис. На същата вълна, но с друг драматургичен подход и визуален изказ, е All Unsaved Progress Will Be Lost на французката Мелани Куртина (селекция и на Международния кинофестивал във Венеция през 2022 г.). Kabaret на

норвежката Джина Торстенсен е анимирана феерия-игра с неочакван комичен ефект, тъй като закодираната интерактивност се оказва непреодолимо препятствие за голяма част от (все пак) възрастните посетители. Привидно, южноафриканският 360° документален филм No Place But Here на Дилън Вали и Ани Нисенсън не се отличава от обичайния IFFR подбор в предишни години, където „антропологичният ъгъл“ е в услуга на модерни бизнес стратегии, но този път завръщането към познатия наратив навява изненадващи емоции. От една страна – меланхолията, породена от една нова невъзможност за пътуване и за изследване на света, какъвто беше само допреди три години; от друга страна – възлението от това, че движещите се образи все още могат да увеличат с послания на надежда и действеност. В продължение на вече почти едно десетилетие, VR се пласира като „empathy machine“, което неминуемо внушава постколониални конотации, но истината е, че една история от другия край на планетата за група жени, които окупират изоставена болница, за да я превърнат във функционираща комуна за бездомни, вдъхва оптимизъм със същинския потенциал на тази медия – предаване на непосредствен опит. Отделно трябва да призная, че завръщането към VR каската, макар и в рамките на един час (тоест общото времетраене на четирите проекта), ми подейства терапевтично – шансът да се изолирам от фестивалната реалност ме накара да си дам сметка доколко имам необходимост да премахна физическата дистанция между себе си и изображението, за да мога да се фокусирам само и единствено върху него. Наясно с нюансите на тази психологическа необходимост, но и с необходимостта да се документира този момент – за нуждите на личния архив или за очите на онези, които не могат да присъстват – фестивалните доброволци, манипулиращи с Immersive Media проектите, предлагат любезно да направят снимка с телефона на посетителя.



Съвсем не така стоят нещата със Sunshine State на Стив Маккуин – гравитационния център на Art Directions, разположен в новата сграда на депото към музея „Бойманс Ван Бьонинген“. Когато става ясно, че един от най-големите художествени музеи в Нидерландия трябва да бъде затворен за основен ремонт в продължение на много години, през 2017-а се създава конструкцията на емблематичното депо на няколкокостотин метра в страни. От ноември 2021-а артдепото в Ротердам оперира като първото в света, отворено за публика, на няколко етажа и с вариращи настройки за температура и влажност на въздуха, както и осветление в зависимост от материала на творбите, съхранявани в различните зони. Също през ноември 2021 г. IFFR разпрати прес-съобщение с новината, че фестивалът е възложил на Маккуин нова аудиовизуална инсталация, която, обаче, поради фактори, свързани с пандемията, е показана за първи път през пролетта на 2022-а в Милано.



Добирайки се до заветния пети етаж на депото за дългоочаквана среща с най-значимото арт произведение в програмата на IFFR за 2023-а, първо виждам надпис, че са забранени каквито да и било опити за снимки и видео. Вътре огромното неприветливо помещение е разделено на две от двата екрана на инсталацията, окачени един до друг. Докато сцени от „Jazz Singer“ (1927) са монтирани и обработени като критика на феномена blackface (а в Нидерландия споровете около традицията под името „Черен Петър“ все още са актуални), гласът на самия Маккуин изпълва въздуха с един личен и прочувствен разказ за баща му, чиито преживявания със сегрегацията и расизма във Флорида през 50-те години на миналия век са съпоставени с мистиката на един универсален, космологичен порядък. При всеки 10ор изображенията и думите се изменят леко, но за съжаление спартанския интериор не предразполага към продължителна и медитативна перцепция. Към това се добавя и стаената фрустрация от факта, че ако от една страна IFFR насърчава новите аудиоvizуални подходи към аудиоvizуалните медии – като програмата Critics' Choice, а и самото естество на Sunshine State, чиято визия се позовава на съществуваща творба – от друга страна все още се издигат стени около концепцията за сакралността на образа (или може би за платения достъп до преживяването му).

Ето как преследването на призрака на едно вече несъществуващо статукво очертава неочакван кураторски казус – повторението на ритуални жестове от предходните години не поражда очакваното значение, но пък разкрива емпирични слоеве, които приканват към анализ. По мое мнение, все по-често ще се връщаме по тази уж позната траектория, за да погледнем миналото по друг начин, защото може би все пак сме пропуснали нещо важно. Пример е току-що спечелилият Специалната награда на журито Creative Vision на фестивала в Сънданс документален филм *Fantastic Machine* на режисьорите Аксел Даниелсон и Максимилиан Ван Ертрик, който е избран и за Берлинале (при това в секцията „Поколение 14+“) – ако в епохата на дигиталната магия сме забравили какво представлява камера обскура, като че ли се допираме до „есхатологичния хоризонт“ от теорията на Пол Рикъор за паметта, историята и забравата. Казано другояче, това е подходящ момент за преосмисляне, не задължително с елемент на историзиране, а по-скоро на една пренаситена от спектакъл, но лишена от територия карта.





Sofia
DOCUMENTAL



ТРИ ФЕСТИВАЛА ЗА ДОКУМЕНТАЛНО КИНО, КОИТО СИ ЗАСЛУЖАВА ДА СЛЕДИМ

ИРИНА КАНУШЕВА

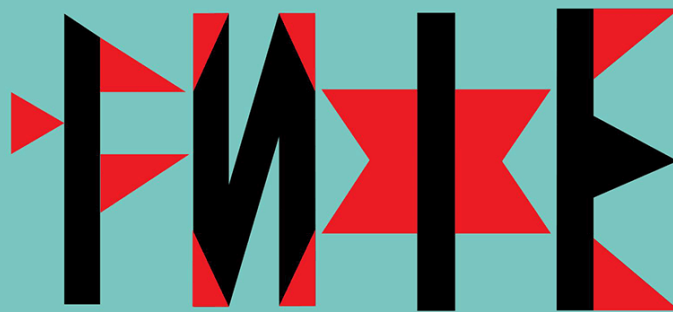
Документалното кино си пробива път и в най-трудните периоди от живота. То е забележително витално и обикновено е адекватно на реалиите на случващото се в момента. Доказателство за това е появата, през последните години, у нас (въпреки пандемията!) на няколко професионално организирани международни фестивала за документални филми. С това се запълни една ниша, която отгавна стоеше празна. Както е известно, документалното кино все още няма свой установен ритъм на показ в киносалоните. И това е много жалко, защото поради своята специфика то реагира по-бързо и е изключително динамично, като ни запознава директно и понякога до болка откровено с менталитета и ежедневието на другите; можем да съпоставим нашите проблеми с тези на хората отвъд границите на България и по-адекватно да намерим своето място в бързо променящия се свят.

Винаги съм изпитвала необяснима привързаност именно към документалистиката, за мен тя е по-интересна и по-богата от игралното кино. Такова разделение може да не допада на всеки, но аз мисля, че в много случаи документалните филми са по-важни и чрез тях идеите стават по-„лесни“ за възприемане от по-голям брой зрители.

Sofia DOCUMENTAL

Фестивалът „София ДокуМентал“ е организиран от Балкански документален център и „Агитпроп“ на Мартичка Божилова. Първото му издание в края на 2020 година се случи в разгара на пандемията и беше проведено онлайн, а от 2021 г. вече е присъствено. Фестивалът се определя от организаторите като „първият международен документален фестивал за художествено документално кино с фокус върху човешките права в България“ и има амбицията чрез прожекции и съпътстващи дебати да постави фокуса върху най-наболените проблеми на човешките права, като направи тематиката достъпна за най-широк кръг от зрители. От една страна софийската публика има възможност да види едни от най-качествените и успешни документални филми от България, Европа и света, а от друга – фестивалът цели да разбуди и изостри чувствителността към някои от най-болезнените социални проблеми в обществото ни. Обсъжданията след прожекциите се случват с авторите на филмите или със специалисти от съответната област, за която разказва филмът. През 2023 г. изданието ще се проведе в края на месец септември в три софийски локации – Ларго София, Чешки център и Дом на киното. Свободата на словото, борбата против дискриминацията от всякакъв вид, равнопоставеността на жените, опазването на околната среда са някои от постоянните теми на този фестивал.

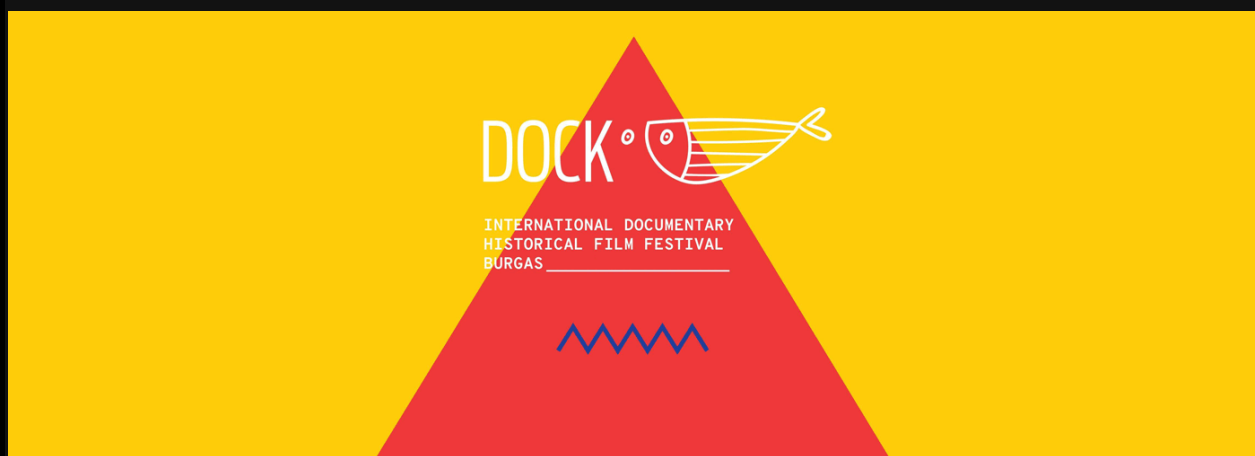
Идеята за създаването на „София ДокуМентал“ идва като продължение на успешните дългогодишни занимания с документално кино на продуцента Мартичка Божилова и нейния екип. След инициативите Doci Rough Cut Boutique, в партньорство с МФФ Сараево, където документални проекти от Югоизточна Европа в етап на монтаж могат да получат консултация и допълващо финансиране, и програмата „БДЦ Открития“, която събира участници и експерти от европейски държави, развиващи независими филмови проекти, фестивалът някак естествено намира своето място в дейностите на БДЦ и „Агитпроп“. През 2023 г. той ще бъде сцена за софийската сесия на „БДЦ Открития“.



Година след „София ДокуМентал“ се появи и международният **Рогопи документален филмов фестивал (РИФЕ)**, организиран от „Бул Док“ ЕООД на Христо Бакалски и Ния Якимова. С него се прави опит да се възстанови традицията на форума „Преглед на творчеството на младите филмови дейци“, провеждан в Смолян от 1978 до 1991 г. И тук организаторите залагат не само на прожекциите на филми, но и на обмен на опит и дискусии между професионалисти от различни държави. В идеалния вариант фестивалът трябва да се превърне в творчески център, средище за различни поколения кинематографисти от цял свят, с акцент все пак върху младите. Освен всичко друго, приносът на този форум за децентрализацията на културните събития у нас е значителен. Включени са партньори на местно ниво, община, театър, библиотека, читалище, кино и др., което ангажира още повече хората в Смолян и задълбочава интереса към предложената програма. Развитието на млада и ангажирана публика е една от целите на РИФЕ. Друга цел е фокусът върху

творческото партньорство между България, Гърция, Турция и Германия, като се набляга на сътрудничеството с Гьоте институтите в Солун, Истанбул и София, както и с НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ и филмовия университет „Конрад Волф“ в Потсдам-Бабелсберг. Когато организаторите са опитни професионалисти (Христо Бакалски е дългогодишен продуцент и режисьор на документални филми, организатор на седмици на българското кино в различни градове на Германия), те не само се грижат за конкретното издание, но планират и адекватно бъдещо развитие – така например освен образоването на местната публика, в момента работят по паралелен проект „Кино в Родопите“ със специални филмови събития и в други населени места в Смолянски регион, както и в партньорски градове в съседни държави. Младите автори ще работят заедно, ще развиват своите идеи заедно с колеги от други специалности и други националности, като на закриването ще представят готовите филми, направени по време на фестивала. По този начин се акцентира върху откриването на млади документалисти и представянето им на международна сцена. Отделна програма, тази година, ще представи VR филми, една от съвременните тенденции в киното.

Фестивалът стимулира както културния сектор на града, като наема актьори от театъра, местни преводачи и др., така и културния туризъм в региона, предоставяйки възможност за наши и чужди гости да открият прелестите на Родопите. За трети път РИФЕ ще се проведе в средата на месец юли 2023 г.



Третият фестивал, но всъщност създаден първи, е **Международният фестивал на документалния исторически филм DOCK Бургас**, който през

2023 г. ще се проведе от 17 до 22 септември. Организира се от „Премиерстудио плюс“ на Николай Мутафчиев с участието на Димитър Стоянович, Лъчезар Аврамов и други утвърдени имена в българската кинодокументалистика. Фестивалът е с петгодишна история и вече е разпознаваем на световната фестивална сцена. Той отговаря на нарасналия в световен мащаб интерес към историческото кино. Филмите, включени в конкурса, са десет, селектирани от над 500 заглавия от цял свят. Ще гостуват както авторите на филмите, така и кинопрофесионалисти и историци от България и света.

