

*Красимир Христкаиев**

**ДА ГЛЕДАШ, ДА ОБИЧАШ, ДА СИ ЖИВОТНО –
ФИЛМОВИЯТ ФЕСТИВАЛ „ЗЛАТНАТА ЛИПА“, 2018**

Krasimir Hristakiev

**TO WATCH, TO LOVE, TO BE AN ANIMAL –
THE GOLDEN LINDEN FILM FESTIVAL, 2018**

Abstract: Nearly 50 new titles were presented at the Golden Linden International Film Festival in Stara Zagora in the first days of June 2018, and some of which deserve special attention: Andrzej Wajda's „Afterimage“ (2016), „Thorn“ (2017) by Gabriel Tzafka and Nicolette Krebitz's „Wild“ (2016). We refer to them in the present text in a descriptive-analytical way, highlighting their main aesthetic accents.

Keywords: *A. Wajda, G. Tzafka, N. Krebitz.*

На международния филмов фестивал „Златната липа“, проведен в Стара Загора в първите дни на юни 2018 г., бяха представени близо 50 нови заглавия, някои от които според нас заслужават специално внимание. На тях се спираме в настоящия текст по дескриптивно-аналитичен начин, като маркираме основните им естетически акценти.

I. „Остатъчни образи“, 2016

„Човек не вижда това, което не осъзнава“ – ето на какво художникът Владислав Стшемински учи своите студенти. И още: „Когато погледнем някакъв предмет, получаваме отражението му в околото си. Когато престанем да го гледаме... в околото остава послеобраз на предмета“. Последният филм на Анджей Вайда „Остатъчни образи“¹ разказва за пречупената съдба на известния художник авангардист при сблъсък му със съветската политическа система. Комунистическият режим в Полша бива видян и отново преценен като неприемлив от екзистенциална и от естетическа гледна точка. По правилата на добрата кинематография този „вътрешен“, остатъчен образ на комунизма бива направен непосредствено видим по осезателно „външен“ начин – чрез ярки, асоциативно богати визуални хрумвания. Ще разгледаме преди всичко две от тях, композиционно осъществени в началото и в края на филма.

Върху сградата, в която живее и рисува Стшемински, официалната пропаганда издига огромен плакат на Сталин в наситен червен цвят. Когато плакатът достига прозорците на дома и слънчевата светлина минава през него, бялото платно на художника, опряно на пода и на един от столовете, автоматически се „оцветява“ в червено, един миг преди той да направи първата си маска с четката. По същия начин (първоначално по-бледо, след това натрапчиво) **червен цвят придобиват и всички останали предмети** в стаята (мебелите, книгите, вкл. букет цветя, който ще се появи още веднъж по-късно), както и самият художник:

* **Красимир Христкаиев** – гл. ас. д-р, преподавател във Филологическия факултет към ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, e-mail: k_hristakiev@abv.bg

¹ Powidoki, Полша, 2016, 98 мин. Режисьор: Анджей Вайда, сценарий: Анджей Муларчик, оператор: Павел Еделман. В ролите: Богуслав Линда, Зофя Вихлач, Бронислава Замаховска, Анджей Конопка.



Стшемински не приема това принудително ограничаване на зрителната перспектива, което буквално налага някой друг да избира цветовете на вещите и дори на хората, и разкъсва част от агитационния плакат с патерицата си (единият крак и едната му ръка са ампутирани). Добре намерената визуална метафора е силно сугестивна – новият ред налага какво отсега нататък въобще да бъде виждано. Както се знае, в „Червената пустиня“ Антониони боядисва в неестествени цветове и пръстта, и предметите, и плодовете², сякаш следвайки Бодлер, рушителя на романтичната естетика, който съжالياва за липсата на художествен инстинкт в природата: „Бих предпочел... полята да са обагрени в червено, реките – в златистожълто, а дърветата – в синьо. На природата ѝ липсва въображение“ (Яус 1998, 391). Малко по-късно ефектът се повтаря, структурно преобърнат – в затъмнената лекционна зала, в която професорът прожектира и обяснява картина на Ван Гог, нахлуват академични политически апаратчици, като навлизащата от вратата заедно с тях светлина проваля прожекцията. „Гледането е сложен физиологичен процес – Ван Гог го е нарисувал“, успява все пак да завърши Стшемински³. И тази, и всички следващи форми на съпротива от негова страна, ще се окажат напразни.

