

Александър Донеv, доц. д-р
Институт за изследване на изкуствата –
Българска академия на науките

СЕРИАЛЪТ „BABYLON BERLIN“ И „РИМЕЙКЪТ“ НА ЕДНА ЕПОХА

Резюме. Германският сериал „Babylon Berlin“ е може би най-реномираната телевизионна продукция в края на второто десетилетие на XXI век след „Игра на тронове“. Той е типичен пример за съвременното „комплексно“ телевизионно повествование и в същото време предлага идеален материал за изследване на „римейка“ не толкова като чисто филмова практика, а по-скоро в културологичен контекст.

Първият етап на „пренаправа“ при сериал „Babylon Berlin“ е екранизирането на романите на Фолкер Кучер за един криминален инспектор от берлинската полиция. Самият автор обаче признава, че се е вдъхновявал не толкова от литературата, колкото от телевизията и киното.

Основният аспект в практиката на римейка, реализиран от сериала, е не просто трансформацията на литературните сюжети и характери в нова медия, а цялостно ново възпроизвеждане на света, от който са породени и в който действат те. Това е залезът на Ваймарската република, белязан от социални брожения, политически и икономически катаклизми. Берлин по същото време е най-американизираният европейски метрополис, в който героинът се продава в аптеките, проституцията е масова професия, а подземният свят обслужва висшата политика.

Ключови думи: екранизация, Фолкер Кучер, Ваймарска република, Зигфрид Кракауер, Мьобиус

Досега под заглавието „Babylon Berlin“¹ на телевизионен екран (въпреки че според мен по-голямата част от публиката на поредицата

¹ *Вавилонски Берлин* (известен още под заглавия *Берлински Вавилон* /HBO/, *Вавилон Берлин* /БНТ/, *Вавилон в Берлин* /Epic Drama, във VIASAT World Bulgaria/) – *Babylon Berlin*. Сценаристи и режисьори: Хенк Хандльогтен, Том Тиквер, Ахим фон Борийс. X Filme Creative Pool/ARD Degeto/Sky/Beta Film. 2017 – първи сезон /16 серии/; 2020 – втори сезон /12 серии/.

се е срещнала с нея пред компютъра) са се появили общо 28 серии. Те са средно по 45 минути, равни по продължителност на 14 игрални филма по 90 минути. Само година след появяването си през ноември 2017 г. сериалът се превърна в световен феномен и редом с „Игра на тронове“² се счита за най-реномираната телевизионна поредица в края на второто, а сигурно и през следващото десетилетие на XXI век. Гледа се в повече от сто страни, въпреки че пълното възприемане на сюжета изисква известни познания по историята и културата на Германия от края на 20-те години на XX век.



1. Рекламен постер на „Вавилонски Берлин“ (първи сезон, 2017)

Струва ми се, че именно по тази причина поредицата все още не е широко популярна в нашата страна, за което говорят и разнообразните версии на заглавието: „Вавилон Берлин“, „Вавилон в Берлин“. Платеният канал HBO, който първи показва сериала, избра „Берлински Вавилон“ – което може би е най-неправилно, защото действието не се развива във Вавилон, който прилича на Берлин, а точно обратното. Най-вярното би било „Вавилонски Берлин“, защото „Вавилон“

² *Game of Thrones*. Сценаристи: Дейвид Бениоф и Д. Б. Уайс и др. (по романите на Джордж Р. Р. Мартин от серията „Песен за огън и лед“); режисьори: Дейвид Нътър, Алън Тейлър и др. HBO Entertainment. 2011 – 2019, 8 сезона, 73 епизода.

служи като атрибут, обозначаващ библейския размер на покварата, завладяла германската столица в края на 20-те години на миналия век. Най-голям принос за налагането на този метафоричен образ има Алфред Дьоблин чрез „Берлин Александърплац“³, появил се през същата 1929 г., в която започва действието на сериала. Дьоблин, като повтаря Йоан Богослов, заклеява големия град, назовавайки го „великата блудница Вавилонска“⁴, заради това, че прелъстява своите граждани – устремно модернизиращ се, той откъсва обитателите си от тяхната човечност, от природата и невинността. Впрочем романът на Дьоблин е пророчески и в още един смисъл, появявайки се само две седмици преди черния петък, с който настъпва крахът на Нюйоркската борса, и така моралният разпад, изобразен в „Берлин Александърплац“, става още по-видим.

