CinEd

Европейско кинообразование
за деца и младежи

ЖАЛЕЙКА (2016)

реж. Елица Петкова

ПЕДАГОГИЧЕСКИ
МАТЕРИАЛИ КЪМ ФИЛМА

I – СЪДЪРЖАНИЕ

СЪДЪРЖАНИЕ

I – ВЪВЕДЕНИЕ
- CinEd: филмова колекция, филмова педагогика **стр.2**
- Защо точно този филм днес? Технически характеристики и плакати **стр.3**
- Основни теми и резюме **стр.5**

II – ФИЛМЪТ
- Контекст **стр.6**
- Авторът **стр.8**
- Избрана филмография **стр.8**
- Филмът в контекста на творчеството на автора **стр.9**
- Сходства / вдъхновения **стр.9**
- Цитати **стр.10**

III - АНАЛИЗ
- Разкадровка на филма **стр.12**
- Киновъпроси **стр.14**
- Анализ на фотограма: Лора или нахлуването на младото и свободно тяло **стр.20**
- Анализ на план: Пленникът, който мечтае да избяга **стр.21**
- Анализ на сцена: Паноптикум и присъдата на общественото мнение **стр.22**

IV - ВРЪЗКИ
- Свързани образи **стр.25**
- Диалози между филмите от колекцията на CinEd **стр.26**
- Връзки с други изкуства **стр.31**
- Прием на филма: пресечни гледни точки **стр.36**

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ стр.37

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 предрицана 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.

Авторите:

Йоана Павлова е български автор, критик, куратор, независим изследовател и преводач, която живее във Франция. Освен основател на Festivalists.com, play-форма за експериментална медийна критика, също така изследва дигиталните изкуства и култура посредством текст, аудиовизия и аналогови материали. Ментор към различни образователни програми за млади кинокритици и журналисти, тя сътрудничи на CinEd от 2018-а година.

Арно Е пише за кино от 2007-а (Images documentaires, Bref, Études, Critikat) и сътрудничи за издаването на няколко книги. Гимназиален учител по история и география до 2010-а, от 2013-а до 2017-а преподава към висшето училище за кино Ла Фемис и работи в сферата на кинообразованието, както и за фестивалите "Синема дю реел" в Париж и "Антревю" в Белфор. От 2017-а насам е сред програматорите на Филмотеката за документално кино към BPI (Обществена информационна библиотека) към музея "Жорж Помпиду", където отговаря за филмови ретроспективи и регулярни прожекции.

Сътрудници ("Педагогически дейности"): Ралица Асенова, Еви Карагеоргу ("Арте Урбана Колектив" – координатор CinEd България)

Благодарности: Елица Петкова, Натали Буржоа, проф. Мая Димитрова, Светослав Драганов, Вера Херолд, Лаура Ломанто

Главен координатор: Португалска национална филмотека и музей на киното

Педагогически координатор: Натали Буржоа / "Киното, сто години младост"

Дизайн: Христиана Инкьова

Авторски права: CinEd / Португалска национална филмотека и музей на киното / "Арте Урбана Колектив"

ЗАЩО ТОЧНО ТОЗИ ФИЛМ ДНЕС?

Жалейка е традиционен славянски инструмент, чийто тембър се описва като пронизителен и носов, тъжен и съчувствен. В България терминът жалейка обозначава още черната панделка или черния шал, които се носят след смъртта на близък, както и ритуала на траур като цяло. Произлизащо от праславянската дума за мъка žalь, оригиналното заглавие на филма на Елица Петкова остава непреведено за международна публика, сякаш за да подчертае идеята, че обредите и емоциите около смъртта са универсални.

"Жалейка" е не само за смъртта на конкретен човек и последствията за всички около него, но и за бавния упадък на Пирин, малко селце, сгушено в сърцето на Пирин планина. Като филм за юношеството, *"Жалейка"* се фокусира върху млад персонаж – непокорната и своенравна Лора, заедно с нейните приятели тийнейджъри. Драмата на тяхната бурна динамика е съпоставена с почти комичното ежедневие на възрастните хора, борещи се с трудностите и тривиалностите на селския живот.