Освен конкурсната програма, през 2023 г. фестивалът организира кръгла маса за отбелязване на 120-години от Балканската война, уъркшоп по творческо писане „Как се създава документален филм“, съпътстваща програма, посветена на 25-годишнината на популярната в България документална поредица „Умно село“ с прожекции на авторски филми за известни творчески личности. Организаторите имат амбицията чрез фестивала да се постигне по-добро познание за световната история, като търсената аудитория е изключително широка, с акцент върху ученици и млади хора. Част от фестивала е и програма „Академия“, насочена към ученици в гимназиалните класове с прожекции и лектории на филми, осъществявана в сътрудничество с МОН и РУО Бургас.

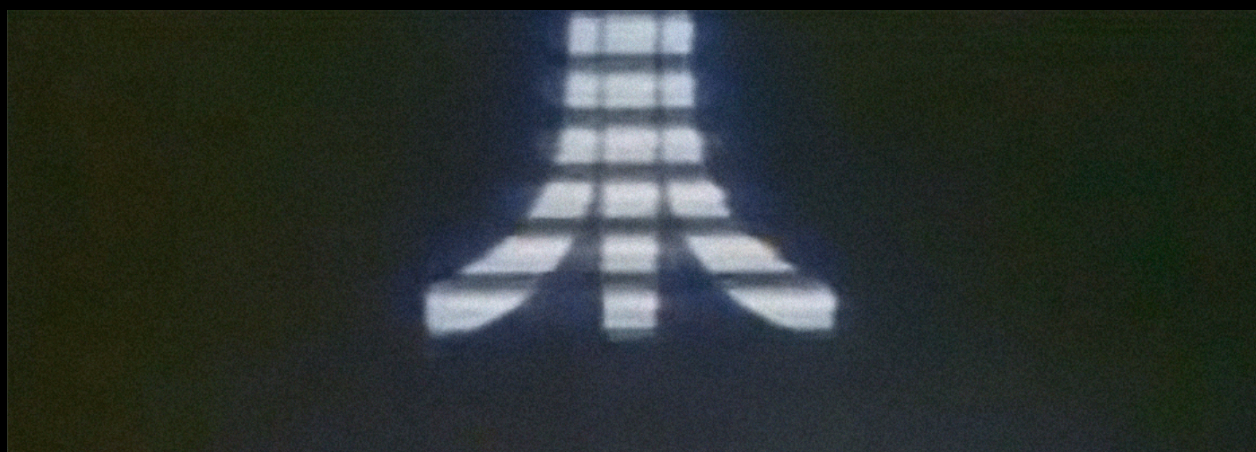
Фестивалът залага на качествени филми, които поднасят историческите факти по интересен, увлекателен и достъпен начин, така дистанцията между филм и зрител се скъсява, а и се ангажират нови публики. Прожекциите са достъпни за всички, тъй като са със свободен вход. Основната цел според организаторите е „разширяване на познанието на нашата публика за непознати или малко познати проблеми на България и популяризиране на българския поглед към тях“. Практиката досега показва интерес, причастност и позитивни реакции на зрители и участници.

Важни цели на организаторите са повишаване на интереса към документалното кино и връщане на публиката в киносалоните – напълно унищожен културен навик в по-голямата част от страната. Те работят усилено и за образование през кино, като дават възможност на ученици да слушат и да участват в дискусии по филмите, с участие на техните

създатели. Също като РИФЕ, и ДОСК Бургас има амбиция да организира прожекции и лектории и в други градове на страната, и работи за децентрализацията на културните събития.

Струва си да следим развитието на тези три фестивала, които предлагат качествени филми, достъпни за широка зрителска аудитория, която въвличат и в обсъждания и я превръщат в ангажирана публика. Документалното кино почти не присъства в киносалоните, а макар и за по няколко дни в годината, чрез фестивалите получаваме чудесна възможност да го видим на голям екран.





ИСТОРИЯ НА 2D И 3D ИГРИТЕ – ЕРАТА АТАРИ /ПЪРВА ЧАСТ/

ИВАЙЛО СЕФЕРОВ

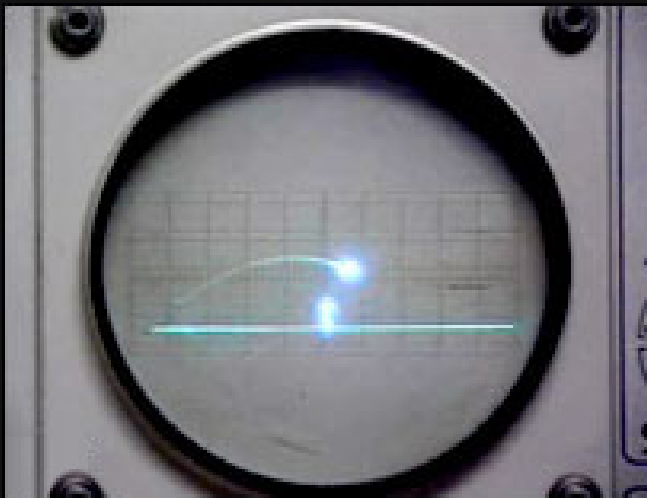
През последните години компютърната графика постигна огромен напредък в изграждането на 3D среда и модели. Стана възможно да се визуализират все по-сложни и по-сложни 3D сцени в реално време. Тази еволюция доведе и до все по-голямо търсене на модели, не само вдъхновени, но и абсолютни копия на реалността. Моделирането с помощта на 3D технологии е отлично решение в много сфери на човешката дейност, в индустрията, архитектурата, медицината, инженерните разработки, развлекателните дейности и много други. Киното днес, игралното, документалното и особено анимационното, са немислими без използването на компютърно генерирани персонажи или обекти. Видео игрите – също. В огромната си част съвременни игри използват 3D модели и пространства за създаване на виртуални светове, в които играчите не само играят, но и изучават определена сфера на дейност. 3D моделирането в областта на компютърните игри изисква освен желязна логика и внимание към всеки детайл, също и много

въображение, както и нестандартно мислене, за да се създадат невинждани светове и същества, приковаващи вниманието на играчите от всички възрасти.

Но как започва всичко това, къде е началото на тази „геймърска“ мания, завладяла днешния ни свят? Ако се върнем стотина години назад, ще видим, че в началото са Чарлз Бабидж и неговата „аналитична машина“.

През 1912 г. испанският инженер Леонардо Торес Кебед създава El Ajedrecista – „шахматна машина“ – първообраз на съвременните компютърни игри. През 1946 г. американският изобретател Ралф Х. Беър използва осцилоскоп, за да играе нещо като „пинг-понг“. Година по-късно, през 1947 г. Томас Т. Голдсмит младши и Естъл Рей Ман създават развлекателно устройство с електронно-лъчева тръба, използвайки аналогови схеми. Както подсказва името, това е първата видео игра в света, която може да се ползва интерактивно чрез извеждане на видео към електроннолъчева тръба. Устройството е патентовано през 1948 г., но никога не е пуснато на пазара.

Твърди се, че в началото на 50-те години на миналия век е имало работеща игра, наречена „Bouncing Ball“ и се предполага, че това е най-старата компютърна игра. Според други обаче, „Скачащото топче“ е само демо програма, а не игра. През 1958 г. William Higinbotham от National Laboratory in Brookhaven, една от американските организации за разработване на атомни бомби, създава „Тенис за двама“ с помощта на аналогов компютър и осцилоскоп. Това е всъщност и първата компютърна игра в света, която почти е сигурно, че се е играла от широката публика.



През 60-те години на миналия век, по-точно през 1961 г., студенти от Масачузетския технологичен институт разработват „Spacemar“ — игра, в която два космически кораба стрелят един срещу друг с торпеда. „Космическата война“ се смята за първата игра, радваща се на широко признание и повлияла по-нататъшното развитие на гейм индустрията. Междувременно през 1963 г. в Япония се провежда и първата изложба за игри „Шоу на развлекателни машини“ — доказателство за зараждащата се вълна от фенове на този нов вид развлечения.

През 1966 г. Ралф Беър споделя идеята за игра, която може да се играе само на специално устройство, свързано с домашния телевизор. Прави и няколко прототипа в „Sanders Associates“. Няколко години по-късно компанията патентова първата в света конзола за домашна видео игра.

Американската научно-фантастична телевизионна драма „Стар Трек“ провокира Майк Мейфийлд да създаде през 1971 г., предназначената за миникомпютъра „Sigma7“ игра „Стар Трек“. След редица подобрения и пренесена в Япония, тя се превръща в абсолютен хит и държи върха до началото на 80-те години.

Нолан Бушнел продуцира и пуска първата в света версия на аркадна игра „Computer Space“ със „Spacemar!“, а година по-късно, през май 72-ра, е впечатлен от „Одисей“ и основава Atari. През ноември същата година пуска на пазара „PONG“ — тенис на маса. В същото време Ралф Беър създава първата в света конзола за домашни видеоигри „Odyssey“ от Magnavox. Но тя не се превръща в хит, въпреки че много бързо са разпродадени 100 000 бройки.

В последвалите пет-шест години на пазара правят своите премиери: Първата състезателна игра в света — „Space Race“ на Atari; Първата игра с лабиринт в света — „Gatcha“ отново на Atari; Първата приключенска игра „Adventure“; Първата ролева игра „Dungeon“. През 1977 г. на пазара в Съединените щати излиза „Atari 2600 (ATARI VCS)“. Той се превръща в продукт, присъстващ в една трета от всички американски домакинства! Така започва и ерата на Atari.

Първоначално нашествениците (враговете) в „Space Invaders“ от 1978 г. са хора, но идеята бързо се отхвърля: стрелбата по хора е неморална! След това се появяват „космическите“ нашественици. Версията на

„Space Invaders“ за VCS от 1979 г., бележи абсолютен връх в продажбите, а „Asteroids“ от същата година е най-успешната игра в цялата история на Atari. Играта въвежда системата за записване на най-добрите резултати с инициалите на играчите.

Пак през тази година излиза и „Battlezone“, първата триизмерна игра от първо лице, в която играчът контролира танк в симулирана военна среда. Установява се връзка между военната индустрия и разработката на игри. И съвсем логично – игрите говорят много за епохата, в която са създадени. Всички игри от периода на Студената война внушават темата за унищожаването на света с едно натискане на „копчето“. Това плаши хората и отразява ужаса на времето. Лъха песимизъм и несигурност за бъдещето. Но програмистите намират начин да превърнат войната в забавно преживяване. Щракването върху бутона на конзолата не може да унищожи света, но осигурява забавление и бягство от песимистичния контекст. Идеята за предсказуем свят, в който е възможно да се контролира всичко, е радост за играещия – нещо, което реалната война не предоставя, но игрите го правят възможно! Накратко: нямаше да има индустрия, ако нямаше военна индустрия.

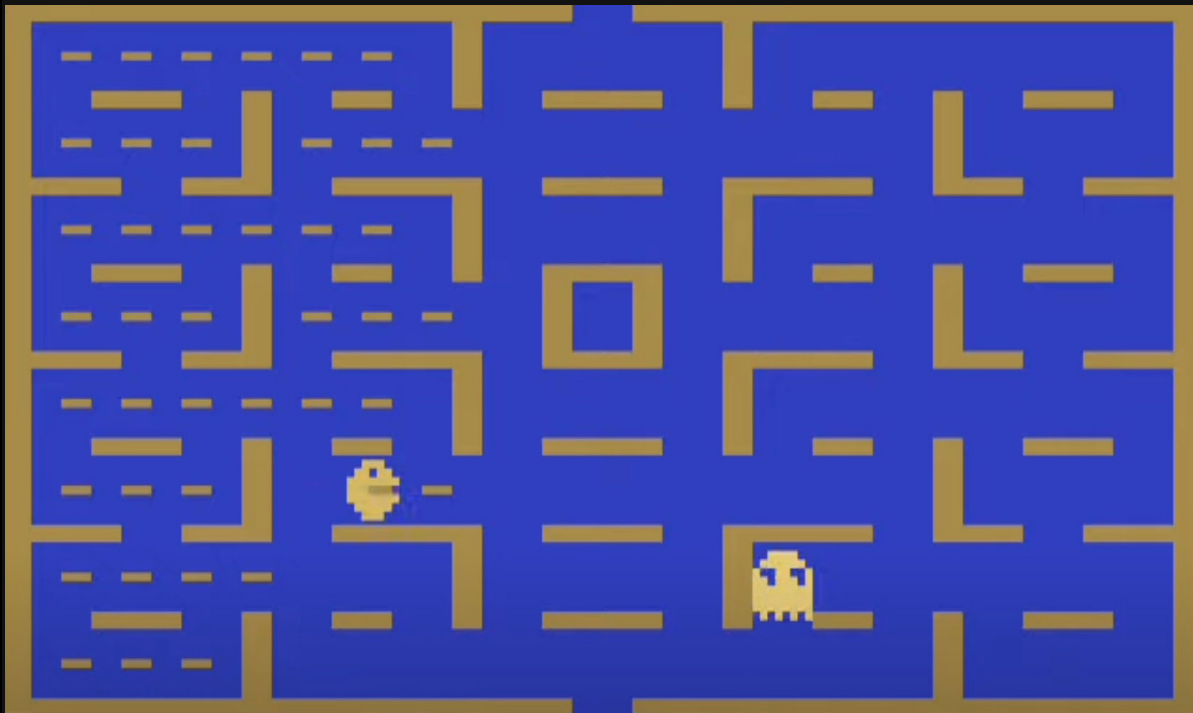
През 1980 г. Atari все още е успешна, този път с „Battlezone“, първия симулатор на танкове, а също и първата игра с триизмерен аспект. Американската армия поръчва нова подобрена версия от Atari, така че войниците да ползват играта за тренировка.

