



фотограф: Леда Бенева, 17 г.

ПОЕЗИЯ

Виктор Тумбев
Лазар Загорлиев
Росита Стойнева
Селин Ариф

ДИАЛОЗИ

Николай Генов
Юлия Владимирова
(Синелибри 2026)

КРИТИКА

Димитър Алексиев
Крум Киров
Малена Маринова
Михаил Филков
Ралица Тончева

НАМЕРЕНИ В ПРЕВОДА

„Насилието и медиите“, Михаел Ханеке

Въпросът за насилието и медиите обичайно се повдига с намерението да се посочи виновник. В зависимост от убежденията на спореците, или медиите играят ролята на обективно „огледало на обществото“, което отразява само и единствено реалността, или постоянното присъствие на насилие в медиите носи действителната отговорност за нарастващото насилие в ежедневието. В търсенето на изкупителна жертва, този дискурс бързо ни тласка към фундаменталното чуждене кое е било първо: кокошката или яйцето. Липсата на категоричен отговор в случая е благотворна и за двете позиции: всички са прави.

В такъв случай дали самият въпрос не е формулиран погрешно? Трябва ли медийните критици да призовават към цензуриране на кървавите сцени в киното и телевизията, и необходимо ли е програмните директори да отстъпват на таблоидните заглавия бруталността от ежедневието обществен живот, след като е по-малко вероятно статиите с текст и снимки да ни подтикнат към насилие, отколкото епизодите, съставени от звук и образ?

С оглед на баналната истина, че информацията е и стока, подобни крайни алтернативи се опровергават сами. Дебатът

дали насилието в медиите е необходимо, е безпредметен, като все пак имаме предвид очевидното му присъствие.

Що се отнася до нашата тема – обсъждането на правилното решение, което е едновременно неотложно и необходимо за обществото – мисля, че въпросът за формата на представяне има повече смисъл, тъй като е адресиран директно към конкретна личност – редактор, журналист или режисьор, а не към институциите, където отговорността много по-трудно става лична и рядко може да се изисква отчетност.

Трябва предварително да се отбележи, че представянето на насилие е неразделна част от историята на движещото се изобразение – в някакъв смисъл то е част от самата му същност. Жанровете уестърн, криминален, военен, приключенски и хорър до голяма степен се дефинират чрез насилието, а думата *action*¹, която предшества заснемането на всеки дубъл, се е сляла с думата *филм* – поне в съзнанието на консуматора – като синоним на спектакъл на насилието.

на стр. 2

¹ В англоговорящите страни за начало на един дубъл се използва сигналът *action*, докато при нас се употребява по-умереното *начало* (б. пр.)

Интензивността на филмовото средство, което завладява околното и ухото, монументалният размер на изображението, вътрешно определен темпоритъм на гледане, способността, за разлика от други артистични форми, да възпроизвежда или симулира почти напълно реалността, да я прави осезаема за сетивата – или накратко, завладяващата природа на медията – предопределя екстатичното и в този смисъл антирефлексивно възприятие. За разлика от литературата и изобразителното изкуство, дори морално осъзнатото и отговорно изобразяване на насилствени събития неизбежно се превръща в обект на спор. Движещите се изображения изискват различни критерии спрямо статичните – както от страна на зрителя, така и от страна на съзателя: статичното изображение обикновено показва резултата от действието, докато филмът разкрива самото действие. Една картина по-скоро апелира към солидарност с жертвата, докато един филм често поставя зрителя в позицията на извършителя. (Например, когато отправим поглед към „Герника“ на Пикасо, виждаме страданието на жертвите, замръзнало за вечно наблюдение. Благодарение на времето за осъзнаване и съзерцаване на изобразения обект, пътят към солидарността с него е освободен от морални спънки. По време на касаницата в „Апокалипсис сега“, подчертана от „Езда на Валкюритите“ на Вагнер, ние седим в хеликоптера, стреляме по вьетнамците, умиращи долу в паника, и го правим без гузна съвест, защото не осъзнаваме тази роля – поне не в момента на действието.) Именно поради това невинно съучастие насилието във филма загърбва всеобхватното си присъствие. Заместителното



фотограф: Леда Бенева, 17 г.

действие прогонва ужасите на реалността; митичният наративен режим и естетизиращият начин на представяне позволяват безопасно да освободим собствените ни страхове и желания; така героят на екрана преодолява безпомощността и безсилието на зрителя чрез своите постижения. Търговецът, който

определя и продуцира филма като стока, знае, че насилието може да се продава – при това особено добре – само ако е лишено от онова, което го определя в действителност: дълбоко обезпокоителния ужас на страданието и болката. С изключение на индивидуалния случай на патологично садистичния воайор, тези елементи остават неконсумируеми и са вредни за бизнеса. Речникът от форми, разработени за изтласкване на реалността във филмовите жанрове, занимаващи се с насилие, е огромен и тук не е нито времето, нито мястото да го анализираме подробно. Мисля обаче, че като цяло могат да се идентифицират три драматургични предпоставки, поне една от които трябва да бъде изпълнена, за да се достигне до широка аудитория чрез изобразяването на насилие:

- *Първо*, откъсване на ситуацията, пораждаща насилие, от непосредствените житейски преживявания на зрителя, които предизвикват идентификация (уестърн, научна фантастика, хорър и т.н.);

- *Второ*, засилване на условията на живот и тяхното застрашаване, което позволява на зрителя да толерира акта на насилие като освобождаващ и позитивен, защото това е било единственото решение (военни и полицейски филми, както и американски истории за възмездие – „Смъртоносно желание“, „Пропагане“);

- *Трето*, възраждането на действието в атмосфера на остроумие и сатира – възгържам се да използвам думата *хумор* тук (от фарса на нямото кино до юмручните схватки на комедиите с Бъд Спенсър и Терънс Хил, от спагети уестърни до военни гротески в стила на „Параграф 22“ и постмодерния цинизъм на „Криминале“).

Всяка от тези категории, от своя страна, е развила собствен формален канон и всеки продуцент, сценарист и режисьор от съ-

ответния жанр е добре да го спазва прецизно. Смесването на жанрове, каквото се опитват да постигнат от време на време европейските филми и американското независимо кино, може да бъде артистично плодотворно, но неизменно води до спад в броя на публиката и рейтингите.

Темата за *насилието и медиите* – както вече загатнах – със сигурност предполага присъствието на опасност, именно опасността, породена от взаимодействието между медийното насилие и реално съществуващото насилие в обществото.

Описаните по-горе критерии, които важат от самото начало на филмовото изкуство, са само косвено свързани с това взаимодействие. Убийствата, зверствата на войната и кървавите престъпления са били нещо естествено в киното много преди да се загатне въпросът за опасността от тяхното въздействие с днешната

острота.

В такъв случай какво се е променило? Дали поради огромното увеличение на количеството и потенциала за разпространение на електронните медии се е стигнало до качествен скок на ужаса, който едва сега, и вече твърде късно, отваря очите



фотограф: Леда Бенева, 17 г.

на отговорните за опасностите от атаквистичната жажда за разрушение, които привидно са се ограничавали само до нейното изобразяване? Или сходството във формите, чрез които се представя реалното и измисленото насилие на екрана днес, е повлияло на нашето възприятие и най-вече на чувствителността ни до такава степен, че вече не сме способни да различим съдържанието на тези форми, че автентичността на труповете от Грозни и Сараево е същата като тази на жертвите на „Терминатор“ и че „Междузвездни войни“ може да се различава от медийното събитие „Блицкриг в Кувейт“ само по времевия диапазон на излъчване.

Но как е възможно подобно смесване и неразличимост? Само допреди няколко години не беше трудно за всеки сравнително интелигентен възрастен да разграничи тези нива. (До каква степен децата, които – поне във високоиндустриализираните страни – възприемат света днес предимно чрез екрани, все още могат да развият тази способност за разграничаване, би било тема за отделно обсъждане.)

По какъв начин се стигна до тази неразличимост?

Тази година киното чества своя 100-годишен юбилей.² През повече от половината от този период то е било единственият владетел в сферата на движещите се изображения и се е опитвало да разработи граматика, която да позволи на този нов езиков орган да говори самостоятелно. Две устройства, камерата и касетофонът, предлагат възможността за отразяване и симулиране на почти цялостно впечат-

² Лекцията е изнесена през 1995 г. (б. пр.)

ление от реалността.

Разказите за невероятното въздействие на новата медия са добре известни, като варирант от паниката на парижката публика при прожекцията на „Пристигането на влака на гара Ла Сиота“ на братя Люмьер до ужасените реакции на обитателите на южноамериканската джунгла при първия им сблъсък с филмови прожекции половин век по-късно.

За зрителя границата между реалното съществуване и образа е била трудна за установяване от самото начало, което е и причината медията да спечели голяма част от неговото увлечение. Колебанието между обезпокоителното чувство да си свидетел на реално събитие и емоционалната сигурност да виждаш само образа на изкуствено създадена или намерена реалност, е това, което е позволило появата на описаните по-горе жанрове. Насилието е било опитомено в неговия образ, а приятната тръпка на ужаса в хомеопатични дози е била напълно добре дошла. Овладяното извикване на злото е допускало надеждата, че то може да бъде контролирано в реалността.