Погледът на режисьора се насочва към младежите непристорено, следи ги неуморно с камерата и се приближава още повече, за да улови последните мигове на невинност. Общият тон на филма обаче е елегичен. Точно както е естествено тийнейджърите да се бунтуват и да се откъсват в търсене на истинската си идентичност, така е логично и младото поколение да се сбогува със скромния си дом в търсене на по-добър живот, но последното оставя непоправима следа върху социодемографската и културна тъкан на всяко малко населено място.

Бидейки жена, гледната точка на Елица Петкова също е женска, а *"Жалейка"* се занимава директно с множеството методи, чрез които патриархалното общество контролира женското тяло. Изобразявайки чувственото присъствие на Лора, без да проектира мъжки фантазии върху него, режисьорът все пак изследва как необузданото изразяване на свобода на главния герой посредством облекло и поведение се сблъсква с обичайното възприятие за начина, по който едно момиче на тази възраст трябва да се държи, особено в периода след смъртта на баща ѝ.

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Световна премиера: Берлинале Поколение 14+, 2016
Държава: Германия
Продукция: Германската филмова и телевизионна академия в Берлин (DFFB)
Продължителност: 92 минути
Цвят: цветен
Формат: 1:2,35
Режисьор / Сценарист: Елица Петкова
Оператор: Констанце Шмит
Костюми: Варис Клампфер
Сценография: Христина Дякова, Жанет Иванова
Монтаж: Ханес Маргет, Елица Петкова
Звук: Ханес Маргет
Звукорежисьор: Ханес Маргет, Йоша Айкел
Изпълнителен продуцент: Андреас Луис

Продуценти: Светослав Драганов, Тим Оливър Шулц, Сесил Толу-Полоновски
Актьори: Анна Манолова, Снежина Петрова, Михаил Стоянов, Мария Клечева, Стойко Иванов, Бояна Георгиева, Ася Попова, Мартон Наги

Поетика на
вълшебната приказка

Традиция –
Модерност

Език
на тялото

Документалистика –
Фикция

ФОКУС ВЪРХУ ОСНОВНИТЕ ТЕМИ ВЪВ ФИЛМА

ПОЕТИКА НА ВЪЛШЕБНАТА ПРИКАЗКА

Ако интерпретираме сценария на *“Жалейка”* като литературен текст, може да открием в него някои от тридесетте и една функции на действащите лица, предложени от Владимир Проп в книгата му *“Морфология на приказката”* (“Христо Ботев”, София 1995) - подробен анализ, базиран на стотици приказки, публикуван преди почти век, през 1928 година. В сценария на Елица Петкова лесно се откриват следните класически функции: 1 – “Един от членовете напуска дома”; 2 – “На героя се забранява”; 3 – “Забраната е нарушена”; 9 – “За бедата или липсата се съобщава, към героя се обръщат молба или заповед”; 11 – “Героят напуска дома”. Особеното в творбата на Елица Петкова е фактът, че “героят” е млада жена, а откритият финал (с “Очаквам да се промениш коренно” като ясен маркер за предстоящата инициация) предсказва нейните предстоящи приключения, надяваме се с щастлив край. Филмът също така умело използва естествената си среда и местния фолклор, за да създаде система от митопоетични жестове, които правят перипетиите на Лора едновременно необикновени и универсални.

ТРАДИЦИЯ – МОДЕРНОСТ

Още от първия кадър на *“Жалейка”* драматургичното напрежение се изгражда с помощта на противоположности, като традиция/модерност е най-видимата. От несъответствието между “дрипите” на Лора и вдовишкия траур на по-възрастните жени в семейството, до контраста между символите на статуса на съвременния живот (мобилни устройства) и старовремския бит (селскостопански животни и земеделие), тази еклектична палитра е ежедневие в провинциална България. Филмът фино улавя това съществуване на границата между минало и бъдеще, в едно настояще, което изглежда изтъкано от конфликти. Филмът на Елица Петкова подчертава и факта, че въпреки смъртта на бащината фигура, патриархалният ред, с неговите обичаи и безкрайни изисквания, се поддържа и налага от жените.