В същата година излиза и играта с най-много контроли: джойстик и 5 бутона. Но над всички е играта на „Namco Pac-Man“, която влиза в историята като една от най-забавните и оригинални на всички времена. Тя става хит по целия свят и остава в историята на поп културата, особено в Съединените щати. Тази игра, позната на всички, има несравним успех за времето си и предизвиква такова въздействие, че на нея е посветена корица на списание Time, създадени са анимационен сериал и песен.

През 1981 г. излизат първите списания за компютърни игри „Computer Gaming World“ в Съединените щати и „Computer and Video Games“ в Обединеното кралство. През тази година излизат и куп супер класици като „Donkey Kong“ на Nintendo, първата игра, в която Марио се появява.

Nintendo обаче има проблеми с Universal Studios, които твърдят, че Donkey Kong има голяма прилика с техния King Kong и съдят Nintendo, но губят процеса.

След този успех на Nintendo, Atari, за да не изостане, пуска „Tempest“ – първата игра с цветна векторна графика, и първата, програмирана от жена. В същата година се появяват игри, които никога няма да остарееят като „Frogger“ на Konami и „Galaga“ на Namco – огромни класици, със стотици последвали „римейки“.



През 1982 г. – Atari пуска версията на „Pac-Man Atari 2600“. Но произведените милиони касети в повече не съответстват на наличните конзоли, което води до голямо количество непродадени касети. Това носи непоправими последици за Atari. Тогава се появява Commodore с „Commodore 64“ – хоби компютър, който може да се похвали с отлична производителност. С маркетингова стратегия, насочена към потребителите на игри, Commodore взема дела на конзолите за домашни видеоигри и се превръща в една от причините за срива на конзолите. През същата тази година Окръжният съд в Токио признава компютърните игри за произведения с авторски права. Поради високата лицензионна такса и голямото количество непродадени касети, Atari претърпява огромни загуби и на следващата година изпада в несъстоятелност.

Междувременно през 1983 г. се появява първата в света преносима игра – „The Tomytronic Thundering Turbo 3D“. Тя е оборудвана с два дисплея и е с възможност за 3D стереоскопичен дисплей. За първи път се появява и видеоигра с включен в нея сюжет от филм. Това е „Tron“ – базирана на едноименния филм на Дисни. Cinematronics създава първата част на „Dragon's Lair“ – игра, в която се играе „вътре“ във филма и за първи път се използва Laser Disc. Малко по-късно се появи „Mach 3“, базирана на същата технология и първата, използваща реално видео за фон, върху който се появяват самолети и хеликоптери, създадени от компютър. Също така стартира „Mario Bros“, която има невероятен успех. В резултат на това Марио става официален талисман на Nintendo.

През 1984 г. пазарът на видеоигри търпи сериозна криза. Дотолкова, че много компании са на загуба. Сред тях са Universal, създателите на „Mr. Do!“, Северноамериканския клон на Sega, който се оттегля в Япония, а Atari е разделена и прогледена.

Но кризата не продължава дълго и в средата на 1985 г. видеоигрите отново бележат успехи. Nintendo пуска своята „Famicom“ конзола в Америка след огромния ѝ успех в Япония. Тя има 8-битов графичен процесор, далеч по-добър от Atari 2600.

Премиерата на „Famicom“ в САЩ трябва да е грандиозна, затова името е променено на NES (Nintendo Entertainment System). С това Nintendo иска да заяви е, че тяхната конзола не е обикновена „играчка“ за деца, а още един уред, който трябва да присъства във всички домове. NES е и единствената конзола, способна да детронира Atari 2600. И точно това се случва – с NES стартира втората ера на видеоигрите и началото на хегемонията на Nintendo на този пазар.

Използвани са материали от:

The Video Games Textbook /Dr. Brian J. Wardyga/, Wikipedia, The History & Evolution of Video Games, както от и специализирания периодичен печат.





ФИНАЛИСТИТЕ В КЪСОМЕТРАЖНИЯ КОНКУРС НА МСФФ ОТ ПЪРВО ЛИЦЕ

РОСЕН СПАСОВ

Имах честта да бъда един от тримата членове на селекционната комисия за конкурса за български късометражен филм на МСФФ 2023. Заедно с режисьорите Елица Петкова и Орлин Менкаджиев имавме нелеката и много отговорна, но все пак приятна, задача да изберем 12-те заглавия, които ще бъдат гледани от зрителите и оценявани от международното жури. Като дългогодишен почитател на фестивала, независимо дали като зрител или професионалист, съм се стремил да отделям нужното внимание както на международния, така и на късометражния конкурс. Сега като участник в селекционната комисия един от основните критерии беше (далеч не най-важният, разбира се) дали филмът би стоял добре именно в тази програма.

Бях изненадан от количеството – 50 предложени филма. Признавам, че не следя в детайли развитието на българското късометражно кино, но ми направиха впечатление големият спектър от теми и подходи на авторите, а и разнообразните източници на финансиране. Задоволителна част от филмите са технически грамотни и поддържат добро средно ниво. Това наблюдавам от години на националния фестивал „Златна роза“ и всеки път си мисля, че над постигнатото трябва да се награжда. С удовлетворение и с чисто сърце мога да кажа, че награждането е факт. В същото време имаше единични случаи, чиито автори би било добре да

помислят в посока самооценка преди да кандидатстват. Гледахме „творби“, които изобщо не са за този престижен конкурс и биха били неподходящи за специализирани форуми с по-тясна насоченост. В днешно време фестивалната стратегия и позиционирането на филма пред правилната публика е почти толкова важно, колкото и написването на самия сценарий. Когато говорим за прохождащи таланти, това трябва да бъде застъпено и в обучението им. Дотук с тази странична тема!

Ще споделя впечатленията си от нашата работа като селекционна комисия.

За осем от произведенията бяхме единодушни, че трябва да са в конкурсната програма! Това може да означава две неща: високо съответствие на вкусовете на членовете на селекционната комисия и/или отличителните качества на тези заглавия. Към тях добавихме четири произведения, които дълго обсъждахме. Ще започна с игралните филми: най-качествените от тях разнищват темата за човека, който няма какво да губи. Техните персонажи са притиснати от екстремни житейски обстоятелства и това е почти физически осезаемо за зрителя. Авторите съзнават, че това е клише, но боравят с него по уверен и безкомпромисен начин.



В „Дървояд“ режисьорът Кристиан Бозов уверено води актьорите през тази страхотна история за застаряването и края на живота. Фон на действието са безчинствата на дървената мафия и безхабрието на

общността. Иван Савов е железен в последователността си и изгражда поредната си перфектна роля в българското кино. Финалът е изненадващ, тъй като зрителят е воден към съвсем друга, много по-предсказуема развръзка.



„Добри намерения“ на Данаил Янчев обвързва действието с бежанската криза, разработена по необичаен начин от създателите на филма. В трактовката ѝ излиза на показ манипулацията на трафикантите, че техните шофьори вършат добро дело. На преден план е изведена драмата на младо семейство, в която главният персонаж — бъдещ баща, в името на семейството трябва да вземе решение, противоречащо на моралния му компас. В ролята е Георги Богданов — млад актьор, който ювелирно се справя със задачата си. Личи умната и премислена режисура. Стегнатата драматургична структура кулминира в тежък, но напълно правдоподобен финал, който повдига важен въпрос: колко ли човешки животи са погубени от трафикантите и техните шофьори? Двете произведения „Дървояд“ и „Добри намерения“ са продуцирани от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Операторската работа е безупречна, използвано е клаустрофобично 4:3 съотношение на картината, което допълва осезаемото чувство за безизходица. И двата филма са с почти еднакво времетраене — 22-23

минути, за което успяват ясно и целенасочено да натрупат проблемите и конфликтите и след това да изведат финала на историята.



„August 13th“ е история за порастването, а от финалните надписи разбираме, че филмът е базиран на реална травматична случка в миналото. Чисто авторско кино, разглеждащо темата за насилието в тийнейджърските години и безсмислието на уличния живот, както и нездравата семейна среда. Историята се разгръща бавно, дори е възможно зрителят първоначално да се замисли за какво изобщо става въпрос, но постепенно набира скорост и в последните минути вече е смазваща. Този важен филм притежава стабилно изградена структура и безкомпромисност в изпълнението на всички нива – сценарий и режисура (Венцислав Сариев), операторска работа (Димитър Тенев), монтаж (Димитър Якимов) и музика (Евгени Енчев – Гена). Неслучайно изписвам имената на екипа, ако все още не ги познавате, запомнете ги! Впечатляващ е и звездният кастинг на актьорите, избрани да пресъздават зрелите персонажи – хората, отгледали проблемните младежи. Сред тях са Захари Бахаров, Весела Бабинова, Меглена Караламбова и Велислав Павлов. Някои се появяват за секунди. Това показва, че българските актьори, независимо от какъв ранг са, имат готовност да погледат ръка, особено когато проектът е достатъчно качествен и смислен.



В контекста на традиционно силно актьорско присъствие, във порастването „**Vox Populi**“ (реж. Тянига Ганчева) ставаме свидетели на пореден майсторски клас на Светлана Янчева. Филмът показва кухнята на театъра и перипетиите на една нереализирана актриса в нетипично за творческия дух пространство. Поставянето на действието в малък град, по-точно в Ловеч и околността му, е ценна находка на авторите, тъй като подсилва фабулата. Тя се завърта около принудителното избиране на прасетата за предотвратяване на зараза. Първата сцена в селото е програмна – тя пресъздава атмосферата на един постапокалиптичен свят. Царят хаос и суматоха. В крайна сметка всички разбират драмата с опазването на прасето – от ловците до артистите. Тя е в пълен контраст с хармонията на финала, който дори успява да направи коментар на театралния афиш. По вълнуващ начин авторите преплитат темата за физическото оцеляване с необходимостта от духовност. Кое е по-важно? Всеки ще трябва да даде отговор за себе си.



„Четири достоверни истории за една абсурдна вечер“ (реж. Георги Димитров) също смесва битова ситуация с духовни (или по-точно философски) ценности – този път изкуството е заменено с любовта и съвместното живеене. Създателите на филма избират забавен, ироничен подход и докато пиша тези редове осъзнавам, че това е единственото произведение в селекцията, което може да бъде окачествено като комедия. Филмът добре работи в заложените забавни елементи и за това немалко допринасят актьорите, които с точна дозировка се движат на ръба на преизграването. За този резултат заслуга имат още точния кастинг и режисурата. Драматургичната конструкция на историята е в стил „Рашомон“, което е любопитен и необичаен подход в късометражното кино. В този случай предизвикателството е да се поберат четири гледни точки в 25 минути. Заслуга за крайния резултат има и правилният ритъм на монтажа.

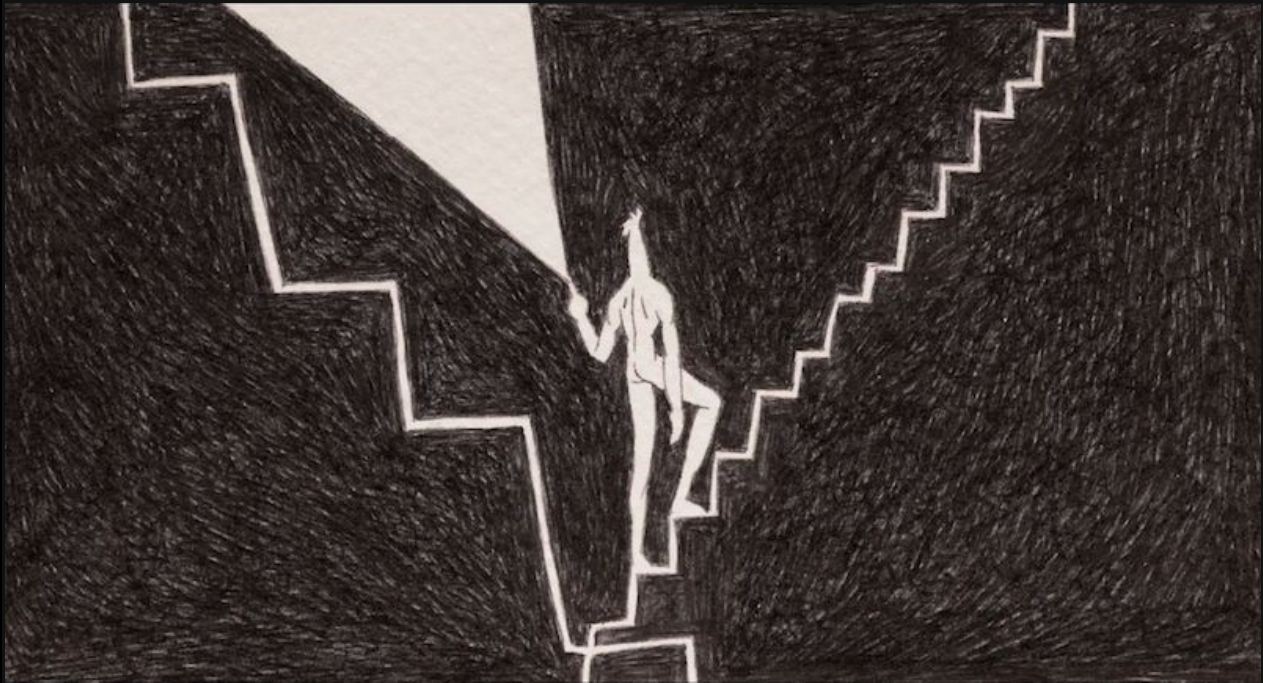
Изброените дотук заглавия са изпълнени с действие и драматургични ситуации, които водят своите персонажи до понякога неочакван, но все пак логичен финал.