Германският сериал „Вавилонски Берлин“ не е типична форма на римейк, което не му пречи да функционира като такъв. В случая става въпрос не за повторна реализация на конкретен сюжет, вече получил кинематографска форма, а за много по-мощна концепция, която използва принципите на римейка в по-широк смисъл. По принцип в културно-психологически аспект основният феномен, който „отключва“ римейкът, е „ефектът на разпознаването“. Именно той разграничава изкушената публика, за която има значение дали конкретното произведение е римейк, от широката маса потребители, за които това не е от особено важно. За познавачите обаче общуването с подобно произведение е заредено с много повече напрежение, не толкова в проследяване на действието, колкото в разпознаването на отклоненията от предишните интерпретации и търсенето на мотивите за тези нови тълкувания.

По същество пристъпването към реализация на нови версии на успешни филмови продукции е продиктувано както от търговски, така също от художествени причини. Първите са мотивирани от желанието да се възпроизведе за нова публика зрителски привлекателен сюжет, който е доказал ефективността си. Необходимостта от нова реализация е продиктувана от бързата промяна във филмовия език и изразни средства, както и от стратегията на осъвременяване, защото кинопубликата предпочита определени истории да се развиват в

³ Алфред Дьоблин. *Берлин Александерплац*. София, Народна култура, 1980.

⁴ Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008, S. 269.

нейната актуална действителност. Това позволява по-силен ефект на идентификация. В художествен план римейкът е предизвикателство за филмовия творец да влезе в спор с концепцията на своя предшественик, да я интерпретира по различен начин, но и да разкрие как съвременната реалност може да мотивира поведението на човешки типове и характери, получили определен класически статус.

В случая със сериала „Вавилонски Берлин“ принципите на римейка, разбран в по-широк смисъл, могат да бъдат открити в няколко основни направления. На първо място той е екранизация на поредица успешни романи, което означава специфичен вид „пренаправа“ или „римейк“ на съществуващо произведение по законите на нова медия. Този пренос на определен сюжет – от литературна във филмово-телевизионна форма – от една страна активизира аудиторията на сериалните романи, любопитна да се срещне с новото медийно битие на познатите ѝ персонажи, и в същото време привлича нова публика. От друга страна обаче, процесът на трансформация налага принципно различни методи за характеризиране и функциониране на сюжетния материал вече по законите на друго изкуство. Това неизбежно кара филмовите автори да търсят изконно кинематографични похвати за възпроизвеждане на литературния сюжет. Зрелостта на съвременния филмов език, резултат от дълга еволюция, им дава възможност да избират от богат арсенал изразни средства. Един от ключовите подходи, предпочетен от авторите на „Вавилонски Берлин“, е диалогът с образците на изкуството и популярната култура от епохата, която възпроизвеждат. Широкото прилагане на принципа на референцията към известни художествени явления, стилови решения, жанрови стереотипи превръща тяхната оригинална интерпретация в своеобразен колаж, съставен от римейк-фрагменти. Това са както изобразителни решения и стилови парафрази, така също вариации на известни филмови сцени и персонажи, родени от филмовия образ на епохата, която те възкресяват. Трезорът на киномитологията, от който черпят авторите на „Вавилонски Берлин“, е съхранил шедеври на класическото германско кино между края на Първата световна война и идването на Хитлер на власт, но и американското гангстерско кино на 1930-те, както и модерни интерпретации на жанрове и стилове, родени от същите класически филмови епохи. Всичко това е споено в удивително органична цялост, като основната причина е богатата кинокултура на

авторите и целия екип, допълнена от интензивно проучване на епохата в нейните разнообразни материални и художествени образци.

Разбира се, в основата на избрания подход за екранизация са елементи на римейк, разбран в най-широк смисъл, стоят някои отчетливи характеристики на серията романи. Техният автор Фолкер Кучер признава, че се е вдъхновявал за създаването на своя сюжет и персонажи не толкова от литературата, колкото от телевизията и киното.⁵