Сцената се промени с появата на телевизията. Документалният елемент излезе на преден план. (Поне що се отнася до приемането от публиката, в киното той се превръща в маргинален елемент скоро след създаването му.) Скоростта, с която електронните медии предаваха и разпространяваха информация, доведе до промяна в навиците на гледане. Силното впечатление, което оказваше мащабното изображение на големия екран при еднократно посещение на кино, беше заминало от постоянното присъствие на огромната маса от впечатления в хола. Награждайки драматургичните и естетическите форми на киното, телевизията ги промени, тъй като ги използва постоянно.

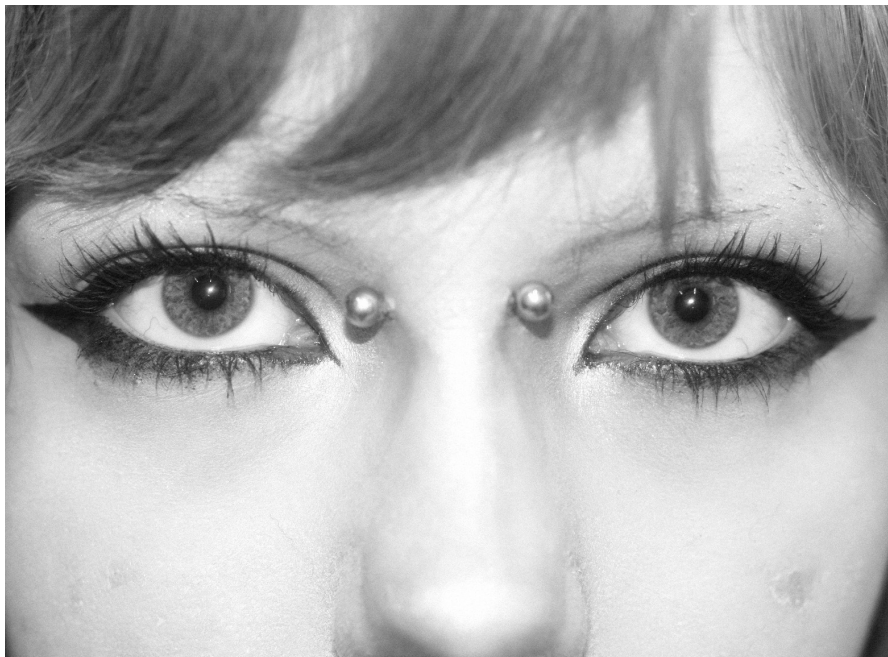
Исправено пред всеобхватното разпространение на електронните медии, киното се опита да противодейства на това, като засили собствените си средства, които телевизията – доколкото това беше технически възможно – незабавно интегрира обратно в своята система. Принудата взаимно да се надминават, доведе до перманентния пароксизъм на опитите за интензивност и по този начин косвено до по-нататъшното размиване на границата между реалността

фотограф: Мая Монева, 16 г.



и образа. (В областта на изобразяването на насилие продуцентите на фикционално насилие трябваше да се конкурират с усещането за автентичен ужас, като залагат на по-голяма визуална привлекателност. В тази борба журналистическата амбиция загуби последните остатъци от уважение към достойнството на жертвите, които излагаше на показ.) Краят на този процес не се вижда – напротив, изглежда сякаш едва е започнал – и в битката за пазарни дялове и рейтинги всяка иновация, независимо дали техническа или художествена, допринася за неговото развитие.

Формата на представянето определя ефекта на съдържанието. Късото съединение,



фотограф: Мая Монева, 16 г.

което възниква сред медийните конкуренти при прилагането на тази максима, изглежда, се крие във факта, че в стремежа към постоянно засилване на въздействието на формата, съдържанието е станало взаимозаменяемо. Това се отнася както за насилието, така и за неговата противоположност, както за жертвата на войната, така и за телевизионната звезда, както за автомобила, така и за пастата за зъби. Абсолютната еквивалентност на съдържанието, лишено от своята реалност, гарантира универсалната фикционалност на показаното и заедно с това дългоочакваното чувство за сигурност у потребителя. Връзката между форма и съдържание в класическата естетика сякаш е отживелица. Моралът на продажбите няма много общо с този на потенциалния обществен договор. Къде тогава се крие *правилното решение*, което бихме обсъждали тук? И къде бихме могли да го търсим в сферата на медийното производство? Решението на споменатия проблем – как би могло да бъде иначе – не се вижда никъде. Въпреки това:

какво си струва да се опита? Тук не говоря като социолог или медиен анализатор, а като режисьор, като – поне в този дискурс – един от представителите на филмовото изкуство. Думата „изкуство“ ми е трудна за произнасяне, тъй като бих се затруднил да ѝ дам определение в светлината на токущо казаното. Какво се случва

с един вид изкуство, което се е появило само преди век като най-младото и следователно най-обнадеждаващо и което днес, в лицето на най-добрите си умове, едва успява да се смути от собствената си мутация? Заслужава ли името си и ако е така, каква би могла да бъде неговата задача?

Като изхождаме от предпоставката, че всяка форма на изкуство – поне в съвременната обществена среда – отразява условията на своето приемане и го прави не само по отношение на икономическия потенциал за разпространение, но и през призмата на хуманния диалог – какво означава това за медийния артефакт в светлината на казаното по-горе?

Ужасът от това, че неговият агресив, зрителят, би могъл да се изроди или вече се е изродил в безмозъчен консуматор на взаимозаменяеми празни форми, също съдържа частица утопия, защото ни принуждава да се запитаме: Как може да се възобнови прекъснатият диалог? Как да се върне загубената стойност на автентичността на представянето?

Или, казано по друг начин: как да се даде на зрителя възможността да разпознае тази загуба на реалност и собственото си съучастие в нея, и по този начин да се еманципира от това да бъде жертва на медията, за да стане неин потенциален

партньор? Въпросът не е: какво ми е позволено да покажа? А по-скоро: какъв шанс давам на зрителя да разпознае показаното такова, каквото е? По отношение на темата за насилието въпросът не е: как да изобрази насилието? По-скоро: как да покажа на зрителя собствената му позиция спрямо насилието и неговото изобразяване? За тази цел трябва да се намерят форми, ако не искаме просвещенската отгаденост на човечеството, за която медиите лековато повтарят, да се сведе до цинично лицемерие.

Да, бих стигнал дотам, че да говоря за медийно *изкуство* само когато то съдържа този акт на вътрешноприсъща за творбата саморефлексия, който се е превърнал в *conditio sine qua non*³ за всички останали форми на модерното изкуство. Техническите иновации на електронните медии промениха света и отдавна сложиха край на разбирането за реалността от XIX век в най-широк мащаб – крайно време е програмните директори да отговорят на това и по отношение на съдържанието.

³ *conditio sine qua non* (лат.) – необходимо условие (б. пр.)

Michael Haneke, *Gewalt und Medien* – лекция, изнесена по повод представянето на „Видеото на Бени“ в театър „Марстал“ в Мюнхен (1995)

**Превод от немски език:
МИХАИЛ ФИЛКОВ**

Студената гама на фатализма



Обикновено въпросите, които си задаваме във връзка с някоя автомобилна катастрофа, са шаблонни: било ли е превозното средство в техническа изправност, с каква скорост се е движил автомобилът, употребил ли е шофьорът психоактивни вещества, какво е състоянието на пътната настилка, мантинелата и маркировката и какви са били метеорологичните условия? Всички тези въпроси целят да отговорят на един-единствен – какво е предизвикало катастрофата. Много по-рядко обаче се питаме какво е предизвикала тя – откъде очевидните последици. И именно този преобърнат въпрос стои в основата на повестта „Нещата от живота“.

В творчеството си френският писател Пол Гимар се насочва към проблематиката на ежедневието и превръщането на нещо обичайно в събитие, като поставя въпроса за предопределеността, свободната воля и случайността в човешкия живот. „Нещата от живота“ е сред текстовете на Гимар, които застъпват фаталистични идеи. Изразен сюжет в повестта почти отсъства – разказано е едно-единствено събитие, а читателят е напълно наясно с развързката, което утвърждава тезата за липсата на контрол от страна на човека. Адвокатът Пиер Деломо пътува с колата си и претърпява автомобилна катастрофа, а междувременно е спохоген от множество ретроспекции и банални, но искрени житейски прозрения. С това едно изречение може да се обобщи историята във френската повест.



фотограф: Леда Бенева, 17 г.

Самата катастрофа обаче се явява сложна – от една страна, това е заради наратологичните особености. На първо място прави впечатление, че четем страници наред за събитие, което трае само няколко секунди. Това забавяне сякаш разширява граничното пространство между живота и смъртта, в което се разгръща както преосмислянето на тези две категории, така и емоционалната трансформация. В целия епизод,

когато Деломо претърпява катастрофата, се редуват

повествованието от трето лице, което включва и гледните точки на лекаря, както и на друг участник в произшествието, и първоличното повествование, представящо потока на мисълта на пострадалия адвокат. Това разнообразие на гледните точки обуславя натрупването на различни смислови пластове около централното събитие в книгата и не позволява то обективно да вземе връх над останалите неща от живота.

