

ХИБРИДНИТЕ ФОРМИ актуални търсения в съвременната българска кинодраматургия

*Достойнство на хибридните
форми е креативният ум на
авторите*

▶ **АНРИКУЛЕВ** е многостранен творец с неизчерпаем талант и дяволска работоспособност. Той е забележителен карикатурист, живописец, график – с много самостоятелни изложби у нас и в чужбина, театрален режисьор и режисьор на анимационни, документални и игрални филми. Завършил е анимация във ВГИК – Москва и е автор на петдесет анимационни филма, между които: „Хипотеза“, „Кавалкада“, „Постановка“, „Гайда“, „Кой вижда по надалече“, „Приказка за пътя“, „Сламеният човек“, трилогията: „Веселякът“, „Парцалът“, „Вятер работа“, пълнометражния „Пук“ и др.

От петнайсетте му документални филма е достатъчно да се споменат: „Сънувам музика“, „Лабиринти“, „Свирачи“, „Душевно“, „Загадката Веда Словена“.

Не по-малко копнежни, просветлени, романтични, приказни, абсурдни и трагични са игралните му филми: „Смъртта на заека“, „Бащата на яйцето“, „Врабците през октомври“, „Честна мускетарска“, „Госпожа Динозавър“, „Цахес“, „Имало една война“.

Носител е на всички престижни национални награди от „Златна роза“, „Златен ритон“, „Златна ракла“, както и на десетки международни награди от фестивалите в Чикаго, Оберхаузен, Краков, Москва и др.

СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ е документалист и автор на филмите: „Животът е прекрасен, нали?“ носител на наградата на MDR за най-добър източноевропейски филм на DokLeipzig през 2001 година. „Веселите Момчета“ през 2003 участва в IDFA, Амстердам, а „Млади Сърца“ печели Prix Europa в Берлин и участва на DokLeipzig през 2004. „Самодейци“ печели Златен Ритон и наградата на критиката през 2005. През 2013 „Живот почти прекрасен“ участва в конкурса за пълнометражни филми IDFA в Амстердам и получава наградата на критиката на Златен Ритон 2013, през 2014 същият филм печели специални награди на ZagrebDox и София филм фест. Дебютът му в игралното кино е с работно заглавие „Директор на водопад“.

ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ се дипломира по специалност филмова режисура в университета „Метрополиа“ в Хелзинки, Финландия. Завършил е европейските програми за продуценти и режисьори Documentary Campus Masterclass (2011–2012).

Член е на управителния съвет на финландската документална гилдия. Лектор е в различни европейски университети в областта на продуцентството и режисурата на документални

филми. Работил е на свободна практика за финландската обществена телевизия YLE, която застава и зад голяма част от проектите му. Филмите му са представяли българското кино на най-големите кинофестивали в света: Сънданс (САЩ), Карлови Вари (Чехия), Пусан (Южна Корея), IDFA (Амстердам), Трайбека (Ню Йорк), ХОТ ДОКС (Торонто), Лайпциг, Сараево, Нион, Сан Франциско и др.

Носител на наградата на ARTE за най-добър кросмедия проект с „Любов и инженерство“. „История за храната и душата“ е номиниран сред трите най-добри документални филма на най-престижния документален фестивал в света IDFA (Амстердам) за 2013. „Поцалъонът“ участва в конкурса за пълнометражни документални филми в IDFA, 2016 и е селектиран на фестивала за независимо кино в Сънданс, 2017. „Тайният живот на Вера“ участва на Берлинале 2019 и е в конкурсната програма на Сънданс същата година.

Факт е, че междувидови и междужанрови хибриди в киното е имало още от неговото зараждане, но с развитието на съвременните технологии, компютризацията във всички сфери на филмовото производство хибридността като че ли става неотменна част от филмовата изразност. Как вие гледате на този процес?

Анри Кулев: Думата „неотменна“ носи задължителен характер, но с това е несъвместима със същността на изкуството. И тъй като за мен киното винаги е било изкуство, мисля, че неотменна част на изкуството е единствено Свободата. Всичко останало носи пожелателен характер. Включително така наречената „хибридност“, тоест кръстоска, мелез. За да можеш успешно да кръстосваш, трябва да владееш отлично формата. Или да се опитваш да я овладееш, усилено експериментирайки, защото сам по себе си хибридът винаги е експеримент.