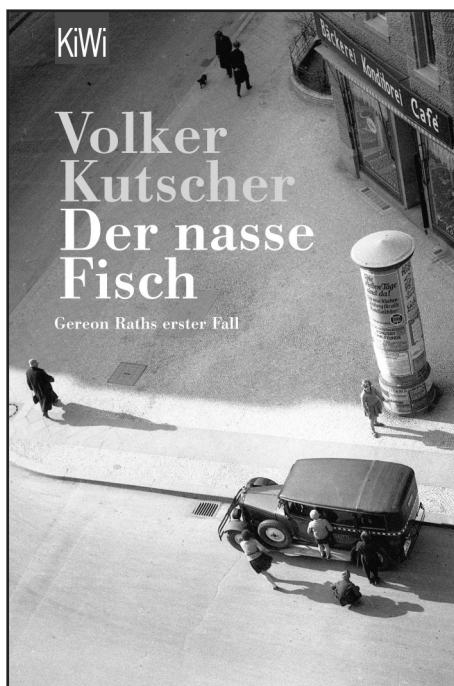


2. Фолкерт Кутчер

Следвал филология, история и философия, той е работил като журналист в провинциален ежедневник и започва писателската си кариера в средата на 1990-те. Успехът идва за него през 2008 г. с първия роман от поредицата за полицейския комисар Гереон Рат. По тази причина и популярното наименование на литературната серия, следвайки издателската традиция в криминалния жанр, е по името на главния герой. Вече са екранизирани първите два от общо девет, планирани от писателя, романа, като до момента са публикувани осем.⁶ В последния – „Олимпия“ (2020) – действието се развива по време на XI олимпийски игри в Берлин през 1936 г. Според авторите на сериала обаче те ще сложат край на своето произведение в първите месеци след идването на Хитлер на власт някъде през пролетта на 1933 г. По-нататък изборният от тях тематично-стилов ключ за филмово телевизионна интерпретация на епохата се обезсмисля и е невъзможно повече да се експлоатира „вавилонското“ в Берлин. В литературната серия с този период се занимава петият поред роман „Загинали през март“ (2014).

⁵ <https://babylon-berlin.com/en/about-babylon-berlin/the-setting/> [прегледан 09.09.2021].

⁶ Volker Kutscher: *Der nasse Fisch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008; *Der stumme Tod*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009; *Goldstein*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010; *Die Akte Vaterland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2012; *Märzgefallene*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014; *Lunapark*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2016; *Moabit* (Prequel). Berlin-Köln: Galiani, 2017; *Marlow*. Munich: Piper, 2018; *Olympia*. Munich: Piper, 2020.



3. „Мократа риба“ (2008), първият роман от серията на Герон Рат.

Самото заглавие на сериала не е просто маркетинг хрумване за диференциране от литературната поредица и по-лесно проникване на световния пазар. То подчертава съвременната тенденция за създаване на все по-комплексно телевизионно повествование. Това означава по-задълбочено (спрямо традиционните телевизионни стандарти), психологически нюансирано третиране на характерите, избор на нееднозначни, неелементарни тематика и методи на повествование с цел пресъздаване на един цялостен свят, чийто механизми са основният фактор за развитието на действието.

Споменатата комплексност може да бъде обяснена с поредица промени в създаването, потреблението и разпространението на аудиовизуално съдържание в дигиталната епоха. Оттук една от най-радикалните промени по отношение на телевизионната продукция е значително повишеният културен и художествен статус на сериалите. Тук трябва да направим уточнение, че тенденцията на комплексност и по-високи артистични характеристики все още не е намерила отражение в българското телевизионно производство.⁷

⁷ Един плах опит е „Порталът“ (2021), продукцията на Българската национална телевизия, в който присъстват някои принципни решения, повлияни от германския сериал.

В този смисъл много съществен е процесът на трансформация, на който са подложени романите на Кучер от тримата автори на телевизионната поредица – те са едновременно режисьори и сценаристи, известни имена в съвременното германско кино, за които ще стане дума по-нататък. Основният метод, който те прилагат, е преместването на акцента от простото екранизиране на литературните сюжети върху цялостното пресъздаване на света, от който е породено и в който се развива действието.



4. Томас Тиквер, Хенк Хандльогтен, Ахим фон Борийс

Не че интригата и персонажите на писателя са толкова елементарни, но много по-директната мултисетивност на киното и специфичната медийна природа на телевизията позволяват на сериала да постигне висока степен на комплексност при изграждане на повествованието и пресъздаване на епохата във всичките ѝ измерения. В същото време той е ориентиран към максимална достоверност, носеща не само външен, декоративен характер, но и е дълбоко същностна. Изцяло подчинен на принципа за автентичност е решението проект с толкова голям бюджет да бъде заснет на немски.

Още една съществена характеристика на комплексността е отказът от традиционния телевизионен похват всеки отделен епизод да притежава драматургическа завършеност. Във „Вавилонски Берлин“ повествованието е на принципа на непрекъснатостта на романа, което позволява един огромен списък от действащи лица – близо 200 в

първите 16 серии – да функционират едновременно в сюжета, присъствайки в неговия свят по модела на реалния. Този избор за структуриране на повествованието е повлиян много силно и от практиките за потребление на телевизионно съдържание в дигиталната епоха. Една голяма част от публиката се среща вече с него не като седмично излъчвани отделни епизоди на телевизионния екран, а като една непрекъснатост въз основа на достъпността на подобен род филмови повествования в съвременните интернет платформи. Този род възприемане е близък до практиките на четенето, класически модел за общуване с литературата и романа в частност.

