CinEd

ПРОГРАМА ОТ ЛИТОВСКИ ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ

Европейско кинообразование
за деца и младежи

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ

I - ВЪВЕДЕНИЕ

СЪДЪРЖАНИЕ

I - ВЪВЕДЕНИЕ

- CinEd: филмова колекция, филмова педагогика **стр. 2**
- Защо точно тези филми днес? Технически характеристики **стр. 3**
- Основни теми и резюме **стр. 5**

II - ФИЛМИТЕ

- Контекст **стр. 6**
- Примери за киноцензура в работата на Хенрикас Шаблявичюс и Робертас Верба **стр. 8**
- Размисли върху киното и неговото създаване **стр. 9**

III - АНАЛИЗ

- Разкадровка на филма **стр. 12**
- Киновъпроси **стр. 18**
- Анализ на *"Пътуване в мъгливи земи"* **стр. 21**
- Анализ на *"Мечти на столетници"* **стр. 24**
- Анализ на *"Сама"* **стр. 27**

IV - ВРЪЗКИ

- Свързани образи **стр. 30**
- Диалози между филмите от колекцията на CinEd **стр. 32**
- Връзка с други изкуства **стр. 35**
- Прием на филма: пресечни гледни точки **стр. 37**

V - ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

- Предложения за педагогически дейности **стр. 39**

CINED: ФИЛМОВА КОЛЕКЦИЯ, ФИЛМОВА ПЕДАГОГИКА

Програмата CinEd се посвещава на мисията за адекватно предаване на седмото изкуство като културен обект и предпоставка да анализираме света чрез него. За тази цел създадохме обща педагогика на базата на колекция от европейски филми, представящи различните държави, участващи в проекта. Подходът, който сме избрали е адаптиран към нашата епоха, белязана от бързи, резки и продължителни промени в начина, по който виждаме, получаваме, разпространяваме и продуцираме образи. Днес наблюдаваме образите чрез множество екрани: от най-големия – този на киносалоните – до най-малките (включително тези на мобилните телефони), преминавайки през телевизията, компютрите и таблетите. Киното е все още младо изкуство, но смъртта му бе предричана няколко пъти: ясно е, че тя така и не се е случила.

Все по-фрагментираният начин, по който гледаме филмите на различни екрани, несъмнено засяга киното и неговата трансмисия. Педагогическите материали на CinEd предлагат и утвърждават една чувствителна и индуктивна педагогика, интерактивна и интуитивна, предоставяща знания и аналитична грамотност, както и възможности за диалог между образите и филмите. Произведенията са анализирани на различни нива, в тяхната цялост, но също така и на отделни фрагменти, в различна темпоралност – фотограма (статичен кадър), план, сцена.

Педагогическите материали позволяват свободното и гъвкаво използване на филмите. Едно от най-големите предизвикателства пред тях е именно успешният им диалог с кинематографичното изображение на няколко нива. Тяхната цел е да насърчават описанието като съществена стъпка към всеки аналитичен подход, както и да развиват способността да бъдат избирани определени образи, да бъдат категоризирани и съпоставяни. Това биха могли да са образи от един и същи филм, от два или повече филми, но също така от сферите на всички други изкуства, включващи изображения и разказ (фотография, литература, живопис, театър, комикс...). Целта е образите да не са случайни, а да имат смисъл; в тази връзка, киното е синтетично изкуство, особено ценно за изграждането и укрепването визуалната култура на младите поколения.

*Под редакцията на Сдружение **"Мено Авилис"***

Автори:

Нариус Кайрис е писател, преводач и кинокритик. Той също така е преподавател и отговаря за програмацията на документалния фестивал "Неудобно кино", посветен на правата на човека. Негови текстове са публикувани във водещите културни издания в страната. От 2017-а е докторант по история на изкуството към Академията за изящни изкуства във Вилнюс. Автор на *Анализ на "Мечти на столетници"* и *Киновъпроси* в настоящото досие.

Ауксе Канцеревичюте пише статии и кинорецензии за "Кинас", "Крантай" и Film New Europe. Тя е и автор на книгата "Кратка история на киното от средата на XX век до началото на XXI век". Работи с Литовския филмов център, където участва в множество образователни проекти в сферата на аудиовизуалните изкуства за учители и ученици, най-вече като експерт по литовско документално кино. Неин принос са сегментите *Анализ на "Пътуване в мъгливи земи"* и *Основни теми – Младост и зрялост*.

Гинте Жулите е специалист по антропология на медиите, обучител по кино и основател на Сдружение "Мено Авилис" (буквално "кошер на изкуствата"). Ръководи различни образователни проекти и преподава в Литовската академия за музика и театър. Тя е автор на останалата част от педагогическото досие.

Това педагогическо досие е подготвено в сътрудничество с киноисториците **Лина Каминскайте-Янориене** и **Елена Ясюнайте.**

Превод на български език: Йоана Павлова
Дизайн: Рената Мискевициуте
Адаптация на български: Христиана Инкьова
Благодарности: Изабел Бурдон, Натали Буржуа, Жули Фериф
Координатор на CinEd в Литва: "Мено Авилис"
Координатор на CinEd в България: Сдружение "Арте Урбана Колектив"
Педагогическа координация: "Киното, сто години младост"
Главен координатор на CinEd: Португалска национална филмотека
Всички права запазени: CinEd / Португалска национална филмотека / "Мено Авилис"

ЗАЩО ТОЧНО ТЕЗИ ФИЛМИ ДНЕС?

Когато помолим учениците да дефинират какво представлява документалното кино, първата им асоциация са филмите, които се показват по телевизионни канали като "Дискавъри" или "Нешънъл джиографик". Предлагайки програма с документални филми от Литва, ние искаме не само да разширим географските граници на колекцията на CinEd, но също и да разнообразим гледната точка на зрителите за този кинематографичен жанр. Филмите на литовските кинодокументалисти (като *"Пътуване в мъгливи земи", "Мечти на столетници", "Сама"* - част от настоящата програма) са пример за това, че не е нужно документалистиката да говори единствено на езика на телевизията, а може също така да приеме поетични форми и изказ. В тези филми се наблюдава една фина игра със светлината, внимателно обмислени композиции на плановете, ритмичен монтаж. Чуваме диегетични звуци, музика и възприемаме най-различни визуални метафори, алюзии, метонимии и символи. Създателите на поетични документални филми, точно както и поетите, често внасят универсалните ценности в обикновения живот - в техните произведения оригиналността се смесва с универсалността. Поради тази причина вярваме, че младите хора, участващи в програмата CinEd, ще знаят как да разберат и / или усетят какво чувстват персонажите в тези филми, въпреки пространствено-времевите пролуки.

Няма съмнение, че младите зрители ще гледат това представяне на миналото през своя личен поглед, белязан от съвременна перспектива. Все пак, повтарящите се лайтмотиви в тези филми – изтичането на времето, трансформациите на външния и вътрешния свят – приканват към изграждане на мостове между миналото и настоящето. Може би ще си спомнят за връзката между поколенията в други филми от колекцията на CinEd, може би това ще възроди връзката с техните собствени близки, баби и дядовци, може би ще видят с друго око околните... Така или иначе, ние смятаме, че паметта им със сигурност ще се обогати. Диалогът между различните поколения ни предлага възможност за един по-широк и по-продължителен живот в сравнение с единичното човешко съществуване.

Реставрираните и дигитализирани копия на филмите *"Пътуване в мъгливи земи", "Мечти на столетници", "Сама"* са резултат от диалога между миналото и настоящето. Без навременния интерес, проявен от по-младото поколение (в лицето на неправителствената организация "Мено Авилис") към литовското кинематографско документално наследство, копията на тези филми биха се разпаднали и филмите биха били изгубени завинаги.

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Пътуване в мъгливи земи

1973, Литва, 35 мм, черно-бял, 11 мин
Режисура: Хенрикас Шаблявичюс
Сценарий: Хенрикас Шаблявичюс, Видмантас Пуплаускис
Камера: Корнелиюс Матузевичюс
Звук: Ромуалдас Федаравичюс, Казис Забулис
Продукция: Литовско филмово студио

Мечти за столетници

1969, Литва, 35 мм, черно-бял, 17 мин
Режисура: Робертас Верба
Сценарий: Робертас Верба, Албинас Шукелис
Камера: Алгирдас Тарвидас, Робертас Верба
Композитор: Алгимантас Апанавичюс
Звук: Ивения Якстайте
Монтаж: Римтаутас Шилинис
Продукция: Литовско филмово студио

Сама

2001, Литва, 35 мм, черно-бял, 16 мин
Режисура: Аудриус Стонис
Сценарий: Аудриус Стонис
Камера: Римвидас Лейпус
Звук: Викторас Юзонис
Монтаж: Ванда Сурвилене
Продукция: Киностудия Номинум

Лична и колективна история

В търсене на корените

Младост и зрялост

Връзката между режисьора и протагониста в документалното кино

ОСНОВНИ ТЕМИ

ЛИЧНА И КОЛЕКТИВНА ИСТОРИЯ

С кинопортретите на своите персонажи, Хенрикас Шаблявичюс, Робертас Верба и Аудриус Стонис демонстрират до каква степен тези хора са вградени в света, който ги заобикаля. Семейството, обществените норми и историческите събития оказват трайно влияние върху живота на всеки от нас. Следователно е трудно да се определи границата, където приключва личната история и започва колективната история, както и обратното. Политическите промени, а също така и технологичните и индустриалните промени, се наслагват върху битуването на Повилас Грилаускас, протагониста на *"Пътуване в мъгливи земи"*. В *"Мечти на столетници"* старите хора са уловени във вихъра на една сложна историческа епоха. Що се отнася до *"Сама"*, поведението на майката и липсата на любов оказват влияние върху състоянието на малкото дете.

В ТЪРСЕНЕ НА КОРЕНИТЕ

В съвременния свят утвърждаването на преходността на човешката идентичност е повтаряща се тема. Тези три филма от настоящата програма с литовско документално кино обаче свидетелстват за значението на човешките корени в настоящето. Миналото не говори единствено през устата на столетниците, но също така остава следи върху лицата и ръцете им. Тяхната история свидетелства за идентичност, формирана през годините, както и за промени в политическата власт, режимите и технологиите. Столетниците контрастират с младите лица, които са като все още бели, неизписани листове хартия. Железничарят Повилас Грилаускас въплъщава носталгия, склонността на човек да гледа към миналото си, особено ако текущите промени са внезапни и необичайни, преобръщащи естествената приемственост. Миналото и традициите в "Пътуване в мъгливи земи" символизират автентичност и дълголетие, докато съветската реалност се превръща в заплаха за личната и колективната памет, както и за индивидуалната идентичност. В "Сама" малкото момиче отива в затвора, за да посети майка си, и по този начин се изправя срещу произхода си. Може ли да го усети? Може ли връзката ѝ с майка ѝ да преодолее пропастта между две поколения? Тази връзка съществува ли изобщо?

ВРЪЗКАТА МЕЖДУ РЕЖИСЬОРА И ПРОТАГОНИСТА В ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

Оста на творчество в документалното кино е връзката между режисьора и неговите персонажи. "Пътуване в мъгливи земи", "Мечти на столетници" и "Сама" ни приканват да се замислим за ролята и значението на камерата: дали тя помага на човека да се разкрие или, напротив, насърчава го да избяга и да се оттегли в своя свят? Робертас Верба, режисьорът на "Мечти на столетници", признава, че е необходимо да се установи хармония с персонажите и да се изчака те да се разкрият: "Преди всичко се опитвам да се доближа до хората, да привикнат към техниката. Когато вече не ме гледат, когато забравят за камерата, започвам да работя." В своя филм "Сама"Аудриус Стонис демонстрира, че това не винаги работи: "Опитахме се да я накараме да говори (...), но момиченцето се скри зад една стъклена стена. (...) По време на цялото пътуване не каза нито дума. (...) Когато тя не се чувства в безопасност, и киното е в ситуация на опасност, тя се дистанцира." По тази причина режисьорът се пита: морално ли е да се снимат вътрешните терзания на едно момиченце, породени от срещата с майка ѝ, която не е виждала три години? "За мен, по своята същност, идеята беше неетична. Затова си помислих, че единственият начин да се избегне това, е да се премахне ефекта на "шпионирането през ключалката", а не да се преструваме, че не сме там."[3]

МЛАДОСТ И ЗРЯЛОСТ

И в трите филма са съпоставени два периода от живота: младост и зрялост. Този паралел подчертава приемствеността на живота, неговата цикличност и непрекъснатата духовна връзка между поколенията. Вглеждането в тези млади и стари, вече осеяни с бръчки лица е опит да се разбере как времето променя хората (не само отвън) и какви емоционални отпечатъци оставя у тях. Постоянно виждаме деца и младежи в непосредствена близост до възрастни. Когато са заедно, взаимодействията им са прости, топли и интимни.

1 - Възстановка на филма *"Старецът и земята" (1965)* в "Кинас", 1993, #9, стр. 5

2 - Интервю с Аудриус Стонис за програма *"Кино в училище"*: https://vimeo.com/25814827

3 - Пак там

РЕЗЮМЕ

"Пътуване в мъгливи земи" (1973), реж. Хенрикас Шаблявичюс

Този филм на Хенрикас Шаблявичюс е изцяло в духа на литовската традиция на поетична кинодокументалистика. В центъра на филма е носталгичното пътуване с теснолинейка към един свят, който все още е тук, близък и познат. Паралелно с разказа на железопътния работник Повилас, на заден план камерата се скита из натоварени със символика, самобитни места, характерни за литовската кинематографична поезия. Но заплахата от бързо променяща се реалност помрачава идилията. Новият свят и заплахата, която той представлява, вече настъпват под формата на импозантни коли, високоскоростни влакове и нови железопътни линии, унищожаващи литовските земи, все още сгушени насред мъгли и ливади.

"Мечти на столетници" (1969), реж. Робертас Верба

Персонажите във филма на Робертас Верба са столетници, родени през миналия век и все още живеещи на места, които са стари колкото самите тях. Изправени пред камерата, която ги наблюдава търпеливо, те си припомнят младостта, любовта и преживените трудности. Изтриват по някоя и друга сълза, празнуват рождените си дни, заобиколени от многочислените си семейства, и се оказват в сърцето на забавни семейни ситуации. Вмъквайки в кадър и млади лица насред сбръчканите стогодишни събеседници, Робертас Верба пресъздава мълчаливо хода на времето и връзката между поколенията.

"Сама" (2001), реж. Аудриус Стонис

Това е филм-пътуване. Придружено от снимачния екип, едно момиченце потегля да посети майка си в затвора. Филмът е възможно най-опростен: без кулминация, без финал, без морална поука или разяснения защо и как. Както твърди Аудриус Стонис, филмът поставя под въпрос етичната граница на всеки автор в киното - къде свършва свободата на режисьора (и изобщо свободата в документалистиката), когато наблюдава през обектива на камерата болката на даден човек и неговите лични трагедии.

II - ФИЛМИТЕ

КОНТЕКСТ

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ СЪЗДАВАНЕТО НА ДОКУМЕНТАЛНО КИНО В ЛИТВА, ОТ “ПРЕДТЕЧИТЕ” ДО “ПОКОЛЕНИЕТО НА РАЗРИВА”

Настоящата програма с литовско документално кино е съставена от три филма, част от колекцията на CinEd: *“Пътуване в мъгливи земи”* (1973) на Хенрикас Шаблявичюс, *“Мечти на столетници”* (1969) на Робертас Верба и *“Сама”* (2001) на Аудриус Стонис.