Един интересен детайл позволява да преценим естетическата позиция на художника в граничен момент от живота му и от друга гледна точка – на гроба на съпругата си Стшемински поднася букет с оцветени (с боя) цветя, не с естествения им бял цвят, а обагрени в синьо, в какъвто цвят са били и очите на съпругата. Не е без значение и друг цветови детайл – Ника, дъщеря на Стшемински, облича наопаки червеното си палто (единственото, което има), което е черно отвътре, за да запази дължимото приличие при погребението на майка си⁴. Жестовите по смяна на цветовете във филма, преплитащ темите за частния живот, политиката и изкуството, очевидно изпълняват важна роля по протежението на целия сюжет.

² Особено впечатляваща във филма е сцената със сивите ябълки. Любопитно, идентично същия жест можем да открием в постановката „Тартюф“ (2017) на ДКТ Враца, режисьор Венцислав Асенов, сценография Невена Георгиева. В нея плодът е боядисан в сив цвят, за да обозначи и допълнително разминаването между привидност и същност, ръководно за Молиеровия измамник.

³ Друг филм от фестивала, „Сонар“ (Белгия, 2017, режисьор Жан-Филип Мартин) разработва темата за звуковия образ, при това също и за „остатъчния образ“ на звука. Според идеята на режисьора хората общуват чрез звукови фигурации на себе си, ориентират се по звуковете си следи. В този смисъл дори мълчаливият не е никога напълно тих: той трепти-звучи – като сонар. И понеже не умеем да чуваме съвсем ясните звуци около нас, Томас, главният герой, ги остранныява, записва ги на подходяща фонова тишина или ги изолира сред други шумове. Провокиран от прецизността на работата му, в тези моменти от сюжета, зрителят неволно може да асоциира дори старинната теория за музиката на сферите – планетата Земя звучи, и то тъкмо с нотите ми, фа, ми, смята Кеплер (Кузнецов 1964, 107)... Томас има кратка сексуална връзка с младата мароканка Амина, която скоро след това го напуска. За да разбере по-добре причината за това, той посещава близките ѝ, от които тя е от дълго време отчуждена, и записва техните думи за нея – желае да чуе онова, което самата тя не желае да чуе за себе си. Принуждава я да го чуе, затваряйки я в студиото си, което предизвиква катаритичен ефект върху нея. Режисьорът напомня, че смисъл имат не само думите, но дори само озвучаването, огласяването им.

⁴ С оглед връзката между „виждането“ и „осъзнаването“, постулирана от Стшемински, интерес представлява и друг сюжетен акцент – той самият вижда съпругата си преди всичко през очите на дъщеря си, както една негова студентка вижда всичко през очите на любимия си преподавател.

Второто композиционно значимо визуално хрумване на Вайда, на което накратко се спираме тук, е свързано със смъртта на художника в края на филма. Всъщност тя е подготвена десетина минути по-рано, когато Стшемински припада на улицата и бива взет за пияница. В няколко сугестивни кадъра той е показан паднал на заден план, а минувачите – уголемени в близък план:



На самия финал, обратно, минувачите са на заден план, а краката на няколко манекена за дрехи и той, безкракият, са показани в едър план, за да изглеждат огромни в кадъра. Малко след това манекените и художникът падат заедно пред витрината на фона на забързаните минувачи:



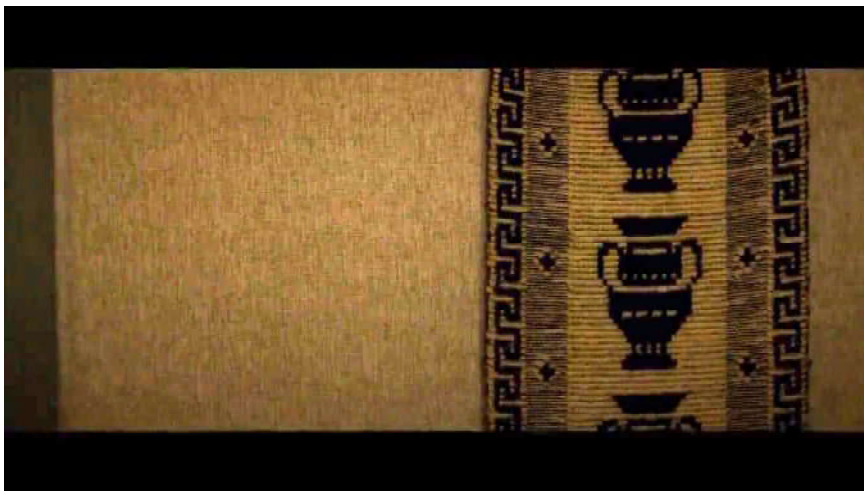
От визуална гледна точка финалното внушение постига поразителен ефект – комунистическият ред успешно е свел човека до безлична гола кукла за преобличане, а умиращият артист е бил сякаш единственият жив сред толкова много „пластмасови“, „разкроени“ и произведени по шаблон. И само няколко кадъра по-късно виждаме Ника, която гледа към празното болнично легло на баща си...