Основен въздействащ фактор за „разпознаването“, който е сред ключовите мотиви, поддържащи интереса към сериала, е неговият специфичен реализъм. Не толкова в изграждането на действието и интригата, в които има купища препратки към булевардните жанрове на епохата, коментирани още навремето от Зигфрид Кракауер и Валтер Бенямин. Именно тези референции засилват усещането, че гледаме римейк без да можем да идентифицираме конкретното заглавие-първоизточник. Булевардността на сюжета обаче е неутрализирана, без това да намалява интереса на публиката, от високата степен на автентичност във възпроизвеждането на историческата материална среда. На първо място този ефект е постигнат от необичайно големия брой места на действието - над 300 отделни локации за първите два сезона, оформени с материални и дигитални средства, за да се предаде максимално достоверно епохата. Всички тези похвати осигуряват изграждането на исторически убедителна среда за представянето на един романен сюжет с пълния набор от средства на високобюджетната кинопродукция.

Това се дължи на още един принципен избор, извършен от авторите на сериала. Ако в романите – лично познавам по-добре само първия – действието е много по-центрирано в главния герой и останалите действащи лица, то в телевизионния сериал фокусът е поставен върху света, който те обитават. Впрочем трябва да се признае, че импулсът за това идва все пак от литературния материал. Кучер е много по-интригуващ като писател не в изграждане на криминалния сюжет и психологията на своите герои, а в пресъздаване на берлинския колорит и атмосферата на епохата въз основа на впечатляващи детайли от ежедневието. Това постижение се дължи на детайлното проучване на



5. Дигитално пресъздаденият Берлин, 1929

многобройни архивни източници, публикации от различни жанрове и видове на белетристиката и историографията, образци на киното, фотографията и т. н.

Действието в първите два романа, екранизирани досега, се развива съответно през пролетта и есента на 1929 г., близо четири години преди Хитлер да дойде на власт. Основният сюжетен принцип на писателя е ситуиране на криминалната интрига на фона на ключови исторически събития за Германия. В първия роман – „Мократа риба“ (полицейски жаргон за „студено досие“) – това е забранената първомайска демонстрация на комунистите в Берлин, разгонена с насилие от полиция, което предизвиква няколкодневни улични стълкновения. Във втория – „Нямата смърт“ (2009) – историческият контекст е създаден от немския вариант на борсовия крах, предизвикал първата световна икономическа криза.

Главният герой, полицейски комисар Гереон Рат носи името на католическия светец, покровител на града Кьолн. Именно от там той е преместен в нравствения отдел на берлинската полиция. Тук спечелва

доверието на водещия европейски криминалист на епохата – шефа на отдел „Убийства“ Ернст Генат. Той е реална историческа личност със заслуги за въвеждането на ред научни открития в криминалистиката и авторски строго структуриран метод, наречен на негово име, за провеждане на разследването. Смесването на действителни и фикционални фигури, които активно си взаимодействат, е още един похват за симулиране на реалността на света, в който се развива действието.

Според романа Рат напуска Кьолн, защото неволно е убил човек и връзките на баща му, началник в полицията, го спасяват от кампанията на пресата. Авторите на сериала обаче обосновават преместването му със специална мисия: да неутрализира една престъпна мрежа, изнудваща кмета на Кьолн чрез тайно заснети порнографски кадри, на които се вижда той. А този кмет не е някой друг, а самият Конрад Аденауер – бъдещ канцлер на Федерална република Германия.

Изнудването с филмов материал не е исторически факт, но представлява важен ключ за разбиране как функционира светът на „Вавилонски Берлин“. В него политическото и криминалното, историческото и фикционалното, сензационното и задълбоченото са силно преплетени. Не че те не присъстват и в литературния първоизточник, но филмовите автори са много по-смели в полета на въображението, за да придадат на тези препратки много по-голяма плътност и връзки със съвременността.



6. Сцена в прочутото през Ваймарската епоха „Романско кафене“

Те не пропускат възможността да вмъкнат в диалога споменавания на личности като Айнщайн, Томас Ман, Бертолт Брехт, Марлене Дитрих, Валтер Бенямин и др., които по същото време творят в Берлин. Зрителят има усещане, че те седят на някоя маса в кафенето, недалеч от главните герои, или пък току-що са минали по коридора, по който вървят те.