Хенрикас Шаблявичюс и Робертас Верба са сред предшествениците на литовската документалистика, докато режисьорът Аудриус Стонис е сред представителите на следващото поколение. Въпреки различния социално-исторически контекст, трите филма носят белега на традициите на литовското документално кино: поетично измерение, метафори и визуални асоциации, алюзии, липса на ясна повествователна структура, както и отношение към пространството и към човешките същества на ръба.

В Литва художественият документален филм е конструиран в опозиция на съветското пропагандно документално кино, сред чиито цели (при това от началото на съветската окупация) е да се изгради архетипен образ: здрав работник, ревностно прилагащ плана на петилетката в името на “светлото социалистическо бъдеще”. Погледът на работника е неизменно насочен към бъдещето, всемогъщия лидер и комунистическата партия. Персонажите в тези пропагандни журнали и кинохроники са анонимни, те са ценни единствено в контекста на едно идеологизирано общество. Тъй като колективизацията и създаването на сплотено общество са официална цел, следователно всичко, което е свързано с личността, оригиналността, връзките с миналото и собствеността, е обречено. В почти всички случаи речта на протагонистите е заменена от задкадров глас, визуалният материал е подготвен според текста, прочетен и написан предварително.

След смъртта на Сталин, Желязната завеса постепенно се повдига за идеи от Запада. Литовските режисьори, които учат през 1960-те години във ВГИК, пансъветския киноинститут, са повлияни от филмовите движения на онова време на Запад. “Синема верите”[4] оставя безспорен отпечатък в традицията на литовската документалистика Литовската историчка на киното Елена Ясюнайте го възприема в творчеството на Робертас Верба, един от предтечите на документалното кино в Литва: “ В *“Хроника на едно лято”* (1961) на Едгар Морен и Жан Руш - популярен пример за синема верите - авторите се разхождат по улицата, за да питат минувачите дали са щастливи. Реакциите са разнообразни, но естествени и непринудени. Точно както столетниците на Робертас Верба, седнали на пейките си, разсъждаващи за щастието, смисъла на живота, хода на времето и промяната на ценностите”.[5] Подобно на всички представители на синема верите, Робертас Верба се обръща към човека в маргинална позиция спрямо господстващата идеология или политическия режим. В съветско време възрастните хора са неподходящи за изграждането на комунизма, както показва филмът на Робертас Верба *“Мечти на столетници”*. Режисьорът се стреми да разкрие техните уникални личности и ценни преживявания посредством собствените им думи, като по този начин вдъхнови зрителя да размишлява върху преминаването на времето. За съжаление, такива творчески амбиции и погледът, насочен към тези “герои”, се оказват неприемливи за цензурата (виж Примери за киноцензура), поради което филмът не се разпространява в кината на СССР.

Друга тенденция, която повлиява развитието на документалното кино в Литва, е стремежът да се заобиколи тогавашната съветска цензура. Желанието да се възпроизведе мисъл, която не отговаря на съветската идеология, подтиква режисьорите да търсят творчески и изобретателни решения, да не се изразяват единствено с думи, а и с изображения. Използвайки средствата на поетичната експресия (визуални метафори, асоциации, алюзии и т.н.), литовските кинорежисьори като Робертас Верба, Алмантас Грикевичюс, Хенрикас Шаблявичюс, Едмундас Зубавичюс създават с киното си семантично поле с множество значения и интерпретации. Основният смисъл, повърхностен и директен, е за цензурата, докато на зрителя се предлага един по-дълбок смисъл, евентуално неподатлив на съветската идеология. По този начин поетичният език на образите често се явява пред цензурата като празни артистични търсения - визуални абстракции, които не носят идеологическо послание.

Така е приет и сценарият за филма *"Пътуване в мъгливи земи"* (виж *Примери за киноцензура*). Принуден от цензурата, режисьорът Хенрикас Шаблявичюс трябва да се откаже от първоначалната си амбиция да създаде ням филм. Така във филма се появява протагонистът Повилас Грилаускас, чиято реч се препредава от диктор. Поетичните образи обаче остават.

Литовските документалисти откриват поезия в ежедневието, а тя позволява на хората да избягат от идеологическите очаквания на бъдещето и да се утвърдят в едно настояще, което е обвързано с миналото. Творците често черпят вдъхновение и теми от литовските села, където все още може да се усети духът на общността, стойността на традициите, връзките между поколенията - дори ако са се появили признаци на ерозия. Индустриализацията и колективизацията, наложени от Съветския съюз, разплитат връзките, създадени със семейството и съседите, трансформират отношението към земята, имуществото и труда. В този контекст режисьорите смятат за важно да възстановят мирогледа на тези хора, да нарисуват техните портрети и в същото време да увековечат тези ценности на път да изчезнат, за да може по някакъв начин киното им да се превърне в хроника на една променяща се епоха.

Следващото поколение режисьори (Шарунас Бартас, Аудриус Стонис, Арунас Мателис, Даяна Матузевичене, Корнелиус Матузевичюс, Алгимантас Мацейна и др.) също имат възможност да уловят политически и обществени промени. Наричат ги още поколението на разрива, тъй като се формират в началото на 1990-те години, когато Литва е преобърната с главата надолу от съществените исторически и обществени сътресения, породени от падането на Съветския съюз и възстановяването на независимостта. Погледът на режисьорите от това поколение обаче не е фокусиран върху протестиращите тълпи, танковете или патриотичните песни, подхванати с приповдигнат тон. Свободата е поканена мълчаливо в техните филми, проявявайки се във фини знаци, окъпани в една атмосфера, в която се носи уханието на непознатото. Поетизирайки хора и локации от периферията, представителите на това поколение следват стъпките на предшествениците си и по-специално следата, оставена от творческата смелост на Хенрикас Шаблявичюс. Те обаче се отказват още по-решително от речта и се доверяват на зрителите, давайки приоритет на образите. Въпреки че от филмите на това поколение се излъчва определена носталгия, тя не е насочена толкова към миналото, колкото към вечността и хуманизма. Следователно много често настоящият момент замества хронологичния поток от време. Там се разгръща основно метафизичното измерение, винаги по-надеждно за това поколение отколкото реалността, изпълнена с предизвикателства и промени. Аудриус Стонис резюмира перфектно тази визия за света:

"Времената се промениха. Свободата на словото преодоля всички бариери на цензурата, но вътрешната нужда да не се върви по течението остана. Ако всички говорят, аз избирам тишината, ако всички бягат, спирам и правя пауза, ако всеки решава глобални въпроси, аз наблюдавам движението на мравката. Изправен пред един рационален и разумен свят, аз се противопоставям на онова, което изглежда ненужно и безсмислено: ще снимам как се разкъсва паяжина, какво виждат онези, които са загубили зрението си, как изглежда една възрастна жена с бял шал; ако погледна една крава от облаците, ще видя дали сянката на наближаващата смърт се отразява в зениците ѝ. Този тип структура, странна на пръв поглед, позволи на моето поколение да си възвърне и утвърди вътрешната си свобода, която, както по-късно беше демонстрирано, е единствената истина."[6]

Думите на един швейцарски кинокритик за "Сама" на Аудриус Стонис се отнасят и за по-голямата част от филмите, направени от представителите на "поколението на разрива": "Тук става въпрос за изследване на темата по повод едно алегорично пространство, присвояващо си реалността, за да създаде универсален история"[7]. Вътрешният свят на персонажите във филмите на това поколение сякаш надхвърля пределите на конкретния човек, превръщайки се в абстрактна идея и чувство, отразяващо част от човешкото същество.

4 - Е. Аукштикалнис, С. Мацаитис "Интерпретиране на реалността" ("Литература ир менас", 1967, #34 / 1084, стр. 3-5); С. Мацаитис "Киноистина" ("Културос барай", 1966, #12 / 24, стр. 49-50)

5 - Е. Ясюнайте "Поезията като бягство по съветско време" ("Антология на документалното кино в Литва", Вилнюс, 2014, стр. 10)

6 - Интервю на Едита Грюниуте "Режисьорът А. Стонис: Ако всички говорят, аз мълквам", публикувано в ежеседмичника "Шеймининке", цитирано тук https://www.delfi.lt/gyvenimas/istorijos/rezisierius-astonys-jei-visi-kalba-as-pasirinksiu-tyla.d?id=35575091

7 - Рецензия на Ян-Оливие Уич, публикувана в каталога на фестивала Vision du Réel в Нион, цитирана на личната страница на А. Стонис

ПРИМЕРИ ЗА КИНОЦЕНЗУРА В РАБОТАТА НА ХЕНРИКАС ШАБЛЯВИЧЮС И РОБЕРТАС ВЕРБА

“Мечти на столетници”

Във филмовите хроники и кинопрегледите от съветската епоха доминира младото, здраво тяло на работника, което служи за изграждането на комунизма и създаването на бъдещето. По-възрастните хора рядко се показват на екран. Старостта, намаляващата сила и носталгията не съответстват на съветските стандарти. Спомените на хората от предишните поколения често противоречат на съветския идеал и на стремежа да се пренапише историята. По тази причина режисьорът Робертас Верба трябва да представи пред Литовското филмово студио един особено находчив бюджетен план, за да може да увековечи литовските столетници в творбата си. В него можем да прочетем, че работата е посветена на стогодишнината на Ленин и че персонажите на филма са негови съвременници, живеещи в съветска Литва. Документът обрисува един политизиран портрет на старците, използвайки термини като “класова борба” или “светло бъдеще”. Можем също така да прочетем, че те са “последните потомци на нашата нация, които не само са преживели бурните събития от революцията от 1905 година, но и си спомнят периода на крепостничеството и въстанието от 1863 година. За отбелязването на стогодишнината на Ленин е важно да разгледаме еволюцията на епохите през очите на нашите столетници, за да разкажем за класовата борба в името на сияйното бъдеще на човечеството посредством личния им опит”.

Така или иначе, в самия филм няма и намек за Ленин. Следователно не е изненадващо, че представителите на властта не остават доволни след прожекцията. Някои дори изразяват отвращението си от старостта, по начина, по който е изобразена във филма. Персонажите в “Мечти на столетници” са характеризирани като пример за “патологична старост”[8], накърняваща образа на комунистическото общество, при което филмът е забранен за разпространение.

“Пътуване в мъгливи земи”

Изискванията на съветската цензура не щадят и режисьора на документални филми Хенрикас Шаблявичюс. “Цензорът на “Пътуване в мъгливи земи” осъжда отсъствието на “светло комунистическо бъдеще”, липсата на представяне на индустриалния и технологичен прогрес и на амортизацията на старата теснолинейка. На първата страница на сценария виждаме забележка, написана на ръка: “Той не се движи само покрай хълмове и обори, но и покрай извисилите се градове, огромни фабрики, (думата не се чете), изпреварват автобуси. Трябва да се направи паралел, за да стане ясно, че железницата е отживелица, че се е превърнала в анахронизъм.” Филмът също получава коментари от страна на Юлийонас Лозорайтис, тогавашния директор на Литовското филмово студио. Той призовава Хенрикас Шаблявичюс да не се впуска в абстрактни визуални търсения, нито да се отклонява от темата, а да избере основния фокус на филма и да създаде кохерентен разказ. Взимайки предвид забележките и изискванията, Хенрикас Шаблявичюс е принуден да представи главния герой на филма, железничаря Повилас Грилаускас, и да се откаже от идеята за филм без текст или дикторски глас. Въпреки тези промени, Хенрикас Шаблявичюс успява да илюстрира противоречията между стария, традиционен литовски свят и съветския режим, предвестник на индустриализацията. “Локациите в “Пътуване в мъгливи земи” и тези от останалите филми на Хенрикас Шаблявичюс, тяхната атмосфера и дори техните персонажи, на ръба на обществото, се превръщат с времето в доминиращ белег на литовското кино, в характеристика на филмите, създадени в съветската епоха, а също и на пост-съветското кино в Литва.”[9]

8 - Р. Огинскайте *“В началото на света - по повод автора на документално кино Робертас Верба”*(Вилнюс, 2010, стр. 96)

9 - Е. Ясюнайте *“Антология на документалното кино в Литва”* (Вилнюс, 2014, стр. 13)

РАЗМИСЛИ ВЪРХУ КИНОТО И НЕГОВОТО СЪЗДАВАНЕ ОТ ХЕНРИКАС ШАБЛЯВИЧЮС, РОБЕРТАС ВЕРБА И АУДРИУС СТОНИС

ХЕНРИКАС ШАБЛЯВИЧЮС

Какво Ви привлече към режисьорската професия? Прочетох стотици отговори на този въпрос, но никъде поне един, в който се казва какво точно Ви привлече, Вас лично, към киното?

Динамиката. Днес сме тук, утре в Хелзинки, в Гаргждай, в Алтай или някъде другаде...

Динамиката? Мислех си... по-скоро за магията на киното или възможността да изразиш себе си. Вие сам си пишете сценариите, режисирате, монтирате...

Скачам като Густав: пляс-пляс... Гледали ли сте това анимационно филмче? Но знаете ли как става най-често? Искате да скочите, а отдолу има яма. А ти, фрас-тряс. След това трябва да се измъкнете отвътре... Изглежда, че всичко вече е написано върху монтажа още от времето на Грифит и Кулешов. Изглежда, че всичко е казано и разбрано. Но какво е това? Работим, имаме всичко необходимо, всички важни моменти са пред нас, на масата, и когато ги монтираме и гледаме, изглеждат чужди. Тук, на монтажната маса, това изобщо не е филмът, който всички заедно сме направили. Как е възможно? Но понякога, когато не очаквате нищо, когато дори изглежда, че изобщо няма нищо, и тогава излиза нещо. Така че, очевидно, искате да скачате пърхайки. Понякога, дори преди да монтираме, в момента, когато гледаме заснетия материал за първи път, когато виждаме какво имаме, какъв ще бъде материалът за нашата работа, в студиото се чува: “Отидоха да си скубят косите”.

Сега по-лесно ли Ви е да работите в сравнение с годините, когато дебютирахте в занаята?

Не.

Наистина ли не беше по-лесно преди?

Още веднъж не.

Тогава изобщо съществува ли нещо като опит?

[Шаблявичюс прави жест с ръка]

Преди беше трудно, защото знаехме малко. Но имахме много ентусиазъм. Можехте да скочите през прозореца, заедно със стъклото и рамката, да се изтърсите и да продължите да бягате. Днес не. Сега се оглеждате във всички посоки, за да видите, че може да излезете и през вратата. Така че защо да избирате прозореца?

Но днес познавате по-добре възможностите си.

Моите възможности? Моите граници, да. Човек е ограничен. И трябва да признаем, че е невъзможно да изискваме определени неща от себе си. С течение на времето се появяват и други неудобства. Работиш, работиш и ти се струва, че си създал нещо ново. Но след известен размисъл откриваш, че си се повторил. Себе си или нещо друго. Не става въпрос за копиране, а за откриване на нещо, което вече е открито. Сега отговорността ми е още по-голяма. Не искам да разочаровам.

(....)