II. „Трънлива любов“, 2017

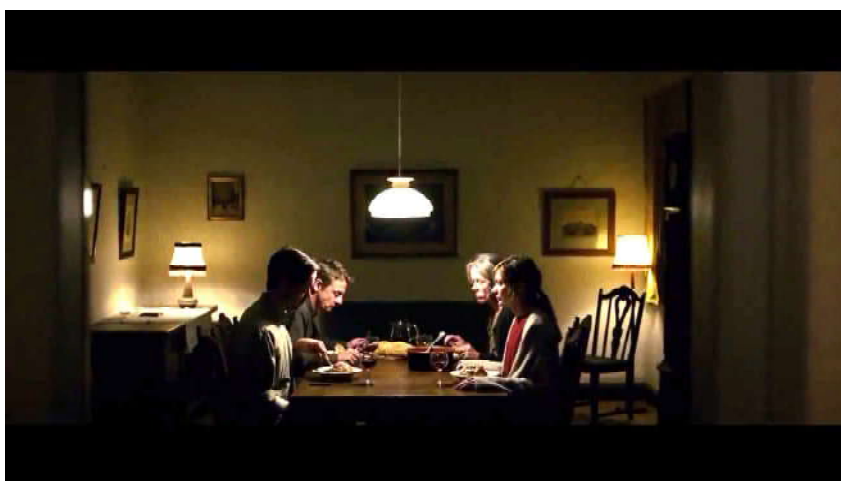
Особено често в началната си част филмът „Трънлива любов“⁵ на гръцкия режисьор Габриел Цафка налага и се ползва от принципа на **отражателността**. Младоженците Якоб и Лиза са показани да рисуват от натура или да се оглеждат в огледала, или да гледат през стъклата на прозорците – към гората, небето, **далечината**. В този експериментален филм пространственото отдалечаване има за цел да подготви и впоследствие да удвои времето. Затова дори един непретенциозен игрови детайл, как Якоб гледа съпругата си с бинокъл – макар тя да стои точно до него – трябва да означава усилието му да я види още сега след време, с помощта на оптичното стъкло да приближи към себе си в **настоящия** момент своята **бъдеща** съпруга. Още по-значим с оглед концепцията на режисьора за времето е образът на **тъкането**. Не само визуално пряко Лиза е показана да извършва това действие, но и на по-високо композиционно равнище самата първа история във филма се втъкава във втората. Как именно става това и кои всъщност са първата и втората история? След определен момент в сюжета,

⁵ Thogn, Гърция/Дания, 2017, 82 мин. Режисьор: Габриел Цафка, сценарий: Габриел Цафка, Арне Грьонбек, оператор: Дейвид Бауер. В ролите: Йенс Сеттер Лассен, Неел Ронхолт, Олаф Йоханнесен, Вибекке Хаструп.

до който разказът (привидно) разкрива само едно времево измерение на случващото се, камерата показва един най-обикновен **гоблен пано** (плетка):



след което осезателно бавно поема наляво, където в нови кадри виждаме Якоб и Лиза да вечерят с... бъдещите Якоб и Лиза:



Така настоящето и бъдещето са поднесени **визуално едновременно** (без „наплив“, както сме свикнали да се прави) – с развитието на филмовия сюжет двамата влюбени младоженци се срещат и запознават със самите себе си след десетилетия. Подчертаваме отново, това не е особен вид ретро-спекция. Цафка показва по най-пряк, директен и буквален начин **бъдещето, налично още сега**: „настоящото бъдеще“, както пише Райнхарт Козелек в своите изследвания върху пластовостта на времето (Козелек 2002: 309), и също – което визира Михаил Бахтин в своята теза за карнавалната утопия (Бахтин 1978: 117), и може би дори също – което открива Бенджамин Уорф в трудовете си върху темпоралната система в индианските езици (Уорф 1956: 65, 134). Интересното хрумване на Цафка представя (в приблизителен смисъл) кинематографичен еквивалент на техните теоретизации.