ДОКУМЕНТАЛИСТИКА – ФИКЦИЯ

В контекста на филмовата индустрия “документален” и “игрален” филм често се разделят по практически причини, особено когато става въпрос за финансиране, производство, разпространение, показ, оценка на различни видове кино. В работата на много дебютиращи режисьори обаче тези категории са трудни за разграничаване, най-вече поради естествения импулс за непосредствено себеизразяване. В *“Жалейка”*, първият пълнометражен игрален филм на Елица Петкова, вдъхновен от събития от нейното собствено минало, това се предава не само със заряда на преживяното, съчетаващ документалистика и фикция, но и чрез решението да се разчита почти изцяло на непрофесионални актьори, действителни обитатели на село Пирин. Ключово изключение е Снежина Петрова, която играе майката на Лора. С школовка на театрална актриса, с професионален опит в експерименталния театър, танц, режисура и педагогика, нейната роля е може би най-трудната във филма, тъй като съчетава комични и трагични елементи.

ЕЗИК НА ТЯЛОТО

В присъствието сме на филм, който не е бързрив, необщителността между Лора и семейството ѝ (тежкото мълчание, надвиснало над масата), както и в селото, е много важно изразно средство. Опознаваме Лора и посредством нейното тяло – тя се хвърля във водата, пълна с енергия и преливаща от чувствеността на младостта. В това село, замръзнало във времето, със застаряващо (меко казано) население, тялото на Лора само по себе си е аномалия. Основният въпрос във филма е да установи кога и как тя ще излезе от това място. Ритуалът на траура изисква това тяло да бъде покрито и приглушено, кажи-речи неутрализирано, но Лора отказва да се подчини. Езикът на тялото и невербалната комуникация също се проявяват между Лора и нейната баба (изиграна от Мария Клечева, която Елица Петкова среща в селото). Дори без да разменят и дума, погледите между двете, начинът, по който възрастната жена хваща ръката на внучката си, са много ясен начин да се демонстрира подкрепа за стремежите на Лора.

РЕЗЮМЕ

Лора е влюбена в Тодор, а и Тодор също изглежда влюбен в Лора въпреки разликата в светогледите им. Като се има предвид, че и двамата са на 17, техните невинни чувства изглеждат най-важното нещо не само за тях, но и за всички останали в планинското селце, където живеят. Докато мечтаят за пейзажа отвъд планинските хълмове, бащата на Лора внезапно умира и съседите започват да клюкарстват, че това може да е Божието наказание за нейния “разпуснат” начин на живот.

В резултат на тази нова социална и икономическа ситуация за семейството, строгата майка на Лора се опитва да я вкара в правия строй, но безуспешно. Междувременно приятелите ѝ и дори Тодор започват да избягват компанията ѝ. Упорита и неуморна, съвсем не като послушната си по-малка сестра, Лора продължава да живее сякаш нищо не се е случило, отказвайки да приеме ролята на нещастното сираче, а баба ѝ е единственият човек, който мълчаливо я подкрепя. Пристигането на млад немски турист, който се нуждае от помощ, показва на Лора нови хоризонти и изход от сегашния ѝ живот.

КОНТЕКСТ

ПЛАНИНИТЕ В БЪЛГАРСКОТО КИНО

Поради логистични трудности и идеологически пристрастия, планинските села и малките градове остават неизследвана територия за българското кино в продължение на много години. Традиционно запазени като тематика на българската литература **(виж Връзка с други изкуства – Литература)**, филмовата камера сменя фокуса си чак през 70-те години, с така наречения миграционен цикъл: "През 70-те години българското кино започва да очертава измеренията на ценностната драма, предизвикана от насилствената промяна на идентичността, извършена през 50-те. Основният проблем, поставен от миграционния цикъл, е въпросът за разрушаването на българската традиция и загубата на основните ценности, крепили народа ни във вековете на исторически превратности."[1]

Действително, така наречената колективизация в България от 1944-а до 1959-а, с леко забавени темпове поради смъртта на Сталин и процеса на десталинизация през втората половина на 50-те години, де факто води до обедняване, разочарование от социалистическото управление и обезлюдяване на периферията. И все пак, когато Братоева-Даракчиева пише за традицията, тя има предвид патриархата. По ирония на съдбата, едно от най-известните заглавия от миграционния цикъл е *"Матриархат"* (1977) на Людмил Кирков – филм, който осмива социалистическото статукво и патос, а също така и разкрива демографската и екзистенциалната реалност в малките български населени места, преобладаваща и до днес.