Методът на екранизация обикновено се основава на съкращение и сгъстяване. При „Вавилонски Берлин“ често се случва точно обратното: разширяване и обогатяването на определени линии. По този начин се засилва документалният ефект, каквато например е целта на по-активното присъствие в сюжета на външния министър на Ваймарската република и носител на Нобелова награда Густав Щреземан.

Всъщност в никое свое изказване авторите на сериала не признават да са търсили директни аналогии между залеза на Ваймарската република и съвременната действителност. Те са постигнали този ефект по друг начин: „Трикът беше да се опитаме да създадем усещането, че хората в онова време не са подозирали какво ще се случи. На практика никой през 1929 г. не си е представял катастрофата, към която се е насочила Германия“.⁸

Това кара мнозина да търсят връзката между появяването на сериала, подкрепен от обществената телевизия ARD, и реакцията на обществото спрямо AfD – националистическата партия Алтернатива за Германия. Разработването на литературния материал в концепция за мащабна телевизионна поредица съвпада с възхода на десните популисти навсякъде по света. Основана през 2013 г. (когато започва и работата по сценария), Алтернатива за Германия още на следващата година печели места в европейския парламент, а през 2017 г. става третата по-големина фракция в Бундестага с над 90 депутати. В САЩ подобни алузии възникват от факта, че сериалът излиза на екран в края на първата година от управлението на Доналд Тръмп и постига успех, несравним с никой друг чуждестранен ТВ продукт.

Без съмнение една от причините за успеха на „Вавилонски Берлин“ е способността да се проследи почти неусетно как месец

⁸ Tykwer, T. – Interview for „Hollywood Reporter Magazine“: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-babylon-berlin-team-broke-all-rules-make-worlds-big> [пегледан 24.03.2021].

след месец либералното начало отстъпва на нацизма, а във висшата държавна администрация и полицията навлизат все повече поддръжници на Хитлер. Неговото име впрочем се споменава в първите 28 серии само веднъж и то иронично за това колко абсурдно е очакването в Германия да се появи личност, способна да извърши революция, подобна на руската.

Небрежността и късогледството на онова общество изглеждат, може би, обясними на фона на изобилието от забавления, които владеят германската столица и обясняват още веднъж библейската препратка в заглавието на сериала. Неслучайно като съществен елемент от сюжета в първите два романа присъстват аспекти на германската популярна култура от епохата. В първия („Мократа риба“) това са модните музикални клубове, прикритие за проституция и търговия с наркотици, във втория („Нямата смърт“) е процъфтяващата местна филмова индустрия, която през 1920-те години е най-големият конкурент на Холивуд. И в двата случая зад лъскавата фасада на шоубизнеса стои една и съща мафиотска групировка.

Разкриването на тези примамливи микросветове в цялата им пищност има двойствена функция. Едната е въодушевеното пресътворяване на бляскавата развлекателна индустрия на епохата. Другият аспект е подчертаване на опияняващата възбуда от забавлението, която вероятно е една от причините германците да не обърнат внимание на политическия и уличен възход на нацистите. Този подход е точно обратното на тягостното предусещане, надвиснало в „Кабаре“ на Боб Фоси с Лайза Минели, който все пак е ситуиран исторически две години по-късно.

В поредицата има многочислени филмови цитати, но също така и цяла сюжетна линия, вдъхновена от класическата монография на Кракауер „От Калигари към Хитлер. Психологическа история на германското кино“. Една от най-загадъчните фигури във „Вавилонски Берлин“, създадена специално за филма, е един лекар, с фамилно име Шмит, което може да се разшифрова и като д-р Никой. Свообразна версия на класическия за немското кино типаж на злонамерения луд гений д-р Мабузе, той се е специализирал в лечението на психически затормозени пациенти, завърнали се от фронтовете на Първата световна война. Те страдат от нещо, което днес бихме определили като посттравматично стресово разстройство (Posttraumatic stress disorder,

PTSD). Д-р Шмит прилага спрямо тях терапия, съчетаваща хероин, хипноза и окултизъм и има реална връзка с един от босовете на берлинския подземен свят, вероятно също негов бивш пациент, Едгар Касабян, собственик на музикален клуб, инцидентен филмов продуцент и главен антагонист в драматургията на сериала.