В този смисъл „Изложбата“ на Ивелина Алексиева стои като контрапункт. Тиха и интровертна, много артистична творба, която изключително разчита на емоцията и атмосферата. А те са изградени само за 17 минути на базата на три равностойни опорни точки, обиграни майсторски от режисурата. Първата е героинята на Ирмена Чичикова, чийто интимен, вътрешен свят бива предаден почти и единствено само с очи, с нюансите на погледа. Нейната неуловима „игра“ влияе силно върху зрителските възприятия. В комбинация с перфектно подбраните природни локации в Гърция, тягостното чувство на тъга и вселенска безизходица, което смъртта на близък човек предизвиква, се мултиплицира почти до нетърпимост. За да се постигне всичко това особена заслуга има камерата. С тази задача се справя Росен Савков, който създава живописна картина от всеки кадър. При този превес на визуалното, в своето начало „Изложбата“ изглежда изпразнен от съдържание, но постепенно това се променя и до финала балансът е възстановен, за да превърне филма в миниатюрно произведение на изкуството, каквито всъщност са избраните за конкурса анимационни филми.

Признавам, че като филмов критик не съм достатъчно компетентен в анимационното кино. Не го следя отблизо и го възприемам почти единствено на интуитивно ниво. Затова бях изненадан от големия брой анимационни заглавия, кое от кое по-интересно и предизвикателно. Техните автори използват разнообразни методи, техники и изразни средства, за да стигнат до зрителя. Да се направи избор беше

изключително трудно и си помислих колко хубаво би било, когато филмите са повече, да има отделен анимационен конкурс. Финалистите са четири.



„Следа“ на Аспарух Петров е оригинално визуално пътешествие през вътрешния и външния свят на главния персонаж – писател в творческа криза. Изобретателен и хипнотизиращ филм, който приковава вниманието. Показателно е колко рефлексивна може да бъде анимацията. Подобен като усещане е „Обезличаване“ на Спартак Йорданов. Режисьорът използва различна анимационна техника в добрите традиции на българската анимационна школа. По дух прилича и напомня на „Веселякът“ (1987, реж. Анри Кулев). Тук е мястото да отбележа, че звуковият дизайн на всички предложени анимационни филми (селектирани или не) е на много високо ниво. Той е органична част от историята и допринася пълноценно за нейното възприемане.



Това важи с пълна сила и за **„Седем смъртни греха“** (режисьори Димитър Димитров, Милко Лазаров). Филмът е по мотиви от Достоевски и компилира няколко негови програмни творби, озвучени с класически музикални произведения. Форма и съдържание са в абсолютен синхрон. Символи и философски послания се преплитат в едно изтъкано от изящност произведение. Но сложната му за възприемане структура би могла да бъде недостатък при срещата на филма с публика.



В това отношение на другата плоскост е **„Cornucopia“** (или **„Рогът на изобилието“**). Режисьорите Ани Антонова и Димитър Овчаров използват богатото си въображение, за да покажат част от историята на човешката цивилизация само в рамките на осем минути. В един кадър пред зрителя се раздвижват пещерни рисунки, древни йероглифи и сцени от античната митология. Платното е въртящ се глинен съд. От финален надпис научаваме, че вдъхновението за творбата е керамична находка от земите на днешен Иран, смятана за първата анимация в света. Допуснати

сме и в кухнята на филма — студио за керамични съдове. Кагър, който позиционира производението между анимацията и документа.

Стигаме и до документалното кино, което за мое съжаление нямаше нито количествено, нито качествено представителство. Все пак две заглавия се откриха като равностойни претенденти за вниманието на зрители и жури.



„Може и нищо общо да няма“ разказва три истории. Направен е в рамките на работилница за документално кино и върху всеки от сюжетите работи различен екип от млади хора. Персонажите са корав човек — бивш бомбаджия, останал без ръце, но настоящ фотограф; рапър-мултиинструменталист-актьор; и възрастна двойка, орисана от дългата си съдба да бъде заедно. При тези обстоятелства „може и нищо общо да няма“ между тях и да звучи невероятно, разказът да е кохерентен, но режисьор е Светослав Драганов. Червената нишка на трите истории е откровеността на персонажите. В документалното кино е изключително важно да спечелиш доверието им, за да бъдат максимално отворени и да разкажат своите съкровени истории пред вцепеняващия обектив. Това е най-голямото постижение на филма и е добър урок за участниците в работилницата. Това е и майсторството на техния ръководител. Казва го и един от участниците във филма: „Много е добър диалогът с този младеж Драганов“. Всеки от персонажите притежава необичаен характер и е особено важно авторите да имат нюх за това. Още един урок, който е отличителна черта във филмографията на Драганов.



До съкровените истории и светогледа на своите персонажи достига и хореографът Коста Каракашян – режисьор на „**Surrender**“. В изключително стегнат ритъм се запознаваме с четирима танцьори, които творят в различен стил. Камерата влиза в ролята на изповедник, показвайки тяхното изкуство. Чрез него разбираме мислите, възгледите, мечтите и цялостната им чувствителност към света. Филмът е атрактивен, без да търси сензация и е хитър, без да се надсмива над обектите си. По артистичен и безупречно технически, изпипан начин синтезира звук, картина, светлина. Без да е плакатен и да назидва, утвърждава най-обикновените хуманни ценности и трябва да се види от повече зрители.

Това се отнася и до останалите заглавия от селекцията, и се надявам всички те да бъдат отличени с най-голямата награда – висока гледаемост от публиката. В тази връзка имаше филми, които за голямо съжаление трябваше да останат извън селекцията, но съм сигурен, че ще намерят път към зрителя. Ще изброя в азбучен ред заглавията на тези от тях, които си струва да видите, ако ви попаднат на друг форум:

„Любовта, без която не можем“ (реж. Господин Неделчев — Диго, анимационен)

„Между мен и теб“ (реж. Илина Перянова, игрален)

„Парти бус“ (реж. Диляна Данева, игрален)

„По-силни от думите“ (реж. Слава Дойчева, Кеворк Асланян, Жоро Пеев, Розалия Димитрова, Цветозар Цонев, игрален, антология)

„Разговори с моя непознат“ (реж. Лора Маркова, игрален)

„Witchfairy“ (реж. Седрик Изод, Дейвид ван де Вейер, анимационен)

„X“ (реж. Петър Груев, експериментален)





ДРУГИТЕ СЪПКИ В ПЯСЪКА

АНДРОНИКА МАРТОНОВА

ДРУГИТЕ СЪПКИ В ПЯСЪКА

ИЛИ ЗА „ДУХЪТ НА ШЕХЕРЕЗАДА“ И БЛИЗКОИЗТОЧНАТА ТЕМА В БЪЛГАРСКОТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО

„Бъди около музиката, защото лошите не пеят.“

Амджад Джаг, музикант, Сирия

Изключително радващо е, че отминалият вече „Менар фест“ се откри с български документален филм: „Духът на Шехерезада“ (2023, реж. Катерина Борисова, оп. Теодор Цанов, времетраене 65 мин.)^[1]. Още по-впечатляващо бе, че билетите за неговата прожекция свършиха почти мигновено. Подчертавам това неслучайно, защото не веднъж е коментирано и по страниците на сп. КИНО^[2], и сред колегиума на гилдия Критика към СБФД, че документалистиката ни някак остава встрани от ползрението на родния зрител, а показът и разпространението са спорадични. Масовият български зрител, всъщност няма много навика да

гледа на голям екран документални филми, при това от националното производство. Разбира се, изключения има, и едно от тях е *„Духът на Шехерезада“*.

Какво се крие зад този интерес? Възможни са няколко хипотези: привлекателната сила на утвърдения в културния календар филмов фестивал „Менар“, умелата кампания за промотирането на филма или темата, която той засяга. Всъщност и трите са верни, вървят в унисон, но все пак фокусът, който лично мен, като киновец, най-много ме вълнува, е свързан с посланията на документалната творба. От една страна, съжалявам, че филмът се появява сега, а не преди две години, когато бях в разгара на монографичното си изследване *„Между миграция и уседналост: екзотичният друг и новото българско кино“*^[31] – филмът на Катерина Борисова щеше идеално да се впише в труда по много линии, при това в съпоставителна перспектива. От друга страна – недвусмислено доказва наблюдението ми, че младите автори (а и не само те) все повече обръщат внимание на мултикултурните, актуални и глобални сюжети, свързани с миграцията, опознаването на различието и обговарянето на стереотипите. В изралното кино има примери с премиери, състояли се през 2022 г. или бъдещи, които очакваме през 2023 г. Това определено е знак, че такъв тип теми са необходими и на българското общество. А и на българската съвременна кинематография, в частност филмова документалистика.

Големият европейски екран, а и медиите, както подчертава Йосефа Лошицки^[41] все по-активно показват европейското социокултурно пространство като арена, на която се сблъскват персонажи с различен опит, резултат от преминаване на граници, номадизъм/гство, диаспори, разселване, изгнание, миграция. Някои от тях извършват *„пътешествия на надеждата“*, други пък се установяват в *„градове на надеждата“*. Именно през този тип филмови наративи се осъществява своеобразен тест скрининг на нацията в нейните сложни взаимоотношения с процесите на идентификация. И за жалост, киното също показва, че приемащото общество, често е по-враждебно, маргинализиращо, отколкото гостоприемно. От друга страна – чужденците не биват лишени от ореола на идеализация или екзотизация на различието.

В този контекст „Духът на Шехерезада“ е по-различен документален филм и много добре се вписва в казаното от Лошицки. В творбата на Катерина Борисова София е представена като град на надеждата, в който арабската интелектуална и артистична общност намират вдъхновение, мир, хармония, изява, любов, мъдрост, приятели, подслон, вяра... Същевременно се откроява като стил и подход в ареала на заглавия, свързани с *Пришълеца / Чужденеца* (уседнал или в движение) идващ от Африка или Изтока (в неговата цялост). Да, изповядва еднаква мисия с другите филми – да запознае с различието и претопи незнанието, само че пътят на осъществяването на тази цел е по-артистичен и може би красив.





Следваме стъпките в пясъка, оставени от вездесъщата, знойна Шехерезада — мистичната разказвачка, която ни води през документалния сюжет. Чрез нея прекосяваме невидимите граници на страните от Близкия Изток и Северна Африка, срещаме се с различни персонажи. Това са инструменталистът Саад Аладин от Ирак; Азис Шакир-Таш — поет, арабист и османист, роден в Родопите; певецът и музикант Амджад Джад от Сирия; българката Катя Саяри — художничка на стъкло в Тунис; младият странстващ реге артист и изявен бунтар в арабската пролет — тунизиецът Махди Калифа; социалната активистка Маги Назер, която е наполовина българка, наполовина палестинка; актрисата Манал Ел-Фейтури (позната от сериала „Съни бийч“) — либийка, родена в Лондон, отраснала в Пакистан, но вече влюбена в България.

И така, чрез всички тях потъваме във великолепието на арабската поезия – *„Изпий остатъка от нощта си като черно кафе, което събужда белотата на деня и на лицето ти“*. Заслушваме се в богатството на музиката, в незабравимия звук от струните на уд и джоза, в ритъма на тарамбуката и... невероятната интерпретация на фолклорната ни песен „Катерино моме“ в сирийско-иракски макам^[5] аранжимент. Потъваме в извивките на ориенталския танц, който не е кючек.



Но това е само първият смислов пласт на филма, организиран около изкуството и културата. Този привиден „поетичен кинематографичен воал“ бива отместен елегантно от режисьорката Катерина Борисова и *„Духът на Шехерезада“* започва да разкрива други истини, и... други воали – нека ги наречем обществени: избирателността на публичното пространство, представата за близоизточния свят, която медиите насаждат, религиозните етикети, повсеместните стереотипи, речта на омразата, комфортността на моделите, в които се „натъпкват“ определени общности. Следват много фините „черни воали“ на трагедиите – протестите, несигурността, затворите, диктаторските

режими, ничиите/нечиите земи, разделенията, войните, бягството, съдбата на бежанеца. Воалът на другостта: но кой Друг – арабската общност у нас, или ние, българите, в качеството си на Екзотичен Друг в страна от Близкия Изток и Северна Африка? Или ние като ДругиТЕ в собствената си страна, погледнати през очите на иракчанина, сириеца, палестинката, либийката, тунизиеца?

Ето някои реплики от документалния филм:

„Усетих, че българите приличат на нас в много неща. Обичат забавленията и развлеченията. Не са припрени и изнервени в ежедневието си. Действат на принципа „всяко нещо с времето си.“

„Когато седнем заедно, когато изпием чаша чай заедно, или просто прекараме известно време заедно, откриваме, че всъщност има толкова повече неща, които ни свързват, отколкото да ни разделят. Моят досегашен опит в България е... доста гостоприемнен и спокоен.“

„В невежеството си се чудех: Източна Европа? И какво ще правя там – порно ли? Ироничното е, че първият ми голям ангажимент беше в България. Българите не са най-усмихнатите и отворени, но ако сте приятели, правят всичко за теб.“

И някъде там, сред всичките тези подтеми е и т.нар. личен воал – този на индивидуалната съдба, на травмата в житейския път на всеки един от действащите лица във филма. Режиcьорката го показва внимателно и деликатно, защото е болезнено. А всъщност е някак много... човешко. Неусетно сме в другите стъпки, оставени в горещия пясък на пустинята (първосигналния символ или асоциация за арабския ареал). И преработваме болката на Другия. *Заедно*. Най-добре да го направим, като се върнем към културата и изкуството. Към Шехерезада, която всъщност е изпълнена от Манал Ел-Фейтури. Наистина много добър сценарен ход от страна на Катерина Борисова.