Когато правя филм, имам трудности да се отърся от обсесиите си. Всичко, с което съм се сблъсквал в живота, започва да изплува на повърхността, като змия, дяволито. И аз трябва да се изправя пред това. Не мога да се скрия, трябва да се снима... Някой да гледа тези филми? И още повече, показвани ли са някъде? Понякога си мисля, че трябва да ги показваш на приятели, поне на всеки три години. За да знаят, че съм работил и все още работя, че не съм някакъв безделник. [Усмихва се]

Снимам филм и това ми се струва най-важното нещо на света. Толкова важно, до такава степен, че повече няма накъде. Наистина без този филм нищо друго нямаше да съществува. Времето минава и виждам, че светът е изпълнен с еднакво важни неща. Те са толкова многобройни, колкото и листата, нападали през есента... [10]

РОБЕРТАС ВЕРБА

Една невидима връзка обединява всички ваши документални филми, от "Старецът и земята" до последните Ви работи. Бих казал, че става въпрос за връзката със земята, с тези хора - непрекъснат интерес към една голяма тема с важни разклонения. Как бихте описали тази така скъпа за Вас тема?

Нямам някаква специална теория за това. Става дума за реалността на живота. Факт. Без автентичен кинематографичен материал е невъзможно да се създаде добър документален филм. Основата на такива теми са хората и събитията, които се препредават емоционално и искрено. Винаги съм избягвал статистиката, сюжети въз основа на числа. Мисля, че те са проклятието на нашата документалистика. Полезни са за научни брошури и телевизионни предавания, за да сведат данни на обществото, и то в много по-голяма степен, отколкото ако се окажат на екран по време на прожекцията на един документален филм.

И все пак не ми отговорихте, коя тема Ви е най-скъпа?

За мен са важни не ефимерните събития със сложни значения, които са по-точно източник на човешките ценности, на тази мъзга, която може да направи човешкия живот завършен. Снимайки, усещам дали човекът ще се разкрие на екран или ще остане на повърхността. Ако е второто, филмът ще бъде безполезен, ще бъде просто есе-фасада, без остатъчна стойност или вътрешен заряд. Така се оказа, че повечето от моите персонажи са селяни. Но това далеч не е правило, въпреки че съм убеден, че духовните ценности на селските хора са по-крепки(...)[11]

АУДРИУС СТОНИС

Творецът винаги е сам на бойното поле. Той никога не може да бъде част от редовната войска. Това е нещо изключително важно. Лоялността към собствените убеждения е основата, върху която се създават киното и изкуствата. Киното е привилегия, предоставена от съдбата, за да съхрани чудотворните неща, които се случват пред очите ми. Киното винаги е диалог.

Как се роди филмът "Сама"? Баща ми основа организация, която се грижи за децата на затворници. Взимат децата, водят ги в затвора, за да видят родителя си, детето се среща с него, а после го връщат у дома. (...) Реших да снимам една от тези срещи. (...) Тъкмо бях избрал детето, още не знаех как ще реагира, какво ще направи. Реших да придружа в колата едно шестгодишно момиченце, което не беше виждало майка си от три години, и просто да наблюдавам пътуването ѝ от началото до края. После реалността, самата история, започнаха да предлагат неочаквани неща. Например, малката остана напълно мълчалива. Опитахме се да я накараме да говори (...), но момиченцето се скри зад една стъклена стена. (...) По време на цялото пътуване не каза нито дума. (...) Разбираемо е, това малко момиче е страдало толкова много за възрастта си. За шестгодишно дете тя е изстрадала повече, отколкото други са преживели за 36 години – толкова много болка, унижение и агресия от обществото. Тя се е научила да се защитава, като се изолира. Когато тя не се чувства в безопасност, и киното е в ситуация на опасност, тя се дистанцира. Тя не знае какво очакват тези хора от нея, защо тичат наоколо с камерите си. Тя се изолира и поставя стъклена стена между себе си и нас. Това е доброволно спасяване чрез самота.

(...)

Исках да нарека този филм "Сама, по-сама, сама" (...). Сякаш преди да се срещне с майка си, тя е сама, когато я среща, вече не, а после отново е сама. (...). Онова, което видях, което почувствах, когато видях какво става, ми показа, че заглавието не е подходящо. По време на срещата тя беше много разчувствана, майката плачеше, малката се хвърли в ръцете ѝ (дори ѝ беше направила малко плюшено мече), но чувството, че нещо не е наред, не ме напусна, сякаш самотата е без край. Срещна се с майка си и самотата продължи. Без никакво рационално обяснение запазих само една дума в заглавието, "сама". Когато след известно време майката беше помилвана и освободена от затвора, надявах се, че ще се върне. (...). Но всичко завърши така: отишла до мястото, където живееше малкото момиче, опаковала си багажа, натоварила всичко, останала с нея десет или петнадесет минути и след това изчезнала, заминала. Това затвърди убеждението ми, че интуицията е сред най-важните инструменти.

Във филма "Сама" снимахме едно момиченце и интимната трагедия на голямата ѝ самота, така че етичният въпрос беше главен и болезнен. Но това не е нещо, което може да се открие във всеки филм. Най-общо казано, документалните филми са неетични. Ние навлизаме в живота на други хора. Влизайки там, все пак малко ги променяме. (...) Не е като да сме невидими, сякаш летим като мухи и снимаме всичко. Представяме се: влияем ли или унищожаваме нещо? Това е друг въпрос, но ние така или иначе променяме нещо в живота на хората. Имаме ли право го правим? Тази дилема със сигурност е невъзможно да се разреши. Всеки филм носи със себе си нови етични предизвикателства и във всеки филм трябва да се примирим с тях. Единственият отговор и със сигурност единствената утеха идва от това колко много давате от себе си, колко сте искрени и откровени. Единственото оправдание за вашето присъствие е отвореното ви сърце. Както казва Херкс Франкс, известен латвийски документалист, едното око на режисьора на документални филми трябва да остане сухо, за да може да гледа през визьора на камерата, докато в другото трябва да се появи сълза. Това е особено важно за решаването на този въпрос около етиката в документалното кино."[12]

10 - Р. Огинскайте "Дяволът е изобретил киното" ("Културос барай",1978, #3, стр 26-30)

11 - Й. Балчюнайте "Невидими връзки" ("Кинас", 1984, #1, стр. 28)

12 - Интервю с Аудриус Стонис за "Кино в училище": https://vimeo.com/25814827

III - АНАЛИЗ

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМИТЕ

“ПЪТУВАНЕ В МЪГЛИВИ ЗЕМИ”

1. Повилас Грилаускас, железопътен работник на теснолинейката и основен персонаж на филма, седи близо до релсите на железницата. Начални надписи. Шум от влак и крясъци на жерави. 0 мин 26 сек - 1 мин 15 сек

2. Влакът пресича ливадите. Шум от влак и музика от акордеон.
1 мин 16 сек - 2 мин 02 сек

3. Повилас Грилаускас разсъждава за преминаването на времето. Децата се състезават с влака. Чуруликане на птици, камбани, музика от акордеон - нови, детски гласове и шум от влак.
2 мин 03 сек - 3 мин 46 сек

4. Вътре във влака. Виждаме фуражката на железничаря, възрастна жена е облегната на прозореца, стъклото е мокро от дъжд, мъж с туба. Шум от влак и музика от акордеон.
3 мин 47 сек - 4 мин 30 сек

5. Влакът пътува от едно място на друго. Хората с погребални венци слизат.
4 мин 31 сек - 4 мин 56 сек

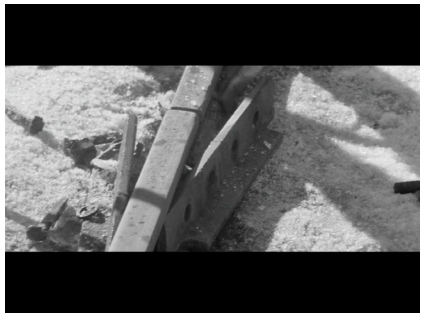
6. Повилас Грилаускас разсъждава върху характеристиките на теснолинейката. Крякане на птици. Вагонът е препълнен с хора и багаж. Пътниците галят гъска, която се разхожда помежду им, и наблюдават заек, седнал в нечий скут. Виждаме смеещи се деца, замислени лица на възрастни, части от акордеон. Монолог на Повилас Грилаускас, съскане на гъски, музика от акордеон.
4 мин 57 сек - 6 мин 02 сек

7. Момчета изпреварват влака на колело. Шум от влак.
6 мин 03 сек - 6 мин 14 сек

8. Виждаме последователно Повилас Грилаускас по железницата и в дома си. Размислите му върху труда и пътешествията придружават образите. Крякане на птици, пукот на огън и други звуци. 6 мин 15 сек - 7 мин 18 сек

9. Великденски празник със семейството и приятелите, хранене и игри с яйца. Отново чуваме акордеон.
7 мин 18 сек - 7 мин 50 сек

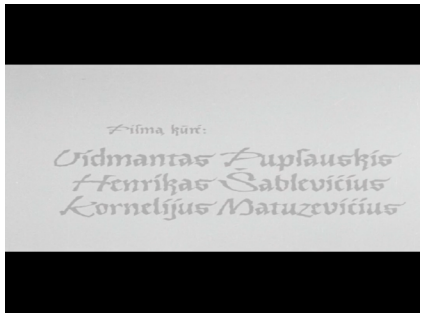
10. Застанал край железопътните релси, Повилас Грилаускас разсъждава за времето и за това как то се движи покрай железопътните релси. Шум от влак и крясъци на жерави.
7 мин 51 сек - 8 мин 13 сек



11. Релсите на теснолинейката биват демонтирани. Стремителна музика и звуци от удари.
8 мин 14 сек - 8 мин 50 сек

12. Монтират се релсите на новата железница. Влакът се движи по по-широките релси. Съвременна музика.
8 мин 51 сек - 9 мин 54 сек

13. Шумовете спират. Уплашени кошути се скитат из поляните. Крясъци на жерави. Виждаме Повилас Грилаускас в отворен вагон, старите дървета изчезват в мъглата. Семейството и приятелите на Повилас Грилаускас са седнали на пейка, всички в добро настроение. Чуваме акордеон. Повилас Грилаускас се обръща бързо и продължава пътуването си в отворения вагон, изчезвайки в мъглата.
9 мин 55 сек - 10 мин 50 сек



14. Финални надписи, придружени от тътен и свирка на влак.
10 мин 51 сек - 11 мин 06 сек

“МЕЧТИ НА СТОЛЕТНИЦИ”

1. Начални надписи
0 мин 26 сек - 0 мин 49 сек

2. Начало на филма. На екрана виждаме средата на възрастните хора: гледка към природата (езера и хълмове), дървена къща. Една баба пее традиционна песен, друга преде вълна.
0 мин 50 сек - 2 мин 27 сек

3. Възрастните хора обсъждат годините си. 2 мин 28 сек - 3 мин 30 сек

4. Баба прекарва конец през ухото на игла, после бере ябълки с малко момиченце. Епизодът завършва с кадър, в който мъж е изправен под дъжда със своята коса. Една баба пее традиционна песен.
3 мин 31 сек - 4 мин 17 сек

5. Старците разговарят за любовните и семейните си отношения.
4 мин 18 сек - 6 мин 24 сек

6. Кадри с млади хора: ученици, музиканти от групата “Бочиай”, някога много популярна в Литва (думата bočiai означава старейшини на диалект), момиче с дълга коса пред огледалото и т.н. Епизодът завършва с кадър, в който старица се гледа срамежливо в огледалото, което малко момиче ѝ подава. Музиката, изпълнявана от ансамбъла “Бочиай”, съпровожда изображенията.
6 мин 25 сек - 8 мин 26 сек

7. Възрастните хора говорят за семейството и децата си. Споменават техния брой, имената им и мъртвите.
8 мин 27 сек - 10 мин 20 сек

8. Епизодът показва едно многобройно семейство, от най-младите до най-старите. След това се показват последователно старите и младите, децата. Чува се музиката на ансамбъл “Бочиай”. 10 мин 21 сек - 11 мин 53 сек

9. Възрастните говорят за взаимоотношения с порасналите си деца, за материалните условия на живот и образованието си.
11 мин 54 сек - 14 мин 22 сек

10. Възрастните разсъждават върху Бог и отвъдното.
14 мин 23 сек - 15 мин 17 сек

11. Празник, посветен на столетниците. Празничната трапеза събира възрастните хора и техните близки, деца и внуци. Предпоследният кадър от епизода представлява осветеното лице на момиченце, последния завой от един път. “Ilgiausių metų”, популярната песен за рожден ден, служи за саундтрак на образите.
15 мин 18 сек - 17 мин 00 сек

САМА

1. Снимачният екип проверява камерата, която е монтирана на тавана на колата. Чуваме разговора им. 0 мин 32 сек - 1 мин 19 сек

2. Начални надписи.
1 мин 20 сек - 1 мин 31 сек

3. Сигита, главната героиня на филма, е у дома. На заден план се чуват шумовете на къщата. 1 мин 32 сек - 3 мин 21 сек

4. Сигита потегля на път с кола заедно с екипа на филма и с един мъж с посивели коси (Чесловас Стонис). Шумове от кола.
3 мин 22 сек - 4 мин 30 сек

5. Първо спиране. Снимачният екип търси най-добрия начин, по който да настани Сигита, така че да е удобно за нея и за оператора. Чуваме разговора им. 4 мин 31 сек - 5 мин 03 сек

6. Пътуването продължава. Дочуваме "О, самота, мой най-сладък избор" (O Solitude, My Sweetest Choice).
5 мин 04 сек - 5 мин 48 сек

7. Второ спиране. Мъжът с посивели коси (Чесловас Стонис) се занимава с колата. Момиченцето е седнало отстрани на една пейка. "О, самота, мой най-сладък избор" продължава. 5 мин 49 сек - 6 мин 15 сек

8. Пътуването продължава. "О, самота, мой най-сладък избор" продължава също.
6 мин 16 сек - 7 мин 49 сек

9. Трето спиране. Мъжът с посивели коси (Чесловас Стонис) кара момиченцето да пие топъл бульон. Шумове от хранене и кола.
7 мин 50 сек - 10 мин 03 сек

10. Снимачният екип подготвя камерата. Чуваме разговора им.
10 мин 04 сек - 10 мин 45 сек

11. Пътуването продължава. Шумове от кола. 10 мин 46 сек - 11 мин 22 сек

12. Кратко спиране. Операторът на филма, Римвидас Лейпус, държи в ръката си камера, насочена към момиченцето. Шумовете спират, за да остане единствено високочестотно пращене.
11 мин 23 сек - 11 мин 45 сек

13. Момиченцето излиза от колата и тръгва към оградата на затвора. Вратите се отварят, вижда майка си, която го повежда навътре. Чуват се стъпки, шумолене на найлонови торбички и хлопването на вратите на затвора. 11 мин 46 сек - 12 мин 50 сек

14. Момиченцето и майка ѝ седят на леглото в килията. Снимачният екип също се появява на екран, материалът се накъсва. Момиченцето и майка ѝ се оказват предимно на заден план. Накрая се показва нова камера, снимаща персонажите и звукозаписната апаратура над главите им. В края на епизода се появява лицето на Сигита. “О, самота, мой най-сладък избор” придружава изображението.
12 мин 51 сек - 15 мин 10 сек

15. Сигита се оказва отново в колата, на път към дома. “О, самота, мой най-сладък избор” продължава.
15 мин 11 сек - 16 мин 08 сек

16. Птици летят около разцъфнало дърво. “О, самота, мой най-сладък избор” е все така на заден фон.
16 мин 09 сек - 17 мин 33 сек

17. Финални надписи и “О, самота, мой най-сладък избор”
17 мин 34 сек - 18 мин 10 сек

КИНОВЪПРОСИ

Различните времеви режими

В киното времето може да бъде изразено по различни начини или в различен режим, за да се предаде с технически средства. “Мечти на столетници” на Робертас Верба не е изключение. В този случай, може да говорим за продължителността на филма (на сцените, на кадрите), за преживяното от зрителя време (виж Анализ на план), за историческо време (филмът е направен през 1969-а, което означава, че персонажите са родени през XIX век), за различните етапи от човешкия живот (детство, младост, старост) и накрая за настоящето и за времето така, както тече тук и сега. Нека сега разгледаме по-отблизо тези времеви режими, присъстващи във филма.