Така е и в киното, особено в първите му десетилетия. Хибридни са филмите и на Мелиес, и на Дзига Вертов, да не говорим за хибридите на Бунюел и Дали – „Андалуското куче“. Във филмите на гениите формалното търсене е основен закон. А като че ли в изкуството най-точното определение на хибрид е съчетание на формите. Да си спомним обемната анимация с

каменния лъв (Айзенщайн) или чисто анимационната кокошка на Чаплин в „Треска за злато“.

Тук стигам до една моя лична „ерес“. Аз съм за чистотата на видовете кино, но за хибридността във формалното търсене. Това значи, че уникалното пространство на анимацията трябва да бъде търсено, създадено и запазено чисто. Няма никакъв смисъл със средствата на игралното кино да се прави анимация – за тази работа си има игрално кино... През петдесетте години на миналия век са правени отчайващи по своята глупост хибридни експерименти. Снимат се сцени с живи актьори, после се прерисуват, оцветяват, готовите рисунки се снимат отново и... става анимационен филм. Безкрила работа! Безполова...

Същото е и с игралното кино. Безсмислицата да опиташ да го правиш максимално документално. Уж по-близо до живота... Глупости. За тази работа си има документално кино. Да се опиташ да унищожис уникалното пространство на игралното кино, съсипвайки актьорите, принуждавайки ги документално да копират живота – за това също се иска талант.

При връзката игрално – анимационно кино нещата са по-различни. 3D генерираните технологии мира не дават на гениални софтуераджии и амбициозни продуценти. Това постепенно се превръща в отделен клон от игралното кино, защото независимо от това, че използва компютърно генерирани и анимационно раздвижени персонажи, това си е игрално кино. То не може да проникне в уникалното пространство на анимацията. За мен това е игрално кино без най-голямото достойнство на игралното кино – живият актьор. Това кино рискува да повтори съдбата на Великите хибриди – Кентавъра, Сирените, Минотавъра, при които Създателят (режисьор) бързо се е съобразил с мнението на публиката (естествения подбор) и се е върнал към чистотата на вида – Човека, Коня, Рибата, Бика. Оня хибриден експеримент се е провалил, ще видим какво ще се случи с този в киното.

Това е по отношение на вида кино. При междужанровите хибриди, като че ли, е по-лесно – за режисьора работи и сценаристът. И не е толкова трудно едно криминале да се превърне в

дълбока психологическа драма, включително и за публиката.

Светослав Драганов: Според мен, категоризацията на филмите и поставянето на етикети е една приятна игра, най-вече за тези, които са по-запознати с историята на киното. Тази игра се играе и от меломаните, и от любителите на литературата. В човешката натура е заложено слагането на названия за по-лесно класифициране.

Тонислав Христов: Не мисля, че процесът на правене на кино се е променил драстично с навлизане на новите технологии. Освен че улесняват процеса и правят възможно да снимаш повече. Това е разликата с лентата. И е много полезно при работата в документалното кино. Но ето че първият знаков документален филм „Нанук от Севера“ е заснет почти изцяло в предварително изграден декор в студио, вследствие на това, че по това време не са разполагали с необходимата техника за снимане на Северния полюс.

И така, още със самото си зараждане документалното кино носи това „stage“-ване – режисирането на действителността, с което хората свързват и моето кино. В моя опит този подход навярно идва от факта, че още първият ми филм беше заснет на лента. Когато се сблъсках с 11-те или 13-те минути касетка, е необходимо да си планираш много добре снимачния процес. Да си премериш времето и да знаеш какво точно искаш от сцената, която предстои да заснемеш. Нужно е предварително да се знае най-общо в каква посока се движи действието.