Наред с това мистериозният психотерапевт присъства активно и в хероиновите видения на протагониста, комисар Рат, знае тайни от миналото му и по необясним начин му въздейства психически. В неговите кошмари д-р Шмит извършва групови терапии на затормозени от спомените си бивши войници. Манипулира ги и предизвика у тях вид сомнамбулизъм, който Каракауер метафорично назовава основната причина за превръщането на германския народ в безволев изпълнител на маниите на Хитлер и нацистите.⁹

Д-р Шмит в същото време е домашен лекар на още един от ключовите герои в сериала – индустриалеца Алфред Нисен. Негов прототип най-вероятно е Фриц Тисен, който първоначално подкрепя Хитлер, но е против преследването на евреите и бива изпратен с цялото си семейство в концентрационен лагер. Нисен разпознава спекулацията в ненормалния ръст на борсовите индекси и манипулира пазара, за да предизвика финансова катастрофа, която носи на него и партньорите му, бленуващи възраждането на велика Германия, огромни печалби.

Според мен най-голямото постижение на „Вавилонски Берлин“ е способността му да обвърже в интригуващ единен сюжет една широка историческа панорама, която включва икономика, политика, морал, социални отношения, престъпност, култура, шоу бизнес. В същото време сериалът създава поле за идентифициране заплахите от онази епоха в съвременен контекст.

Но нищо от това не би могло да функционира без въздействието пресъздаване на материалния свят на епохата. Впрочем една от разликите между литературата и киното личи и във факта, че докато авторите на сериала живеят постоянно в Берлин, то писателят Кучер не е сменил къолнското си местожителство. Той посещава веднъж годишно германската столица и се разхожда из града, чието минало познава много по-добре от потомствени берлинчани.

⁹ Кракауер, З. От Калигари към Хитлер. Психологическа история на германското кино. София, Наука и изкуство, 1992.



7. Инспектор Рат и неговата асистентка пред вестникарска будка с най-популярните масови вестници и списания на епохата

Също като него и Дъблин не е роден в Берлин, а в Щетин, днешния Шчечин. Само че докато авторът на „Берлин Александър-плац“ интерпретира реалността като поле за религиозно-митологични проекции, то съвременният автор облича своя сюжет в плетеница от документално достоверни детайли. Причината е, че, освен от Дъблин, Кучер е заплепен от романите на Ерих Кестнер („Емил и детективите“, „Антон и Точица“). Кестнер също не е роден в Берлин, а в Дрезден, но ситуира сюжетите си с картографска прецизност по булевардите, площадите и пресечките, в известни сгради, кафенета, магазини и паркове на германската столица, за да предаде неповторимата атмосфера на града от края на 1920-те и началото на 1930-те.

Кучер и неговите филмови интерпретатори разбират много добре как функционира психологическия ефект на разпознаването, когато в едно произведение-фикция се срещнем с реални, места, лич-

ности, за които знаем, че действително са съществували. В акта на рецепцията ние проектираме върху тях цялото наше знание за последващата им съдба и значимост и в този процес измисленият сюжет придобива много по-висока степен на действителност и специфичен драматизъм.

Ефектът е още по-силен, когато видим улицата, по която минаваме днес, в един документален филм или кинопреглед отпреди 80–90 или повече години. Когато гледаме на екрана по нея да вървят хора, които може би нашите деди са познавали, разминавали са се с тях и са ги поздравявали. Този феномен рядко може да бъде изпитан в игралното кино, но чрез смесването на документално и фикционално „Вавилонски Берлин“ го постига в големи отрязъци от своето действие. Именно този ефект на киното има предвид Андре Базен – той го нарича „ефект на мумията“ – в своята статия „Онтология на фотографския образ“¹⁰. Той идентифицира същността на киното в способността да запечата и откъсне от непрекъснатия ход на времето фрагменти реалност, към които хората могат непрекъснато да се връщат, да разпознават, да преживяват чрез тях автентичността и битието на нещо, което вече не съществува.

Същият психологически ефект, който постигат отделните филмови кадри, късовете реалност, заснети между включването и спирането на камерата, е по силите и на по-комплексни кинематографични структури. В тях се крие отговора на един силно вълнуващ въпрос: не само как е изглеждал нашият свят тогава, но и какво точно се е случило, за стане той такъв, какъвто го мислим днес. Обикновено авторите на фикция дават по-смели и по-вълнуващи идеи, но, за да бъдат по-убедителни, те трябва да създадат автентична среда за функциониране на своите художествени персонажи. В сравнение с литературата киното по своята онтология притежава много по-висока степен на обективност и правдоподобност, която телевизията допълнително увеличава.

Действието във „Вавилонски Берлин“ започва десет години след края на Първата световна война, след премахването на монархията и основаването на Ваймарската република. В много отношения тази епоха може да се сравни и с края на 1990-те години – едно десетилетие след падането на Стената и тоталната трансформация

¹⁰ Bazin, A. *Ontologie de l'image photographique*. – In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1990.