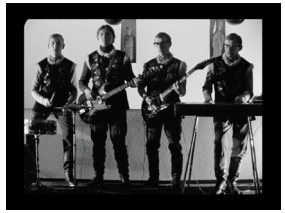
Историческо време

За да започнат снимките на “Мечти на столетници”, продуцентският екип посочва в представеното на Литовското филмово студио досие, че филмът ще бъде посветен на стогодишнината от рождението на Ленин. Очевидно това е само про форма. Както е посочено в режисьорската експликация на филма, той трябва да се разглежда като “отдаване на почит на времето”. Екипът в крайна сметка изиграва съветската цензура, като прави такъв филм, в който Ленин не се споменава нито веднъж (вероятно това е причината “Мечти на столетници” да не се показва в СССР, с изключение на Литва). Въпреки всичко, в заглавието на филма виждаме известна загриженост на авторите за историческото време, при положение, че ще снимат хора, преживели 100 години, тоест цял век. Стогодишните протагонисти на филма не само са преживели тези различни исторически епохи – царската власт, възстановената през 1918-а независимост, нацистката окупация (1941-1944) и съветската двойна окупация – но те могат и да свидетелстват за тях. Очевидно поради сложните социални и политически обстоятелства, които споменахме, не се споменават конкретните исторически епохи, войните и окупациите. Тази задача, за да бъде изпълнена максимално въздействащо, е оставена на сбръчканите лица на персонажите във филма и на техните мълчаливи изражения. Тази увереност в езика на образите като цяло е характерна за литовските документални филми от 1960-те и 1970-те години (виж “Пътуване в мъгливи земи”). Вместо да създават филми, които отговарят на официалните правила на социалистическия реализъм, режисьори като Робертас Верба или Хенрикас Шаблявичюс се осмеляват да преосмислят връзката с историята и с времето по новаторски начин, а не да превърнат филма си в пропаганден инструмент.

Младост и старост

Въпреки че персонажите на филма са столетници, това не е единствената възрастова група, представена във филма. Виждаме деца, юноши, млади хора и прочие. Като се стреми да постави под въпрос времето, различните поколения, промените във външния вид и дори промяната на реалността и начина на мислене, Робертас Верба често разчита на принципа на контраста или контрапункта. Това се вижда ясно в избора на монтажна техника. Например, виждаме близък план с лицето на възрастна жена, която говори за любов и смърт (виж Анализ на сцена), а веднага следва това – на ученичка, която, по подразбиране, разполага с цял един живот пред себе си и все още не се измъчва с въпроси за самотата или неизбежния край. В следващите кадри възрастна жена слуша на слушалки песен, изпълнявана от ансамбъл “Бочиай”, след което се появява самият ансамбъл, последван от друг кадър на момиченце, седнало пред красиво огледало. Благодарение на тези асоциативни връзки между изображения, които изначално нямат отношение помежду си, ние се стремим не да разкажем нещо, а най-вече да създадем възможността да се усети преминаването на времето, да видим как се отпечатва и оставя своя отпечатък, както във външния вид, така и в душите на хората.

1



2

3

Във филма “Пътуване в мъгливи земи” два вида железопътни линии – теснолинейна и стандартна – символизират хода на времето, както и обществените и технологичните промени. Тесният влак възстановява хармоничната връзка между технологията и природата, бавното протичане на времето. Що се отнася до новия влак, той въплъщава прогреса, ускоряването на темпото в нашия живот, навлизането на технологиите в природата, дори противопоставянето им и тяхното превъзходство над света. Вагоните на теснолинейката са уловени в кадър предимно заедно, като малък обект, интегриран в пейзажа. Пътуването му е съпроводено от нежно изсвирване, хорски гласове и крясъци на жерави, заедно с радостните тонове на акордеона, отекващи от дворовете на къщите. Докато тичат или карат колело, децата могат лесно да изпреварят бавно движещия се влак, а пътниците имат достатъчно време да огледат къщите или да поздравят съсед, който току-що се е качил. И обратно, новият влак е показан в близък план, придружен от пронизителен, модерен саундтрак. Изображението му често заема целия екран, като не оставя място за хората или природата. Заснети отблизо и отдолу, вагоните сякаш натежават заплашително над стария свят и проникват в територии, принадлежащи на природата. Главният герой, Повилас Грилаускас, и семейството му седят щастливи на пейка, а в следващия кадър самият Грилаускас се отдалечава с влака и изчезва в мъглата.

На зрителя се задава мълчалив въпрос: дали това е едно сбогуване с Повилас Грилаускас, като алюзия за теснолинейката и стария свят? Дали изчезва в нищото, сякаш е част от него? Дали съветският свят и изобщо индустриализацията като цяло изтласкват архаичния и автентичен свят в нищото? Ще остане ли жив във въображението ни, в спомените ни и в киното...?

Настоящето

"Мечти на столетници" е филм, заснет преди повече от 50 години. Днес може да се каже, че това е класика на литовското кино. Класическо произведение на изкуството, както се вижда от дефиницията, "е това, което не е загубило своята актуалност до наши дни". Авторите на "Мечти на столетници" успяват да избегнат примитивния декларативен характер и лекотата на прекалено баналната сантименталност. По тази причина филмът се гледа с удоволствие както от зрителите от по-старото поколение, живели във времето, преживяно от персонажите на филма, по време на създаването му, така и от младите, родени след независимостта на Литва. В "Мечти на столетници" всеки зрител открива нещо, което е уникално и важно за него – дали това ще са философските въпроси на битието или възможността да се сравняват света от днес с този на миналото или просто да се изпита естетическата наслада от метафорите, които се редуват във филма. Аудриус Стонис, известният създател на документални филми, например, твърди, че в "Мечти на столетници" можем да открием всичко: "поставянето под въпрос на моралните ценности, на настоящето и миналото, на начина, който изглежда светът, както и на онова, върху което е основан, без да имаме каквато и да било пряка информация по този въпрос". Именно тук се крие най-голямата сила на филма, като свидетелство за живота и времето, изтъкано от пестеливи кинематографични средства.

Във филма "Сама" се разкрива настоящето. Това е така, защото хронологичният ход на времето не е толкова важен за темата на този филм. Зрителят почти не забелязва промените в пейзажа, продължителността на пътуването, нито знае доколко посещението при майката в затвора е променило живота на малкото момиченце. "Сама" е не само епизод от живота на Сигита, героинята на филма, но и портрет на самотата, надхвърлящ конкретните времеви и поколенчески граници. Стегнатите кадри с лицето на Сигита предават усещането за присъствие, за непосредствена близост. Именно те приканват зрителя да се свърже с това момиченце и да почувства съпричастност, станала възможна от преживяването на човешките чувства, които преминават физически и темпорални ограничения. Появата на снимачния екип на екрана ни връща в настоящето по друг начин. Снимачният процес напомня на зрителите, че точно в този момент те не са поканени в света на това дете. Те гледат филм - медиа, която формира и трансформира света.

Пространство (екстериор/интериор)

В киното трактовката на пространството, подобно на времето, е решаващо за това как гледаме филма и какво възприемаме от него. И все пак, не е лесно да се определи какво е пространство и как се предава със средствата на киното. Човек може лесно да остане с впечатлението, че в киното пространството е едновременно навсякъде и никъде. Поради тази причина, когато анализират дадено произведение, филмовите критици обикновено определят предварително кои аспекти на пространството ги интересуват. Независимо дали е пространството на повествованието (свързано с историята) или виртуалното пространство (пространство, създадено специално за филма, което не съществува от другата страна на екрана), конкретният избор в режисурата, как се моделира пространството (фокус, мизансцен, кадриране и др.), или архитектурните характеристики на пространството (заснети на улицата, в студио, на затворено или открито). За да анализираме "Пътуване в мъгливи земи", "Мечти на столетници" и "Сама", решихме да концентрираме вниманието си върху това как със средствата на киното са конструирани вътрешните и външните пространства на персонажите.

Външното пространство на даден човек обикновено се счита за неговата среда. Вътрешното му пространство са неговият субективен свят, психика, спомени и чувства. Въпреки това, в едно художествено произведение, особено в киното, няма строга граница между външното и вътрешното пространство. Често във филмите тази граница е умишлено замъглена или дори напълно изтрита. "Сама" на Аудриус Стонис е добър пример. Малкото момиченце, главното действащо лице на филма, отива да посети майка си в затвора. Външното пространство във филма е особено важно, защото създава впечатление за движение и динамика. Първо виждаме персонажа на филма да седи на леглото в спалнята си, баба ѝ я подготвя за пътуването. Малко след това детето потегля в колата. Докато момиченцето пристигне в дома на майка си, пътуването е прекъсвано на няколко пъти (веднъж по инициатива на снимачния екип, втори път заради повреда в колата, трети път за топли напитки в крайпътно кафене). Пътуването обаче не свършва. След посещението в затвора я виждаме да седи отново в колата. Този път тя поема пътя към дома. Въпреки че външното пространство непрекъснато се променя, момиченцето остава статично през повечето време. Тя се движи само когато другите, възрастните, я помолят. Целта е да се покаже, че нейните чувства са най-важното във филма. Променящото се пространство разкрива и подчертава нейната огромна самота, нещастието ѝ. Първият кадър, който позволява да я опознаем като персонаж, е не друго, а именно лицето на това момиченце в близък план. С други думи, виждайки само лицето ѝ, е невъзможно да имаме идея за пространството отвън. Тя и нейните емоции са много по-важни. В допълнение, усещането, че външното пространство на филма е подчинено на вътрешното пространство, се засилва от финалната сцена, в която ято птици се върти около самотно дърво. Очевидно, този образ не е пряко свързан с пространствено-времевия разказ до момента (пътуването на момиченцето), но е визуална метафора, отразяваща темата на филма. Основното намерение на режисьора е да разкрие вътрешния свят на персонажа си, а не да свърже пътуването към майка ѝ.

В “Мечти на столетници” Робертас Верба преследва различна цел от Аудриус Стонис. При все това, той използва еднакво виртуозно отликата между вътрешните и външните пространства. Въпреки че във филма няма основен персонаж, чиято история бихме могли да проследим, много действащи лица се появяват епизодично (някои случайно, други по желание на режисьора), но същинските протагонисти на този филм са столетниците. Тяхното външно пространство, мястото, което обитават, е селото. Робертас Верба изпитва особена склонност към селата, както сам казва: “Така или иначе, корените на всеки от нас са на село”. В действителност, режисьорът не се интересува от конкретното село, където живеят персонажите на филма. Със сигурност виждаме дворове, ябълкови дървета, ливади, дървени къщи, всичките различни и характерни, но надделява усещането, че това може да е всяко едно село в Литва. Следователно, това външно пространство няма определена граница. Изглежда, че с помощта на киното е възможно да прекрачим прага на географията и да попаднем в типично и архетипно село – така, както съществува в литовското несъзнавано.

4

5

Напълно възможно е, вглеждайки се във външния вид на човек, да зърнем неговия вътрешен свят. В “Мечти на столетници” редуващите се планове в един определен момент илюстрират идеално прехода от външно към вътрешно пространство. Общ план на възрастна жена, облегната на дървения стобор на плевня (ил. 1) завършва с близък план, където камерата се приближава до лицето на седнала жена (ил. 2). Така във филма на Робертас Верба лицето се превръща в праг, позволяващ на зрителя да прекоси различните пространства. Както може да се заключи от заглавието на филма, Робертас Верба всъщност се грижи, буквално, за това да разкрие сложния вътрешен свят на своите герои, да покаже мечтите им, а не само двора, в който живеят. Това той прави не само с използването на различни кинематографски техники, както току-що демонстрирахме, но и като оставя своите персонажи просто да съществуват пред камерата. Екипът на филма си спомня, че старите хора са говорили толкова много, че понякога, когато свършвала филмовата лента (по онова време все още не съществиват цифрови камери, а режисьорите на документални филми разполагат с много ограничено количество материал на разположение), Робертас Верба им позволявал да говорят още, без да ги прекъсва или насочва. Така се формира връзката между създателите и персонажите, което позволява на героите на филма, както потвърждава критикът Живиле Пипините, да се разкрият “като селски мъдреци, критично настроени към себе си, като хора, чиито рани времето не е успяло да излекува, и като комични протагонисти на вечната история”.

АНАЛИЗ НА “ПЪТУВАНЕ В МЪГЛИВИ ЗЕМИ”

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА 03:31

Надпревара с влака

Описание: В тази поетична фотограма група деца бягат зад бавно трамбоващия влак. Преди тази фотограма вече сме видели Повилас – застанал прав, облегнат на стената на схлупената къща близо до железницата, той накланя глава към камерата, усмихва се, сякаш чува виковете на децата и ги вижда как се опитват да настигнат влака. Сравнението между движещия се влак и децата, които се надпреварват с него, предлага няколко субективни интерпретации на тази фотограма. Това може да бъде своеобразно пътуване в миналото, в мечтите или в детството, което паралелно с това създава приятна и топла атмосфера, защото никой не бърза за никъде и човек може да настигне влака подтичвайки.

Анализ: Това е много интересен кадър, заснет от известния оператор Корнелиюс Матузевичюс. Той несъмнено използва много интелигентно кинематографичните инструменти, но също и хълмистия терен на Аукщайтия (в Източна Литва). Сцената е заснета с помощта на неподвижна камера, разположена на стръмния склон на хълм. Виждаме как децата тичат към върха на хълма, докато влакът се носи по релсите в подножието – така се създава впечатлението, че той не е по-голям от децата. Долу, зад влака, се вижда завой на река, все още голи храсти и ливади. Мъглата се разсейва, слънцето грее ярко. Изглежда има всеобща хармония и влакът е неразделна част от пейзажа. В тази фотограма е възможно да се открият много идеи, присъстващи във филма. Тук личи хармонията на отношенията между природата и човека, ненарушена от технологиите, както и умението да се радваме на малките неща от ежедневието. Децата все още могат да тичат свободно в гората, да се състезават с влака, никой не ги принуждава да правят каквото и да било, не им налага нов ред или нови правила. Всичко, което режисьорът е искал да бъде изразено, се предава от композицията на кадъра. Камерата кара образите да изглеждат по-отдалечени, като по този начин все още непокътнатият пейзаж, далеч от всякакви индустриални интервенции, придобива все по-голямо значение.

АНАЛИЗ НА ПЛАН 00:04-00:45

Конфронтация с непознатото

Описание: Това е първият план на филма, който трае до началните надписи. Зрителите се запознават с главния герой на филма, Повилас – железопътен работник, който се грижи за теснолинейката. Той гледа замислено в далечината. В този кадър се фокусираме върху чувствата и емоциите на персонажа, които са предадени чрез асоциативни образи.