Този подход е абсолютно нормален за документалното кино, но носи и своите сериозни негативи. Така например по-трудно излизат неочаквани неща. От друга страна, не мисля, че от всяко класическо интервю, в стила „talking heads“, излиза нещо ново, неочаквано и различно, спрямо предварителните разговори. Безспорно, технологиите са улеснили филмовия процес, но не мисля, че снимането с малка дигитална камера или със смартфон води автоматично до създаването на по-добри и оригинални филми. Всичко отново е свързано с избора на тема, на герои, на история. При подготовката в „Пощальонът“ героят на „Черния Иван“

въобще не беше планиран като част от филма. Един ден просто снимахме, той влезе в кадър и започна да си говори с Пощальона. Виждаш герой, който е интересен и макар да води към промени в историята, тръгваш след него.

В документалното кино режисьорът създава ситуации, но трябва да е готов да приеме, че тези ситуации се нарушават от външни фактори и често водят към нови, по-интересни посоки. Научил съм се, че трябва винаги да бъде отворен за подобни неща.

Доколко, според вас, технологията детерминира процеса и доколко влияние му оказват глобализацията, културната идентичност, мултикултурността на съвременния свят?

А. К.: Колкото и да се преструваме на различни, ние живеем в общия ни аквариум – Земята. Поради тази простичка причина всичко оказва влияние на всички – ефект на пеперудата. Разбира се, нещата не са толкова прости. Има процеси, но има и реакции на тези процеси. Глобализация и национализъм, мултикултурност и национална културна идентичност...

И, разбира се, технологиите...

Технологиите... Подхвърляни на публиката трохички от остатъците на трапезата на военно-промишления комплекс... Има нещо перверзно в това да превръщаш софтуер, проектиран за оръжия, в средство за заглавичкване на артисти и публика. Искам да сме наясно – не съм дърт консерватор, мразещ изумителния технически прогрес... Но киното, освен да забавлява, трябва и да предлага идеи, да възпитава. Изкуството въобще е поле на алтернативи. А специално за анимацията публиката трябва да бъде настойчиво информирана, че 3D реалността на компютрите не е нещо по-велико от търсенето в композицията, живописата, графиката в 2D пространството. Тук компютърът няма никаква вина. Той просто е техническо средство в „ръцете“ на мозъка...

Св. Др.: За мен в основата на вълнуващото кино стои историята и дали тя „хваща“ емоционално зрителя. Всичко друго е второстепенно.

Т. Хр.: Не мисля, че отговорът се крие в технологията. Вече споменахме, че така всичко става по-евтино и по-лесно, но подходите си остават едни и същи. В момента много по-лесно се гле-

да кино, благодарение на множеството фестивали, онлайн платформите и т.н. Съвременният свят се променя непрекъснато. Той винаги се е променял. Това е нормално. Ние, с нашата национална идентичност, с проблемите си, сме част от Европа. Интересувам се от политика, от големите глобални теми, но винаги отделният човек с неговата история ми е бил много поинтересен. Киното, което правя, се определя в жанра „character driven documentary“, защото е водено от героя, а не от политически, социални или други теми. Разбира се, тези житейски пластове неминуемо присъстват във филмите ми, но основният фокус винаги е върху героя и неговата съдба. Никога не съм целял да направя филм, който се занимава с гореща в момента тема. Това, което ме вълнува, е героят. Той трябва да ми бъде интересен. Ако е интересен за мен, вярвам, че ще бъде интересен и за публиката.

Виртуалната реалност вече е неотменна част от филмовата изразност. Доколко творческият потенциал на филмовия оператор и възможностите на виртуалната камера намират адекватна творческа реализация?

А. К.: Всичко зависи от твореца.

И от ТВОРЕЦА ...

И от ПАРИТЕ...

Творческият потенциал на филмовия оператор – неотменна част от филмовата изразност?!?! В „Аватар“??? С бюджет над 600 000 000... За нас тези числа са в областта на виртуалната реалност... Проверете в бюджета на татковината ни за 2019 година какви дейности са финансирани срещу тази сума. Тогава за каква адекватна творческа реализация на оператора става дума...

Думите филмов оператор и виртуална камера са несъвместими. Интелигентните композиционни умения, играта със светлината, сложните перспективни решения и изобщо целият човешки и професионален потенциал на талантливия оператор отдавна не значат нищо в света на виртуалната реалност. Там е полето на технически гении и всезнаещи продуценти.