„Духът на Шехерезада“ е отлично организиран като драматургия – тръгва по дедуктивен път от общото към частното, без да залиита към сантимент или носталгия. Без да е ожесточен, наивно мистичен или твърде реалистичен. Много премерен и балансиран като представяне на образи, проблеми и факти, без излишни дължини и говорещи глави. И

определено, по особен начин поетичен — включително и в контекста на визуалното (оператор е Тодор Цанов). Не знам защо, но оставам с усещането, че първоначалният замисъл е бил в по-есеистично-приказна стилистика, но разговорите с реалните персонажи са изненадали екипа и творбата е потеглила в по-социални линии. Впоследствие е намерена златната среда. Може и да се лъжа.



Важен филм. Актуален. И талантливо направен.

Длъжници сме на общностите, които обитават българското пространство, от гледна точка на документалното ни кино. А определено има много за разказване, при това в различни документални киноракурси за всички, с които споделяме общото географско, историческо, социално-културно пространство, наречено България. В съвременен аспект като че ли е още по-належащо. Неслучайно Гарет Милингтън пише, че има нещо очаровашо в мигранта — в неговия социален и културен усет, което обещава да подмлади и трансформира местните знаци^[6]. Киното сполучливо улавя точно това, защото изважда на показ културните липси, а чужденецът се явява като гарант на компенсиране на социалната

загуба на домакина. Същевременно е налице романтичното желание мигрантът да бъде поставен на пиедестал, т.е. в ипостаса на обещаваща по-добра „страна“ на нашето общество, на нашия колективен Аз.

„Духът на Шехерезада“, заедно с други образци от съвременната документалистика се опитва да противостои на втвърдяването на монокултурния манталитет^[7]. Малко са на брой заглавията, но все пак в последните години се усеща стремеж към повече екранна видимост на теми, свързани с мигриращия човек, дошъл от далечни и екзотични култури. Контекстите на появата на тези филми в Милениума също динамично се променя, както и политическата среда, в която живеем. Сред първопроходците са петте късометражни документални филма на несъществуващия и много липсващ Център за култура и дебат „Червената къща „Андрей Николов“, произведени за форума „Невидимите малцинства“ през 2006 г.: „Без граници, без нации“ (реж. Любен Бързаков), „Лунен сладкиш“ (реж. Елисавета Манолова и Жана Попова), „Махди Сафар“ (реж. Димитър Цветанов, Иван Николов, Александър Евтимов), „Хора от страната на кедровите дървета“ (реж. Павлина Ангелова, Николай Тодоров), „Черно на бяло“ (реж. Яна Тавание, Ива Петрони, Боряна Пандова).

Едва през 2014 г. се появява подкрепеният от „Неконформистка алтернатива“^[8] силен документален дебют „Алаа“ на Марина Шахризаг. А през 2017 г. друг дебют – „Преселение“ на Дамян Михов по сценарий на Марин Дамянов. И двете творби са свързани със Сирия, бежанците и разделението на българското общество.

Темата за *Чужденеца/Пришълеца* (дошъл отвън или вътрешен – традиционно представен в страната) определено е мащабна за хуманитаристиката, но и също така и за зоната на българската кинематография. Нейното обговаряне непрекъснато предефинира идентичността, защото изразява отношенията с *Другия*, при това в три вектора – непознат (чужд), познат (свой) и неразбран (свой-чужд / чужд-свой). А това води до подчертаване на културна, етническа, расова, религиозна разлика, до осмисляне на проблемите на асимиляция и идентификация.

Определено виждаме етап на смяна на мисловните конструкции във филмовата ни култура, като моделите се разнообразяват и в

документалистиката ни. „Духът на Шехеразада“ е пример именно за оригинален, комуникативен и артистичен подход към екранната тема за другостта, мигранта, бежанеца и културното различие. Катерина Борисова, както и други автори в новата ни документалистика, помагат да видим и предифинираме и собствената си идентичност, надскачайки лимесите на локалния разказ за Другия. Дано и да продължаваме в тази позитивна посока.

** Текстът е част от проекта на списание КИНО „Съвременното българско документално кино като отражение на реалността и авторско отношение към света и човека“, който се реализира с финансовата подкрепа на Национален фонд „Култура“.*



*** Авторът благодари на Катерина Борисова за предоставените снимки и видеоматериали.*

Бележки под линия:

^[1] Трейлърът може да бъде видян
тук: <https://www.youtube.com/watch?v=Gsr9317FIDQ>.

^[2] Виж предходния текст от рубриката на Теодора
Дончева: [https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-ianuari-2023/za-
врззката-zritel-dokumentalen-film.html](https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-ianuari-2023/za-vrзzката-zritel-dokumentalen-film.html).

^[3] Пълните данни на книгата са: *Мартонова, Андроника. Между миграция и уседналост: екзотичният друг и новото българско кино (Към културологичните полета на идентичността, различието и дискурса Свой/Чужд)*. Институт за изследване на изкуствата, БАН, София, 2021, ISBN: 978-619-7619-08-9, 230 с.

^[4] Loshitzky, Yosefa. Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010, p. 8 – 9.

^[5] Сложна музикална естетико-емотивна система, разпространена сред арабските и тюркските народи. Подробно виж: Влаева, Иванка. Понятието макам в музиката. – В: *Студии по арабистика и ислямознание*. Том 2. УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2003, с. 309 – 317.

^[6] Millington, Gareth. Urbanization and the Migrant in British Cinema. Spectres of the City. York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 113.

^[7] Вуж: Rings, Guido. The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe? New York & London, Routledge, 2016.

^[8] Благотворителната културна платформа е неформално обединение за популяризиране на филмовото изкуство във всички жанрове и форми, в подкрепа на младите и независимите творци в областта на киното и аудиовизуалните изкуства, <http://www.newfilmalternative.com>.





АЛТЕРНАТИВНО КИНО

ЛАЗАР ХРИСИМОВ

НЯКОЙ ТАМ ДОЛУ МЕ ХАРЕСВА

италианският режисьор Марио Мартоне за документалния
портрет на актьора Масимо Троизи



СНИМКА: © ФАБРИЦИО ДИ ДЖУЛИО

Вие сте един от най-даровитите съвременни режисьори на италианското кино, наред с Паоло Сорентино, Матео Гароне, Нани Морети. Във всеки Ваш филм, като започнем от дебютния „Тягостна любов“ и завършим с „Носталгия“, главните Ви герои се характеризират с тайнственост и привлекателност, с което предизвикват интереса на публиката. Кое Ви кара да пишете и създавате такъв тип образи?

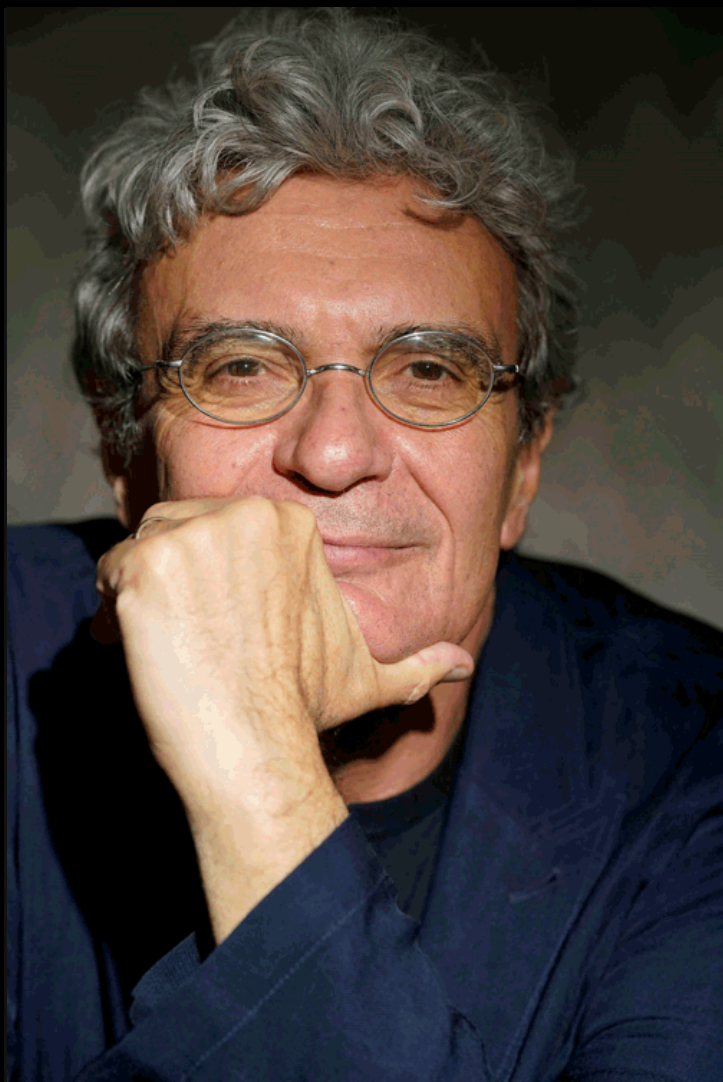
Винаги съм бил почитател на киното на Троици и работата му като режисьор. Когато беше още жив, не всички харесваха филмите му. Всеки го знаеше като комедиант, но не като човекът зад камерата. Той е впечатляващ артист. За мен филмите му не са лоши, напротив – красиви са. Те са абсолютно извън нормите на италианското кино. Това е свободно и поетично кино, което се самоконтролира и отклонява от обичайното. Когато продуцентите се свързаха с мен по повод документалния филм, си помислих, че това ще бъде хубав повод да направя нещо, с което да покажа какво мисля за творчеството му. Помолих продуцентите да ми дадат възможност да използвам и монтирам филмите му, това беше единственият начин, чрез който можех да направя този филмов портрет. С получаването на правата вече бях готов да създам филм.

Масимо Троици е номиниран за Оскар за филма „Пощальонът“, в който си партнира с Филип Ноаре. Режисира пет филма, участва в дванайсет като актьор, а като сценарист се из появява в осем. Прякорът му е бил „актьор на чувствата“. Едуардо Де Филипо, италианският драматург и сценарист, твърди, че е „комикът на бъдещето, вкоренен в миналото“. В този контекст, мислите ли, че филмите на Троици са възприемани по-скоро като „развлекателни“?

Не мисля.

Каква беше ролята на Ана Павиняно, жената до Масимо Троици, в създаването на документалния филм?

Ана допринесе и помогна в креативния процес и консултирането по филмите на Троици. Тя предостави непубликувани материали – записи, дневника и бележките на Масимо.



СНИМКА: © ДЖАНМАРКО ЧИЕРЕГАТО

Според Вас защо зрителите трябва да продължават да гледат филмите на Троици? Какво носят те на човека?

Той беше естествен в актьорската си игра. Беше човечен. Хуманността му говори по някакъв начин на публиката и е причината, поради която си струва всеки да гледа филмите му. А също — ще се смееш госта, ако посегнеш към някой негов филм.

Кой е любимият Ви филм на Масимо Троици?

Мисля, че ще избира първия му филм — „Ricomincio da tre“ (1981).

Предстои ли Ви нов филм?

Да, в момента пиша и работя върху следващия си филм. Не мога да кажа кога ще излезе. През 2021-ва – „Царят на смеха“ беше прожектиран във Венеция, през 2022-ра – „Носталгия“ имаше световна премиера в Кан, а през 2023-та – съм тук, в Берлин. През 2024 г. си взимам почивка (смее се).

* * *

РЕЖИСЬОРЪТ РОБЕРТ ШВЕНТКЕ ЗА ФИЛМА СИ „СЕНЕКА“ ИЛИ „ЗА ИЗОБРЕТЯВАНЕТО НА ЗЕМЕТРЕСЕНИЯ“



РОБЕРТ ШВЕНТКЕ, СНИМКА: © СТЕФАН ЦИРВЕС

„... имам еkleктичен вкус към киното – харесвам „Воинът на пътя“ и Мануел де Оливейра. В този смисъл съм се стремил съзнателно да имам еkleктичен творчески път. „Капитанът“ и „Сенека“ са продължение на това, което съм правил през цялата ми кариера – първо заснех трилър, после направих автобиографична черна комедия за рака, и холивудски

филм. Даже и филмите в Холивуд, които режисирах, са различни помежду си. Не исках да се повтарям твърде много. Това беше решение, което направих на ранен етап в живота си. Гравитирам към кинотворци, които намират нови форми и стилове за съдържанието, от което се интересуват, като например Нагиса Ошима или Ален Рене.”

Как открихте този филм или филмът Вас ви намери?

Продуцентът Фридер Шлайх се обърна към мен с идеята да заснема филм по изцяло нов модел – „arthouse exploited“ („експлоатирано артхаус кино“). Идеята беше да подражаваме на филми, които аз и той обичаме, като „Егип цар“ на Пазолини, тоест да създадем нещо, на което се възхищаваме и в което вярваме, че липсва като тенденция в немското кино. Търсех правилната история и накрая попаднах на историческо описание на самоубийството на Сенека. Беше случайно съчетание на това, което Фридер търсеше и това, което мен ме интересуваше. Сценарият писах с Джон Малкович на ум. След като го завърших, му го изпратих. Той го прочете за три дни и отговори, че би искал да се включи.



СЕНЕКА (2022, РЕЖИСЬОР РОБЕРТ ШВЕНТКЕ), СНИМКА: © FILMGALERIE 451

Освен Джон Малкович и Мери-Луиз Паркър, с които сте работили преди в двете части на „БСП“, във филма наблюдаваме разнообразно присъствие на актьори като Лилит Щангенберг, Джулиан Сангс, Александър Фелинг, Луис Хофман, Джералдин Чаплин, но и Самуел Финци. Какъв беше процесът

на подбор и какво мислите, че прави изброените актьори различни и колоритни?