8. „Бягай, Лола“

на обществото. И тримата автори на сериала (едновременно сценаристи и режисьори) не са родени в Берлин. Те идват от различни области на Западна Германия, но доколкото германската филмова индустрия след обединението на държавата и града се концентрира в новата стара столицата, всички те живеят след 1989 г. в нея.

Между другото същите трима автори са ангажирани в два от най-„берлинските“ филми, създадени в края на 1990-те и началото на следващия век – „Бягай, Лола!“¹¹ (режисьор и сценарист Том Тиквер) и „Сбогом, Ленин!“¹² (по сценарий и концепция на Ахим фон Борис и Хендрик Хандльогтен), и двата, продуцирани от фирмата X-Filme

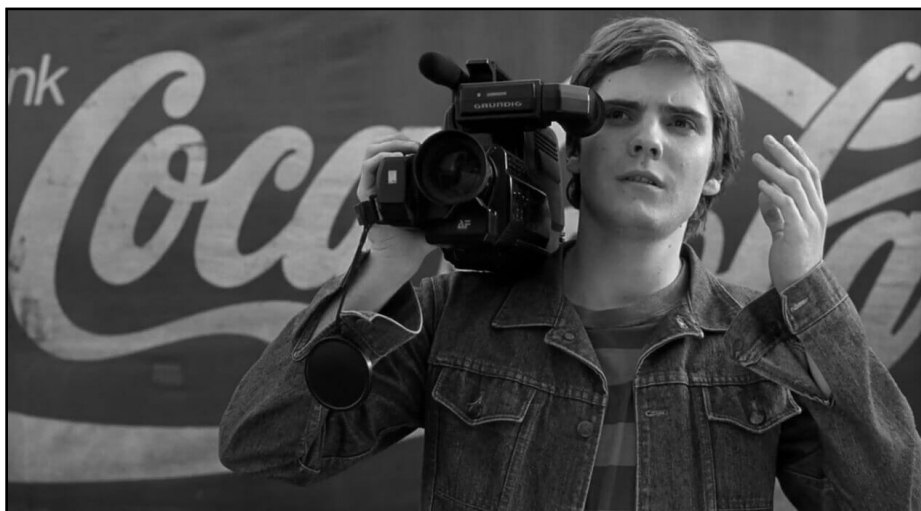
¹¹ *Lola rennt*. Режисьор Том Тиквер. X-Filme Creative Pool, 1998.

¹² *Good Bye, Lenin*. Режисьор Волфганг Бекер. X-Filme Creative Pool, 2003.

Creative Pool, на която Тиквер е съосновател. Любопитното е, че и двата филма в същността си се занимават с реконструкция и рециклиране на времето. (Ако ви прави впечатление римуването между заглавията, толкова директно то е възможно само на български.)

„Бягай, Лола!“ извършва това на ниво конструиране на разказа, изграждайки три алтернативни потока на времето, които предлагат различни, кинематографично еднакво убедителни версии на действителността. Те са в различна степен желани от публиката, която бленува хепиенд, но в интерпретационен план взаимно се допълват и коментират. Наред с това филмът реконструира във всяка от трите алтернативни версии единния образ на града, разделен само допреди 7-8 години от Стената.

От своя страна „Сбогом, Ленин!“ е насочен към реставрация на едно време, изплъзващо се на физическо и битово-ежедневно равнище, към опита да коригираш настоящото, съчетавайки го с любими аспекти на миналото. Нещо, колкото невъзможно в исторически план, толкова желано в психологически.



9. „Сбогом, Ленин“

Допълнителен аспект на темата за взаимовръзката между различни времеви пластове и „рециклирането“ на индивидуални личностни типове в битието им през различни епохи предлага и „Облакът Атлас“ (по едноименния роман на Дейвид Мичъл от 2004 г.). Тиквер е един от авторите на филма като режисьор и копродуцент

заедно със създателите на „Матрицата“¹³.

Всъщност и трите филма, наред със сериала „Вавилонски Берлин“, разчитат на нашата способност да възприемаме хода на времето като една лента на Мьобиус. Изправени пред нея, ние непрекъснато изживяваме как минало, бъдеще и настояще се застигат, преливат, сменят местата си, като историята не е просто фон, а основен двигател на действието. Тази история, която е колкото сляпа, абстрактна и неуправляема, толкова и зависима от ежедневните постъпки на всеки от нас – поотделно и на всички заедно. Впрочем това е основното послание на „Вавилонски Берлин“, а то е важно и за нас, тук и сега, в днешна София.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Дьоблин, Алфред. *Берлин Александерплац*. София: Народна култура, 1980.
Кракауер, Зигфрид. *От Калигари към Хитлер. Психологическа история на германското кино*. София: Наука и изкуство, 1992.