Горките филмови оператори...

Св. Др.: Т.н. виртуална реалност едва прохожда и търси още своя път към зрителя. Ще стане ин-

тересно, когато и със средствата на виртуалната реалност започнат да се разказват истории.

Т. Хр.: Не бих казал, че това е неотменна част от филмовата изразност, но е някаква форма, която дава възможност за създаване на разказ. В Берлин и Сънданс имаше цели програмни панели с VR експерименти. Миналата година в Кан беше показан VR филм на мексиканския режисьор Алфонсо Куарон. Предполагам, че все повече ще се появяват подобни филми. И те ще са много сложни, защото да създаваш драматургичен разказ в пространство, което е 360 градуса, е безкрайно трудно. В този смисъл е интересно като предизвикателство, но в крайна сметка VR-а и 3D-то не са нещо ново. И все пак мисля, че тези неща по-скоро ще останат в сферата на експеримента.

Споделете личен опит. В кои ваши филми и доколко може да се говори за хибридност? Какво помага и какво пречи в процеса на работа? Какви са достойнствата и опасностите, които крие хибридната форма?

А.К.: Още след първите филми ми стана някак тясно във филмовото пространство. Струваше ми се, че добрите сценарии са достатъчно здрава основа за един градеж върху тях. Вярвах, че е непросто от формална гледна точка да се пропусне златната възможност героят (типаж във филма) да претърпи вътрешно развитие, да „пулсира“, променяйки формата си, преминавайки през игрални, живописни, графични кадри. Вярвах, и сега вярвам, че това засила внушението, че подпомага драматургията и най-важното, че задържа вниманието и кара публиката да си задава въпроси и по този начин да мисли... Това си беше креативен хибрид отвсякъде. В резултат „Кавалкада“ – сценарист Христо Ганев, получи „Златен змей“ в Краков, Полша и нула внимание от публика и критика в България. Публиката тогава, пък и сега, беше функционално неготова да проследи сложните формални метаморфози. Чували ли сте, че опитът учи. Реших, че формалните експерименти могат да бъдат фризири в интерес на зрителите. Огромна грешка.

В следващите анимационни филми „Приказка за пътя“, „Кой вижда по-надалече“ и „Как маймуните произлезли от човека“ – сценарист Сте-

фан Цанев, героите също пулсираха хибридно, преминавайки през рисувани и живи кадри. Но всичко бе по-сдържано, обрано, рафинирано... Вчесан хибрид. Това ме поумори. Трябваше ми време да се съвзема и едва в „Парцалът“ изкушението отново надделя. „Хибрирах“ – включих документални сцени от Първата световна война. Резултатът беше, че и до днес ме е страх да нямам проблем с авторските права на кадрите.

Ще добавя още, че „хибридни“ са игралният „Бащата на яйцето“, документалните „Веда Словена“ и „Книга на Мълчанието“. И разбира се, анимационният „Очи черные“. Монтиран с документални кадри от концерт на Сачмо, съчетани с игрални, върху които „стои“ добавена, рисувана анимация. Същата е и ситуацията с пълнометражния анимационен „ПУК“. Игралните кадри със Стоян Алексиев обогатяват допълнително както пластиката, така и същността на драматургичното действие.

Достойнството на хибридните форми е креативният ум на авторите.

Опасностите – консервативната публика.

Хората не са длъжни да кретат по лъкатушните пътеки на формалната авторска измислица. И въобще, имат ли пресечна точка (хибрид) съзливият сериал и експерименталният филм?

Св. Др.: Моят опит е работата ми в документалното кино и наскоро завършен първи игрален филм. Целта ми винаги е била да „уловя реалността“ на героите, които снимам. Съзнавам, че

това е илюзия, но съм влагал старание да бъде колкото може по-близо до „животът такъв, какъвто е“. Според мен, Животът е най-големият драматург и винаги съм се старал да бъда честен хроникьор. Ако съм схванал добре въпроса ви, имате предвид, какво е мнението ми за т.н. „хибриден документален филм“. Мисля, че киното е демократична територия и всеки автор трябва да работи, слушайки сърцето си.