ДИГИТАЛНО ПРЕОТКРИВАНЕ И ЖЕНИ РЕЖИСЬОРИ

След тежките моменти от 90-те години на миналия век, така наречения преходен период от държавен социализъм към пазарна икономика, българското кино постепенно се завръща към живот и възстановява връзката си с публиката благодарение на дигиталните технологии. В това десетилетие българската филмова индустрия оцелява до голяма степен благодарение на документалното кино, което обаче променя своя фокус, естетика, както и позицията си спрямо обществото като видимост.

През 2000-а година Иглика Трифонова, която по това време е всепризнат режисьор-документалист, представя *"Писмо до Америка"* (2000) – хибрид на границата между фикция и антропологическо изследване, а също така и фаворит на публиката. Един любопитен факт: филмът "Писмо до Америка" също е заснет в село Пирин. Братоева-Даракчиева го смята за повратна точка в българското кино и изследва дълбоките му културни корени: "Фолклорните традиции придобиват смисъл за героите и за зрителите едва когато собственото духовно наследство се съотнесе към "чуждото" и когато героите намерят начин да го интегрират в настоящето си, в съвременността."

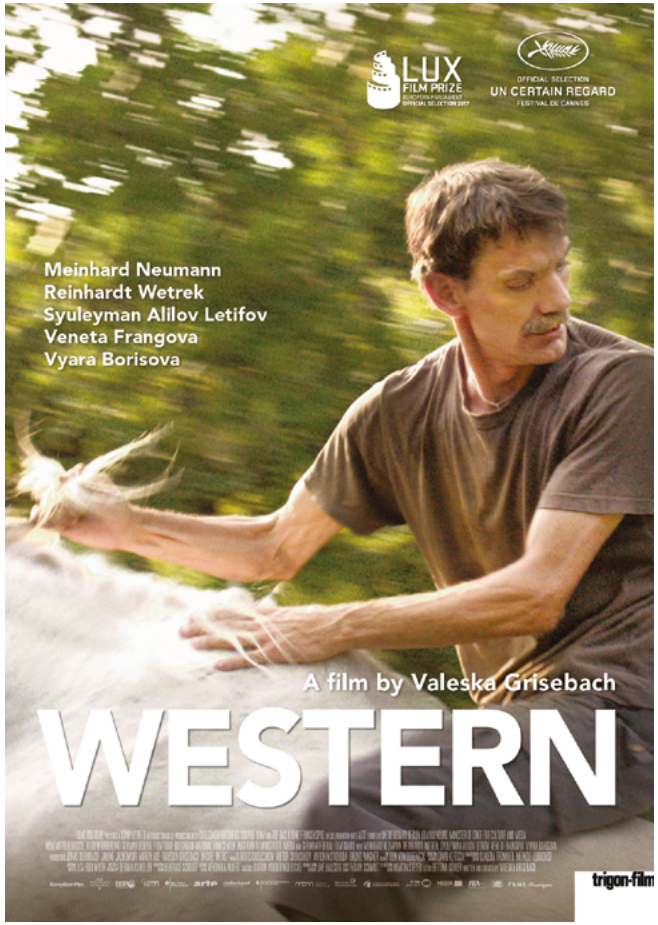
През следващите десетилетия няколко жени режисьори се завръщат от чужбина и се отправят в посока към българските планини, за да заснемат нискобюджетен проект, ситуиран между документалното и игралното - от Зорница София със спечелилия *"Сърцето на Сараево"* *"Мила от Марс"* (2004) до Ралица Петрова с *"Безбог"* (2016), първото българско заглавие, отличено с наградата "Златен леопард" на филмовия фестивал в Локарно.

[1] Ингеборг Братоева-Даракчиева - "Българско игрално кино от "Калин Орелът" до "Мисия „Лондон" / Институт за Изследване на изкуствата, 2013 p. 182.