Всички мотиви в сюжета на „Трънлива любов“ се подчиняват на един подчертано поетически начин на мислене (Kiortsi 2018). Нарисуваният (вкл. и по този начин), **удвоен** мъж трябва да препрати към болезнената невъзможност за пълнота на щастието, на която е посветен целият филм. На Лиза, оказва се, е необходим съпруг сред всички останали хора и освен това съпруг сред никого другото – за да запази любовта на един и същ Якоб безостатъчно само за себе си. И съвсем „не тук“, сред другите, на сватбеното тържество например, с което започва филмът, а в далечната къща край гората, алегорично пространство на бъдещето – тъкмо затова камерата дълго проследява пътуващата към нея кола, която след пристигането Там закономерно ще откаже да функционира. Така Цафка сплита в трудно за рационално удържане поетическо цяло множество нишки – нарисувано дете, загубване на

венчална халка, открадване (или пускане на свобода?) на коня, подарък за Якоб, препоявяващ се полет на птици, даващ на зрителя поглед отвисоко към огромна гора. Намеква се също за ревност, помятане (или за премълчаването му пред Якоб?): „Той търси нещо, което не мога да му дам“, признава Лиза. Специален интерес заслужават няколко кадъра на синевата, върху която се очертават короните на високи дървета (приличащи на картина с цветни петна):



Снимани в перспектива от долу на горе⁶, те символизират съзнанието на персонажа и трябва да представят, така да се каже, ландшафта на душата. До последния си кадър „Грънлива любов“ провежда една метафорична и дори лирическа визуална логика.

III. „Диво“, 2016

Първият кадър – Аня пресича улица. Непосредствено следващите – масивни унифицирани жилищни блокове на четири реда, зад нея. Следващ кадър – горско пространство, следващ – пресичане на железопътни релси. Още тук немската режисьорка Николет Кребиц намеква нещо, което ще се потвърди по-късно по радикален начин – Аня **снова от двете страни на човешките линии**... Понататък във филма „Диво“⁷ са представени семейната среда на младата жена (един регулярен скайп разговор със сестра ѝ внушава недвусмислено обхваналата я меланхолична самота), работната среда, партито с колеги и след това поведението ѝ у дома – отново еднозначни кадри на самота и отчужденост. Двукратното докосване на **полузамъглената** стъклена стена в банята под душа⁸ изразява не само

⁶ Аналогично построен, но с много различно внушение, е първият кадър от филма „Нелюбов“ на Андрей Звягинцев (прожектиран на международния фестивал „София филм фест“, 2018 г.):



Руският режисьор ни предлага да се запитаме: не е ли изразено бедствието на всестранното отчуждение и нелюбов посредством самата визуална направа на кадъра – дърво ли е това или небесният свод на парчета, клонови са или небесни пукнатини? Към ризоматичното небе малкият Альоша, изчезналият син на Женя и Борис, ще прибави нова линия, негова собствена – лентата за произшествия.

⁷ Wild, Германия, 2016, 97 мин. Режисьор и сценарист: Николет Кребиц, оператор: Райнхолд Форшнайдер. В ролите: Лилит Щангерберг, Георг Фридрих, Нелсън и Коза (вълци), Зилке Боденбендер, Саския Розендал.

⁸ Използвано, апропо, и при направата на рекламния постер на филма.

нуждата и търсенето на естествена близост, но също и релативизирането на строго човешката перспектива зад стъклото и водните капки. Следва второ пресичане на релсите, този път в обратна посока – сега Аня изненадващо среща вълк, който я разглежда и отминава. Режисьорката прибегва още веднъж към споменатото замъглено фокусиране⁹, когато Аня решава да потърси вълка, за да го нахрани – първата планирана форма на комуникация с него. Не е без значение също, че преди това тя ни е показана да се наслаждава на очилата си, с които се харесва – нещо, което се случва въобще за първи път във филма. **Със същите очила** тя отива да занесе месо на вълка – повече или по-малко буквално да му се хареса... Страх, изразен с разфокусирано възприятие, и женски аксесоар, който събужда гальовност към себе си – Аня наистина отива на първа среща...