Т. Хр.: Подходът е малко по-различен. Когато сцените изглеждат като в игрален филм, започваш да си задаваш въпроса, доколко това е достоверно и е истина. Впрочем, това не притеснява нормалния зрител – той се потапя изцяло във филма, когато е направен добре. Но хора от индустрията започват да задават такива въпроси.

Всеки филм, малко или много, следва едни и същи драматургични правила. Имаш триактна драматургична структура. Трябват ти plot points (повратни точки в сюжета). И трябва да ги изградиш, ако ги няма. Аз избирам действието в моите филми да се случва пред камерата. Като документалисти сме длъжни да намираме начин да разказваме събитията, които се случват на и около нашите герои.

Единственото правило в документалното кино е да си верен на историята. Разполагаш с истинската история на своя герой и трябва да използваш някакви инструменти, за да я разкажеш. Твоята отговорност като режисьор е да си искрен и честен към героите си. Те по никакъв



„Загадката Веда Словена“ – режисьор Анри Кулев“

начин да не се чувстват изложени, ограбени или унижени.

Доколко при режисьорската интерпретация се запазва автентичността на драматургичната основа и допустима ли е пълна промяна от първоначалния замисъл?

А.К.: Във всичките си филми – анимационни, документални, игрални – съм се придържал пунктуално към „духа и буквата“ на авторския текст... Но чуйте само имената на авторите – Валери Петров, Христо Ганев, Борис Христов, Рада Московска, Станислав Стратиев, Влади Киров – ако познавате някой, който има смелостта да промени драматургичната основа на техните текстове – посочете ми го. А и за каква пълна промяна става дума във въпроса? Ако е така, за какво ти е този автор? Пиши сам. Светът е пълен с графомани. Да ги оставим сами на себе си. Тук става въпрос за Хибриди.

Св. Др.: За съжаление, не разбирам добре въпроса ви. За документално кино ли става дума или по принцип?!

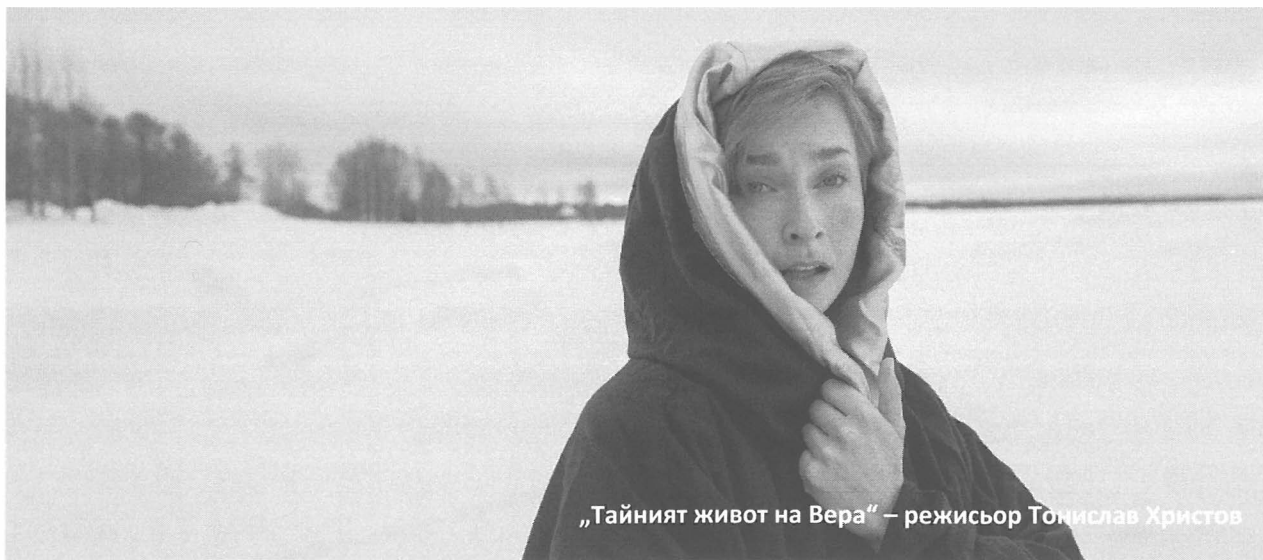
Т. Хр.: Такава промяна е абсолютно възможна в документалното кино. Първоначалната идея може да се промени почти изцяло. Щастлив съм, че никога моите продуценти не са ме притискали да следвам изцяло първоначалния замисъл или конкретна история. Винаги съм имал свободата да оставя разказа да се движи свободно. Продуцентите добре познават работния процес, знаят как се създава документален