В началото на филма се предлага основната тема: пътуване с теснолинейки в някогашна Литва, все още незасегната от културните и социални трансформации, свързани с индустриализацията. Докато Повилас седи до релсите, изображението се превръща във фотография и се появява следният надпис: “Пуф-паф! Мога да ида където си искам с теснолинейката - до Зеймелис, Пакруойис...” Теснолинейката е основно транспортно средство в Литва от първата половина на XX век в продължение на много дълго време. Този транспорт е много практичен, защото превозва хора и стоки. Благодарение на него, жителите на селата могат да пътуват до съседни райони, но той също така и свързва важни индустриални, научни и културни центрове. Неговата уникална особеност, която го отличава от другите транспортни средства, е хуманното му измерение, тъй като съседи и други познати се разминават във вагоните и пътуват заедно с патици, зайци и дори с музикални инструменти.

Анализ: Това е среден план, темпото е бавно. Отначало камерата заснема мъж, седнал до железопътните релси. Сякаш замръзнал, с гъста мъгла на заден план. Ако главният герой е седнал на бетониран път, позата му свидетелства за момент на усамотение, на интензивно размишление. Това е момент, в който се опитваме да се вслушаме във вътрешния си глас, да направим пауза или дори да спрем хора на времето. Усещането за неизвестност се засилва допълнително от заобикалящата мъгла, която разсейва железопътните релси, крайпътните стълбове и всички други обекти, които могат да отвлекат вниманието на зрителя. Това насърчава аудиторията да се съсредоточи и да се потопи в медитативното състояние на персонажа. Звуците извън кадър, като крясъците на жеравите или грохота на приближаващия влак, подсилват мрачното, дори елегично настроение на филма. Малко по малко камерата ни приближава до Повилас, потънали в мисли, за да се обърнем най-накрая към неговия профил. На главата му виждаме фуражка от униформата му на железопътен служител, погледът му е насочен към далечината. (Фоновото) изображение, оставено на заден план, се замъглява и в крайна сметка се потапя в мъглата. Използвайки разнообразни кинематографични инструменти, Хенрикас Шаблявичюс рисува мисления портрет на човек, вглъбен в себе си. Погледът му, стиснатите устни и гъстата мъгла са предупредителни знаци за големите промени, които назряват в близко бъдеще. Погледът на Повилас, увековечен в центъра на кадъра, е водещата нишка на филма, която свързва сцените и различните планове.

Когато анализираме този първи план, не бива да забравяме и последния – този, в който Повилас, покачен на влака си, се отдалечава в мъглата (от 10 мин. 30 сек. до финала). Времето за размисли и спомени свършва, с този стар влак огромна част от историята, архаичният начин на живот, ценностите на литовските села от миналото изчезват в нищото. В този кадър мъглата е метафора за съществуването, подчертана от нейния деликатен и ефимерен характер.

“ПЪТУВАНЕ В МЪГЛИВИ ЗЕМИ” - АНАЛИЗ НА СЦЕНА 07:08-08:45

Връзката с миналото и опасността от бързо променящата се реалност

1

2

Описание и контекст: Тази сцена във филма е от решаващо значение, защото разкрива дълбоката връзка с миналото, с някогашните ценности на литовските селяни, които съветската власт се опитва да заличи от живота на хората. В тази обстановка наблюдаваме чиния с украсени яйца, глинена стомна и букет от пролетни цветя – всички те напомнящи за христоянския Великден[13]. Въпреки че във филма няма конкретна алюзия за политическия и исторически произход на персонажите, важно е да се отбележи, че през годините на съветска окупация (1940-1990) всички религиозни празници са забранени и честването им по онова време е относително рисковано. Окупаторите гледат напред, а комунистическото бъдеще накърнява сериозно старите традиции, свързани с историческата памет и националното съзнание. Литовците, които трябва да живеят по правила, наложени от чужда сила в продължение на половин век, продължават обаче да празнуват скъпите за тях празници, дори и ако трябва да го правят тайно.

Във филма си Хенрикас Шаблявичюс показва свят, който все още съществува, но е на път да изчезне. На архаичното общество се налагат големи промени, разрушаващи обичайния ред, формиран през вековете. На мястото на теснолинейката е изградена нова, стандартна железопътна линия. Повилас, който от четиридесет години ръководи старата железница, със сигурност вече няма да може да работи там. Чуваме гласа му извън кадър: "Сигурно няма да мога да работя на нормалната железница, ако изобщо я построят. Да, времето е като влак." Използвайки субективна камера, режисьорът показва своя протагонист, който съзерцава изминалото време и неизбежните промени. Идиличните образи от миналото са поставени в конкуренция с кадрите, показващи разрушението, повод за безпокойство.

Анализ: Използвайки поетични кадри, Хенрикас Шаблявичюс рисува портрет на един своеобразен свят, идиличен и добре познат. В първата част на сцената виждаме Повилас усмихнат, в добро настроение. Голямото му семейство се събрало в дома му, за да отпразнува Великден. Друг кадър навява асоциации за старите традиции, като тази с търкаляне на яйца, ценена от литовците от зората на времето. Хенрикас Шаблявичюс умишлено привлича погледа ни към провинциална Литва – една маргинална реалност, останала извън официалната идеология. Виждаме типичната литовска селска къща, която все още не е пострадала от "съветското строителство", а хората, събрани за празненството, не са герои на "съветския народ". Напротив, те по никакъв начин не са продукт на политическата система, а са запазили връзка със собствената си реалност – тази на предвоенна Литва, която все още е неокупирана. Животът в къщата на Повилас върви спокойно, млади и стари, събрани под топлите лъчи на слънцето, щастливи, че са заедно. Светът изглежда стабилен и вечен, защото се доближава до основите на човешката природа. В желанието си да се съсредоточи върху всеки член на семейството, за да предаде топлите им взаимоотношения, режисьорът използва елементи на игралното кино. Той настанява семейството пред неподвижна камера, сякаш иска да ги фотографира. Повилас въвежда известно движение в семейната картинка, така че докато родните му седят тихо и гледат в камерата, той прегръща майка си и сестра си, седнали от двете му страни. Следващият епизод нарушава веселата атмосфера на празненството. Виждаме как влакът се движи покрай все още голата гора, а от другата страна на релсите е езерото. Следва неочакван избор на монтажна връзка: ръцете и лицето на Повилас са заснети в близък план. Както в началото на филма, железничарят гледа в далечината, умислен. Зад него мъглата е гъста. Мрачната картина на настоящето най-накрая разсейва илюзиите и забелязваме промените, които съпътстват индустриалния прогрес. Пространството, така успокояващо за древните литовци, постепенно е разрушено във филма. Камерата се изтегля постепенно, фиксирайки група работници, които разбиват релсите на теснолинейката с кирки. Атмосферата на разрушение се засилва, зараждайки се като противоположност на носталгичните пейзажи на литовската провинция и на празничната атмосфера, която цари доскоро. Действието се отдалечава все повече от поетичната действителност. Камерата се фокусира с близък план върху действията, с които масивните винтове се отстраняват от релсите със специални инструменти, за да се демонтират старите релси. В кадър остава само празна пътека, виеща се между дърветата и показана за секунди от неподвижната камера, сякаш за да запазим възможно най-дълго в паметта си образа на света отпреди. Очевидно Хенрикас Шаблявичюс не желае настъпването на новите времена, символизирано във филма от трасето на новата железница, която заменя малкото влакче, и несъмнено свързва малките мъгливи земи на Литва с необятните простори на Сибир, унищожавайки тази идилия.

За озвучаването на тези различни хронотопи се използват различни саундтраци, придаващи на отделните кадри емоционален нюанс, който всеки път е различен. В къщата на Повилас атмосферата е радостна и оживена – извън кадър чуваме акордеон, който е традиционен инструмент за народната музика. Нито едно тържество, събиране или вечеринка не минава без тази музика. Но тези щастливи, оптимистични нотки замлъкват, когато прозвучават тревогите на Повилас по отношение на бъдещето. Тясната железница е демонтирана, а той не знае дали ще бъде нает в новото дружество, което ще експлоатира стандартното трасе. За да подчертае емоциите на Повилас, режисьорът избира близки планове, като ехо на първия план на филма.

13 - Великден е най-щастливият и най-очаквани пролетен празник за събиране на цялото семейство, отблизо и далеч. Този празник е на Възкресението Христово, но и на пробуждането на природата и нейното обновление. Най-важният ритуал е украсяването на яйцата и играта с търкалянето им. Те се пускат по специално изградена релса. Участниците се стремят да търкалят яйцата си възможно най-далече - само така могат да спечелят и да се уверят, че годината ще е успешна.

АНАЛИЗ НА “МЕЧТИ НА СТОЛЕТНИЦИ”

АНАЛИЗ НА КАДЪР 16:39

Описание: Това е кулминацията на филма. На тържествена церемония столетниците празнуват своите рождени дни. Чуваме хор да изпълнява “Ilgiausių metų” (“За много години” на литовски) и режисьорът, избирайки целенасочено тази звукова среда, я отграничава от обичайната глъчка на парти, като подчертава нейната същност. Камерата заснема първо персонажи, след това останалите присъстващи на празненството, докато не се спира на възрастна жена и нейната внучка, като момиченцето е седнало в скута на баба си и се е облегнало нея. То е ученичка с панделка в косата, което заедно с баба си гледа хората, насядали около масата. Когато прозвучава дълго “Ура!”, камерата се фокусира върху лицето на внучката (общият план се заменя от едър план). Изображението замръзва и в продължение на няколко секунди наблюдаваме този фиксиран кадър с лицето на детето. (ил. 1)

Анализ: Погледът на момиченцето е сериозен, пълен с размисъл, дълбок, устните ѝ са разтворени, изразяващи удивление и интерес. Сянка минава над дясната половина на лицето ѝ, придавайки му плътност. Накъде гледа това дете, за какво мисли то и за какво мисли зрителят за тези 8 секунди, през които се показва лицето ѝ, защо сцената с тържеството завършва така? С други думи, какво означава този фиксиран кадър? Като “замразява” изображението и унищожава илюзията за движение, Робертас Верба първо се стреми да разкрие фотографската природа на киното. По този начин зрителят сякаш възприема повече от онова, което обикновено му е позволено да види, което е отражението на реалността, отпечатано върху филма в черно-бяло, изплъзнало се от въздействието на времето. Приканени сме да разучим и да комуникираме с това лице, сякаш вградено във филмовата лента, като по този начин създаваме една почти лична и интимна връзка с него. Неслучайно семиотикът Ролан Барт определя фотографията като “живот на мъртвото” . Важно е също да се отбележи, че режисьорът не насочва камерата към остарялото лице, набраздено с бръчки, а към лицето на момиченцето или както може да се каже – към идното поколение. Използвайки очевидни парадокси, Робертас Верба предизвиква старостта, като показва младостта и така създава кинематографичните условия, в които въпросът “Какво означава да живееш?” резонира не по илюстративен начин, а като контрапункт.

АНАЛИЗ НА ПЛАН 02:28-02:51

Дума и израз

1

2

Описание: Две старици си говорят. Едната, седнала отдясно и хванала събеседничката си под ръка, накланя глава към нея и я пита “На колко си години?” (ил.1). Ана, махвайки с ръка, сякаш за нея няма значение: “Не знам. Стара като света”. Двете жени мълчат. Камерата бавно се приближава до лицето на седящата отляво. Жената поглежда към камерата и след това отклонява поглед, сякаш е потънала в мисли,

докато кима с глава.

Анализ: Този план от около 30 секунди разкрива прекрасно майсторството на Робертас Верба в режисурата, с неговата чувствителност към спецификата на киното. Вместо да следва актуалните по онова време практики в документалното кино, които се състоят в представянето на най-важната информация и задаването на съществените въпроси в контекста на филма, като се използват субтитри или задкадров глас, авторът формулира основната тема на творбата си чрез устата на самите протагонисти и чрез израженията на лицата им.

По този начин на зрителите се предлага възможност не само да чуят отговора на въпроса за възрастта на персонажа, но и да разсъждават върху естеството на нейния отговор ("Стара като света") и върху това какво може да означава този отговор на тях. Освен това близкият план на лицето на възрастната жена придава дълбочина на думите, които изрича, така те се превръщат в своеобразно свидетелство. Възрастта ѝ (сто години) се отразява в бръчките на лицето ѝ, в безгрижния жест на ръката, в ироничния ѝ отговор. Възрастта се трансформира от абстрактна категория в емпиричен факт (основан на личен опит), в който вече не може да се съмняваме. (ил. 2)

АНАЛИЗ НА СЦЕНА 03:24-06:36

Любов и... смърт

1

2

Описание: Това е най-дългата сцена във филма, чието начало и край са условно рамкирани чрез анализирането на една и съща тема. Епизодът започва със сцена, в която аудиторията съзерцава стара двойка, седнала на прага на къщата им (ил. 1). Жената казва: "Женени сме от 70 години." Следващият кадър придава на филма лиричен нюанс – столетницата се опитва да прекара конец през ухото на игла (ил. 2). В същото време чуваме песен, изпята от нея или от друг персонаж на филма (звукът е екстрадиегетичен, тоест е свързан с образа асоциативно). Веднага след това зрителят вижда друга старица да бере ябълки с внучката си. След поредната смяна на кадъра зрителят наблюдава старец на поляна, който точи косата си в дъжда. Песента свършва и планът се променя. Този път две възрастни жени са седнали пред камерата (виж Анализ на план). Едната пита "Мъж имаше ли?" "Не", отговаря другата. Сцените следват една след друга, виждаме различни възрастни хора, сами или по двойки, и всички те разказват за брачния си живот, като излагат мислите си за любовта. Накрая (05:51-06:15) една жена споделя (лицето ѝ е показано в близък план, ил. 3), признавайки, че не е намерила съпруг, като разказва: "Останах си сама, беше ми много тежко. Сега ми остава да чакам само смъртта." Последното изречение чуваме, като вече не гледаме лицето на персонажа, който изрича тази реплика, а това на ученичка (ил. 4). Камерата се отдалечава от лицето на момичето, а то започва да бърше лицето си, сякаш е плакала; заобикалят го много ученици, които видимо наблюдават снимачния екип с непоколебим интерес, а следователно в известен смисъл и зрителя. В края на сцената камерата отново се приближава до лицето на момичето. Чуваме песен от ансамбъл "Бочиай".

Анализ: Може да предположим отчасти, че тази сцена продължава още дълго време. Текстовете на песните на “Бочиай”, поп група от онова време, която актуализира старите фолклорни стандарти, са основно за човешките взаимоотношения и любов. Моментът, в който преминаваме от една основна тема, любовта, към друга, която е също така ключова, смъртта, е избран като преход от една сцена към друга.

В един документален филм, особено такъв като “Мечти на столетници”, където сюжетът не се основава на общ разказ, не е лесно да се идентифицира точно къде започват различните сцени и къде свършват. Например, въвеждащата сцена за отношенията между мъже и жени, където възрастна двойка седи на прага на къщата си (те, между другото, не са на сто години, но двойките на тази възраст са толкова малко, че режисьорът все пак решава да ги снима), ще се повтори много пъти, въпреки че всеки път се споменават различни аспекти на брачния живот. Използва се в сцена толкова пъти, колкото е необходимо, щом резонира с повдигнатата тема. В същото време трябва да се отбележи, че асоциативните и лирически кадри, следващи споменатата сцена, в която чуваме старицата да пее, вече формално не принадлежат към тази сцената. Това обаче не трябва да ни смущава, тъй като, напротив, позволява да се обсъждат и анализират съществените елементи на кинематографичния език, изборите на режисьора и ангажираността на зрителя във филма.