„Скитах аз веднъж из леса Сабински / и за мойта Лалаге пеех песни; / пред мен беззащитният вълк изскочи, / но пак побягна“ – докато Хораций (Хораций 1992, 50), Оди, I, 22, счита опоетизираната среща с животното за доказателство свише за неговото предпределение да стане поет, Аня интериоризира срещата с вълка до степен да пожелае да стане вълк. Всъщност и тук има нещо „предопределено“ – случайно ли е за нея работното посещение в цех за машинно разрязване на дрехи посредством *Reißwolf*, случайно ли е откриването на руската книга „Охота **вълков**“ в апартамента на дядо ѝ, където е описан особен вид лов на вълци чрез парцали, чрез разрязани дрехи? Или по-скоро пред нас е нещо функционално на предопределеността – поддаващо се на животинската обсеция, съзнанието на Аня подбира детайли от всичко, случващо се около нея¹⁰, като предзадава следващите ѝ действия? Една езикова метафора и един израз от ловния език определят непосредствено следващия ход на сюжета – тя наистина нарязва всичките си домашни дрехи и в крайна сметка улавя вълка, като му пригажда стая в апартамента си.

За да направи по-ясно това неочаквано решение, режисьорката вече ни е предложила няколко сцени с по-особено акцентирани детайли – обичайно, шефът на Аня я вика като удря с топка стъклената стена на работния ѝ кабинет, след което тя му носи кафе („донася топката“...) – показан ни е един **анимален режим на комуникация** в сърцето на високо цивилизвания труд. Друг пример, шефът ѝ връща сакото си (от мястото, където грижливо го поставя друга негова служителка) на мястото, където го е захвърлил по-рано – пред нас е второ малко „диво“ островче в цивилизвания режим на труда. Тези примери са поднесени на фона на периодично говорене по телефона за бизнес операции – обговарянето на невидимите отношения между хора, стоки и пари. Предсказуемо, те никак не задоволяват Аня. За да изразходва натрупаната неудовлетвореност, тя не само периодично ходи да стреля на стрелбището, но започва и да лъже и краде, както и да върши много странности: нарочно събаря чаша с кафе, души и облизва ръката си, с която по-рано е държала месото за вълка, вие от терасата на апартамента си (а свистенето на вятъра на два пъти ѝ се чува като вълчи вой), яде сурова кайма, дори се изхожда, където пожелае... Накратко – подивява, свежда цялата цивилизация до обикновена обвивка на нещата: рутинно посещава боледуващия си дядо, оставя шефа си, едва дишаш, след като той се натъква на вълка, отглеждан от нея в дома ѝ, пожелава: „Късмет!“ на заека, оставен в същата стая с вълка... Аня търси в животното, и по-общо в животинството, все по-голяма непосредственост на отношенията, запазвайки от човешката си реактивност само меланхолията – пред нас е не толкова оскотяване, колкото „ставане-животно“¹¹, както пишат постмодерните мислители

⁹ Вариант на същото може да бъде и покритият с полупрозрачна материя телевизинен екран, към който Аня гледа.

¹⁰ Въпреки всичко тук съшиването на сюжета изглежда малко или повече преднамерено. Книгата се появява точно навреме, сякаш наготово, самото залавяне на вълка представлява в същата степен осъществяване на преките потребности на сюжета. За режисьорката по-важно от всичко друго се оказва решението да покаже ставането-животно на Аня.

¹¹ Макар по различен начин и с различна цел, във филма на режисьорката Илдико Енеди „За тялото и душата“ (Унгария, 2017), прожектиран на международния фестивал „София филм фест“, 2018 г., тъкмо отдалечаването от човешкото прави възможно да се разкрие неговото природно естество (потребността да бъдеш докосван или просто да ти се спи, както гласи една от финалните реплики във филма на младата интровертна Мария към Ендре, нейния по-възрастен колега, в когото е влюбена). Ставането-кошута в съня е показано като сублимация на желанието за човешка близост. Мария работи в кланица и на зрителя е изложен в подробности процесът по механизмирано транжиране на животни. Режисьорката разчита на тази метафора – кланицата на самотата, която протрива и прорязва тялото (опитът за самоубийство на Мария). Особено постижение на Илдико Енеди, според нас, е и „аутистичната“ камера, разкриваща главните характери чрез малки подчертани детайли.

Дельоз и Гатари (Дельоз, Гатари 2009, 319), а много преди тях и неоплатоникът Пико дела Мирандола (Мирандола 2015).

Най-сетне, сцените с разбиването на къщната стена от вълка и преди това с **лова, практикуван до самите жилища**, целят да напомнят втората природност на дома и обичайните човешки отношения тъкмо като изкуствени, придобити. Това става особено ясно и в сексуалната сцена с двамата чистачи мигранти, които трябва, на свой ред, да изразят дивото в цивилизованото, съхранената животинска природа на човешкото... Поставеният от Кребиц въпрос: дали само животното е свободно, или животинството е навсякъде в свободата, получава все пак във филма сравнително ясен отговор. Животното не се вчовечава (не е показан противоположен процес), обратно, то приема анимализирания човек в своята среда – в една странно реактивирана русоистка утопия вълкът улавя храна за Аня и тя я изяжда... Финалният кадър: последвала вълка далеч от града в природната пустош, Аня се усмихва щастливо, когато усеща по лицето си слънчевата светлина и топлина.



В настоящия текст представихме в детайли три от голямо множество филми, прожектирани на фестивала „Златната липа“ през 2018 г. Необходимо е накрая да кажем нещо за принципа на подбор, от който се ръководихме. Той не е изцяло субективен – това са филми, чието кинематографично (включително техническо) качество решително ги отличава от останалите. И все пак, към материала може да бъдат приложени и по-неутрални, обективни критерии. Пример за това може да бъде ризоматичното (по Дельоз и Гатари) обвързване на визиите, неочакваното и непланирано, но натрапващо се на съзнанието на зрителя, взаимно препращане едни към други на силно сугестивни кадри, измежду всички предложени филми. Такъв принцип със сигурност може да се приложи към изданието на фестивала от следващата, 2019 година, което обвързва по посочения начин например „Глинената яма“¹², „Ага“¹³ и „Зимни братя“¹⁴, където в ключови за развитието на сюжета моменти се появяват кадри, неизменно изобразяващи някаква огромна, изкуствено създадена в земята вдлъбнатина, пропаст, напомняща и за Дантевия ад. Но за това би бил необходим нов и съвършено различен текст.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бахтин 1978:** Бахтин, Михаил, Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса, София. [Bahtin 1978: Bahtin, Mihail, Tvorchestvoto na Fransoa Rable i narodnata kultura na Srednovekovieto i Renesansa, Sofia.]
- Дельоз, Гатари 2009:** Дельоз, Жил, Гатари, Феликс. Хиляда плоскости: капитализъм и шизофрения 2. София. [Delyoz, Gatari 2009: Delyoz, Zhil, Gatari, Feliks. Hilyada ploskosti: kapitalizam i shizofreniya 2, Sofia.]

¹² **Clay Pit.** Русия, 2018, режисьор: Вера Глаголева.

¹³ **Ага.** България, 2018, Германия, режисьор: Милко Лазаров.

¹⁴ **Winter Brothers.** Дания, Исландия, 2017, режисьор: Хлинур Палмасон.

- Дела Мирандола 2015:** дела Мирандола, Джовани Пико. Реч за достоинството на човека; За съществуващото и единното, София. [**Dela Mirandola 2015:** Dzhovani Piko dela Mirandola. Rech za dostoynstvoto na choveka; Za sashtestvuvashoto i edinnoto. Sofia.]
- Козелек 2002:** Козелек, Райнхарт. Пластовете на времето: Изследвания по теория на историята. София. [**Kozelek 2002:** Kozelek, Raynhart. Plastovete na vremeto: Izsledvania po teoria na istoriyata, Sofia.]
- Кузнецов 1964:** Кузнецов, Борис Григориевич. Еволюция на картината на света. София. [Kuznetsov1964: Kuznetsov, Boris Grigorievich. Evolyutsia na kartinata na sveta. Sofia.]
- Хораций Флак 1992:** Хораций Флак. Квинт. Събрани творби. София. [**Horatsiy Flak 1992:** Horatsiy, Flak. Kvint. Sabrani tvorbi. Sofia.]
- Яус 1998:** Яус, Ханс Роберт. Исторически опит и литературна херменевтика. София. [**Yaus 1998:** Yaus, Hans Robert. Istoricheski opit i literaturna hermenevtika. Sofia.]
- Kiortsi 2018,** Kiortsi, Florentia, Filming Greece “Thorn” director Gabriel Tzafka on fading love. Година: 11 May 2018. <http://www.greeknewsagenda.gr/index.php/interviews/filming-greece/6713-filming-greece-%E2%80%9D-thorn%E2%80%9D-director-gabriel-tzafka-on-fading-love> Дата на последно влизане: 10.10.2019
- Whorf 1956:** Whorf, Benjamin Lee. Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf (ed. by J. B. Carroll), New York, 1956.