Със Самуел Финци сме си сътрудничили в четири проекта. Знам Самуел предимно от театъра. Обичам работата му в театъра. Увлечен съм по ненатуралистични изпълнения. Самуел е твърде добър в улучването на този конкретен актьорски тон. Той е комедиант, но и актьор, който може да играе трагедии. Същото е и с Джон, който е изключително многостранен, абсолютно безстрашен, и е човек, който влага хуманност в ролите, които играе. Беше една възможност за него да смеси театралното с кинематографичното. Въпреки всичко, което се случва с героя на Сенека, вие все още му съчувствате, когато той умира в края на филма. Това е доказателство за способността на Джон да вдъхне на всичките си герои истинска човечност. Относно Джералдин – израснал съм с нейните филми, особено тези, които прави с Карлос Саура („Да отгледаш гарвани“, „Ментовка с лег“). Знаех, че в състава ни трябва гранддама на киното. Бях развълнуван да работя с нея. Мисля, че е фантастична във филма.

Като какъв може да се определи филма?

Използвахме римския политик и историк Тацит като основен източник за филма. Той увековечава самоубийството на Сенека, но запазва тона двусмислен. Така че не можете съвсем да разберете, дали той е превърнал последната драма на Сенека в сатира, или в трагедия, или в нещо като съвременно съчетание на двете. Нашият филм е агресивно анахроничен „tour de force“ в рамките на тази традиция. Филмът е сатира за образованите елити и тяхната неспособност да се противопоставят на силните мъже и на тираните. Това е трагедия на философ и художник, който се отказва от истината и изкуството заради власт, пари и статут. И става съучастник в убийство, във време на ширеща се безнравственост. Склонен съм да приемам по-тъмните моменти от историята и по-тъмните страни на човешката природа с хумор. Мисля, че комедията може да деконструира авторитета. Това е полезно във филмите. Но също така мисля, че в този филм комедията вдъхва на героя крехкост, която иначе не би имал. И така, какво е това? Това е сатира и трагедия, много театрален, перформативен филм за много театрален,

перформативен герой. Това е разходка по модна рампа. Всичко, което прави до самоубийството си, е театрално. Той вижда самоубийството си като възможност да докаже, че може да действа, а не само да говори. Самоубийството е философско предизвикателство и върховен тест за характера му, за философските му убеждения и принципи. Той, разбира се, се проваля, по ирония на съдбата. Стоицизмът се занимава много с въпроса как да умрем добре, без мъка, без страх. Това със сигурност не е случаят със Сенека.

Оператор на „Сенека: или изобретяването на земетресенията“ е Беноа Деби („Необратимо“, „Enter The Void“).

Фен съм на Беноа и начинът, по който снима. Искяхме някой, който е с различно око. Беноа е интересен човек, защото прави само филми, от които се интересува дълбоко. Причината, поради която направи този филм, беше, че чувстваше, че няма друг подобен филм. Не е точно „*suī generis*“, може да се направят паралели с Кен Ръсел, Дерек Джарман. Различен е от другите филми. Уникалността на проекта го привлече. Решихме да заснемем всичко с ръчна камера.

Можем ли да наречем Сенека древен учител, или...?

Той е повече лайф коуч, отколкото философ. Сигурно щеше да има телевизионно шоу или токшоу днес. Честно казано, като философ той никога не е означавал много за мен. Но обожавам пиесите му. Бях заинтригуван от идеята за някой, който прави и двете неща, защото театралните пиеси са инверсия на неговата проза. В „*De Ira*“ Сенека твърди, че трябва да потиснете гнева така, че вашият рационален ум да вземе надмощие. В „*Thyestes*“ показва какво се случва, когато емоциите бушуват, и прерастват в гротеска. Древните трагедии често се занимават със заблудени и арогантни монарси, така че е рисковано да се пише за тях. Интересно е, че Сенека поема този риск. Тогава в Рим не е имало публичен театър. Пиесите му не са играни. Нямаło е амфитеатри, както в Древна Гърция. Това, което разкрихме при проучването, което направихме, е, че тези пиеси всъщност са били четени от гости и роби след вечеря. Всеки е избирал роля и я е прочитал. Интересно е да се знае, че Сенека отразява връзката си с император Нерон и отношението си към властта в пиесите. Той винаги пише за себе си в текстовете, но

прикрито. Всичко, което предприема, е било личен пиар, за да се рекламира. Дори и в театъра е така, защото му дава възможност да разкаже своята версия за връзката си с Нерон – мъдрия, но пасивен стоик, който не може да се противопостави на кръвожадния тиранин. Опитал се е (смее се). Но да знаете, пиесата му – ние я съкратихме. Това е дълъг текст. Сцената с локвите кръв, в които главните персонажи стоят... Това са най-кръвожадните пиеси, които съм чел. Марлоу и Шекспир по-късно ги преоткриват. Те всъщност никога не са били поставяни в театъра. Намирали са ги за негодни. Всички британски драматурзи, обаче, които пишат трагедии за отмъщение, са дълбоко повлияни от Сенека. Целите кървища и гръмотевици, и театърът на отмъщението, който възниква във Великобритания, произтичат от творчеството на Сенека. Между другото Тацит пише кратка история на имперската реторика. Той споменава, че всички императори са писали собствените си речи. Всъщност те се гордеят, че демонстрират своята риторична мощ. И че Нерон е първият император, който не е писал собствен текст и речи. Той оставя това на Сенека, който де факто е неговият писател-призрак, негов медиатор и негов апологет. Така че всичко това идва от текстове на Тацит. Повечето от това, което Сенека казва във филма, се основава на собственото му писане. Модернизирахме го – обръщението към Нерон е „г-н президент“, а не император.

Ако Сенека живееше днес, за какво щеше да пише и да ораторства? Щеше ли да бъде съветник на президента?

Трудно е да се каже. Може би Опра (смее се). Тук е важно да отбележим, че историята се опитва да учи чрез отрицателен пример. Ето защо това е филм за сътрудник, а не за някой, който се изправя срещу Нерон, който вероятно ще загуби главата си, ако го направи.

Филмът не е лесен за гледане, езикът е нетипичен. Защо решихте да се заемете с тази задача?

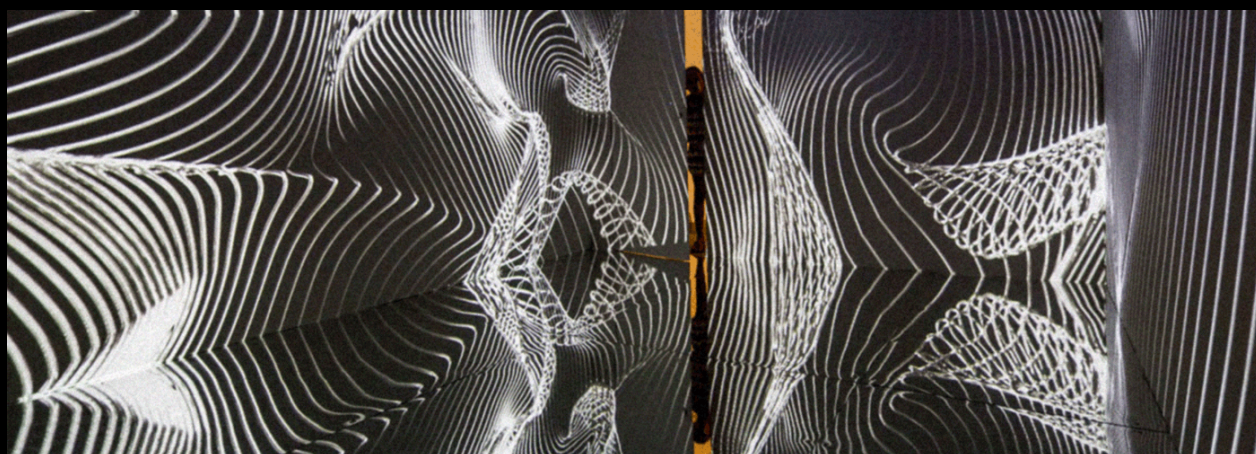
Първо, няма да се откажа от киното. Работих върху проекта около седем години. Филмът е създаден заради копнежа да се сблъскаш с публиката и да направиш възискателен филм, който поляризира и те кани към дискусия, към взаимодействие. Също така филм, който остава с теб за известно

време, който има следа, която не забравяш в момента, в който излезеш от киносалона. Беше желание да направя такъв филм в свят, където повечето филми са за развлекателни цели. Всички правят един и същ филм. През времето, което прекарах в Холивуд, бях свидетел на поредица от проекти, които студиите са готови да направят и финансират. Стига се до много тесен избор на вида филми, които са готови да направят. Мисля, че това е възможност за всички други страни, да направят други, различен тип филми, за да може да се запълни тази празнина. Това би било хубаво. Повечето от филмите, които съм направил в холивудската си кариера, вече няма да бъдат одобрени. За „Сенека“ – бяхме абсолютно наясно, че филмът ще поляризира публиката. Тя или ще го хареса, или не. Кое е добре, защото видовете филми, към които винаги се връщам, са тези, които ме предизвикват. Филми, към които трябва да посегна, тъй като не идват при мен просто така. Може дори да не ми допаднат при първото гледане, но нещо се залепва за мен, от което не мога да се отърва, а след това се връщам и ги пускам отново, защото нарушават определен модел, който съществува в главата ми. Трябва да се науча и трябва да поема ръководството. Филмът трябва да ме научи как да го гледам и това ми харесва.

Ако трябва да обясните на някой, който няма информация за историята и темите, които засяга филмът, какво да очаква, как ще подходелите?

Ще споделя, че във филма става дума за конфликта и несъответствието между Сенека, човека, и думите, които е изговорил. Това е основното за мен. Сенека е парадокс. А парадоксите са интригуващи.





КОГАТО ДАННИТЕ СЕ ПРЕВЪРНАТ В ПИГМЕНТ

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

РЕФИК АНАДОЛ ВЪЗКРЕСЯВА РЕНЕСАНСОВОТО УСЕЩАНЕ ЗА СВЕТА

В последния век напредъкът на технологията сякаш е замъглил съзнанието на човека. Скоростта, с която се развиват уредите от бита, средствата за комуникация и забавление, е шеметна. Понякога не можем да си дадем сметка какво се случва. Темпът е толкова забързан, че не ти остава време да спреш и да го осъзнаеш. Само век след манифеста на Маринети, възпяваните от него в поетичен екстаз „Електрически луни и фабрики, привързани с нитове в облаците.... животът в абсолюта, поради вездесъщата скорост“ са банално ежедневие за модерния човек. Но тогава, в 1909 г., така футуристите са виждали „смъртта на Времето и Пространството и сриването на мистериозните порти на Невъзможното“.

Човек все повече заприличва на колелце в една огромна машина и неговото присъствие или отсъствие няма да повлияе на плавния ход на нещата. Такава е конструкцията. Корпоративният принцип работи и хората са част от него. Част, която лесно може да бъде погменена, без да се усети липса или да се получи сътресение.

И ако този технократски модел работи в утилитарните сфери на живота, в изкуството той е равносилен на регрес. Духовният напредък сякаш е забравен, а развитието на технологиите дава измамното усещане за вечност. То сякаш отмества смъртта в неопределено бъдеще. Такива наблюдения имаше още през 90-те години. Помня едно изказване на писателя Хайнер Мюлер, че сливането на двете Германия дава голям шанс за изграждането на една Нова Германия. Не едната да претопи другата и да я подчини на философията си – казваше той. Ако западното общество разчита на ускорението, а източната му част на забавянето, клонящо към смъртта, то от смесването на двете има шанс да се появи ново качество, друг тип идеология, различна и от двете. Е, не се случи това. Западната идеология претопи източната и този шанс бе пропуснат.

Още в книгите си от 80-те години философът проф. Атанас Натеv говори за прекалено ускореното развитие на утилитарната технология и тоталното загърбване на духовното израстване. Днес сме съвременници на тези процеси. Но възможно ли е да спре тази лавина, наречена технически прогрес? Едва ли! По-скоро има възможност да се търсят отклонения и пробиви в нейното използване.



РЕФИК АНАДОЛ

Така случайно попаднах на модерния художник от турски произход Рефик Анадол.

Във времето, когато светът очаква новия прототип на робот на Илън Мъск, напобяващ човек и надеждата, че той ще отнеме на хората досадните битови ангажименти, един художник учи машините да фантазират по поетичен начин.