[2] *Ibid.* p. 276.

НЕМСКОТО КИНО В ТЪРСЕНЕ НА НОВИ УСЕЩАНИЯ

В контекста на днешната европейска копродукционна практика е нормално две или повече държави с различна културна история и бюджетни възможности да работят заедно, за да създадат игрален филм. Крайният резултат невинаги е достатъчно креативен или задоволителен за зрители от различни краища на света и с различен произход. Все пак, през последните няколко години, въпреки богатата кинематографична традиция на Германия, освен *“Жалейка”* се появиха още двама “туристи”, и в двата случая режисирани от жени и на Балканите (съответно в Румъния и България). Въпреки че са много различни като стил, “Тони Ердман” (2016) на Марен Аде и *“Уестърн”* (2017) на Валеска Гризебах демонстрират фин усет към комичното, но също така и много търпение, внимание и съпричастност към пейзажа и хората, които заснемат, така че “Балкана” не е превърнат в нещо екзотично. Премиерата и на *“Тони Ердман”*, и на *“Уестърн”* е в Кан, където двата филма са много добре приети както от критиците, така и от зрителите.



АВТОРЪТ И НЕЙНАТА РАБОТА

ЕЛИЦА ПЕТКОВА

Елица Петкова е родена във Велико Търново и заминава за Германия малко след края на гимназиалното си образование, през 2003-а. След като се дипломира с магистърска степен по философия и японистика в университета "Хайнрих Хайне" в Дюселдорф, се мести в Берлин през 2008-а, където работи като документалист на свободна практика. През 2011-а започва обучението си по кинорежисура към Германската филмова и телевизионна академия в Берлин (DFFB), където се дипломира през 2020-а.

По време на следването си в DFFB режисира множество късометражни филми, като един от тях, *"Отсъстващ" (Abwesend)* е избран за ателието *"Синефондасион"* в Кан през 2015 година. През 2016-а филмът *"Жалейка"* е селектиран за 66-то издание на Берлинале, в секцията *"Поколение 14+"*, и получава специален диплом от международното жури. През 2020-а вторият пълнометражен игрален филм на Петкова, *"Риба, плуваща по гръб" (Ein Fisch, der auf dem Rücken schwimmt)* влиза в програмата на 70-то Берлинале, в *"Перспективи на немското кино"*. През същата година тя получава парична наградата на името на Вим Вендерс, а през 2021 година – стипендията Kompagnon-Fellowship на 71-ия фестивал в Берлин. Също през 2021-а Международният кинофестивал в Шанхай представя премиерата на пълнометражния ѝ документален филм *"Кмет, овчар, вдовица, змей" (Bürgermeister, Schäfer, Witwe, Drache)*. Петкова е съосновател на Reka Pictures заедно с Константин Кан.

В началото на 2010-те години Пекова попада случайно в село Пирин по време на едно от посещенията си в България. Вече увековечено като емоционален фон в *"Писмо до Америка"* на Иглика Трифонова, едно десетилетие по-късно селото е още по-пусто. Петкова установява много лични контакти с местното население и започва да ги посещава редовно. До момента тя е заснела в селото и в тясно сътрудничество с жителите му две пълнометражни творби: игралната *"Жалейка"* (2016) и документалната *"Кмет, овчар, вдовица, змей"* (2021). В момента тя разработва проект за трети филм, също поставен в село Пирин, който ще бъде хибрид между игрално и документално кино. **(виж Цитати)**

Избрана филмография

"Кмет, овчар, вдовица, змей" (2021), пълнометражен
"Природни звуци" (2021), късометражен
"Риба, плуваща по гръб" (2020), пълнометражен
"Жалейка" (2016), пълнометражен
"Пъпна връв" (2016), късометражен
"Хармония" (2015), web series
"Отсъстващ" (2014), късометражен
"Синът ми" (2013), късометражен
"Развален телефон" (2010), среднометражен

ФИЛМЪТ В КОНТЕКСТА НА ТВОРЧЕСТВОТО НА АВТОРА

Още с първите си филмови проекти, дори преди периода в DFFB, Петкова демонстрира не само афинитет към документалното кино, но и усет към социалната тематика, особено по отношение на проблемите около малцинствата и миграцията. Впоследствие цялата ѝ практика като търсения по време на кинообразованието ѝ напомня на изследователски процес – разработване и експериментиране с различни стилове. Въпреки ентусиазирания прием от страна на критици и зрители, в известен смисъл *“Жалейка”* също е студентски експеримент, с целия чар на една първа пълнометражна и по-комплексна творба.