Мичъл, Дейвид. *Облакът Атлас*. София: Прозорец, 2019.

Bazin, André. *Ontologie de l'image photographique*. – In : *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1990.

Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008.

Kutscher, Volker. *Der nasse Fisch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.

Kutscher, Volker. *Der stumme Tod*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009.

Tykwer, Tom – In: Interview for „Hollywood Reporter Magazine“:
<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-babylon-berlin-team-broke-all-rules-make-worlds-big> [прегледан 24.03.2021].

REFERENCES

BAZIN, A. *Ontologie de l'image photographique*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris Éditions du Cerf, 1990.

DÖBLIN, A. *Berlin Aleksanderplats*. Sofia: Narodna kultura, 1980.

KRACAUER, S. *Ot Kaligari kam Hitler. Psikhologicheska istoriya na germanskoto kino*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1992.

KUTSCHER, V. *Der nasse Fisch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.

KUTSCHER, Volker. *Der stumme Tod*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009.

MITCHELL, David. *Oblakat Atlas*. Sofia: Prosorets, 2019.

TYKWER, Tom. In: Interview for „Hollywood Reporter Magazine“:

¹³ *The Matrix Trilogy*. Режисьори Анди Уашовски, Лари Уашовски. Warner Bros. Entertainment, 1999–2003.

<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-babylon-berlin-team-broke-all-rules-make-worlds-big> [прегледан 24.03.2021].

ФИЛМОГРАФИЯ

Бягай, Лола! // Lola rennt. Режиcьор Том Тиквер. X-Filme Creative Pool, 1998.

Вавилонски Берлин (известен още под заглавия *Берлински Вавилон* / НВО/, *Вавилон Берлин* /БНТ/, *Вавилон в Берлин* /Еpic Drama, във VIASAT World Bulgaria/) // *Babylon Berlin*. Сценаристи и режиcьори Хенк Хандльогтен, Том Тиквер, Ахим фон Борийс. X Filme Creative Pool/ARD Degeto/Sky/Beta Film. 2017 – първи сезон /16 серии/; 2020 – втори сезон /12 серии/.

Игра на тронове // Game of Thrones. Сценаристи: Дейвид Бениоф и Д.Б. Уайс и др. (по романите на Джордж Р.Р. Мартин от серията „Песен за огън и лед“); режиcьори: Дейвид Нътър, Алън Тейлър и др. НВО Entertainment. 2011 – 2019, 8 сезона, 73 епизода.

Кабаре // Cabaret. Режиcьор Боб Фоси. Allied Artists Pictures, 1972.

Матрицата (трилогия) // The Matrix Trilogy. Режиcьори Анди Уашовски, Лари Уашовски. Warner Bros. Entertainment, 1999–2003.

Облакът Атлас // Cloud Atlas. Режиcьори Том Тиквер, Лана Уашовски, Лили Уашовски. Cloud Atlas Productions; X Filme Creative Pool; Anarchos Productions, 2012.

Сбогом, Ленин! // Good Bye, Lenin! Режиcьор Волфганг Бекер. X-Filme Creative Pool, 2003.

“BABYLON BERLIN” AND THE “REMAKE” OF AN ERA

Abstract. The German series “Babylon Berlin” is probably the most renowned television production in the second decade of 21st century after “Game of Thrones”. It is a typical example of modern “complex” television storytelling and at the same time offers perfect material for studying the “remake” in a broad cultural context. The first stage of the “remake” is the adaptation of Volker Kutscher’s novels about a Berlin police inspector. The author himself admits that he was inspired not so much by literature as by television and cinema.

The main aspect in the practice of “remake”, introduced by the series, is not just the transformation of the literary plot and characters into a new medium, a completely new reproduction of the world from which they are generated and in which they are functioning. This is the twilight of the Weimar Republic, marked by social unrest, political and economic cataclysms. At that time, Berlin is the most Americanized European metropolis, where heroin is sold in pharmacies, prostitution is a mass profession,

and the underworld serves high politics.

Keywords: TV series, film adaptation, Weimar Republic, Siegfried Kra-
cauer, Möbius

Alexander Donev, Assoc. Prof. PhD

ORCID ID 0000-0002-9852-1626

Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences

21, Krakra Str., Sofia 1504

E-mail: alexanderdonev@gmail.com