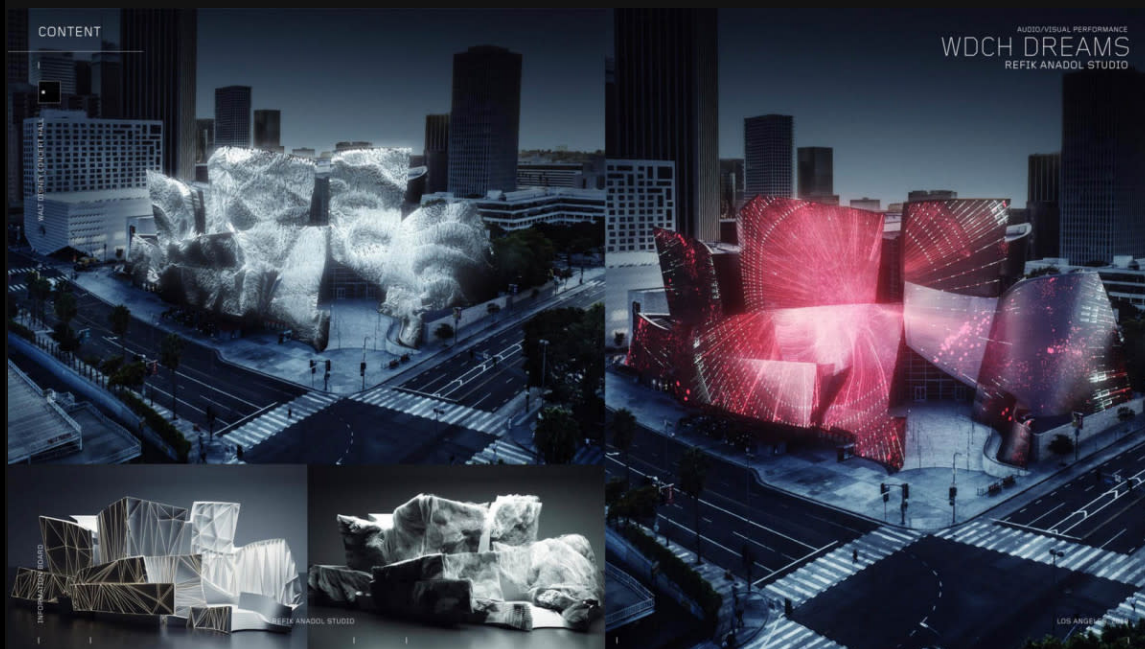
Той е роден в Истанбул и е завършил Университета Билги, където получава първата си степен Master of Fine Art. После заминава за САЩ, за да усъвършенства онова, което е научил в Турция. Учи в University of California в Лос Анджелис. Там придобива втората си степен Master of Fine Art, а малко по-късно започва да преподава в същия университет. Попаднал под влиянието на известни практики във визуалните изкуства, като Кристиан Мюлер, Кейси Реас и Дженифър Стейнкамп, той не само овладява средствата на съвременното дигитално изкуство, но и се опитва да го развие. През 2016 г. е поканен на резидентска програма от Google Arts and Culture's Artists and Machine Intelligence program, където успява да се запознае с възможностите за използване на изкуствен интелект в произведения на изкуството. Скоро след това се отдава на

мащабни проекти, свързани с използването на изкуствен интелект и визуална експресия. Той нарича работите си видео-скулптури и те наистина са такива. „Може ли информацията да се превърне в боя“ – такъв въпрос си е задавал художникът. На помощ идва машината – изкуственият интелект, който преобразува огромно количество информация в образ и като резултат се получава сюрреална картина на океана от данни, събирани по изкуствен начин.

Особено впечатление от работите му правят „Вятърът на Бостън“ (Wind of Boston).



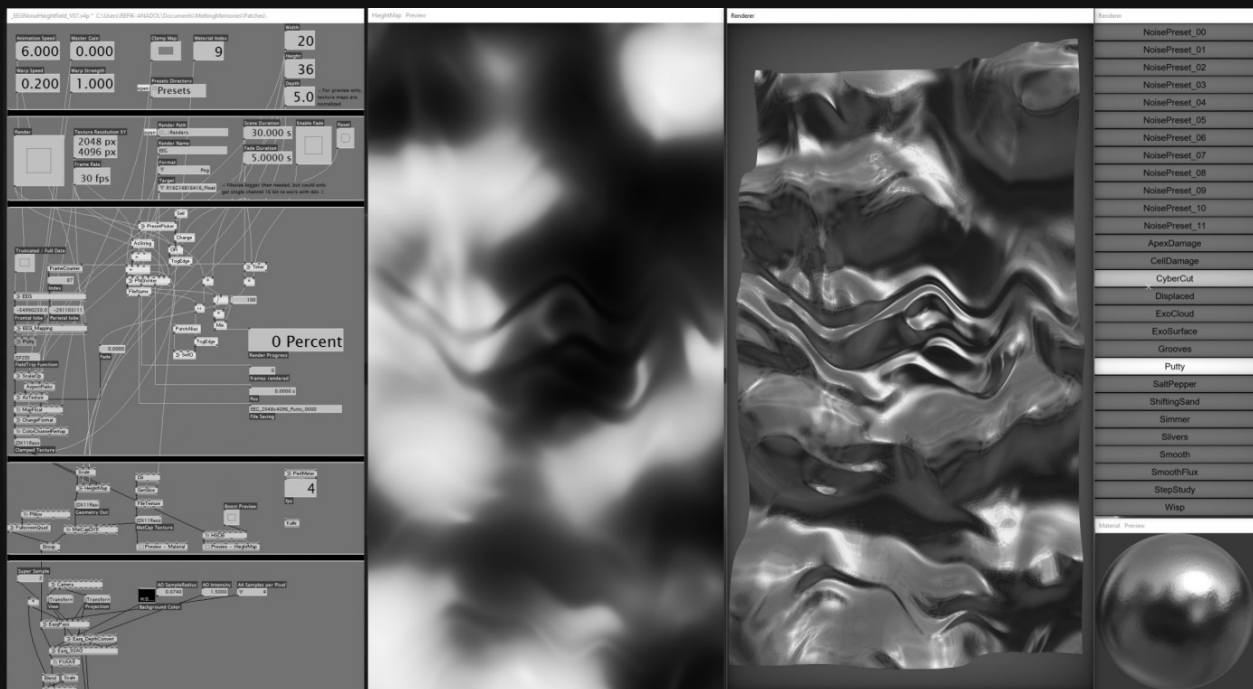
Данните за произведението са взети от сензори, монтирани на Бостънското летище, които измерват порива на вятъра, посоката, силата, както и температурата. Цялата тази информация, събирана в продължение на година, се трансформира от математически алгоритъм, който я превръща в мощен образ на полъха на вятъра, във видимо измерение на невидимите природни закономерности. Когато Рефик Анадол е поканен да направи видео прожекция върху емблематичната сграда на Уолт Дисни Консърт Хол, проектирана от неговия idol Франк Гери, това е нещо като сбъдната мечта. Това е споменът от детството и първото гледане на филма „Блейд Рънър“ в Истанбул. Видеокасетата, която майка му наема всеки път, когато е заета, и през която той за първи път проглежда в един бъдещ свят. Рефик Анадол представя сградата не просто, за да я спомене, но и да мечтае, да прави неподозирани връзки между различни събития и факти...Поводът за тази покана „Да превърнеш мъртвото в живо“ е 100 годишнината на Лос Анджелистката филхармония. Художникът се заема да събере архива на филхармонията от аудио записи, снимки, интервюта и посредством машинната им обработка, да ги превърне в 12 минутна видео-скулптура, която се прожектира чрез 40 проектора върху тялото на Уолт Дисни Консърт Хол. Сградата се превръща в интерфейс. Тя може да бъде досадна реклама, но може да бъде и красив интерфейс. Пространството оживява, с възможност да си спомня и да мечтае...



Сецам се за отношението на Фелини към Виа Венето. Разкажете му за нейните обитатели, за бръснарския салон, за полицаите, които го глобяват и си давам сметка, че това е същото, но постигнато с други средства. Фелини се отнася към прочутата улица като към жива. За него тя не е просто авеню, на което си дават среща, разминават се, или пък не се забелязват никакви хора. За него тя е живо същество.

Така подхожда и Рефик Анадол към сградата на Франк Гери, за да я превърне в трептящ организъм, побрал в себе си милиони музикални тонове, снимки и гласове. Той споделя за работата си, че е изправен пред особен вид колаборация с изкуствения интелект и казва: „Машината може да се спре на нещо, което аз няма да забележа и така да се стигне до ново откритие“.

Когато научава, че чичо му е болен от Алцхаймер, решава да се опита да намери визуален образ на импулса, който поражда спомена. След съвместна работа с екип от невролози и запис на хиляди данни от изследване на мозъчните импулси, които пораждат спомена, се оформя творбата му „Изтичащите спомени“ (Melting Memories). Поетична експресия на човешкия спомен...



ИЗТИЧАЩИТЕ СПОМЕНИ В ПРОЦЕС НА ПОДГОТОВКА



ИЗТИЧАЩИТЕ СПОМЕНИ В ПРОЦЕС НА ВЪЗПРИЕМАНЕ

Това, което впечатлява в работата на Анагол, е желанието му да разшири границите на използване на машината. „Машината записва импулса на нашите спомени, на нашите решения, но какво става след това с тази информация?“ Възможността на художника да конструира съзнание на машината и да го използва като изразно средство в изграждането на тези, както той ги нарича „data sculpture“ е нещо различно. Така машината не просто разпределя информацията в отделни папки, а превръща тези папки в светове и гради взаимна връзка между тях.

Анагол сравнява изкуствения интелект с огъня. Чрез него можеш да стоплиш, да нахраниш, но може също така и да убиеш. „Искам да решавам проблемите на хората чрез машината, а не да ги използвам като смъртоносни оръжия.“

Преди няколко месеца Анагол имаше премиера в МоМа. Като част от проекта Machine Hallucinations, който художникът стартира в 2016 г. Той получава достъп до безпрецедентната колекция на галерията, която се състои от картини, снимки, коли, видео игри и покрива повече от 200 години от историята на модерното и съвременно изкуство.



В брошурата към изложбата е указано, че това е научно-естетически експеримент, който обработва 138,151 единици от данни, принадлежащи на колекцията на галерията. Освен, че въздейства на сетивата на зрителите, това е процес, който отмества представите за възможностите, които има компютъра да възприема и обработва информация.

Сътрудници на Анадол са хора като Яяко Летинен, който е известен учен в научно-техническите лаборатории на NVIDIA и развива възможностите на техниката, които художникът използва за своите проекти.

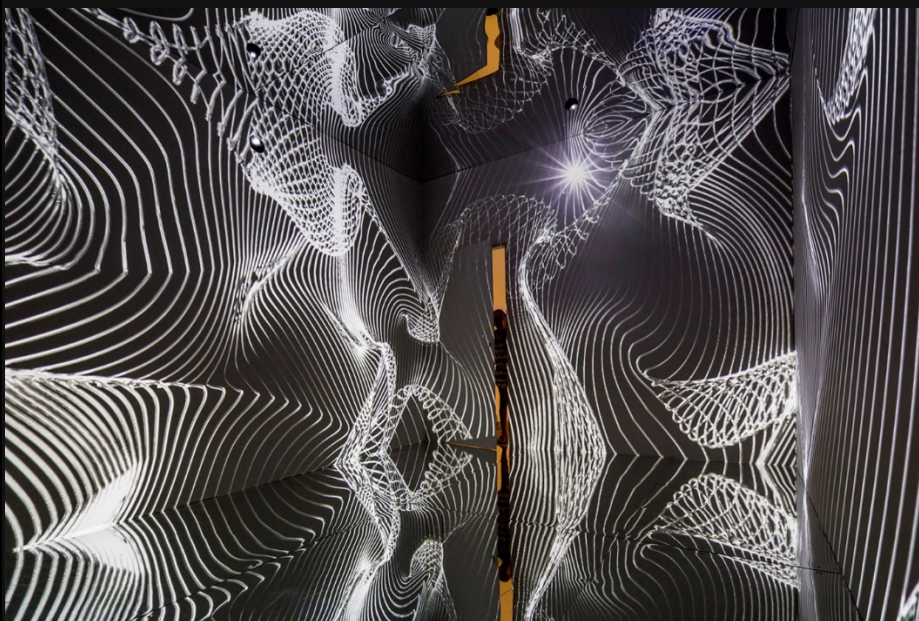
„Голяма красота е да видиш прогреса, който направихме при решаването на проблема за възприемане на информация от машината и неочакваната връзка с такъв творчески процес. Вълнуващо е да си част от задълбочаващата се връзка между Изкуствения интелект и изкуството и възможностите, които това ще даде за в бъдеще. Въведението в света на изложбата завършва с изречението: Машината дава възможност на художника да следва своите „подсъзнателни решения“ в мрежа от поетични връзки.“

„Ние използваме машини всеки ден. Машината е първото нещо, към което се обръщаме, когато се събудим и може би последното, което виждаме, преди да заспим. Заобиколени сме от системи, които знаят какво ядем,

къде ходим, какво казваме, какво купуваме, какво споделяме... нашата „свободна воля“ е в ръцете на машините. Ако машината знае почти всичко за нас, не е трудно да манипулира волята ни, дори и с една нотификация, която получаваш на телефона си. За мен обаче е интересно как машината може да ни помогне да симулираме живота. За какво ни е нужно това, е друг въпрос. Но машините се развиват бързо, придобиват голямо количество знания и въпросът е: „Какво правим с машините?“.

Впечатляващо е желанието на турския художник да има машината не просто като съоръжение, което улеснява, а като партньор, който провокира по абсолютно нов начин. Както казва: „това е възможност да се фантазира по различен начин, възможност за нови методи на въображението, които не са познати“.

Направи ми впечатление също ренесансовото увлечение, с което той сменя темите на внимание. Обратно на еталона на строго профилирания специалист на съвременето, той с детско любопитство търси своите теми в невробиологията, физиката, архитектурата, киното. Осен това той не се подписва сам под изложбите си. Там като автор стои неговото студио, в което участват скулптури, музиканти, художници, инженери – истинска ренесансова работилница, която може да мечтае заедно. Неговият опит е пример как технологията може да разшири и обогати хоризонта на човешкото въображение, а не само да задоволява и улеснява битовите аспекти от живота.