След като овладява напълно филмовия език по начин, съответстващ на целите ѝ, Петкова може лесно да “раздели” документалното и фикцията, за да работи с тях поотделно в дълбочина. Независимо от това, някои елементи остават от двете страни, сякаш за да подчертаят посланието. *“Риба, плуваща по гръб”* разкрива изключителна авторска зрялост, докато *“Кмет, овчар, вдовица, змей”* е израз на дългосрочната загриженост за мястото и хората, вдъхновили *“Жалейка”*.

Някои лица от *“Жалейка”* се превръщат също в творчески “талисман”, който съпровожда Петкова от филм във филм. Така например Анна Манолова се появява в “Риба, плуваща по гръб” като чистачка в дома на богато немско семейство, само че с много по-различен облик от този в *“Жалейка”*. Мария Клечева, в ролята на бабата в *“Жалейка”*, е вдовицата от *“Кмет, овчар, вдовица, змей”* и там присъства с автентичната си лична история – виждаме нейния дом и срещаме нейния биологичен син, който живее в същото село и споделя много от ежедневните ѝ трудности.

Макар и формално “немски” филм, ключови в създаването на *“Жалейка”* са личниите и професионалните връзки, които Петкова изгражда с българското кино. От участието на опитния документален режисьор и продуцент Светослав Драганов в проекта до Голямата награда на София Филм Фест като значително признание и “присъединяването” на Петкова към групата на други съвременни автори от България по отношение на естетика, социална ангажираност и бъдещи перспективи. Сред тези имена са Ралица Петрова, Милко Лазаров и дуетът Кристина Грозева и Петър Вълчанов.

СХОДСТВА / ВДЪХНОВЕНИЯ

Като някой, занимавал се професионално с движещи се изображения още преди образованието си като режисьор, а по-късно и като възпитаник на едно от най-престижните филмови училища в Европа, логично е Елица Петкова да се позовава на различни имена или източници на вдъхновение от световното кино.

“Както аз, така и операторката ми, сме фенове на артхаус киното, като започнем от Берлинер шуле, всички тези прекрасни немски режисьори с лаконични, спокойни, медитативни филми, и минем през черния, сух хумор на шведски режисьори като Рубен Остлунд или Рой Андерсон. Аз съм също голям фен на австрийското кино, Улрих Зайдел, Михаел Ханеке, Николаус Гейрхалтер – като документалист, който превръща фотографията в кино. Дори азиатско кино, като Апичатпонг Верасетакул, което си играе с границата между реализъм и магичност и дори някакви трансцедентални нива, които се появяват в натуралистичния кадър. Много са имената, но не бих казала, че следваме някаква конкретна линия с моята операторка, по-скоро всяка една история има един определен заряд и трябва собствен почерк.” **(виж Цитати)**

Онова, което обаче е наистина интересно във филмографията на Елица Петкова, е до каква степен стилът ѝ се адаптира към сюжета и средата на творбата. Въпреки че в повечето случаи тя си сътрудничи с постоянен технически екип от оператор, тонрежисьор, сътонтажист, както и с определени актьори, работата им сякаш се трансформира според стилистиката, необходима за всяка конкретна история. Както самата Петкова признава **(виж Цитати)**, водещ фактор за визията и усещането в *“Жалейка”* е мястото на снимките, което се превръща в много повече от обикновена локация.