3

4

14 - Ролан Барт “Camera Lucida. Записка за фотографията” (Париж, “Галимар”, 1980, стр. 123 – превод на български “Агата-А”, 2010)

АНАЛИЗ НА “САМА”

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА 01:32

Лицето на самотата

Описание: Този кадър се появява непосредствено след заглавието на филма на екрана, “Сама”. Зрителят вижда за първи път Сигита, основното действащо лице на филма. Лицето на момиченцето ще се появи отблизо още на няколко пъти във филма, но за сметка на това погледът ѝ почти няма да се измени.

Анализ: Момиченцето е обърнато към източника на светлина, в профил спрямо камерата. Светлината пада върху лицето ѝ. Леки сенки танцуват по бузата, по едната ноздра и по част от брадичката ѝ. Черно-белият филм подчертава текстурата на косата ѝ - тези променящи се отражения навяват усещането, че сме в присъствието на картина с маслени бои. Късото фокусно разстояние придава и живописен характер на портрета на детето. Очертанията на профила на Сигита изпъкват рязко на замъгления сив фон и изображението изглежда почти триизмерно. Зрителят обаче не може да види другата половина от лицето на момиченцето и да я погледне в очите. Лицето на Сигита заема една трета от екрана (в лявата страна на кадъра косата ѝ покрива лицето, отдясно е оставено място за фон). Такава композиция на кадъра свидетелства за границата между персонажа на филма и камерата. Визьорът не може да се приближи до детето и да влезе безпрепятствено във вътрешния му свят, като слънчев лъч. Очите на Сигита отразяват отдалечеността ѝ от заобикалящата я среда. Погледът ѝ “в нищото” издава безразличие към външния свят и отдръпване в дълбините на нейната собствена душевност. Следователно образът на това момиченце е не само портрет на конкретна личност, но и отражение на вътрешна стена, която може да бъде описана като самота.

АНАЛИЗ НА ПЛАН 11:23-11:45

Камерата като оръжие?

Описание: Основното действащо лице във филма, Сигита, и главният оператор, Римвидас Лейпус, са на задната седалка на колата. Момиченцето се е свило съвсем вляво, притиснато към вратата, Мъжът също е облегнат на вратата, но от другата страна. Камерата е заела позиция между тях. Операторът я държи насочена към Сигита, малко по-ниско от нивото на очите ѝ. Колата е спряла.

Анализ: Този план продължава около 20 секунди. Не става дума за откъс, който е вмъкнат без нужда, защото влияе върху ритъма на филмовия монтаж и върху емоционалния аспект на разказа. Този план е като спиране след дълго пътуване, като се случва точно преди кулминацията на филма – сцената, в която Сигита се среща с майка си в затвора. Въпреки това, в случая не говорим за “глътка въздух”, защото ясно се усеща напрежението, създадено от камерата, в позиционирането на Сигита и оператора един спрямо друг, с езика на техните тела.

Планът е заснет от камера, прикрепена неподвижно към тавана на автомобила. Ето защо тя наблюдава Сигита и оператора под ракурс. Момиченцето се пада е по-близо до камерата, светлина пада върху лицето ѝ. Мъжът е облечен в тъмни цветове и обратно на нея, тъй като е по-отдалечен, фигурата му сякаш се губи в сумрака. Римвидас Лейпус държи в ръцете си друга камера, насочена към Сигита. Техните две пози на практика не се променят, докато трае този план, композицията на кадъра остава една и съща. Саундтракът допълнително засилва усещането за дистанция между мъжа и детето. Въпреки че е на екран, зрителят вижда Римвидас Лейпус да говори, но онова, което се чува вместо репликите му е глъчка и високочестотно пищене. Не знаем дали думите му са предназначени за Сигита. Погледът на мъжа ни казва, че той най-вероятно вероятно разговаря с други пътници. Сигурно е, обаче, че смисълът на тези думи дори не достига до Сигита. За нея те са само околен шум, идващ от един чужд свят.

Изглежда като че ли операторът почти е забравил за момиченцето, жестовете изразяват умора, може би дори скука или сънливост. В този план само камерите са постоянно насочени към детето. Погледът на Римвидас Лейпус и визьорът на камерата не са насочени в една и съща посока (той поглежда към момиченцето едва в края на плана). По тази причина камерата в ръцете на мъжа напомня по-скоро на оръжие, насочено към детето, отколкото на снимачно оборудване. Камерата не се превръща в нишката, свързваща филмовия режисьор и протагониста, а по-скоро във физическа бариера, която ги разделя. Езикът на тялото на Сигита издава желанието ѝ да избяга от тази неудобна ситуация, но ограниченото пространство не предлага такава възможност. Този план във филма още повече изостря осезаемото напрежение между момиченцето и снимачния екип.

АНАЛИЗ НА СЦЕНА 12:52-15:10

Границите на етичното в документалното кино

1

Описание: Това е последната сцена, която най-накрая разкрива целта на протагониста на филма и на съпровождащия снимачен екип. В затвора Сигита се среща с майка си, която не е виждала от три години (както разкрива режисьорът Аудриус Стонис). Майка и дъщеря седят на леглото в килията и се опитват да общуват. Екипът е зает около тях с оборудването си.

Анализ: Тази сцена се състои от брак, неуспешни планове или с технически дефекти. Режисьорът на филма на Аудриус Стонис признава, че в началото е възнамерявал да ги изхвърли. Въпреки това, потапяйки се в сюжета на филма и в творческия процес, той постепенно си дава сметка, че заснемането на страданията на малкото дете “не е особено морален акт” . “Затова си помислих, че единственият начин да се избегне това, е да се премахне ефекта на “шпионирането през ключалката”, а не да се преструваме, че не сме там.” Замъгленото изображение подчертава присъствието на снимачния екип и оборудването им, с което унищожава илюзията за документално кино, иначе разглеждано като прозорец към света. Тази сцена показва как един медиатор, като филмовия режисьор, се намесва в света на персонажите и ги (транс)формира. Екранът губи своята функция на “ключалка”, а зрителят – комфорта на своята позиция. Филмът става видим като медиа и насърчава публиката не само да мисли за историята на Сигита, но и за етичните въпроси, повдигнати от този документален филм.

В тази сцена са включени множество последователни кадри, в които режисьорът, операторът или звукорежисьорът минават покрай камерата. Показани са отблизо детайли от снимачната апаратура. Силуетите на мъжете заемат почти целия екран, а майката и нейното момиченце са избутани на заден план. Посредством езика на тялото си Сигита показва, че не се чувства комфортно.

Въпреки че момиченцето е свито до майка си, то не я гледа в очите. Заобикалящата ги снимачна техника и самият екип, който се суети наоколо, отклоняват вниманието ѝ от майка ѝ. Крехкостта на детето става особено очевидна в предпоследния план от сцената. Майка и дъщеря вече не седят една до друга, а една срещу друга. Операторът се настанява в пространството между тях, вляво се появява ръката на звукорежисьора, който държи микрофона. Очевидно е, че камера заснема това изображение отгоре. Като не снима персонажите на нивото на лицето, тя все едно заема превъзхождаща позиция спрямо тях. Очевидно Сигита долавя силата си. Момиченцето седи, почти замръзнало, само от време на време вдига очи, за да хвърли поглед към камерата, висяща над главата ѝ. Езикът на тялото на Сигита издава известния ѝ интерес към филма, но тя не се чувства в безопасност на тази "снимачна площадка". Ако звуците на "О, самота, мой най-сладък избор" (от композитора Хенри Пърсел) не съпровождаха тези образи, снимачният процес би изглеждал много по-важен от персонажа на филма, захвърлена в периферията. Въпреки всичко, музиката подтиква зрителя да погледне критично на снимачния процес и да се запита как се чувства това момиченце, срещайки се с майка си след три години раздяла, когато един снимачен екип и съвсем чужди хора се суетят наоколо. Възможно ли е екипът, заснемайки тази среща, да изостря самотата на малкото момиченце? Какво би се променило, ако не се намираха в същата стая?

Изглежда, че режисьорът "си спомня" за своята героиня едва в края на сцената, когато камерата отново снима момиченцето на нивото на очите и изучава внимателно лицето ѝ. Така зрителят може да се доближи до света на детето, но до една определена граница. Вътрешната стена, видима в очите на Сигита, не се срутва. През нея прониква единствено редовната компания на самотата и тъгата.

2

15 - Интервю с Аудриус Стонис за "Кино в училище": https://vimeo.com/25814827

16 - Пак там

IV - ВРЪЗКИ

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ

ДЕЦА И ВЪЗРАСТНИ

"Аники-бобо" (1942)

"Крадци на велосипеди" (1948)

"Кръв" (1989)

"Сама" (2001)

"Духът на кошера" (1973)

"Хюго и Жозефина" (1967)

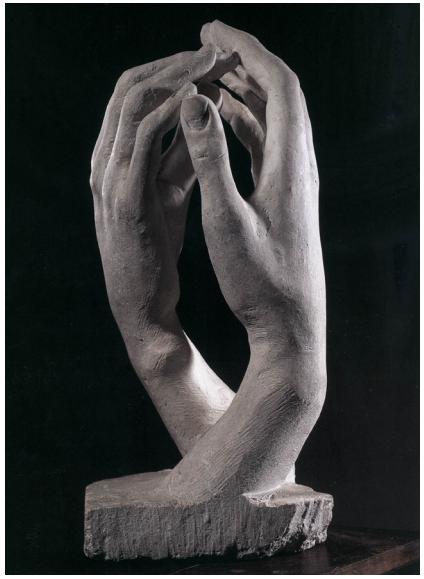
"Мечти на столетници" (1969)

"Пътуване в мъгливи земи" (1973)

"Първият учебен ден" (1956)

"Мъжът без минало" (2002)

РЪЦЕТЕ, ЕДНА ЛИЧНА ИСТОРИЯ

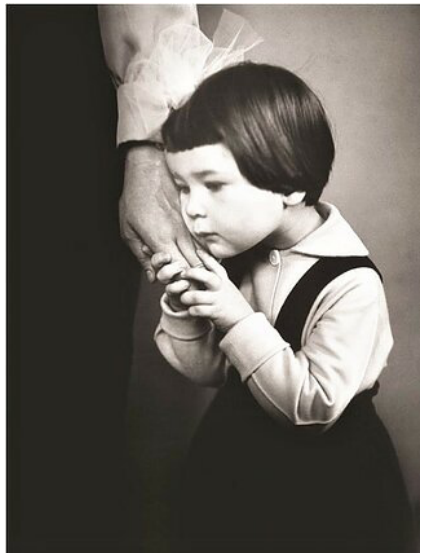


“Катедралата”, Огюст Роден (1908)
©Musée Rodin

"Сама" (2001)

“Пътуване в мъгливи земи” (1973)

“Ръце”, Антанас Суткус (1997)
© Antano Sutkaus fotografija



“Ръка на майка”, Антанас Суткус (1966)
©MO Muziejus

“Ръцете на един мъж и на едно момиченце”, Аугуст Зандер (1935–1946)
©Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – VG-Bild-Kunst, Бон

"Мечти на столетници" (1969)

“Ръцете на един обикновен работник”, Аугуст Зандер (около 1930)
©Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

ПЪТЯТ, СИМВОЛ НА ЛИЧНАТА ТРАНСФОРМАЦИЯ

Пътят е един от най-повтарящите се кинематографични мотиви, дори се превръща в жанр сам по себе си, известен като road movie. Във киното той е не само част от пейзажа, но и често символ на трансформациите на персонажа и на неговите взаимоотношения, както и на промените, свързани с преминаването на времето. Привидното пътуване на главните герои на филма е неделимо от вътрешните им преживявания, техните мутации: психологически, емоционални и духовни. За road movies могат да се считат филми, които са много разнообразни по форма и съдържание. Два примера биха били "Сама" от програмата с литовско документално кино и небезизвестният "Лудият Пиеро" (1965), режисиран от Жан-Люк Годар (ил. 1 и 2). Първият от тях, заснет през 2001-а в Литва, хвърля светлина върху етичните въпроси на документалното кино и създава универсален разказ за самотата. Вторият, заснет няколко десетилетия по-рано във Франция, критикува буржоазното общество, социалните и политическите стандарти и нарушава действащите кинематографски конвенции.

1

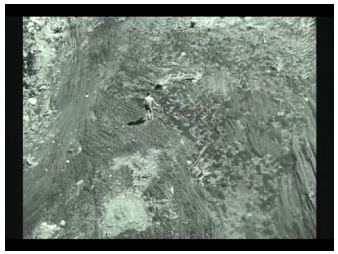
2

Пътят е един от най-повтарящите се кинематографични мотиви, дори се превръща в жанр сам по себе си, известен като road movie. Във киното той е не само част от пейзажа, но и често символ на трансформациите на персонажа и на неговите взаимоотношения, както и на промените, свързани с преминаването на времето. Привидното пътуване на главните герои на филма е неделимо от вътрешните им преживявания, техните мутации: психологически, емоционални и духовни. За road movies могат да се считат филми, които са много разнообразни по форма и съдържание. Два примера биха били "Сама" от програмата с литовско документално кино и небезизвестният "Лудият Пиеро" (1965), режисиран от Жан-Люк Годар (ил. 1 и 2). Първият от тях, заснет през 2001-а в Литва, хвърля светлина върху етичните въпроси на документалното кино и създава универсален разказ за самотата. Вторият, заснет няколко десетилетия по-рано във Франция, критикува буржоазното общество, социалните и политическите стандарти и нарушава действащите кинематографски конвенции.

Кадрите от "Мечти на столетници", на които виждаме ученици, влизащи в училище, свидетелстват за промените на епохата (ил. 4 и 5). Те тъкмо са поели по жизнения си път, но той ще свърши по същия начин като този на столетниците. Рене, протагонистът на филма "Първият учебен ден" (1956), режисиран от Жак Розие, е на път за училище с чантата в ръка. Само че този път минава през алеите на селото до широкото корито на река, отвеждаща момчето в освежаващия свят на природата (ил. 6).

3

4



5

6

7

Пътят не е просто покана за ново начало или за открития. Може също да символизира раздялата и края. Именно с това си значение се появява на преден план във филма "Кръв" (1989), режисиран от Педро Коща. Баща и по-големият му син, Висенте, стоят по средата на пътя (ил. 7). Те се карат, бащата удря сина си в лицето и поема по своя път, за да умре, както той сам казва. Това отношение от страна на бащата дава нова посока в живота на Висенте и неговия малък брат Нино. Във филма "Как прекарах края на света" (2005), режисиран от Каталин Митулеску, тийнейджърката Ева бяга от къщата на родителите си. Нетърпелива да започне нов живот, тя се стреми да избяга от Румъния на Запад с приятеля си Андрей. Но пътищата им се разделят – Андрей продължава по своя, докато Ева, обхваната от колебания, се връща към началната точка, дома си (ил. 8). Във филма "Мъжът без минало" пътят, показан в края, не е алюзия за раздяла, а напротив – продължение на сговорчивостта между Ирма и М.