филм и са наясно с това, че всичко се променя непрекъснато, че героите са движещата сила и режисьорът трябва да е отворен, за да хване интересното в историята.

В „Тайният живот на Вера“ единственото, което си говорехме още в началните етапи е, че накрая героинята ни трябва да убие „демона“ на баща си. Тя самата много искаше да го направи. Но как ще се случи това – дали ще се срещне с него наживо, дали ще трябва да го решим метафорично – никой от нас не знаеше.

И когато баща ѝ, един или два дни преди датата, в която трябваше да го посетим, заяви, че не иска да я вижда, ние си казахме – добре, поемаме риска. Вдигнахме цялата техника и заминахме за Лапландия, без да знаем въобще какво ще се случи и дали ще я приеме. Но знаехме, че сме длъжни да опитаме и да проследим тяхната среща. Операторът Александър Станишев влезе абсолютно сам с Вера в дома на баща ѝ, а аз и целият екип останахме отвън.

Всичко в документалното кино подлежи на непрестанна промяна. Затова си мисля, че не трябва да гониш конкретна история – историята се ражда, докато снимаш. Ти търсиш тема или чувство. Например, при „Пощальонът“ това, което ме запали към селото и неговите обитатели, беше чувството за емпатия към бежанците. Възрастните жени в село Дервент изпитваха толкова топли чувства и желание да помагат на хора, които не познават. Това за мен беше вдъхновяващо. И мисля, че този мотив успя да се запази до края.



„Тайният живот на Вера“ – режисьор Тонилав Христов

При „Тайният живот на Вера“ ме водеха темите за провалено семейство, за съсипаното детство, за това колко е важно да можем да говорим помежду си, за травмите...

Предстои ми да снимам игрален филм. Представям си, че ще мога да пречупвам написания текст през документалния си опит. Много ми е интересно и съм наистина любопитен да видя какво ще се получи.

Кои, според вас, са причините в българското кино малко да се експериментира в посока на смесването на филмовите форми и жанрове – драматургични, изобразителни, технологични и финансови?

А. К.: И това е въпрос – бездна.

Най-важният въпрос, за който трябва не разговор, а тийм-билдинг с откъсване от производството за цял живот.

Защо не се експериментира? Защото трябва да си генетично или еволюционно подготвен за смелостта да си свободен. От всичко. Включително от „какво ще кажат хората за това“... Как да проживееш живота си в изкуството, задължителна част от което е експериментът. Не се учи в училището или университета. Това е огромна лична борба – шанс и драма...

И основната причина – парите... За какви експерименти могат да мислят авторите с тези просмукани от немотия бюджети? Страната, в която на националното кино се гледа като на социално подпомагане на група хора. Вероят-

но единствената страна в Европейския съюз, в която няма Закон за меценатството, специализиран фонд „Кино“, отчисления от продажба на билети за чужди филми и така нататък, и така нататък. Експериментите в българското игрално кино се изчерпват с кандидатстване за финансиране в поредната сесия, при съотношение 30:1.

Ако говорим сериозно за истинските киноексперименти, трябва талантиливи автори, много пари и благоприятна среда.

Св. Др.: Според мен, българското кино по природа е плахо. На смесването на филмовите форми и жанрове не се гледа с добро око и българските кинодейци не обичат да рискуват. Но това е и национална черта на българската култура по принцип. За добро или лошо, културата ни е провинциална и новаторството пристига в България винаги като ехо. Специално за българското кино, мисля, че авторите, завършили в чужбина, обогатяват националното ни кино и тяхната работа трябва да се поощрява, а не обратното.