ИНТЕРВЮ С ЕЛИЦА ПЕТКОВА[3]

“...До голяма степен е и автобиография, така че за мен беше нещо съвсем естествено да потърся България като пространство за заснемане. Тези случки покрай починалия баща, съжалението и очакванията на другите, тези състояния съм ги преживяла най-екстремно на моето село, където всички баби по пейките ме спираха да говорят по тази тема и някак селото ми се стори също естествена локация за точно тази история. (…) За мен беше важно локацията да не бъде просто един декор, да се ползва като сцена, екзотика, или нещо такова, а да бъде наистина част, и то съществена част от филма, тоест местните активно да участват с естествеността си. Сценографията е съвсем леко докосната и то предимно за стаята на Лора, понеже там няма млади хора. (…) Бих казала, че в “Жалейка” около 30% процента подходът е доста документален, тъй като има и чисто документални кадри, които изобщо не подлежат на никаква инсценировка.”

“Така се влюбих в мястото, в това село, и местните ми влязоха под кожата, че си поставих някак си за цел, докато ме има на този свят и това село също го има на този свят (а то може би няма да го има вечно, тъй като хората са възрастни и умират и всеки път, като отида там, имам приятели, които вече не са сред живите), на всеки няколко години да правя там проект, който като един документ, отрязък от времето, да проследява този процес на изчезване. Документалният филм “Кмет, овчар, вдовица, змей” е част от тази цел и вече започнах нов проект, който показва друг аспект и е docufiction.”

“Когато снимахме “Жалейка”, с Констанце вече бяхме направили няколко филма заедно, и творческото доверие между нас вече беше солидно, мога да кажа, че визуалният език е до голяма степен нейно решение. (…) Много от заснемането се е случвало интуитивно. Едно нещо беше ясно – че не искаме да има камера от ръка, по възможност кадрите да са спокойни и ако има движение, то да се случва чрез движение на камерата от фиксирана позиция.”

“Имам едно неписано правило, ако е възможно да не се връщам в един и същи кадър. По тази причина се случва така, че малко по-дълго наблюдаваме реакция, или ако има диалог между два персонажа, в много от класическите филми виждаме как някой казва нещо, след това другия, после пак първия – този пинг-понг го няма при мен. Изчаквам колкото е необходимо за реакция и акция от страна на другия, прехвърлям, когато знам, че мога да завърша сцената, без да се връщам там, откъдето съм тръгнала. Със сигурност има места, където се е налагало да нарушавам това правило, но е нещо, което се опитвам да следвам в киното като цяло. Всеки един кадър да е едно ново начало на нещо, което продължава, а не се стига до повторяемост.”

“Всъщност целият филм е импровизиран, но като казвам “импровизация” нямам предвид, че не сме знаели какво ще снимаме – имаше сценарий, в този сценарий имаше и диалози, просто винаги съм молила актьорите да не учат тези диалози, а да запаметяват конфликтностите или темите, които се отварят в различните сцени. Репетирахме много дълго време преди снимки, почти като на театрална постановка, където целта беше всеки актьор, които до голяма степен са дебютанти или натуршчици (като изключим Снежина Петрова и Мартон Нодж в ролята на туриста), да успее да въплъти ролята си така, че да се чувства сигурен, да носи тази импровизация, когато снимаме. Това ми е подходът дори в много стилизиран филми (…) Не е важно понякога какво казваш, а как го казваш.”

“Баба ми беше много религиозен човек, работеше в църква и много от кадрите, които някак си съм си представяла в “Жалейка”, са кадри, които аз съм виждала като дете, кадри, които са ме стресирали или са ме респектирали.”

“Мисля, че изкуството като цяло винаги има някакъв терапевтичен аспект. Не мисля, че изкуството е нещо, което повръщаш, понеже не можеш да го задържиш в себе си и имаш някакви травми или емоции, които трябва да излязат навън. Не, със сигурност трябва да има достатъчно голяма дистанция, наблюдателност и абстракция, за да може това нещо да бъде изнесено не като кълбо нерви, а като нещо обмислено, с рисунък на фини нюанси, което можеш да направиш само ако си извън афекта.”

3 Интервю с Елица Петкова, проведено онлайн от Йоана Павлова на 6 януари 2022, специално за настоящия ресурс.

III - АНАЛИЗ

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА

1 – Старица от селото пее тъжна народна песен. Започва поредица от пасторални сцени, стада насред китни пейзажи, добитък, който се дои на ръка. Това е времето на лятото и юношеството. Лора е уловена тук между невинната радост на детството и чувствената млада жена, в която е на път да се превърне. Тя преживява първото си любовно посвещение с Тодор, с когото се впускат в нежни и сладострастни игри.