МАЛКИ И ГОЛЕМИ

Почти всички филми от колекцията на CinEd пресъздават взаимоотношенията между най-младите и по-възрастните. Някои от тези произведения показват, че сблъсъкът между света на детството и този на възрастните далеч не е радостен, а напротив – може да бъде травмиращ. Например, във филма си "Сама" режисьорът Аудриус Стонис поставя под въпрос собственото си право да използва болката на детето за художествени цели. Без дори да се замисля върху поведението си си, чичото на Висенте и Нино се държи егоистично в "Кръв". Той буквално отвлича племенника си, за да запълни празнотата в съществуването си. Въпреки това, понякога възрастните се противопоставят на желанията на децата за тяхно добро. Например във филма "Първият учебен ден" съседката се опитва да задържи Рене, който според нея е поел по грешен път. Рене обаче не се подчинява на заповедта да се върне (ил. 10). Няма ли да си помисли, че възрастните не разбират света и приключенията на децата? Независимо от това, на децата често им е трудно да се справят без помощта на възрастните. Дядо Сусу прави домашното на Рене, както и собственикът на "Магазина на изкушенията" във филма "Аники-бобо" (1942), режисиран от Маноел де Оливейра, помага на децата да открият истината и да научат уроците на живота (ил. 11 и 12). Понякога ситуацията се обръща и малките стават опора за по-възрастните. Когато светът на големите потъва в тайни, тишина и страхове, осемгодишната Ана се осмелява да посети ранен войник, да му занесе храна и да намери в лицето му нов приятел, като в "Духът на кошера" (1973), режисиран от Виктор Ерисе. Разбирателството между различните поколения върти колелото на живота, осигурявайки приемствеността на човешките ценности и традиции. За това свидетелстват кадрите от филмите "Мечти на столетници" и "Пътуване в мъгливи земи", в които си дават среща млади и стари лица (ил. 13 и 14)

8

9

10

11

12

ИЗМИСЛИЦА И РЕАЛНОСТ

Както в документалното, така и в игралното кино реалността често се смесва с художествената измислица. Понякога реалността прониква в игралните филми, но пък в документалистиката се превръща в измислица или в абстрактна идея. Докато снима "Сама", режисьорът Аудриус Стонис признава, че не е успял да накара главната героиня на филма да говори: "Например, малката остана напълно мълчалива. Опитахме се да я накараме да говори (...), но момиченцето се скри зад една стъклена стена. (...) По време на цялото пътуване не каза нито дума. (...) Разбираемо е, това малко момиче е страдало толкова много за възрастта си." . Поради това чувствата на персонажа остават неми, блокирани между документалното и игралното. Обратно на него, режисьорът Виктор Ерисе е доволен, че по време на снимките на "Духът на кошера" успява да улови истински, непресторени емоции. Ето какво казва той за кадъра от филма, където виждаме лицето на Ана, която гледа "Франкенщайн": "Това е може би най-същественият, най-важният момент, който съм уловил като режисьор. Парадоксално е, че е заснет с изцяло документална техника. Това е единственият кадър във филма, заснет с камерата в ръка. [...] Мисля, че това е пробойната, през която документалната страна на киното се прелива във фикцията, във всякакъв вид фикция. [...] Дори днес, това действително е моментът от филма, който най-много ме вълнува, и аз искрено вярвам, че това е най-доброто, което съм снимал в кариерата си" (ил. 15 и 16). Можем да открием отражението на реалността не само върху лицата на персонажите или в езика на тялото им, но често и в техните думи, диалект и дикция. Например в "Мечти на столетници" и в "Първият учебен ден" реалността, изгубена в миналото, се появява в езика на персонажите. Тяхното произношение и значението на определени думи сега са трудни за разбиране, дори и за зрители, които владеят перфектно литовски или френски. Може би именно заради оригиналния си диалект монологът на железничаря Повилас Грилаускас е толкова завладяващ в "Пътуване в мъгливи земи". Това обаче не са негови собствени мисли, а текст, създаден от авторите на филма и прочетен от диктор – измислицата се интегрира находчиво в реалността.

13

14

В киното реалността не се проявява само чрез персонажите, но и в локациите на филма, начина на живот на хората и техните навици. В "Пътуване в мъгливи земи" Хенрикас Шаблявичюс се стреми да увековечи традиционния свят на литовското село. В този смисъл, литовското село, както той го пресъздава, и неговата атмосфера надхвърлят границите на документалното кино и по-късно намират своя път в много литовски игрални филми. Режисьорът вижда съветската индустриализация като опасност за архаичния свят, като във филма тя е символизирана от стандартизираната железопътна линия.

В едни още по-ранни десетилетия италианският филмов режисьор Ермано Олми говори за влиянието на индустриализацията върху обществото и върху мирогледа на човека. Със заснемането на "Мястото" (1961) той документира изграждането на град Милано, като резултат от прехода от аграрното общество към индустриалното общество. В "Малка светлинка" (2003, реж. Ален Гомис) наблюдаваме признаците на (пост)индустриален живот в Сенегал, като хладилника и електрическата лампа, които се противопоставят на проявите на традиционния живот, начина на готвене, пътуване, музика и танци. Въпреки измислените ситуации, локациите на филма свидетелстват за реалността на Сенегал от XXI век, за тамошния географски, културен, социален и икономически контекст.

15

16

17 - Интервю с Аудриус Стонис за програма "Кино в училище": https://vimeo.com/25814827

18 - Виктор Ерисе в документалния телевизионен филм "Следите на един дух" (2004, реж. Карлос Родригес)

ВРЪЗКА С ДРУГИ ИЗКУСТВА – ПОЕЗИЯТА В ИЗОБРАЖЕНИЯТА И ДУМИТЕ

Литовската документалистика често се нарича "поетично документално кино". В "Пътуване в мъгливи земи", "Мечти на столетници", "Сама" човешките настроения и чувства се създават и предават чрез поетични образи и звуци, все така актуални дори за съвременния зрител. Поетичният език и светът на чувствата имат способността да надхвърлят границите на различните страни, епохи и изразни средства. Затова настоящата програма с литовско документално кино приканва към диалог с различни художествени произведения. По-долу представяме примери за такъв диалог между поетични образи и текстове.

Самотата на Сигита във филма "Сама" е като ехо от стихотворението на португалския писател Фернандо Песоа (1888-1935) "О, само аз знам" (Ah, so eu sei, 1932). Абсолютното чувство за самота се изразява от лирическия субект, много по-възрастен от Сигита, но дали интензивността на самотата зависи от възрастта?

О, само аз знам

О, само аз знам
колко ме боли сърцето
без вяра и закон,
без мелодия или причина.

Само аз, само аз,
и не мога да го кажа,
защото чувството е като небето -
може да го видите, но вътре няма
нищо.

"Ето лятото мина" (Вот и лето прошло, 1967) – стиховете на руския поет Арсений Тарковски (1907-1989), баща на режисьора Андрей Тарковски, също прекосяват националните граници. Тези стихове, свидетелстващи за преминаването на времето и крехкостта на човешкото същество, се римуват с бръчките на старците в "Мечти на столетници".

Voici l'été fini **: les vers du poète russe Arsène Tarkovski (1907-1989), père du réalisateur Andrei Tarkovski, écrits en 1967, ont dépassé les frontières nationales. Ces vers témoignant de l'écoulement du temps et de la fragilité de l'être humain résonnent avec les rides des anciens dans** *Les rêves des centenaires*.

Ето лятото мина

Ето лятото мина
сякаш не е било.
Още топло на припек.
Но е малко това.

Всичко, което можеше, се сбъдна.
Като лист петопръст
на ръката прилегна.
Но е малко това.

Нито злото, нито доброто,
не пропадна напразно,
всеки край беше светъл.
Но е малко това.

Животът под крилото си ме взе,
пазеше ме, спасяваше ме,
истински ми провървя.
Но е малко това.

Не изгоряха листата,
клонът не се счупи...
Като стъкло, денят блести.
Но е малко това.

(Превод от руски: Мария Липискова)

Носталгията по миналото в “Пътуване в мъгливи земи” е отразена в творчеството на режисьора, писателя и критика Йонас Мекас (1922-2019). Старият свят на литовското село е разкрит в сборника му със стихове “Семенишкески идилии” (Semeniškių idilės, 1948). Нима камерата на Мекас не улавя следи от този свят както в Семенишкес, така и в Сентрънл парк?

Първа идилия
Стар е шумът на дъжда

Стар е шумът на дъжда по клонките на храста,
на чукането на глухари в червената лятна зора,
стар е този наш разговор:

за жълти полета от ечемик, овес,
за овчарски огньове във влажното и ветровито уединение на есента
за картофена оран
и за тежкия летен зной,
за белия блясък на зимата, звъна на шейните по безкрайните пътища.
И относно транспортирането на тежки трупи, камъните в угарта,
за пещите от червени тухли и варовиковите полета
и по време на дългите вечери, осветени от лампи, в сивотата на есенните полета -
относно утрешната пазарна стока,
за наводнените, заличени пътища през октомври,
за мокрите картофени бразди.

Стар е този наш живот – много поколения
са бродили из тези полета и оставили своята диря,
всяка педя земя говори и диша за предците.
От същите тези хладни кладенци от камък
те поили своите големи стада на връщане,
а когато кирпичените им подове се изкорубели
и стените на домовете им започнели да се ронят -
те взимали жълта глина от същите тези ями,
златен пясък - от същите тези полета.

А когато нас също ни няма,
някой друг ще седи на сините камъни покрай полето,
ще коси обраслите низини и ще разорава склоновете;
и когато, върнали се от работа, седнали по масите –
всяка маса ще говори, всяка глинена кана,
всеки пън на стената;
ще си спомнят широките жълти пясъчни ями
и вятъра свирещ в ръжта,
тъжните песни на нашите жени в ленените полета
и този аромат, за първи път в нова хижа –
дъхът на пресен мъх.

О, стара е цъфналата детелина,
конското пръхтене в лятна нощ –
и шепотът на валове, брани, плугове,
тежкия тътен на воденичните камъни,
белият отблясък в шаловете на жените, които плевят зеленчуковите лехи,
стар е шумът на дъжда по клонките на храста,
на чукането на глухари в червената лятна зора,
стар е този наш разговор.

ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

ПОГЛЕД ОТВЪН

“Киното трябва да говори на родния си език”

ХАНС-ЙОАХИМ ШЛЕГЕЛ

Очевидно не бих могъл да говоря за цялата литовска филмова продукция. Мога да говоря само за това, което съм видял, което ме привлича. [...] В Оберхаузен бяха прожектирани неми филми, разказващи за селото и възрастните хора. Някои бяха сметнати за екзотични. Това е доста странно, но много хора са били раздразнени от факта, че се е получил несправедлив паралел с германското националистическо залитане по “кръв и земя”. Моята лична биография е “вляво”, но разбрах, че погледът на нашите интелектуалци е ограничен и пристрастен – те просто не са подготвени да гледат такива филми и да приемат техните правила. Интелектуалците ни пренебрегнаха оригиналността на тези филми, защото нямаха ключа към разбирането на спецификата на литовската култура, история и живот. Мнозинството просто не бяха подготвени да гледат такова кино.

[...]

Въпреки това, в своята цялост тези филми за възрастни хора и селата ми съобщават нещо, което разбирам като черти на литовския характер. Не само образите са различни, но също и атмосферата, бавното темпо на историята (западняците са свикнали с по-бърз ритъм). За мен беше нещо неочаквано и, бих казал, алтернативно.

Разбрах го наистина по-късно, когато прожектирах филмите на по-младото поколение режисьори, особено тези на Аудриус Стонис или “Коридор” на Шарунас Бартас, макар че са съвсем различни.

[...]

В това близко до мен литовско кино виждам една алтернатива. Уважавам я и въпреки че съм против всякакъв вид национализъм, смятам, че във филмите винаги трябва да присъства атмосфера, някаква национална специфика. Непресторената индивидуалност, според мен, може да възникне само когато има връзка с източника.

[...]

По мое мнение е добре, че в Литва, че има толкова богата документална традиция на базата на местния фолклор. Бих искал тези предпоставки за документалното кино да послужат и за отличаването на литовските игрални филми. В историята на киното има много примери за документални филми, които са довели до възраждането на художествената кинематография.

[...]

Страхувам се не само от глобализацията на обществата или политиките, но и от глобализацията в културата. Страхувам се, че новата ера ще се превърне в ера, която ще заличи целия спектър на дъгата. Режисьорите, дръзнали да говорят на майчиния си език, наистина правят много не само за литовския спектър, но и за целия европейски филмов спектър.

Ханс-Йоахим Шлегел (1942-2016) – кинокритик, бивш член на организационния комитет на Берлинския кинофестивал

Неговото мнение е публикувано през 1999-а в литовското списание “Кинас” (#3 / 274, стр. 5-7)

ПОГЛЕД ОТВЪТРЕ

“В търсене на изгубената памет, скритите чувства и желания: доку-анкетите на Аудриус Стонис”

Рената Шукайтите

Преди да започна анализа на филмите на Аудриус Стонис, ще припомня набързо феномена на литовското документално кино, често квалифицирано с общия термин “поетична документалистика”, за да демонстрирам влиянието на социално-политическите фактори върху развитието на документалното кино в Литва . Тук ще се позова на идеята на Ренов, че “филмовите течения, които толкова често са действали като движеща сила зад развитието на документалния филм, винаги са били силно политизирани”[19]. Или идеологизирани, какъвто е случаят с литовския поетичен документален филм. Заглавието на статията се отнася до националната документална традиция от 60-те години на миналия век, която представлява алтернатива на документалния дискурс, разработен от официалните (или любимите) съветски документални филми. Литовският поетичен документален филм се характеризира с естетизирането на ежедневния живот на негероите (обикновени хора, често възрастни или провинциални ексцентрици) и игнорирането на ключови въпроси за съветската власт. “Етнографската парадигма”, култивирана от документалистите в опозиция, основно Робертас Верба, Хенрикас Шаблявичюс, Едмундас Зубавичюс, е особено подходяща, тъй като, да перифразирам Хал Фостър, парадигмата на етнографа измества проблематиката на класовата и капиталистическата експлоатация към колониалното потисничество, социалното към културното или етнографското.[20] Друга стратегия, която заслужава да бъде посочена и разработена от цитираните режисьори, е тази на позицията на естета, тъй като тя може да се разглежда като представляваща вид подривна сила, ако вземем предвид поляризацията на истината и красотата и техния хипотетичен конфликт в контекста на западната естетика.

В литовската (антисъветска) документална традиция художественото изобразяване на реалния свят не се смята за невярно, точно както паралелното присъствие на красотата и обективността не са двете страни на една и съща монета (подобно на науката). Имайки предвид стратегическите игри, споменати по-горе, филмите (по онова време) се показват единствено в Литва и не достигат до големя екран в Съветския съюз (да не говорим за международните киносалони) поради липса на политическо и идеологическо отношение към съветската действителност.

Разглеждайки литовския документален свят от 1900 до 2000, по-специално режисьорите-дебютанти **от началото на 1990-те (Аудриус Стонис, Арунас Мателис, Валдас Навасайтис, Шарунас Бартас),** се очертават няколко характеристики: на първо място, техният ентусиазъм да използват естетически филтър, за да разказват реални житейски истории, а след това желанието им да бъдат верни и обективни без амбиция, освен да разкажат на зрителя една чиста и приобщаваща истина, тъй като реалността за тях е символична и не може да бъде нито вярна, нито фалшива.