От друга страна, самият механизъм на катастрофата е сложен – самото произшествие се разгръща на няколко етапа и включва повече участници. Така се изгражда идеята, че това не е просто случайност – както би било, ако просто една кола се блъсне в тази пред нея, – а е неизбежна. Пиер Деломо стига до кръстовище, по чийто второкласен път се движи камионетка. Но докато тя пресича, двигателят угасва и камионетката блокира пътя. Шофьорът на автомобила я заобикаля в опита да избегне катастрофата, но срещу него се движи друг камион – така злополуката придобива фаталистичен смисъл. В същото време катастрофата функционира и като своеобразен модел на самия живот. Веднъж започнала, веригата от събития не може да бъде спряна, а същевременно е наситена с ретроспекции – от детските години до момента, в който шофьорът вижда спрялата камионетка. В съчетанието между спомените и бавно разгръщащото се действие нещастният случай сякаш предоставя на Пиер Деломо възможност за друг живот, в който самото съществуване става значимо.

В цялата повест ретроспекциите, свързани с Елен – жената на адвоката, имат най-голяма тежест поради дилемата, пред която е изправен мъжът. Двоумейки се дали да напусне Елен, Пиер си припомня преживявания с Орелия, негова приятелка от детството. Но дори когато най-накрая взема решение как да постъпи, то се оказва без значение пред съдбовната предопределеност на събитията. Изборът е принизен до напразно занимание, което запълва времето, и контролът, който човекът може да упражнява върху живота си, постепенно се разкрива като илюзия.

В екранизацията на Клод Соме от 1970 г. това противопоставяне е засилено чрез експлицирането на избора, който персонажът трябва да направи. Фигурата на Орелия във филма *Les choses de la vie* („Нещата от живота“) е заменена от нова героиня – бившата съпруга Катерина, която става причината за раздвоението на мъжа относно връзката му с Елен. И докато в книгата на Пол Гимар акцентът е върху катастрофата, във френската екранизация тя по-скоро рамкара житейската

грама, върху която е поставен фокусът. Тази промяна донякъде отнема от филма сюрреалистичния ефект на словесния текст, върху който стъпва адаптацията



2026/08/08 23:27:18

фотограф: Марина Негова, 16 г.

на Соме. Въпреки това обаче той усвоява изключително добре кинематографичния потенциал на повестта и превръща катастрофата в зрелище, от което зрителят не може да откъсне очи. Чрез по-студената цвенова гама, десатурираните кадри и забавения каданс в сцената с произшествието се създава специфичното усещане, че се случва нещо трагично, но същевременно магнетично, което принуждава зрителя да проследи всяко движение.

Американският римейк от 1994 г., режисиран от Марк Райдел, обаче залага всичко на предисторията с двете жени, а събитието, което в повестта на Гимар е централно, тук остава като нещо, което се случва между другото. Неслучайно и заглавието е променено на *Intersection* („Точка на пресичане“) – запазва буквалното значение за кръстовището като топос на катастрофата, но измества вторичните значения към баналната мелодрама на избора между две жени, с което разфокусира идеята за катастрофата като обстоятелство, което може да провокира ценностно преосмисляне на живота.

Трябва да се отбележи, че скучноватият Пиер от текста на Пол Гимар, който в екранизацията от 1970 г. добива някои отблъскващи черти, все пак успешно е представен като интригуващ за зрителя. Същото обаче не може да се каже за римейка на Райдел, който отлично се справя с това да покаже един неприятен персонаж, но се проваля в това да развълнува зрителя със съществуването си.

Макар и да разколебава идеята, че човекът има власт върху собственото си съществуване и може сам да избира пътя си, в повестта на Гимар това не води до обезценяване на живота, а напротив – въпреки всичко са ценни самото съществуване и вниманието към нещата от живота.

РАЛИЦА ТОНЧЕВА

Пол Гимар, „Нещата от живота“, прев. от френски Лилия Сталева, изд. „Кръг“, 2026 г.

Синелибри 2026: „Цивилизация на зрелището“



Разговор с Юлия Владимирова от екипа на „Синелибри“.

Как се роди мотото на тазгодишното издание?

Мотото „Цивилизация на зрелището“ се роди като почит към Марио Варгас Лоса и към едно от най-проницателните му есета, но много бързо разбрахме, че то говори изключително точно и за настоящия момент. Варгас Лоса пише за общество, в което забавлението постепенно се превръща в основна ценност, а политиката, медиите, общественият дебат и дори трагичните събития започват да се подчиняват на логиката на спектакъла. Днес тази негова теза звучи може би още по-актуално – живеем в непрекъснат поток от образи, новини и съдържание, които се състезават за вниманието ни. Но не искахме мотото да звучи като присъда над зрелището. Напротив – интересува ни неговата двойственост. Самото кино е изкуство на образа и въздействието и винаги е имало зрелищна природа. Въпросът е какво има отвъд първоначалния ефект, какво остава, след като образът е привлякъл вниманието ни. Затова и визуалната концепция на тазгодишното издание не отрича зрелището, а си служи с него, за да постави въпроса за смисъла.

Какво е мястото на зрелището на екрана?

Зрелището само по себе си не е нито добро, нито лошо. То винаги е било част от начина, по който хората разказват истории, преживяват общността и изкуството. Проблемът идва, когато способността да привлечеш внимание се превърне в основна мярка за стойност и формата започне да измества съдържанието.

В киното ситуацията е още по-интересна, защото зрелището е част от самия му език. Големият екран може да ни потопи в друг свят, да ни съблазни с красота, мащаб или силно емоционално преживяване, но може и чрез същите средства да ни изправи пред неудобни въпроси. За нас тази година е важно именно това напрежение – не да противопоставяме зрелището на смисъла, а да видим кога едното помага на другото и кога започва да го замества.

Кои заглавия трябва да очаква публиката в програмата на Синелибри 2026?

Тази година програмата отново е много широка – над 70 филма, продукции и копродукции от близо 30 държави, сред които заглавия, преминали през Кан, Венеция, Берлин, Торонто, Сан Себастиан и други

големи международни фестивали. В конкурса за пълнометражна екранизация за първи път участват и две нови български адаптации, а две от селектираните екранизации са сред тазгодишните номинирани за „Оскар“ филми.

Един от големите акценти е „Отечеството“ на Павел Павликовски, който ще бъде наши специален гост. Филмът се връща към Томас Ман и неговата дъщеря Ерика през 1949 г., когато двамата пътуват из Германия шестнайсет години след напускането ѝ. Това е история за завръщането и изгнанието, за разделена страна и разделено семейство, за идентичността и принадлежността – теми, които галеч не принадлежат единствено на следвоенна Европа.

Много интересна е и документалната програма с филми, посветени на автори като Джак Керуак, Достоевски, Салман Рушди, Сири Хуствет и Хавиер Серкас, както и с „Петокнижие Анжелово“ за Анжел Вагенцайн. Не бих казала обаче, че всеки филм в програмата трябва непременно да „илюстрира“ мотото. „Цивилизация на зрелището“ е по-скоро оптика, през която можем да погледнем към част от въпросите на съвременното, отколкото тематично условие за селекцията.



Какво е културното значение на фестивала като сцена на съвременно световно кино в България?

Една от важните функции на Синелибри е да дава възможност на българската публика да гледа на голям екран съвременно кино от различни части на света, включително филми, които трудно биха достигнали до редовно разпространение у нас. Но за нас никога не е било гостатъчно просто да покажем един филм. Важен е контекстът около него – срещата с режисьора, актьора, сценариста или писателя, разговорът след прожекцията, възможността публиката да види произведението като част от по-голям културен процес.

Тази година например международното жури се оглавява от Джим Шеридан – режисьор с изключително силна авторска биография и собствен дългогодишен опит с литературни и биографични сюжети. Заедно с него в журито са творци от различни области и културни среди.

Съществено е и че Синелибри отдавна не се

случва само в София. Фестивалът достига до публика в различни български градове и за нас това е важна част от смисъла му – гостътът до съвременно световно кино да не бъде ограничен само до столицата.

Как се поддържа интересът и какъв тип аудитория привлича Синелибри?

След дванадесет издания Синелибри вече има публика, която познава фестивала и го очаква, но хубавото е, че тази публика не е еднородна. Има хора, които идват през литературата, други следят авторското и фестивалното кино, трети откриват гаген филм заради режисьора или актьорите, а понякога една прожекция ги отвежда към книга, която не са чели.

Мисля, че интересът не може да се поддържа просто с идеята всяка следваща година да бъдеш по-мащабен. По-важно е да не се повтаряш и да запазиш доверието в селекцията. Затова около основната програма развиваме различни формати – галавечери, срещи със създатели, литературни събития, документално и късометражно кино, програма за най-малките. Те привличат различни публики, които в един момент започват да се пресичат. И може би точно това е най-ценното – човек да влезе в залата заради познато име и да излезе с откритие, което не е търсил предварително.

Как фестивалът насърчава диалога между литература и кино?

Това е въпросът, върху който Синелибри всъщност се гради още от създаването си. Литературата и киното разказват по различен начин и затова за нас е важно да не разглеждаме екранизацията като

илюстрация на книгата. Добрата адаптация не е непременно онази, която най-прилежно възпроизвежда литературния оригинал. Понякога режисьорът трябва да се отдалечи от него, да промени перспектива, да намери визуален еквивалент на нещо, което в литературата съществува единствено чрез езика.

Тъкмо там започва истинският диалог между двете изкуства. Една книга може да получи втори живот чрез киното, но филмът също може да върне зрителя към текста и да го накара да го прочете по различен начин. В крайна сметка за нас най-интересният въпрос не е дали книгата е „по-добра“ от филма или обратното. По-интересно е какво се случва с една история, когато тя премине от езика към образа – какво губи, какво придобива и как започва да живее по нов начин.

Въпросите задава:
РЕДАКТОРСКИЯТ
СЪСТАВ НА НЛК

В праймтайма

Силно се съмнявам, че главният редактор в българските телевизии изчаква да изгледа триумфално най-бомбастичния материал от деня, за да се усмихне цинично и да възкликне „праймтайм!“. Силно се съмнявам и че такава е била практиката през 70-те години, надали дори в Америка. И въпреки това аз вярвам на наивния сантиментализъм, който блика от тази 10-секундна сцена в новия филм на Гас Ван Сант „Мъртва хватка“. Преди всичко тази реплика обобщава цялата природа на медийната публичност, която неусетно се превръща в централна тема на криминалния трилър. На каква цена можем да бъдем чути? Кой носи отговорността за тази условна комуникация? За щастие, в по-голямата си част филмът оставя сблъскащите се светове на персонажите сами да изграждат различните аспекти на актуалния проблем. Докато не се извика *праймтайм!*

След 7-годишна почивка популярният американски режисьор изненадващо се завръща с филм по действителен случай. През 1977 г. в Индианаполис Тони Кирицис отвлеча шефа на кредитна компания, когото обвинява в измама. По-интересното е по какъв начин се случва това – с помощта на пушка, прикрепена с тел към врата на кредитора. 60-те и 70-те години са времето на бунта, на анти-истабилният движенията. И макар в реалния живот подобни крайни ситуации да не са ежедневие, киното на Новия Холивуд, което също е добило смелостта да изгради свой авторски подход, не пропуска тези истории. Нека си спомним за шофьора на такси Травис и изметта по улиците; за МакМърфи („Полет над кукувиче гнездо“) и неговия организиран бунт срещу репресивния режим в лудницата; за Сони („Кучешки следобед“), който се опитва да ограби банката, за да плати операцията на любовника си. Всички тези случаи обаче са трагично обединени от невъзможността на малкия човек да пребори системата, от отчаянието, до което е докаран, от акумулираната самота, която изригва срещу света. В своя прочит на историята Гас Ван Сант подхожда с почит към културата на 70-те, но неговият глас прозвучава по-иронично – може би като отклик от съвременността.

Цигарен дим, студият микрофон и омагьосващият глас на популярния DJ Фред Темпъл. Обичаен ден в Индианаполис, шофьорите на автомобилите слушат емблематичния радиоводещ в трафика. Разбира се, че всички са изнервени, но един от тях малко е пре-

калил – чули ключа на автомобила си, докато гаси двигателя.

Това е Тони Кирицис (Бил Скарсгард), който 10 минути по-късно ще връзва с тел пушката за врата на наследника на кредитната компания, чийто богат баща се припича във Флорида. Притеснението на Тони, комбинирано с ревнивата му решителност на потърпевши, служи като абсурдно въведение в ситуацията. Това ще бъде той – гневен и объркан; неловък и пресметлив; търсец справедливост по собствен калъп; (нацистично) бранец достойнството си и копнеещ да бъде изслушан и разбран. Оказва се много трудно да преценим колко луди са лудите и доколко можем да ги оправдаем. Отвлечането изглежда лунатично, но постепенно разбираме колко хладно и внимателно е планирано: заложникът е отведен в



Стопкадър от „Мъртва хватка“

апартамента на Тони, докато полицията и медиите се събират отвън. Няма как да не си гадем сметка какъв картък е този човек – той не е хванал своя враг, а неговия син, който също се оказва своеобразна жертва на баща си и неговата политика, на цялата система въобще. Не съм съгласен с някои от обвиненията за едностранност на филма, че лековерно противопоставя онеправдания човек срещу хищническата корпорация, тъй като разказът се разгръща през гледните точки и на едната, и на другата страна. И дори след като сме разбрали естеството на техните позиции, като зрители не симпатизираме изцяло на никого. Това в други случаи може да бъде драматургична слабост, но тук е необходимо за правилното разчитане на историята, без гръмки герои и саможертви.

Всъщност единственият истински симпатичен персонаж се оказва медиаторът – DJ Фред Темпъл. Неговата емпатия и харизма неволно го въвеждат в ситуацията – та кой друг, ако не радиоводещият Фред, ще може да комуникира. Същевременно има изграден статут на медиен авторитет, на известна личност, досегът до която ще накара малкия човек да се почувства специален. Фред Темпъл е представителят на разумната публичност, докато отсреща

застава Линда Пейдж – млада журналистка, която се оказва в центъра на разигралото се напрежение и загърбва незначителните си репортажи за сметка на голямата сензация. Стереотипният образ на токсичния карриеризъм е разпознаваем, а поведението ѝ пред камера твърде много напомня и за нашата журналистическа традиция. Ироничното тук е, че точно колкото Тони експлоатира създалата се ситуация, за да бъде чул, толкова и младата журналистка има необходимостта да бъде отразена, и се възползва от златната възможност. Същата линия следва и програмният директор на телевизията. По време на ефирното изявление на Тони го запитват: „Какво ще направим, ако го застреля в ефир?“. Отговорът е красноречив: „Ще платя глобата и ще гледам как рейтингите скачат“.

Постоянното присъствие на медиите е основен елемент във филма. Освен чрез динамичен монтаж на различните зрители и слушатели, които се освещават за случващото се, са включени и видеооткъси от телевизионните излъчвания, които се сменят с кадри от процеса на подготовка и излъчване на репортажите.

За изграждането на цялостното въздействие операторът влията елементи на документално заснемане. Различните пространства са издържани в различни цетови гаме, но са обединени от

цялостно златисти тонове. Тук отново се връщаме към носталгичния поглед и сегмедесетарската атмосфера, просмукана в ядрото на филма. За това спомага убедителната актьорска игра и саундтракът, който се състои от соул и джаз музика от епохата.

Някои от проблемите са свързани с последователността на действието. По-голямата част от филма е на практика статична (имаме един похитител и един заложник в апартамент), затова режисьорът на моменти се колебае в опита си да поддържа темпоритъма и градацията на напрежението.

Има някаква ирония, която обединява всички тези съдби. Дори никой да не губи нищо съществено, самият сблъсък показва поредица от жалки и нелепи човешки проявления. Не можем да говорим за автентична съпротива, когато *това* са лицата на бунта. Но не можем и да виним опитите за постигане на условна справедливост. Непростимо е, че залогът на общественото внимание се оказва човешкият живот. Чудя се дали медиите не са тези, които прилагат мъртвата хватка. Тогава когът „праймтайм“ гържи пушката на зрелището.

МИХАИЛ ФИЛКОВ

Една българска роза

Естрадна мелодия, изпълнена от Паша Христова, несъмнено буди реакция у всеки българин. Въпреки че по принцип изпитвам вътрешна съпротива към тази песен, не мога да се сдържа да не си я тананикам на път за вкъщи след прожекцията на „Нина Роза“ (2026, реж. Женвиев Дулуд го Сел). Това е вторият пълнометражен игрален филм на канадската режисьорка, като българската му премиера се състои на тазгодишния *София Филм Фест*, а съвсем скоро предстои да открие фестивала за българско кино „Златна роза“.

Филмът разказва за Михаил (Галин Стоев) – българин, който живее в Канада от 28 години и оттогава не се е връщал. Това се променя, когато неговият колега Кристоф (Кристиан Бегин) го моли да отиде в България с цел да разбере дали 8-годишната Нина (София Станина и Екатерина Станина) – сензация в средите на изкуството, наистина сама рисува картините си.

Част от вдъхновението на режисьорката за филма идва от нейното 6-месечно пребиваване в Румъния, където преподава кинематография във френско училище. Там има възможността да работи с румънци, които се готвят да емигрират в Канада, както и с французи, преместили се да живеят в Румъния. Самата тя не е емигрант, нито има досег с българската култура, но именно тези условия ѝ позволяват да разкаже историята по начин, който едновременно провокира емоции както у българи и канадци, така и у мигранти от цял свят. В действителност е нужна лека гистанция, за да се разгърне цялостен разказ, който не обхваща само личните субективни преживявания.



фотограф: Мая Монева, 16 г.

Емигрантската тема в българското кино (и не само) се е превърнала в огромно клише. В повечето филми с подобна тематика съдбата на емигранта е представена като нещо невероятно трагично, пораждащо единствено самосъжаление и ярост към несправедливия свят. Често това се дължи на изолацията, която завладява персонажа. Разказва се за хора, които са се капсулирали в чуждата гържава, а „чужби-

ната“ е представена като антагонист без никакви допълнителни характеристики. Но има и друг вид изолация – тя се появява тъкмо когато нищо друго не се разказва във филма: българин отива в чужбина и тъгува по родината, българин се връща в родината и тъгува по родината, българин си е в България и тъгува за родината, затова иска да емигрира.

В „Нина Роза“ тази тема е представена по-нюансирано: зрителят получава достъп до три различни гледни точки, които перфектно се преплитат с течение на историята. Михаил, който от 28 години не се е връщал в родината си, е „изоставил“ семейството си в България и отглежда гъщеря си в Канада. Той е избрал да разговаря с нея на френски и максимално да се интегрира в местната култура, като пази родината единствено на грамофонни плочи и снимки в кашони. На една от тези плочи е записана „Една българска роза“ на Паша Христова, която служи като саундтрак и прозвучава няколко пъти в различни аранжировки. Един от тях е с шепнещия глас на Роза (Мишел Цончев) – гъщерята на Михаил. Тя е била на 6, когато емигрира в Канада и за нея България е само спомен, превърнал се в приказка, която разказва и на своите деца. Роза обвинява баща си, че е гистанцирал себе си и нея от българската култура и не се е постарал да я научи на родния си език. С персонажа на Нина филмът ни връща в началото на

цялата дилема: като млад художествен талант пред нея стои изборът дали да остане в България, или да емигрира в Италия с майка си. След като италианска колекционерка на изкуство е обещала на майката на Нина, че в чужбина гъщеря ѝ ще има много по-добри възможности, Нина решава тихо да протестира, без да има особено право на глас, като отказва да рисува и да споделя картините си, за да остане в България. По този начин виждаме как емиграцията невинаги е лич-

но решение, взето от персонажите. С един романтичен поглед над реалността филмът повдига въпроса дали в крайна сметка всички тези разстояния имат значение. От която и страна на земното кълбо да си, винаги ще има нещо за теб от другата страна: от едната благоденствието, от другата – топлото чувство за мястото, което наричаш дом, било то илюзорно или не.

Във филма е изградена една изключително топла атмосфера – визуално и емоционално. Това е заслуга на оператора Александър Нур Дьожарген. Голяма част от ключовите емоционални сцени са заснети на светли-



Стокандър от „Нина Роза“

на от огън или от залъзващото слънце. В контраст с повечето сцени от живота на Михаил в Канада, където цветовете са много по-студени, цветовете в България са много по-пестри и топли. Още в един от първите кадри на Михаил, след като е слезъл от самолета, виждаме лицето му, обляно в топла слънчева светлина. С напредването на историята той започва да усеща тази топлина и у него се събужда носталгията, сладката тъга.

Персонажът, който най-много страда от носталгия, е Роза. Чрез нея разбираме каква е болката от това бавно да забравим родния си език. Как тогава той все още е роден и дали мястото му не е единствено в миналото? Трябва ли да забравим какъв живот бихме могли да имаме? Цялата идея за езика и говора като хроника на човешкия живот се подпомага изключително от актьорския състав – всеки персонаж говори по различен начин. Роза има осезаем френски акцент на български, Михаил говори със съвсем лек български акцент, но и без силен квебекски диалект. Внучето на Михаил говори единствено френски. Само едно нещо леко нарушава естественото звучене и това е акцентът, с който говори Нина, тъй като актрисите са отново деца на български емигранти, което пък своеобразно развива историята извън филма и я свързва с реалността.

Огромно качество на „Нина Роза“ е именно силното актьорско присъствие и най-вече искреността на персонажите. Женвиев Дулуд го Сел сподели на българската премиера колко труден всъщност е бил кастингът предвид ограничения брой актьори, които говорят свободно и френски, и български. Някак обаче всичко си е дошло на мястото и се е получил филм, който заслужава да бъде гледан от всеки.

**МАЛЕНА
МАРИНОВА, 20 г.**

Николай Генов: „Екранът е просто средство за организиране на съдържанието“



Разговор с д-р Николай Генов – гл. ас. в Института за литература при БАН, литературовед, изследовател на видеоигрите и дигиталните медии.

Можем ли да определим видеоигрите като зрелищни?

Склонен съм да не разглеждам видеоигрите като зрелищни, защото това би означавало, че те са консуматив – схващане, към което съм особено скептичен. Матиас Ергбеер например говори за „образзеепространство“: когато аватарът се конституира в една игра, той няма минало – това минало се набавя ретроактивно, докато човек играе. Матиас използва и едно друго понятие, за да опише, обясни или доразгърне тази идея – „в-образ-яване“, което практически означава осъществяването на аватара-играча в самата визуална среда. Простичко казано, образността на играта кара играча да се превърне, по думите на Матиас, в нещо като куратор на визуално съдържание: когато предпочете да тръгне наляво вместо надясно, играчът курира образите, които се появяват на екрана – борава с тях, подглежда ги, избира ги. Много различно е това от гледането на телевизия.

Миглена Николчина визира нещо подобно, когато прави едно сравнение между чете-

щото естествено предполага овладяването на твърде променливи на пръв поглед инструменти.

Всепак игрането е интерактивна дейност – като четенето. То е активна дейност – за разлика от гледането на телевизия. А самите игри могат да изглеждат грандиозно, могат да изглеждат зрелищно, но усилието, което се полага от страна на човека отсреща, пречи те да се превърнат просто в консуматив.

Как може да се сравни участието на човека в различните видове игри?

Един от проблемите, когато говорим за игрите, е широката употреба на понятието. Йохан Хьойзинха прави разграничение между игра и спорт, като при него необходимото условие една игра да се изроди в спорт, е да има състезателен елемент. Това не може много да се удържи в епохата на видеоигрите, но пък и те самите са многолики. Има видеоигри, които са доста близки до играта на шах например, тоест визуалната репрезентация остава на заден план. Има игри, за които наративните аспекти са водещи. Има дори експериментални игри, за които самото изживяване е ключово, те са като някакъв тип перформанс. Трудно е да сравняваме видеоигрите една с друга, още повече като започнем да ги сравняваме и с други видове игри.

Доколко можем да говорим за саморефлексия в игрите?

Това пак опира до жанрове. В по-литературните игри, каквито са ролевите игри, бихме могли да имаме много високо ниво на саморефлексия. Дотолкова, доколкото играта ти поставя задача, налага ти да вземеш решение. Разговарях преди време с мой преподавател и той сподели, че не е харесал романите за „Вещерът“, обаче разбира защо играта е толкова важна. Посланието на поредицата се свежда до трудността да направиш избор. Имаме протагонист, който се опитва да не взема решения, да не предпочита по-малкото зло. Дали е голямо, или малко, според героя няма значение; ако трябва да избира между два типа злини, той би предпочел да не реши, да не прави нищо. И когато четеш това, то е достъпно, но когато ти си поставен в ситуация да избираш, вече работи друго ниво на рефлексия. И играчът на ролеви игри спира и мисли, решава, и после трябва да понесе последиците от това решение, което е взел. По-литературно кодираните игри предполагат именно по-къса дистанция за добрите читатели, а хората, които ги

изграят, обикновено са такива.

Какво е мястото на хората, които стоят зад разработката на игрите?

Има професионалисти, които пишат, рисуват, „кодят“. Това е много трудно въз-



фотограф: Леда Бенева, 17 г.

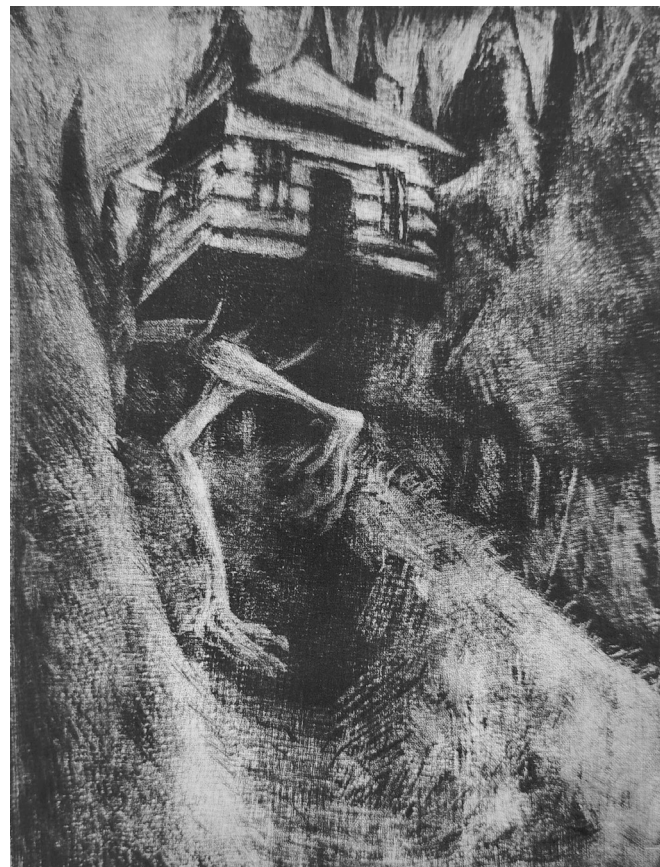
модействие. Макар че в днешно време нещата започнаха да се променят, вече имаме независими студиа, един човек може да направи игра. По-интересно – поне за мен – е всъщност дали все още има място за хора, които да говорят критически (а не реклам-но) за игри.

До каква степен играчът е погълнат от фикцията?

Преди време медиите спряха този въпрос доста еднозначно – като сериозен проблем, но струва ми се, темата вече остаря, появили се нови врагове. Все пак ще направя крачка назад и ще попитам дали това, че някакви хора влизат в ролята на, да речем, престъпници (например в „Грандиозни автокражди“, или Grand Theft Auto), означава, че те наистина се превръщат в такива. Точно толкова, колкото един актьор в театъра става убиец, след като е изгълнял такава роля на сцена. Има една граница на фикционалното, която следва да се съблюдава, а играта е в крайна сметка безопасно поле. Когато човек престане да играе, едва ли се качва на автомобила си, за да гази умишлено пешеходци. Играта – в случая „Грандиозни автокражди“ – ни убеждава, че ние сме в един въглищен кръг, в едно безопасно пространство, че това, което се случва, е наужким. И именно това позволява различни страсти да се отрицат безопасно в нея. Не можем да извлечем пряк опит от това. Можем да извлечем делегиран опит, какъвто получаваме от литературата, където отново можем да четем за убийство, а не да извършваме убийство.

Във визуалното присъства ли по-непосредствена конкретика спрямо текста?

Добре знаем, че в живописата нещата са загадени. Когато рисуваш Хубавата Елена,



„Яга“ – графика, Изабела Димитрова, 18 г.

нето и игрането; при първото сме усвоили някаква техника, научили сме азбуката, и прилагаме – поне базово – един и същ инструмент, за да дешифрираме текста. При игрите е малко по-различно – всяка игра те кара да учиш нейните системи, азбуката, отначало,

тя е конкретна. В „Илиада“ на Омир обаче Хубавата Елена не е описана. Как знаем, че е хубава тогава? Виждаме въздействието на Елена върху другите. Виждаме как старейшините, когато я виждат, затаяват дъх. Това ни позволява да я доизградим във възображението си толкова красива, колкото не можем да я покажем в игра или филм. Бих казал, че литературата е привилегирована в това отношение, но все пак не бива да забравяме, че възображението винаги работи – дори или пък особено когато играем; ние привнасяме много към онова, което виждаме, обогатяваме го.

По какви различни начини се представя един визуален свят в киното и във видеоигрите?

Видеоигрите предполагат контролирана среда, но при тях – като интересно следствие от композитната им природа – случайността избухва доста по-често и далеч по-силно, отколкото в един добре направен филм. Дължим това на пукнатините между наратива, алгоритъма, образа и музиката. От друга страна, самите играчи са привикнали на този факт, започнали са – осъзнато или не – да играят със самата случайност. „Експлоатират“ грешките, злоупотребяват със системата, нарушават цялостния проект – и резултатите винаги са интересни.

Тогава може ли да кажем, че потребителското преживяване е плод на случайността?

Играчът произвежда грешки. Бих казал, че това е основната „полза“ от него – да провокира случайности. Но освен всичко друго участието на потребителя е съзидателно. Точно затова, ако дъва души изиграем една и съща игра, тя ще е различна игра и дъва пъти – не само на нивото на интерпретацията, но и на нивото на визуалната и наративната подредба.

Каква е връзката между формата и съдържанието на екрана?

Не мисля, че екранът предполага съдържание. Екранът е просто средство за организиране на съдържанието. То зависи от други структури, които са проектирани върху екрана. И от тази гледна точка е проблематично да смесваме формата и съдържанието. Образът може да предполага съдържание, но така стават твърде лесни грешки – и се връщаме отново към въпроса за съмнителната връзка между насилюето, агресията и видео игрите.

Впрочем в днешно време съдържанието се измества от гумата content; „контент“ означава съдържание, което не е съдържателно. Тоест антисъдържание.

До каква степен трябва да се засилва въздействието, за да не се изхаби?

Всичко прекомерно би довело до изтощение. Популярното кино може да ни послужи като каталог на износените похвати, например шоковите моменти във всеки втори филм на ужасите, така наречените jumpscare, са толкова демодирани, че вече са омръзнали на повечето зрители и по-скоро отегчават публиката, отколкото ѝ въздействат. Когато отидеш на кино и ти наизлизат цял куп страшни неща, ти вече не правиш разлика между тях. Развлекателно е – или поне би могло да бъде, но не бих казал, че е въздействащо. Това кара добрите режисьори да търсят други похвати, чрез които да прокарат по-силно съдържание. Понякога най-ужасяващите филми се оказват именно онези, в които няма нито един страшен образ. Те могат да бъдат екзистенциално приковаващи, да въздействат чрез самата си атмосфера и ритъм. Говоря в случая за разликата между *horror* и *terror* – едното те парализира, докато другото те задушават постепенно чрез усещането за застрашеност.

В света на видеоигрите подобна умора все още не се долавя, но и това изкуство все пак е по-младо от киното. При игрите проблемът не е толкова в направата, в похвата, колкото в лошите бизнес практики, които често ги съсипеят.

Въпросите загава: РЕДАКТОРСКИЯТ СЪСТАВ НА НЛК

ПОДЧЕРТАНО

Движение и напрежение, или относно железниците в киното

Струва ми се, че заради клиширания разказ за проекцията на “Пристигането на влака” на братя Люмиер, киното успява да превърне образа на влака в една от своите най-магнетични и интерпретационно статични фигури. Затова тази статия си поставя за цел не толкова да изследва хронологично образа на влака в киното, колкото да проследи основните му емоционалните въздействия.

Макар тази констатация относно извънфикционалния свят да изглежда наивно, за начало е добре да се спомене, че в чистия си смисъл влакът като машина се движи по много строго предначертан път, но доста по-благогатна за феноменологичен анализ се оказва перцепцията на пътника. От това гледище влакът се свързва с тесните пространства, шума, специфичната миризма на желязо, твърде близката среща с непознати и не на последно място агонизиращото очакване на пристигането. Въпреки че тези микросъбития не създават особено напрежение, те се явяват добра отправна точка за целенасочено създаване на такава атмосфера в хиперреалностите на киното. По този начин обратна кинематография може да обостри до толкова обстановка, че да липсва нужда от необичайно гра-

матургично събитие, което да зароди напрежение. Често този феномен се обслужва от бързия монтаж в затворените пространства и подчертаването на идеята за движение. Дотук изброеното прераства в мотива за това, че действието не може да спре, преди влакът да е пристигнал, тоест това превозно средство успява не само да обеми граматургичното натрупване, но и с лекота да го обслужи кинематографично. Като обект на изследване на тази статия не причислявам екшън трилърите и криминалетата (напр. „Убийство в Ориент експрес“), където напрежението и взривоопасната обстановка се самопостулират.

Един от филмите, които отлично илюстрират идеята за влака като хронотоп на самородно напрежение, е „В нощния влак“ (*Rociąg*, 1959) на Йежи Кавалерович, образец на полската нова вълна. В отварящия кадър виждаме отвисоко тълпите пред гара-



фотограф: Леда Бенева, 17 г.

та, после самите влакове, композирани на коловозите. Всичко това засвидетелства анонимността на пътниците, която се явява основен източник на тревога. В първата сцена виждаме Йежи с тъмни очила и хладен маниер, което веднага създава предпоставка за подозрение към него. Зрителят е напълно наясно, че всъщност той никога не е имал билет, а още по-съмнително е желанието му да пътува сам. Когато Йежи се озовава в купе с Марта, образът на влака е изпълнил задачата

си неспонтанно да срещне непознати хора, бягащи от съдбата си, а това изпълва херметически затвореното пространство с идеята за безпътница. Изключително близките кадри в тесните помещения на влака кристализират нарушената анонимност, будеща напрежение и подозрение у останалите пътници. Всички пътници са напрегнати от желанието си да запазят анонимност, а още по-обезпокоително става умишленото навлизане в чуждото пространство, но този своеобразен парадокс на тревогата отлично обслужва идеята на Кавалерович да съпостави психологически Йежи и Марта като непознати спътници, а впрочем те са единствените отчетливо назовани поименно.

Но ако погледнем основния смислов акцент на филма, състоящ се в слуха за убиец във влака, ще забележим, че всъщност убиецът не е извършил своето престъпление по време на пътуването, а чрез влака се опитва да избегне пристъпата си. Тлеещото напрежение се възпламенява от кляката около разговора с полицаите, според които има издирван престъпник; кулминация на неспонтанната тревожна суматоха е спирането на влака от убиеца – напрежението намира своя отдушник в момента, в който тълпата започва да гони из полето престъпника и да го замеря с камъни. Тази сцена много добре онагледява посредством екстериора иначе клаустрофобичното пространство на купетата. И все пак няма едно основно събитие, което да се превърне в почва за истински оправдано притеснение, тоест абсолютно можем да глътим на въздействието на влака разигралата се ситуация. Следва да се направи и едно последно, но доста важно уточнение, че филмът не отриждествява страха от другите и напрежението; страхът би задал единствено въпроса „какви са моите спътници“, а напрежението – „защо трябва да се разкривам пред моите спътници“, което сериозно се припокрива с бягството на Марта от предишното си състояние – тя е най-добро доказателство за тревожното отчуждение и бягството, което влакът поглъща.



фотограф: Мая Монева, 16 г.

В този си смисъл нейното пътуване е доста подобно на това от „Приключението“ (1960) на Антониони, където отново наблюдаваме паралелизъм на пространствената и психологическата затвореност и отчужденост. Тъкмо във влака най-добре се забелязва успоредното развитие на времевата, пространствената ограниченост и тревожна преходност от движението на влака.

Говорейки за напрежение и криминални истории, няма как да не споменем и майстора на съспенс Алфред Хичкок, като бих се спрял на „Непознати във влака“ (1951). На практика началните кадри на филма са сходни с тези на „В нощния влак“, но при Хичкок виждаме единствено краката на хората, ходещи из гарата. Излишно е да се загълбочавам отново в надграждането на



фотограф: Дебора Маринова, 24 г.

мотива за анонимност; запознанството на Бруно и Гай се превръща в една изключително тревожна схватка на очакването. Зрителят от самото начало е разпознал лукавото изражение на Бруно, което естествено кара Бруно да изглежда заплашително. Влакът поставя Гай в такава ситуация, че със следващите си ходове се превръща в двойник на Бруно и жертва на случайния разговор. Въпреки че напрежението не се разиграва в самия влак, той се явява своеобразна завръзка на идеята за съспенс. Затова бих коментирал и „The Lady Vanishes“ (1937), една далеч по-конкретно криминална история, в която голяма част от действието е интериоризирано. В този влак отново става въпрос за суматоха, подозрение и извънредна ситуация на лавина, напрежението обаче е подплатено от въпроса дали трябва да се доверяваме на чуждите думи в ситуация на напрежение. Интересно режисьорско решение е използването на тунела като естествен път на влака, който да прикрие възловия за сюжета надпис „Фрой“ върху прозореца. Отново с пристигането на влака главната героиня е променила свое житейско решение, което засвидетелства напрегнатите обстоятелства на влака като радикално житейско преобразяване. И в двата филма на Хичкок голямо внимание се обръща на разхождането из самия влак: акцентират се вратите, прозорците, често камерата се озовава точно срещу врата, зад която има нещо. Това също обслужва идеята за съспенс – ефект, който трудно се постига, ако филмът задава единствено въпроса „кой е убиецът“.

Доста интересен относно железничарската рецепция на влака е филмът на Иржи

Менцел „Строго охранявани влакове“, където главният персонаж Милош Хърма е стажант ръководител-движение, облаган от несигурност, неловкост и безпокойство. Макар той да се отнася с особено внимание (за филма контекстов синоним на напрежение) към преминаващите през неговата гара влакове, самите им кадри са бавни и протяжни, което създава впечатлението за рутинна на работния процес на очакването, посрещането и изпращането на влаковете. Неговите колеги са доста похаотични и възприемат спокойно обстоятелствата, което всъщност регистрира професията като един затворен кръг: техният ден е полуабсурден и напобоява „В очакване на Гого“ и „Щастливи дни“ на Бекет. Посвоему филмът на Менцел също пита дали този ден ще остане обикновен. Уплахата на младия стажант в този смисъл е свързана с неизвестността, която носи пристигането на влаковете, в сцените на неговото притеснение често се забелязват часовници, документи, разписания, които засилват идеята за тревожно очакване. Подобен е случаят и в отварящата сцена на филма на Серджо Леоне „Once Upon a Time in the West“, където режисьорът използва тишината, за да създаде заплахата с изходен въпрос кой ще слезе от влака в средата на нищото. В „La Bête humaine“ (1938) на Жан Реноар железницата е смислово издигната до метонимия на личните отношения. Изключително запомняща се е ролята на Жак (Жан Габен), тъй като задава напрежение и свирепост със стъписващото мълчание и хладния педантичен маниер. Отново възлови се оказват началните кадри, които представляват картини от гледна точка на самия влак. Този похват създава представата за напрежението като неуправляема безпътница, тъй като едва след това е представено самото управление на тази „зверска“ машина. Железничарската работа като източник на постоянна тревога се е сляла с личния живот на Жак, началник-гарата Рубо и жена му Северин, затова след като самият живот става неконтролируем, машината ги завладява и по-скоро тя започва да управлява обстоятелствата. Все пак Жак е овластен от това, че с очите си вижда убийството, което Рубо извършва, като по този начин се слива смислово с идеята за освирепяла машина. Но в този смисъл тази любов е трагично двойствена, защото любовта и педантичното следване на службата са единственото обстоятелство, което го спасява от самотата. Като бързо обобщение бих извел тезата, че киното използва образа на железницата като нещо крайно властно и напругащо. Тъкмо затова тя е неконтролируемо убежище на човешките емоции, което може да ги среща и синтезира. Не е нужно конфликтът да се загълбочава от обстоятелствата, за да се стигне до върхово напрежение просто защото дори извън това клаустрофобията поражда особен тип тревога, която трудно намира отдушник.

КРУМ КИРОВ

За екранизациите и тенденциите в книгоиздаването

В последните два месеца филмовата адаптация на „Одисея“ на Кристофър Нолан предизвика сериозен дебат, който не се ограничи единствено до академичните среди – включиха се дори хора, които за първи път се сблъскват с Омир. В своята интерпретация режисьорът илюстрира психологическите последици от действията и решенията на човека във война. „Какво значи да се прибереш у дома, след като вече не си същият човек?“ – това е един от въпросите, които поставя Нолановата „Одисея“. В българските медии се появи необичайно голям брой текстове, публикувани непосредствено преди премиерата на екранизацията и обобщаващи очакванията към нея, както и текстове, които съдържат коментари относно самия филм. Това включва репортажни статии, съдържащи анонси за филма и отразяващи отзвук в световен мащаб, както и рецензии с разнообразни оценки и аргументи (цели пет в „Портал Култура“).

Всяка филмова адаптация на класическо произведение обновява неговия прочит, като го доближава до съвременната аудитория. За целта се използват различни похвати на киното – съвременен език, стилизирано визуално представяне на обстановката, нелинейна драматургична структура, нагъсан и динамичен монтаж, както и илюстративни кадри при голяма част от диалозите. Този своеобразен „превод“ на митовете може да провокира зрителя да открие себе си в историите и да ги осмисли на по-лично ниво.

В световен мащаб се наблюдава вълна от преиздавания на „Одисея“, а през 2026 г. в България бяха публикувани две нови издания на епическата поема – на издателство „Световна история“ (превод Георги Батаклиев) и „1002 PRODUCTIONS“ (аудиокнига). Заедно с това се наблюдава засилен интерес към книгите на Стивън Фрай, преразказващи по увлекателен и достъпен начин старогръцките митове.

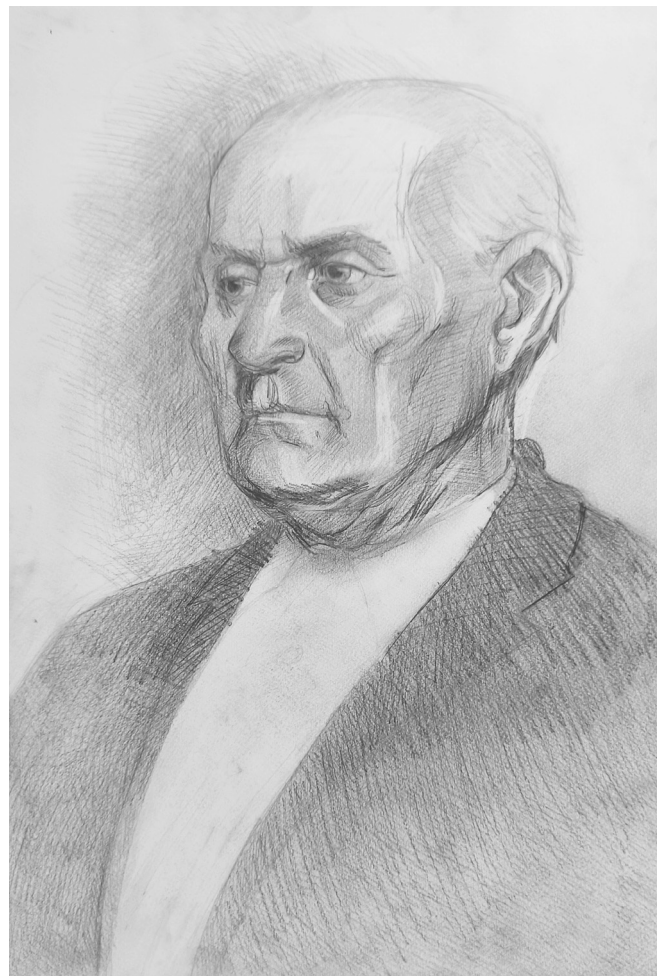
В Обединеното кралство са публикувани над десет различни издания, включително луксозни, специализирани и академични. Според информация от статия на Ема Лофхаген в „Гардиън“¹ продажбите на хартиен носител са нараснали с 1400% в четирите седмици до 25 юли 2026 г. (тоест до около седмица след излизането на филма) в сравнение със същия период от предходната година. Ръстът на продажбите освен на ефекта от филма се дължи и на предварителното очакване – съвестният зрител има нуждата „да се подготви“ за това, което предстои да види на екран. Дори прево-

дътката Емили Уилсън, която критикува филмовата адаптация на Нолан, все пак признава нейния принос за повишения интерес към Омировия епос. Трябва да отбележим обаче, че тенденцията за засилване на интереса към оригиналните произведения след излизането на филмова адаптация не е единичен случай. Друг пример от тази година са продажбите на „Брулени хълмове“, които скачат с 469% в сравнение с предходната година. През януари 2026 г. в Обединеното кралство са продадени 10 670 екземпляра – в сравнение с 1875 екземпляра през януари 2025 г.² Ако съпоставим този по-скромен процент със статистиката за „Одисея“, разликата в числата вероятно се дължи и на изключителния комерсиален успех на екранизацията на „Одисея“, за която статистиката отчита най-големия боксофис на филм с R-рейтинг в историята на киното.