Емблематична е тезисната му инсталация „Infinity Room“. Струва ми се като някакво особено продължение на футуристите: „Отваряш вратата – казва Анадол – и Времето и Пространството се сливат. Няма таван, няма под, ъгъл или стена. В тази стая машината създава алтернативни реалности, в които можеш да влезеш и да се насладиш. Изместен си от този заземен свят на гравитацията. Телата ни са заключени във времето и пространството. Но какво би станало, ако за момент можем да се откъснем от този „земемен свят“; Какво би станало, ако влезем във Вселена, която не принадлежи на този свят, но все пак съществува“. Това е и особеното качество на художника, да накара машината да мечтае така, както Маринети е привиждал във Ферарито не битова придобивка, а богинята Нике. Да търсиш обратна перспектива на хоризонталното живеене. Да пътуваш в пространството.

Източници:

<https://www.semipermanent.com/stories/seeing-the-invisible-a-conversation-with-refik-anadol>

<https://refikanadol.com/works/melting-memories/>

<https://refikanadol.com/works/wind-of-boston-data-paintings/>

<https://twitter.com/i/status/1618700021930799105>





КУЛТУРЕН АФИШ: МАРТ 2023

АНАСТАС ПУНЕВ

София Филм Фест става на 27 години, а „Тар“ на Тод Фийлд е най-добрият подарък не само за публиката на фестивала, а за киното въобще. Сред множеството възможни причини изпъква една: трудно е да опознаеш някое човешко същество толкова добре и толкова бързо, както Лидия Тар за два часа и половина.

Фалшивите твитър профили на нейно име само потвърждават създаването се объркване, че световноизвестната диригентка, изиграна от Кейт Бланшет, е реално съществуваща личност. Всъщност тази заблуда говори преди всичко колко е важно персонажите да не се развиват само в механиката на сценария, а като живи същества, които прекрояват този сценарий според неравния ритъм на живота си. Лидия Тар не е първият двусмислен герой, но е сред елитния кръг от герои, за които можем поне да се опитаме да разберем защо са двусмислени, без да ги обвиним или оправдаем.



ТАР (2022, РЕЖИСЬОР ТОД ФИЙЛД)

В първия час на филма Тар е съвършена го припадък – биографията ѝ отнема няколко минути да бъде прочетена, но отвъд нея има талант, ерудиция, популярност като на рок звезда, а на всичкото отгоре женска красота – недостъпна, но озаряваща. Величие от най-класически порядък, което обаче е демонстративно поставено в нашето некласическо време и постепенно започва да се прокрадва нотка на съмнение, а час по-късно нотката ще избухне в изумление от нейната тъмна страна, още по-отвратителна заради целия примесен гений. Посланието е ясно – време е да убием героите си.

Някои със сигурност ще се увлекат по „кликбейта“ около филма, лансиран от някои щатски критици, и по-специално заиграването с модерни теми като кенсъл културата, ме too и т.н. По този повод самата Кейт Бланшет правилно отбелязва, че филмът започва с кадър от гледната точка на социалните мрежи, сякаш за да напомни, че изкривената комуникация лесно може да роди както фалшиви уголи, така и неразбиране на сложните процеси. Нещо повече – като убеден антимодернист Тод Фийлд тества кой ще се хване на тези капани, като иронично обръща клишето за токсичната мъжественост, претворявайки го чрез

космополитната лесбийка Тар. Посланието отново е ясно – властта е навсякъде и властовите отношения са едни и същи откакто свят светува, независимо за какъв вид йерархия става дума.



ТАР (2022, РЕЖИСЬОР ТОД ФИЙЛД)

Отвъд посланията обаче това е филм за самата Тар, не за „жената в света на класическата музика“, „злата маестра“, „емоционалния Вампир“ или друга произволно избрана троп. Във филма има забележително каталогизиране на факторите, които влияят на всеки, независимо колко велик творец е – дългите обедни разговори, кошмарите, внезапните шумове в гората, случките в училище... Всички те получават своето достойно място и помагат да се отървем от лесните заключения за сложния характер на Тар. Не по-малка заслуга има присъствието на Бланшет, която играе с всяка фибра на тялото си, но тази нейна почти неестествена свръхпроницателност е брутално осмяна, докато я наблюдаваме унижена от собствените си демони.

В крайна сметка, „Тар“ дава необичайна свобода на зрителя – дали да коментира по-общия контекст на филма или да съзерцава играта на Бланшет, дали да измисли свое обяснение за финалната му елипса (в главата на Тар ли се развива действието или не?), както и за това дали трябва да си представяме Лудия щастлива в странната ѝ съдба. Мащабите, с които работи Тод Фийлд обаче, са амбициозни по един толкова нетипичен за времето си начин, че „Тар“ е сред малкото нови филми, чието бъдеще като шедьовър е гарантирано отсега.

Другото фестивално бижу, което има по-изненадваща траектория от „Тар“, е „Под слънцето“ на Шарлот Уелс. Тук мащабите са привидно в обратната крайност. „Минимализъм“ е най-честият епитет за стила на филма, но задачата на Уелс е не по-малко ангажираща, особено за пълнометражен дебют, и е малко чудо как тя успява да говори на широка фестивална публика и да стигне дори до номинация за Оскар. „Под слънцето“ е един от най-правдивите портрети на паметта, а гледната точка на паметта не е логична и предвидима. Затова и филмът изпада в необясними засечки, но именно през тях постига споделеност, дори когато сюжетът не е толкова лесен за споделяне.



ПОД СЛЪНЦЕТО (2022, РЕЖИСЬОР ШАРЛОТ УЕЛС)

Действието на „Под слънцето“ се развива в началото на века в турски курорт, но от самото начало историята на Калъм и дъщеря му Софи (Пол Мескал и Франки Корио) не изглежда положена нито там и тогава, нито изцяло в настоящето, а някъде по средата. Именно това отношение към времето като нещо разпокъсано е най-подходящата основа за разгръщане на сложната тема за родителството, което винаги е изпълнено с изкривявания в спомените, крайна субективност, подценяване на незначителни моменти, които се оказва, че предопределят бъдещето.

Когато се запознаваме с двамата, Калъм изглежда видимо неподготвен да бъде баща, въпреки безспорната си любов към Софи и само може да гадаем дали ранното ѝ раждане е спомогнало за неговата депресия или не. От своя страна Софи дълбоко иска да го разбере, но като всички деца е жестока, без да може да го осъзнае. Тази невъзможност да стигнеш до най-близкия, когато е имал осезаема нужда от теб, се улавя най-добре, когато се гледа от дистанцията на времето. Ето защо изборът на режисьорката да пресъздаде техните спомени като серия от видеозаписи, гледана в бъдещето, е един от най-оригиналните подходи към паметта. Както при други филми, разчитащи на непосредствената оптика на главните си герои, „Под слънцето“ въздейства не само с онова, което показва, а дори още повече със скрития филм, който се случва извън кадър и съдържа всичко премълчано.



ПОД СЛЪНЦЕТО (2022, РЕЖИСЬОР ШАРЛОТ УЕЛС)

Въпреки субективността на паметта, във филма има нещо много реалистично, но това не е реализмът на изстраданата история, а по-скоро на малките детайли и дебелите пластове меланхолия, които

превръщат цялото изживяване в много по-плътно от самата история. Не по-малко реалистично е, че през цялото време има очакване за разрив, за кулминация, която да доведе до развързка тази къкреща атмосфера, но това не се случва. Подобно проникновение жертва цялата драматичност на киното, за да изрази невидимата грама на живота, в която няма внезапни трагични развития, а най-вече загуби, мълчания и спомени за нещо изплъзващо се. Затова и въпреки липсата на изобилна наративност „Под слънцето“ компенсира със силно заредени кадри, съдържащи в ДНК-то си години на тълкуване и отдалечаване от моментите на безвъзвратно изгубеното детство. Резултатът е, че интимните моменти стоят познати заради начина, по който всички се опитваме да стигнем до тях.

„Тар“ и „Под слънцето“ могат да бъдат гледани на София Филм Фест 2023.





© СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ

ГАЛЕРИЯ: БАЩАТА

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА БАЩАТА С РЕЖИСЬОРИ КРИСТИНА ГРОЗЕВА И ПЕТЪР ВЪЛЧАНОВ.











СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: БАЩАТА

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма „Бащата“, сценаристи Кристина Грозева, Петър Вълчанов и Дечо Таралежков.

КОМЕНТАРИ НА ФИЛМОВИ КРИТИЦИ ЗА ФИЛМА „БАЩАТА“ – „ЗЛАТНА РОЗА“ 2019

Съвсем очаквано след триумфа си в Карлови Вари „Бащата“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов завоюва голямата награда „Златна роза“. Третата полнометражна творба на двамата режисьори съществено се различава от предишните им произведения „Урок“ и „Слава“, акцентиращи върху тъжната съдба на обикновения човек в съвременната българска действителност. В „Бащата“ анализът на обществото е реализиран посредством взаимоотношенията между баща и син, които са изправени пред драматичното житейско изпитание: да приемат смъртта на своята съпруга, респективно майка и да намерят обратно път един към друг. Авторите излизат от повествователните рамки на реалистичното и разполагат своя разказ в стилистичната зона на абсурдната комедия. Добрият драматургичен материал, както и умелата режисура, позволяват на актьорите Иван Бърнев и Иван Савов да разгърнат блестящо своите персонажи като ги интерпретират с изключителна психологическа дълбочина и богата нюансираност на образите. Кристина Грозева и Петър Вълчанов демонстрират, че са достигнали до нов етап на творческа зрялост.

Гергана Дончева, сп. „Кино“, брой 5/6, 2019 г.

„Бащата“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов също представя лутанията на две поколения поради разбъркана ценностна система. Филмът започва с погребение, което не е повод за консолидиране на семейството, а за поредно разминаване. Бащата (Иван Савов) е художник, който е нарисувал жена си единствено на някакъв плакат за филм, в който тя участва като актриса. Досещаме се, че между тях двамата не е имало особена топлина и близост. Неочакваната ѝ смърт поражда у него неосъзнато недоволство от себе си, а безумните SMS-и от „отвъдното“ го карат притеснен, вироглав и безотговорен, да хукне по врачки и контактьори, за да търси комуникация с жена си, която е пропуснал в живота... Синът му (Иван Бърнев), въпреки многото си работа и грижи около бременната си съпруга, избира да остане при баща си и да го пази от самия него. В края на филма разбираме, че именно липсата на внимание и отношение към близките, на сбърканите представи за ролите в семейните отношения са причина за неадекватното поведение на Бащата. А е било толкова просто да изслуша последните думи на жена си, изречени по мобилния телефон: да не забрави да сvari сладко от дюли, преди да изгният... Филмът неслучайно бе отличен с много награди: Голямата награда „Златна роза“; Награда за сценарий на Кристина Грозева, Петър Вълчанов и Дечо Таралежков; Награда за мъжка роля на Иван Бърнев и Иван Савов.

Иво Драганов, сп. „Кино“, брой 5/6, 2019 г.

В „Бащата“ (режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов) в основата на конфликта е смъртта на майката. Бащата на героя изпада в тежка емоционална криза, не може да приеме загубата и дори леко се чалва. Това обаче става повод да се сближи със сина си, с когото през годините сериозно са се отчуждили. Синът от своя страна крие от жена си смъртта на майка си и налудното поведение на баща си. Накрая се оказва, че чака дете и всичко се намества... Тази, иначе потискаща, история е разгледана трагикомично, с точната доза черен хумор и това е голямото постижение на режисурата. Българската провинция ни е представена битово-живописно, със старите и новите си суеверия, с бедността си, но и с една човечност, която в голяма степен идва от химията в актьорския тандем Иван Бърнев (синът) и Иван Савов (бащата). Документалното наблюдение, характерно за стила на режисьорската двойка, тук артистично е съчетано с импровизационност и усет за смешното. Има и сатирична острота, но тя не пречи на разполагането на историята в един по-широк екзистенциален план. Лекото преминаване от високата материя на смъртта към комедийното ѝ интерпретиране с несръчните опити за „контакт“ с отвъдното забавлява, но и препраща към собствените ни страхове. Така неусетно неизбежната житейска загуба става повод за преоткриването на баща и син, а животът продължава с появата на нов живот... Филмът е компактен и универсален в звученето си и напомня приглушения тон на комедиите на Менцел (някой някъде го беше казал, а може би това идва и от специфичното филмово излъчване на Иван Бърнев и неговата „връзка“ с чешкото кино). И не е случайно, че „Бащата“ беше оценен по достойнство на много фестивали, но най-високо именно в Карлови Вари.

Боряна Матеева, сп. „Кино“, брой 5/6, 2019 г.

Karlovy Vary
International Film Festival
Official Selection - Competition

THE FATHER

WIDE PRESENTS
AN ADRIANA FILM / TERRA FILMS PRODUCTION BY PETAR VALCHANOV & KRISTINA GHOZEVA
TOM BARNETT IVAN SIBROV "THE FATHER" JANKA SPASOVA KRISTOFOR NEKIDOV NIKOLAY TOTODIROV BOYAN DOYCHINOV MARGITA GOSHEVA AND IVANKA BRATKOVA
WITH HRISTO NAMCHEV COSTUME DESIGNER IVELINA MINELVA EDITOR PETAR VALCHANOV EXECUTIVE PRODUCERS VANNA GELEVA PRODUCED BY IVAN ANDREEV WRITTEN BY KRISTINA GHOZEVA
DIRECTED BY KRISTINA GHOZEVA POLI ANGELOVA ELENA MOSHULOVA PRODUCED BY KRISTINA GHOZEVA PETAR VALCHANOV KONSTANTINA STAVRANOVA IRINI VOUGHOUKALDOU
CO-PRODUCED BY PETAR VALCHANOV & KRISTINA GHOZEVA

FILM EYE ON FILMS COOP WIDE



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване