

## КАК СОЦИАЛНОАНГАЖИРАНОТО КИНО СЕ „ПРЕВЪРНА“ В АРТКИНО

**Христо Симеонов**

*Югозападен университет „Неофит Рилски“*

**Резюме.** Съвременната ситуация на масово потребление на филми и на развитието на популярна филмова критика наложи едно размиване на класически понятия, като социално кино и арткино. Ако един филм представя социална история, сниман е натуралистично, има главни герои от бедните прослойки, представени на екрана от непрофесионални актьори или актриси, които не са известни – тогава има голяма вероятност филмът да бъде определен като „арткино“ или като „реплика“ на филмите на Дарден, днес едни от най-ярките социалноангажирани режисьори. Популярната култура определя всеки филм, който не е произведен с пазарна цел, като арткино. Това широко прието противопоставяне автоматично разделя публиката на две според привичните ѝ предпочитания и я лишава от възможността за ново различно преживяване. И двете страни стоят на дистанция, но в крайна сметка, губещи са филмите, вкарани в рамката на широкото понятие „артфилм“ – така те автоматично губят публика, която не би се припознала с това понятие.

*Keywords:* socially engaged cinema, artcinema, audience, culture, movies

През последните години изразът „това е арткино, напомня ми на филмите на Дарден“ често се използва от кинолюбители и филмови професионалисти. Ако един филм представя социална история, сниман е натуралистично, има главни герои от бедните прослойки, представени на екрана от непрофесионални актьори или актриси, които не са известни – тогава има голяма вероятност филмът да бъде определен като „реплика“ на филмите на Дарден, без това все пак да се приема за тяхна специфична и запазена територия.

През последните 20 години Жан-Пиер и Люк Дарден работят, без да сменят прийомите си на правене на филми, и погледът им остава верен точно на същите фокус групи, откъдето черпят истории още от времето, когато са снимали само документални филми. Днес те са едни от водещите представители на европейското социално кино наред с Кен Лоуч и Майк Ли (водещи фигури в британското социално кино), с които делят една вярна публика. И също като тях са политически ангажирани в търсене на солидарността. Обединява ги

традицията на социалното кино, което се интересува от бедните, от жертвите, от хората, чиято дума не се чува, за сметка на пропагандата на управляващата класа, която кара бедните да вярват, че безработицата и неправдата са по Божията воля.

Много често братя Дарден се приемат като водещи режисьори в авангарда на световното арткино. Безспорно Дарден са в авангарда, но на социалноангажираното европейско кино, чиито традиции би трябвало далеч по-внимателно да се смесват с арткиното, което като понятие е изгубило истинския си смисъл и днес то е олицетворение на всички филми, които нямат огромен бюджет и често се приемат като такива, направени, за да удовлетворят единствено нуждата на създателите си. Такива филми обикновено се очаква да имат ограничена публика и не са за масова употреба, което само по себе си не отговаря на целите на един филм – да стигне до по-голям брой публика, за да предаде идеи и послания. Поради това рамката на т.нар. артфилм по същество хвърля непълноценна сянка на социалното кино и в частност – филмите на братя Дарден.

Погледнато през призмата на новото време на развитие на технологиите и масовите потребителски нагласи, днес обективно намаляват зрителите на тези филми. Основната си публика те събират на фестивални форуми. През другото време филмите се прожектират в кинозалони, специализирани в показване на арт и експериментално кино, те не намират място в мултиплексите, където основно царуват американски блокбъстър. Тук спокойно може да говорим за две различни култури, най-общо разделени от понятията артфилм и блокбъстър. Това разделение помага на „клиента“ зрител да се нареди на определена опашка в „магазин“ за кино. Може да се каже, че не само масовата публиката обича етикетите, те правят продукта разпознаваем – както блокбъстър, така и артфилма. Само че колкото ясно различимо е понятието блокбъстър, толкова е неясно и общо понятието артфилм.

Като проверка на масовата ориентация може да се ползват определенията, които дава най-популярната онлайн енциклопедия – „Уикипедия“, за блокбъстър и артфилм, които гласят следното:

*„Блокбъстър е определение за филм, което означава такъв с голяма популярност и успешна продукция според критериите на индустрията. Някои считат, че първоначално с този израз се наричали постановки, които били толкова успешни, че конкурентните театри в околността (квартала) са били „изхвърляни“ („busted“) от бизнеса. Днес изразът се използва основно от филмовата индустрия...“<sup>1)</sup>*

*„Артфилмът най-често е сериозен, независим филм, предназначен за определена пазарна ниша, а не за пазара на масовата публика. 1. Артфилмът*

„предполага сериозна артистична творба, често експериментална и без да има за цел да се хареса масово“, 2. „направен е основно по естетическа необходимост, а не с цел печалба“, 3. и е с „неконвенционално или много символично съдържание...“.<sup>2)</sup>

Налаганият се извод води до констатацията, че популярната култура и знание определят всеки филм, който не е произведен с пазарна цел, като арткино. Това широко прието противопоставяне автоматично разделя публиката на две според привичните ѝ предпочитания и я лишава от възможността за ново различно преживяване. И двете страни стоят на дистанция, но в крайна сметка, губещи са филмите, вкарани в рамката на широкото понятие „артфилм“ – така те автоматично губят публика, която не би се припознала с това понятие. Защото колкото и клиширано да звучи понятието „арт“, масовата публика го разчита по свои кодове и му придава значения на високохудожествен, експериментален, трудносмилаем и най-лошото – скучен „продукт“. Представя си истории и теми, които нямат общо с нея. Не може да се изключи и проблемът с филмовата култура на масовата публика, свела вкуса си до „пуканкови“ филми, но елитарното представяне на социалноангажираното кино, в случая, не му прави услуга. Откога това кино се приема за арткино?

Не може да се каже, че филмите на Кен Лоуч (особено последните) и Майк Ли трябва да се афишират като артфилми и да влизат в една редица с чисти жанрови филми или авангардни автори, като Питър Грийнауей (*The Falls, 1980, The Pillow Book, 1996, The Tulse Luper Suitcases – trilogy*), Гаспар Ное (*Ireversible, 2002, Enter the Void, 2009*), Ларс фон Триер (*Idioterne, 1998, Dogville, 2003, Antichrist, 2009*) Лео Крак (*Holy Motors, 2012, Tokyo!, 2008*) Хармони Корийн (*Gummo, 1997, Trash Humpers, 2009, Spring Breakers, 2012*), които постоянно експериментират с променящия се визуален език и средствата на новите технологии – дигиталната технология, компютърни визуални ефекти, интернет. Социалноангажираното кино се възползва от достъпната видеотехнология, но не променя основните си естетически цели да разказва по семпъл начин за безработица, бежанци, работническа класа, които са проблеми и теми на по-голямата част на обществото. Трудно е да си представим, че започвайки реализацията на новия си филм „Два дни и една нощ“, братя Дарден са имали намерение да направят артфилм, занимаващ се с изключително злободневната тема за безработицата, касаеща милиони хора по света. Не е съвсем коректно определянето на филмите на Дарден като артфилми. В последния им филм „Два дни и една нощ“ участва Мари-йон Котияр – актриса със световна известност, която прави най-силното си и неподправено изпълнение, с което няма да остави безразлична голяма част от публиката на мултиплексите.

Историята изглежда позната на всички независимо от социалните, икономическите, културните аспекти на индивидуалната съдба на отделния зрител.

*Сандра (героинята на Котияр) има един уикенд да спаси работата си. Шефът на малката фабрика, където работи, е предоставил на служителите избор: или някой ще бъде уволнен, или никой няма да получи бонус тази година. Сандра наскоро се е върнала от болнични и затова тя ще бъде уволнената. Профсъюзният представител се опитва да ѝ помогне, като убеждава началството да организира второ гласуване в понеделник сутринта, но Сандра ще трябва да спечели поне шестима от колегите си на своя страна. Не е лесно да поискаш от някого да се откаже от значителна сума заради теб, особено в тези тежки времена, а крехкото психично състояние на Сандра прави задачата ѝ още по-тежка.*

Грабващата история на Сандра повдига изключително уместни въпроси за солидарността, саможертвата и самоуважението. Повече от век киното се задвижва от майсторски разказани истории, а братя Дарден знаят как да извлекат максимален ефект и влияние от натуралистичните истории. Определяни като съвременен неореализъм, филмите на братя Дарден са по-близки като подход до някои от филмите на Робер Бресон – „Наслука Балтазар“ (*Au Hasard Balthazar*, 1966), „Мушет“ (*Mouchette*, 1967), „Джебчия“ (*Pickpocket*, 1959). Дарден успяват да придадат същата митичност на своите истории, които разказват за саможертвата и желанието на хора от работническата класа, дребни престъпници и емигранти, борещи се с живота, за да оцелеят и да простят. Това е кинореализъм, наситен с философска и духовна дълбочина, видян през погледа на творци, втрещени в ежедневиите случки от улицата.