Още един случай, който е актуален за българската културна среда, е преводът на повестта „Сънища с влакове“ на Денис Джонсън, издаден през 2026 г. – около година след световната премиера на филмовата екранизация на фестивала *Sundance*. Разпространението на филма в *Netflix* започва през ноември 2025 г., което потвърждава актуалността на изданието. Тясната връзка между реалностите на киното и литературата е илюстрирана и от корицата на българското издание, която представлява кадър от филма.

В по-дългосрочен план обаче се наблюдава интересен феномен – изследване³ на Микела Понцо, Винченцо Скопа и Идола Франческа Спано („Чели ли сте тази книга? Не, но съм гледал филма: Изследване на влиянието на филмовите екранизации“) сочи, че този засилен интерес обикновено е краткосрочен и носи риск от заместването на текста от филмовата екранизация: „По-конкретно открихме, че в седмиците непосредствено след излизането на филма вероятността книгата да се появи в списъка на най-продаваните книги, се покачва с около 15 процента, което вероятно е провокирано от медийното внимание и координацията сред потенциалните читатели. Въпреки това позитивният ефект изчезва с времето и около шестия месец след излизането се наблюдава негативен ефект. Тази тенденция показва, че филмите могат да служат като заместител на книгите, като насочват потенциалните читатели към филмовата екранизация“. По отношение на тази теза е интересно да се проследи дали по-ната-

тък, когато се заговори за Омир, филмът ще бъде предпочитан от масовата публика пред литературния оригинал – въпреки че и към този момент има предишни, не толкова комерсиални екранизации като „Завръщането“ (2024, реж. Уберто Пазолини), „Одисея“ (1997, реж. Андрей Кончаловски) и „Одисея“ (1954, реж. Марио Камерини). Рано е да определим дългосрочното въздействие от филма на Кристофър Нолан, но дори в последните седмици е налице спад в повсеместното присъствие на материали около филма в социалните мрежи. Хумористичните снимки и видеа, както и музикалните трендове значително намаляват, тъй като краткосрочният ефект на интензивно въздействие постепенно започна да се изхабява и по-скоро става причина за чувство на отблъскване от страна



Графика, Зорница Параскевова, 18 г.

на хората, които вече са гледали филма и са се поинтересували от заобикалящия го контекст.

Въпреки очевидното сходство явленията в българския културен контекст по-скоро трябва да се разглеждат като отражение на световните процеси, отколкото като самостоятелни тенденции. Независимо по какъв начин се случва взаимодействието, филмът на Нолан е доказателство, че световите, които литературата и киното изграждат, продължават да вълнуват съвременния човек, като създават диалог в публичната среда.

ДИМИТЪР АЛЕКСИЕВ

¹ Emma Loffhagen, *Christopher Nolan's The Odyssey gives UK poetry sales an epic boost*, The Guardian, 04.08.2026, <https://www.theguardian.com/books/2026/aug/04/christopher-nolan-the-odyssey-uk-poetry-sales-boost-homer>

² Emma Loffhagen, *Sales of Brontë's Wuthering Heights skyrocket ahead of film adaptation*, The Guardian, 06.02.2026, <https://www.theguardian.com/books/2026/feb/06/sales-of-brontes-wuthering-heights-skyrocket-ahead-of-film-adaptation>

³ Michela Ponzio, Vincenzo Scoppa, Idola Francesca Spanò, *Have you read that book? No, but i've seen the film: An event study on the impact of film releases*, University of Calabria, 2025, https://desf.unical.it/media/media-as/2025/WP01_2025.pdf (стр. 15)

Време за поезия

прост тост

радостите си
гържа да са прости

да не я болят краката
и ръцете
от болестта

да ходим
заедно с таралежите
като хора

да ни е срам
по едно и също време
на едно и също място

заедно да усещаме
бягствата
и да слушаме бала на цикагите
без да си увреждаме
слуха

ЛАЗАР ЗАГОРЛИЕВ, 20 г.

Първият

По раменете му – две мачти на кораб,
се спускат вълни с цвят на дива липа,
а залезът, който все ме гърпа нагоре,
се пръсна като смокиня по ръба на нощта.

Натежал и лепкав, светът се скъса на части,
фрегатите видели хартиена лодка на юг,
брегът ми заспиваше с мъжко „сбогом“ и
„здрассти“,
но сутрин в очите им търсех очите на друг.

Писмо поне да беше пратил по пасатите
или една целувка, затворена в стъкло,
не биха им посегнали даже и пиратите,
които искаха да свият с мен едно гнездо.

Днес името ти е отливка на света,
а аз съм само незначителен писател,
след който ще остане единствено солта
и тайната, че аз съм твоят първи откривател.

СЕЛИН АРИФ, 24 г.



фотограф: Леда Бенева, 17 г.

баур

На оня жив баур
някога през август
(или било е вече през декември)
изпадна от гъбожа ми
една детска снимка.

Щом усети,
за миг попи я калдъръмът
право в своите дълбини
и ясно бе, че там ще си остане.

Проследиха я с очи
и гарвани,
косачи,
всичко в тая глъчка
обратно във картината се скри.

Днес, през февруари,
се върнах там
на оня пуст баур
и тварите,
тълпата,
твърдяха, че не ме познават.

Та тръгнах пак
по стръмния ми склон,
докато изплува през нощта
пътят от трохи,
гето връща ме в онова преди.

ВИКТОР ТУМБЕВ, 20 г.

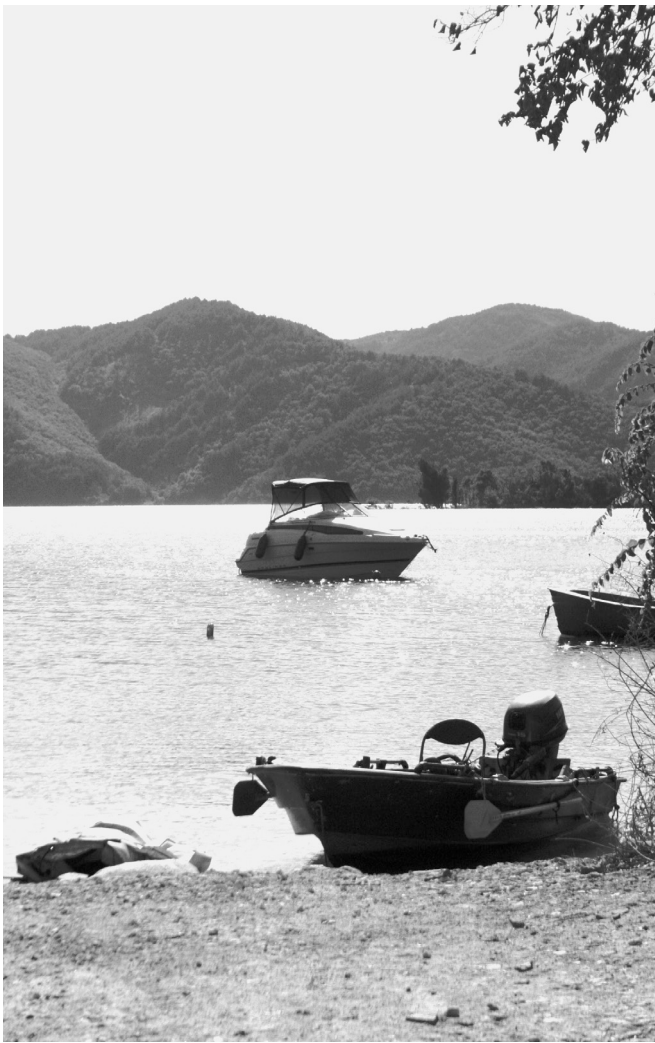
Куче яде друго на пътя

докато приятелите ми се смеят в
колата

прозорецът от лявата страна
с наполовина отворена уста
го издава без да иска
челюстта ни тупти като тайна
люляци на пътя негодуват с глава
опрашват стъклото с полени
оплождат колата с виолетови гуми
за пчелни пити и кръгове
улицата е вече следваща
липсват ми накривените ми зъби
и да седя на задната седалка
с лице към другия прозорец

РОСИТА СТОЙНЕВА, 25 г.

фотограф: Мая Монева, 16 г.



Отворена покана за млади творци

Кой може да участва?

Творци на възраст между 16 и 25 г.

С какво можеш да се включиш?

- Поезия (до 3 стихотворения)
- Проза (до 6000 знака с интервалите)
- Рецензия на актуална книга, театрална постановка или филм (до 6000 знака с интервалите)
- Графика и фотография (черно-бели и с висока резолюция)
- Есе (до 6000 знака)

Краен срок: няма!

Важно изискване е да не са публикувани преди и да не са генерирани с изкуствен интелект.

Как да кандидатстваш?

Изпрати своите материали на имейл:

povaliteratura@foxbooks.bg

Данни: три имена, възраст, имейл и телефон на участника.

Очакваме творбите ти с нетърпение!

Редакторски състав: Крум Киров, Михаил Филков, Ралица Тончева

Творчески ръководител: Десислава Алексиева, със съдействието на културния център FOX Book Café

Проектът се осъществява с финансовата подкрепа на Националния фонд „Култура“ по програма „Любителско изкуство“ LI-L-2025-5.

Издателство ФО

Печат: ДЕДРАКС