Рената Шукайтите е университетски преподавател към Факултета по комуникации във Вилнюския университет и в Литовската академия за музика и театър, като е посветила изследванията си на медиите и литовското кино.

Статията на Рената Шукайте “В търсене на изгубената памет, скритите чувства и желания: доку-анкетите на Аудриус Стонис” е част от сборника “Балтийското кино след 1990-а: истории и идентичности в преход” под редакцията на Рената Шукайтите (Вилнюс, “Издателство на Вилнюската академия на изкуствата”, 2010, стр. 19-31)

19 - Майкъл Ренов “Към документалната поетика” (Майкъл Ренов “Теоретиризрайки документалното” Ню Йорк & Лондон, “Рутледж” 1993, стр. 19)

20 - Хал Фостър “Творецът като етнограф” (“Завръщането на реалността – авангардът в края на века”, Бостън, MIT Press 1996, стр. 174)

V - ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

Когато се подготвяте да обсъждате филми с учениците и да провеждате образователни дейности, напомнете им, че когато се анализира даден филм, не трябва да се страхуват от това да направят грешка или от репликата "това не е така". Обяснете им, че не става дума за един единствен правилен отговор, а по-скоро за извеждане на преден план на определени преживявания, чувства, интуиция и мисли, при това у всеки. Приемаме, че някои възгледи върху филма са по-зрели и задълбочени от други. Оставаме отворени и чувствителни към нашите възприятия и среда.

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

Преди да започне филмът, попитайте учениците какво е документален филм. Не се опитвайте да намерите правилен отговор. Става дума за това да бъдем отворени към различни мнения и да ги изследваме заедно. Какви документални филми са имали възможността да видят до момента, какво ги интересува или дори учудва в този тип кино? Попитайте ги също дали са имали възможност да чуят за авторски докуметални филми и какво може да означава това според тях.

Предложете на учениците да разгледат няколко фотограми от филмите "Пътуване в мъгливи земи", "Мечти на столетници" и "Сама", представени в "Разкадровка на филма" или в секцията на младия зрител. Попитайте учениците каква може да бъде темата на тези филми. Защо, според тях, са представени в обща програма? Каква е връзката им? Целта на този въпрос не е да ги накара да отгатнат темата на филма, а да ангажира интуицията на учениците, да насочи вниманието им към образите и да събуди любопитството им към предстоящата прожекция.

След обсъждане на понятието документално кино и разглеждане на различните кадри, може да гледате филмовата програма, без да давате допълнителни разяснения, или, напротив, да обясните накратко контекста на създаване на тези филми. Например, попитайте учениците дали знаят нещо за събитията, които са се случили в собствената им страна през 1960-те и 1970-те години, както и през 2001-а. Може би знаят какво се е случило в Литва, въпросната балтийска страна, по онова време? Представете го с няколко думи (виж *Въведение* или *Примери за киноцензура*).

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

1. ОБРАЗИ И ЧУВСТВА

Предлагаме да започнете дискусията с най-неотложните въпроси на учениците и техните чувства (считаме за спешни въпросите, които вълнуват учениците и пречат на по-нататъшната дискусия). Също така ги попитайте дали има части от филма или изрази, които са били неясни.

После е време да ги отведете на пътешествие в света на възприятията. Попитайте учениците как са се чувствали по време на прожекцията, след което избройте различните чувства, които са усетили, на дъската. След това помолете учениците да свържат всяко от тях с конкретен образ.

Ако все още не сте обсъждали този въпрос, попитайте учениците какво е меланхолия. В какви случаи може да я изпита човек? Те изпитвали ли са меланхолия досега? Сюзан Зонтаг (писател, философ и активист) е изследвала задълбочено естетическата представа за меланхолията[21]. Дали учениците смятат, че меланхолията е една от характеристиките на тези филми? А защо? Може би си спомнят други филми (от колекцията на CinEd, например), в които има меланхолична атмосфера? С какви кинематографични средства е създадена? Защо, според тях, творците често изразяват това чувство в произведенията си?

2. ДИАЛОГ МЕЖДУ ОБРАЗИТЕ

Обкръжението или просто реалността на един човек обикновено се счита за неговото външно пространство, неговото вътрешно пространство е неговият субективен свят: неговата психика, неговите спомени и неговите чувства. В едно произведение на изкуството и особено в киното няма ясно разграничение между вътрешния и външния свят. Често външното пространство е отражение на вътрешния пейзаж на героя.

21 - Сюзън Зонтаг "За фотографията" (Ню Йорк, "Фарар, Щраус и Жиру", 1973) - превод на български "Изток – Запад", 2013

После е време да ги отведете на пътешествие в света на възприятията. Попитайте учениците как са се чувствали по време на прожекцията, след което избройте различните чувства, които са усетили, на дъската. След това помолете учениците да свържат всяко от тях с конкретен образ.

Помолете учениците да се разделят на групи и да анализират фотограмите, представени в "Разкадровка на филма" или в секцията на младия зрител. Кои фотограми са показателни за вътрешния свят на персонажите, дори и те да не присъстват на екрана или в общ план? Как в тези фотограми е представен антуражът, свързан с чувствата на персонажите?

Киното дава възможност да се създаде пространство, което не съществува в действителност, както е възможно и да се увековечи някаква среда, която ще изчезне съвсем скоро. Помолете учениците да останат в групи и да изберат фотограми, които според тях представят изчезващото или архетипно пространство на стария свят, както и фотограми, характерни за промените и развитието на съвременното общество. Кои фотограми свидетелстват също, евнтуално, за преминаването от стария към новия свят? Може също така да прегледате отново "Анализ на сцена" от "Пътуване в мъгливи земи" и да обсъдите кинематографичните средства, използвани за създаването на впечатление за конфликт и опасност (привлечете вниманието към мащаба на плановете, монтажа, саундтрака, движенията на камерата и т.н.).

3. СВЕТЪТ НА ЗВУЦИТЕ

Слушайте саундтрака на филма "Пътуване в мъгливи земи" от 10 мин 8 сек до 10 мин 40 сек. Попитайте учениците какъв е този вик? Каква атмосфера създава? Какво би се променило във възприятието ни за образа, ако не го чувахме? Може би във вашата страна или регион сте запознати с тези викове? Крясъците на жерави са типични за литовското кино от XX век. По онова време те са неотделими от звуковия пейзаж на селския свят. И днес в Литва могат да се видят и чуят жерави. Какви са звуците, които се появяват често в киното на XX и XXI век във вашата страна? Каква информация предоставят за пространството и историята на филма?

Основният мотив на саундтрака на филма "Сама" е мелодията на "О, самота, мой най-сладък избор" (композирана от Хенри Пърсел). Защо режисьорът на филма е решил да използва тази песен във филма си? Какво би променило използването на диегетични звуци във филма? Каква е връзката между избраната песен и изображението? Попитайте учениците какъв саундтрак биха избрали, за да илюстрират пътуването на момиченцето.

Ако филмът беше заснет там, където живеете, какви звуци биха доминирали? Накарайте учениците да се обединят в групи и да изучат околните звуци. Те могат да избират различни места на открито или училищните пространства. На всяка локация учениците трябва да слушат звуците за около десет минути и да преценят дали звуците се променят, кои се повтарят, кои са по-силни, по-тихи и т.н. Помолете ги да нарисуват звукова карта. Тя трябва да включва източниците на звуците, интензитет, ритъма, продължителността и местоположението. Ако има такава възможност, учениците може да записват звуците с помощта на аналогово или дигитално устройство и да повтарят това упражнение по различно време на деня. Докато изучавате опитите на учениците в класната стая, не забравяйте да отделите време за изучаването на връзката между звук и място – както в реалността, така и в киното.

4. ГЕРОИТЕ НА ФИЛМИТЕ

Основното действащо лице в "Сама" е момиченцето Сигита, но има и кадри със снимачния екип, който се появява във филма. Това е особено очевидно при сцената в затвора (виж *Анализ на сцена*). Защо детето е на заден план, а снимачният екип – на преден план? Защо виждаме снимачна и звукозаписна техника в кадрите? Защо тази сцена е толкова важна във филма? Как би се променил филмът, ако на екрана се виждат единствено момиченцето и сивокосият мъж (Чесловас Стонис, бащата на режисьора Аудриус Стонис), който я води да види майка си в затвора?

В "Мечти на столетници" Робертас Верба изобразява столетници, но виждаме и много кадри с лицата на млади хора. Дали и защо те са важни за сюжета на филма? Ако е така, как го обогатяват? Анализирайте подробно предпоследния кадър на филма (виж *Анализ на кадър*).

Кои са протагонистите на "Пътуване в мъгливи земи"? Можем ли да разглеждаме влаковете, които са движат по теснолинейката и по стандартното трасе, като персонажи? Те персонифицирани ли са във филма? Подкрепете мнението си. Анализирайте фотограмата, показваща теснолинейката и децата, бягащи отстрани (виж *Анализ на фотограма*). Защо, според вас, режисьорът избира такава композиция на кадъра?

Създайте портрет на герой, когото познавате. Това може да бъде любим човек, някой от вашите приятели, съсед, възрастен човек във вашия район и т.н. Помислете за средата, в която бихте го снимали или фотографирали, трябва да сте внимателни и към светлината, сенките, цветовете, композицията. Помислете дали човекът ще бъде изобразен в естествената си среда или по-скоро в необичайна обстановка, дали портретът отразява неговата личност или го показва в нова светлина.

5. ИЗМИСЛИЦА И РЕАЛНОСТ

И в игралните, и в документалните филми реалността често се смесва с измислицата. Понякога реалността се появява в игралните филми, но се превръща във фикция или в абстрактна идея в документалните филми. Наблюдавайте двете фотограми (стр. 34): лицето на Сигита във филма "Сама" и това на Ана, гледаща "Франкенщайн" във филма "Духът на кошера" (реж. Виктор Ерисе, 1973). Как

мислите, че се чувстват Сигита и Ана? Изиграни ли са емоциите на двете деца или са изживяни в действителност? Опитайте се да си представите какви са отношенията на двете малки момичета с екипа на филма. (виж частта *Измислица и реалност*)

6. ЦЕНЗУРА

През съветската епоха произведенията на изкуството и процесът на тяхното създаване са били подложени на тежка цензура. Цензорите се опитват да се уверят, че всяка творба отговаря на съветската идеология и не ѝ се противопоставя. След прожекцията на филма "Мечти на столетници" представителите на съветската власт забраняват показването на филма. А защо? Може би знаете как изглежда образът на идеалния гражданин на съветското общество? Кои хора прогонва съветската идеология или се опитва да елиминира? Филмът "Пътуване в мъгливи земи" също е обект на възражения от страна на цензурата. Какви са те? (виж *Примери за киноцензура*)

7. ВИЗУАЛНИ МЕТАФОРИ И СИМВОЛИ

Както игралното, така и документалното кино в Литва често използват визуални метафори и символи. Съветската цензура не винаги успява да схване смисъла им и поради тази причина творците от епохата ценят високо тези изразни средства. Заедно с учениците помислете дали визуалните символи, метафори или алегории също характеризират киното във вашата страна. Ако е така, помолете ги да цитират примери. Анализирайте фотограмите в "Разкадровка на филма" или в секцията на младия зрител и помолете учениците да изберат онези, които според тях могат да се тълкуват както буквално, така и фигуративно.

Насърчете учениците да потърсят образи у дома или у близките си, които биха могли да символизират изминалото време, промяната на света. Обсъдете техните снимки или видеа в клас.

8. ПОЕЗИЯ В СТИХОВЕ И ОБРАЗИ

Изберете и прочетете в клас едно или всички стихотворения, представени в раздела "Връзка с други изкуства". Обсъдете атмосферата, пространството, времето, лирическия герой и неговите преживявания. Как тази поезия е свързана с литовските документални филми? Как се артикулират чувствата в стихотворенията и във филмите? Всеки ученик може да избере една или две фотограми от документалните филми, които според него отразяват настроението или чувствата, изразени в една от поемите.

Помолете учениците да споделят своите мисли за това дали според тях различните поколения чувстват и разбират по различен начин тази поезия и това кино. Старостта, намаляващите сили и носталгията не отговарят на съветските стандарти.

ИЗПОЛЗВАНИ ВИЗУАЛНИ МАТЕРИАЛИ:

Кадри от филма "Мечти на столетници" (1969): стр. 1, стр. 4, стр. 14, стр. 15, стр. 18, стр. 20, стр. 24, стр. 25, стр. 26, стр. 30, стр. 31, стр. 32, стр. 33, стр. 42.
Кадри от филма "Пътуване в мъгливи земи" (1973): стр. 6, стр. 12, стр. 13, стр. 21, стр. 22, стр. 30, стр. 31, стр. 32, стр. 33.
Кадри от филма "Сама" (2001): стр. 16, стр. 17, стр. 27, стр. 28, стр. 29, стр. 30, стр. 31, стр. 32, стр. 34.
Кадри от филма "Аники-бобо" (1942), "Крадци на велосипеди" (1948), "Кръв", (1989), "Духът на кошера" (1973), "Първият учебен ден" (1956), "Хюго и Жозефина" (1967), "Мъжът без минало" (2002), "Мястото" (1961), "Лудият Пиеро" (1965): стр. 30, стр. 32, стр. 33, стр. 34.

ДОПЪЛНИТЕЛНИ ВИЗУАЛНИ МАТЕРИАЛИ:

"Катедралата", Огюст Роден (1908)
©Musée Rodin
https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/cathedral

"Ръцете на един обикновен работник", Аугуст Зандер (около 1930)
©Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Кьолн
https://otherideas.typepad.com/.a/6a00d8341c828153ef0120a60fe2b9970b-pi

"Ръцете на един мъж и на едно момиченце", Аугуст Зандер (1935–1946)
©Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – VG-Bild-Kunst, Бон
http://www.artnet.com/artists/august-sander/m%C3%A4dchen-und-m%C3%A4nnerhand-hand-of-a-girl-and-a-man-nyw6eddc4ZuqThmAlO_wNw2

"Ръка на майка", Антанас Суткус (1966)
©MO Muziejus
http://www.mmcentras.lt/kuriniai/motinos-ranka-vilnius/5370#!/as_5370

"Ръце", Антанас Суткус (1997)
©Antano Sutkaus fotografija
https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/fotomenininkas-a-sutkus-kokia-lietuva-butu-siandien-jei-jie-nebutu-nuzudyti.d?id=72225214

CINED.EU: ДИГИТАЛНА ПЛАТФОРМА, ПОСВЕТЕНА НА ЕВРОПЕЙСКО КИНООБРАЗОВАНИЕ

CinEd предлага:
- **Многоезична платформа, достъпна безплатно в 45 европейски държави, за организиране на некомерсиални публични прожекции**
- **Селекция от европейски филми за деца от 6 до 19 години**
- **Ресурси за представяне и придружаване на прожекциите: досие към всеки филм, педагогически материали и предложения за фасилитатора/учителя, работен лист за младежката аудитория, образователни монтажни филми за сравнителен анализ на откъси от филми, част от колекцията.**

CinEd е европейска програма за сътрудничество в областта на кинообразованието.

CinEd е съфинансирана от програма "Творческа Европа" / "МЕДИА" на Европейския съюз.

Филмите, достъпни на платформата CinEd, са предназначени единствено и само за некомерсиална употреба, в контекста на публични прожекции с културна насоченост.