Братя Дарден са родом от индустриалния град Лиеж, Белгия, разположен на река Мьоза, който става терен за снимки на всичките им игрални филми след „*La Promesse*“, 1996. Някак здраво закотвени остават Дарден в своя мироглед към действителността, която ги заобикаля. В този смисъл, филмите им „Розета“ (*Rosetta*, 1999), „Синът“ (*Le fils*, 2002), „Детето“ (*L'enfant*, 2005) предлагат вид трансцендентален материализъм, едно заземяване с ясни духовни измерения в режим на екзистенциална притча за пробуждане на политическо съзнание. Един от вдъхновителите на режисьорите – философът Емануел Левинас, демонстрира философията на битието и предлага една философия на другото. Идеята за отговорността, явяваща се основополагаща за творчеството на Левинас, изключва сама по себе си причиняването и оправдаването на страдание. Тя влиза в конфликт с идеята за свобода и лично достойнство. Френският философ вижда изхода от създалата се криза на човешките взаимоотношения в способността да се поставяш на мястото на Другия (т.нар. субституция). Другият – това

е чужденецът, беднякът, голтакът с тяло, белязано от насилието. А според Левинас, когато става дума за голотата и страданието на другите, вече не може да се говори за „познание“, а за „отговорност“. Не може да се занимаваш с кино и да няма някакъв знак за равенство между твоята съдба и съдбата на това около теб. Няма как да не се тревожиш. От друга страна, „изглежда естествено филмите, които откликват особено завладяващо на масовите потребности, да бъдат касови. Само че един успешен филм може да удовлетвори само една от многото съществуващи потребности, невинаги най-важната“ (Kracauer, 1991: 24) Така филмовата култура в световен контекст се разширява непрестанно.

Киното има удивителната способност да се променя и може да бъде всякакво – и елитарно изкуство, и такова за чисто забавление. Преди всичко е странен хибрид между занаят и талант, като съотношението между двете варира всячески. Киното е синтетично изкуство и колкото повече искаш да го натоварваш с послания и символи, толкова повече ти трябва майсторство. Но и също така добре отгледан зрител, който да е излязъл от примитивната си фаза на наблюдател на движещи се картинки, за да може да разчита вътрекадровите пластове и позиции, да прави асоциации и да има пространство да надгражда в главата си видяното от екрана. Но този зрител трябва да бъде отгледан, трябва да бъде привлечен.

Това би могло да дойде с помощта на държавна политика, която да се изправи срещу затворената система на мултиплексите, това би помогнало. Но в крайна сметка, филмите сами трябва да се преборят, за да се получи разговор с всеки отделен зрител, от който ще се роди връзка, която ще е по-здрава без понятието арт, което не работи добре, а и в съвременния свят като че ли постепенно излиза от „мода“ неговата конвенционална употреба.

#### NOTES / БЕЛЕЖКИ

1. Shtipkov, N. (2014). <http://infocultbg.org/index.php/2010-07-26-10-56-44/253-anonia-na-hristianstvoto>. Щипков, Н. (2014). Анатомия на християнството
2. [http://en.wikipedia.org/wiki/Art\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/Art_film)

#### REFERENCES / ЛИТЕРАТУРА

- Mosley, P. (2013) *The cinema of the Dardenne brothers – Responsible realism*. New York: Colombia University Press.
- Goodridge, M. (2012). *Directing*. UK: The Ilex Press Limited.
- Levinas, E. (2000). *Totality and Infinity*. Sofia: Sofia University Press “St. Kliment Ohridski”. [Левинас, Е. (2000). *Тоталност и безкрайност*. София: „Св. Кл. Охридски“].

- Kracauer, Z. (1991). *From Caligari to Hitler*. Sofia: Nauka i izkustvo. [Кракауер, З. (1991). *От Калигари към Хитлер*, София: Наука и изкуство].
- Dimitrova, M. (1995). *Copyright cinema*. Sofia: BAS. [Димитрова, М. (1995). *Авторското кино*. София: БАН].

## HOW SOCIALLY ENGAGED CINEMA “TURNED INTO” ART CINEMA

**Abstract.** The contemporary situation of mass cinema consumption and the development of popular film critic imposed a dilution of some of the classical concepts such as socially engaged cinema and art cinema. If a film tells a social story and is shot in a naturalistic way, with main characters that come from the poor stratum, featuring non-professional or infamous actors – there is a big chance for this film to be defined as “art cinema” or as a replica of the films of the Dardenne brothers, who are now among the most noticeable socially engaged directors. Pop culture characterizes each film, that hasn’t been created for commercial purpose, as an “art film”. This widespread distinction automatically splits the audience, according to its primal preferences and takes away its chance for a new and different experience. Both of the sides keep a distance from each other, but in the end the lost is for the films themselves, stuck into the frames of the vague “art film” concept – that’s how they are deprived from audience that wouldn’t identify with this concept.

✉ **Mr. Hristo Simeonov, PhD Student**  
Faculty of Arts  
South-West University “Neofit Rilski”  
Blagoevgrad, Bulgaria  
E-mail: icosimeonov@gmail.com