Т. Хр.: Възможно е да са финансови, но, може би, най-вече креативни. Имам чувството, че тук сме малко далече от европейските тенденции по отношение на документалното кино. Това е странно, защото имаме фестивали, имаме Netflix, HBO. Можем да гледаме всичко. И въпреки това, когато тръгнем да правим филми, отново, в повечето случаи, се използва базовия подход с „интервюиращ и интервюиран“, кой-



то не винаги работи в полза на историята. Не се прави разлика между документално кино и телевизионен документален филм, репортаж. Факт е, че имаме невероятно добри документалисти – Елдора Трайкова за мен е брилянтна. Джеки Стоев има чудесен усет и много добри филми, Адела Пеева е с номинации за „Европейските филмови награди“. Мога да изреждам много – Андрей Паунов, Светослав Драганов... и други таланти автори. През годините имаме отделни филми и режисьори, които са на международно ниво, но въпреки това документалното ни кино изостава и не се радва на същите успехи както новите български игрални филми. Креативното документално кино все още е рядкост.

Историческите или архивни филми са много ценни, но тяхното място (навсякъде по света) е в телевизията. Телевизията тук, за съжаление, не им го предоставя и затова този тип филми се финансират масово от НФЦ. Но това отнема от креативния потенциал – Филмовият център трябва да финансира кино.

Има толкова много таланти млади хора, които навярно никога няма да могат да покажат на какво са способни, защото всички знаем, че киното е много скъпо изкуство. Не може през цялото време да се работи на мускули и без подкрепа – това уморява, изхабява и много хора са принудени да се отказват от професията. Това е реалността. Самият аз, вероятно, нямаше да съм тук, ако първите ми филми не бяха подкрепени във Финландия.

Как, лично вие, виждате бъдещето на филмовата изразност? Какво е мястото на автора в експериментирането с нови филмови форми при смесването на реално и имагинерно – междувидово, жанрово, стилистично?

А. К.: Лично аз виждам бъдещето на филмовата изразност като предвижданията на Жул Верн за XXI век – силно приблизително. На безфокус...
Още повече, че сигурно в някой малък гараж по света, няколко временно бедни момчета вече са измислили флуида и начина той да се контролира, в който дефинирано плоските филмови образи се движат с обемите си в театрална реалност, пристъпвайки хибридно между публиката в кинозалата. И се надявам, че тези

човешки виртуални призраци ще открият в насядалите зрители Автора си и ще го попитат за мястото му в експериментиране на нови филмови форми и какво мисли за междувидовата, жанровата и стилистична чистота.

Аз, лично съм... за.

Св. Др.: Според мен на авторите, които се стремят да разчупят стереотипите, трябва да се дава път. В киното е по-добре да се рискува и да се търсят нови пътища, а не да се предвкват застояли манджи.

Т. Хр.: Мисля, че авторите винаги са се опитвали да са оригинални, всеки се стреми да направи нещо ново, нормално е да се експериментира. Това е интересно и за зрителите. Македонският документален филм „Медена земя“, например, е силно режисиран филм, подходът не е класически за този жанр, но като зрител не се замисляш.

В момента се правят много филми, които са режисирани в огромна степен, но авторите са вкарвали страшно много усилия това да не си личи изобщо, да се прикрие този подход. Точно обратното на това, което аз правя – никога не съм крил, че се намесвам в някои сцени. Големите селекционери на топ фестивалите знаят, че нормалният зрител не мисли по този начин. Той просто ще се наслаждава на добре разказаната история.

Прави ми впечатление, че с колкото по-голяма камера отидеш при героите, толкова повече ще се впечатлят и ще са готови да дадат от себе си. Този човек се чувства специален, предоставя му се осветено пространство и заради вниманието е готов да разкрие повече от себе си. Обратното на всякаква логика, че като снимаш някого само с един телефон, той ще е по-автентичен. Така че всичко е много спорно, много относително. Силата на режисьора е да разбере къде са границите, доколко и какво може.

Има много начини. И когато накрая героят ти остава такъв, какъвто е, това си е неговата история, и той не е засегнат, наранен или обиден от филма, значи си си свършил работата.