(0:00 – 0:51 мин.)

2 – Младостта, енергията и целеустремеността на Лора контрастират със селото, населено предимно с възрастни хора. Баща ѝ се опитва да я научи как да се грижи за градината. Лора и Тодор се срещат отново, купуват си няколко цигари и се усамотяват в една плевня, за да пушат, да слушат музика и да се целуват бавно. Когато пада вечерният хлад, момчето дава ризата си на Лора.

(5:02 – 13:20 мин.)

3 – Присъстваме на дискусия между мъжете в селото, като традиционна форма на социализиране. Следва време за въпроси, когато Лора се завръща късно у дома, демонстрирайки повече близост с баба си. Скоро след това тийнейджърите се изолират отново от останалите: говорят си, спорят, шегуват се, прегръщат се. Лора се прибира вкъщи, озовавайки се лице в лице с майка си, белят заедно картофи. Момичето споделя плановете си да учи литература в София. Липсата на комуникация между двете е осезаема.

(13:21 – 20:40 мин.)

4 – Лора отива да вземе мляко, докато баща ѝ, който работи в градината, изглежда като да не се чувства съвсем добре. По пътя среща Тодор, младежите се целуват, скрити от погледите на околните, тя връща ризата на момчето. След като се прибира у дома, Лора е смъмрена от баща си, който е открил цигара в стаята ѝ. Баща ѝ също я обвинява в непристойност поради външния ѝ вид и поведение, тревожейки се за мнението на селската общност.

(20:41 – 27:00 мин.)

5 – Наблюдаваме сцени от селския живот. Бащата на Лора седи тихо, но изведнъж получава пристъп на кашлица и забелязва кръв по ръката си. В стаята си Лора се забавлява с приятелката си Елена, слушат музика и се снимат с телефон. След това се отправят към нощния клуб на скутер. Младежите са увлечени от музиката и танците, но кавга с непознат разваля настроението.

(27:01 – 37:16 мин.)

6 – Лора се събужда от писъците на майка си, малката ѝ сестра идва и се сгушва в леглото ѝ. Става ясно, че бащата е починал. Бабата помага на майката при ритуалното измиване на тялото. Етапите на бденението следват един след друг, като всички традиции са спазени (купата с брашно, в която се палят свещи, групата с оплаквачите). След това цялото село изказва съболезнованията си на семейството, подредено в редица, Лора е с блуждаеш поглед, изпълнен със стаен гняв.

(37:17 – 45:20 мин.)

7 – Лора иска да излезе от вкъщи без жалейка, майка ѝ я връща обратно. Въпреки че баба ѝ проявява разбиране, Лора бива съдена от селяните, чиито хвърлени погледи и думи обвиняват нея и нейното неприлично поведение за смъртта на баща ѝ. Малката ѝ сестра също е подложена на традиционните ритуали и обреди. Нито Тодор, нито Елена са склонни да правят компания на Лора – разбираме, че им е забранено да я виждат, тя е изолирана.

(45:21 – 55:03 мин.)

8 – Майката на Лора я хваща да слуша музика на слушалките си и да танцува в стаята си, следва момент на напрежение. По-късно виждаме двете в църквата, Лора се разхожда и се върти около една икона. Докато посещава гроба на баща си, забелязва Тодор и Елена да вървят заедно. На гроба майка ѝ говори с баща ѝ, но всъщност се опитва да укори Лора.

(55:04 – 01:03:16)

9 – Лора се скита из селото, потапя жалейката си в рекичката. Среща група младежи от селото, сред които Елена и Тодор. Хваща го за ръката и го повежда към обичайното им място за срещи. Макар и колебливо, двамата все пак преоткриват интимността помежду си, прегръдката им е на път да ги отведе до първия им полов акт. Вратата обаче се отваря, хващат ги в крачка и се разделят.

(01:03:17 – 1:11:38)

10 – Млад чуждестранен турист пристига пеша в селото и заговаря по-възрастните жени, които, както обикновено, седят на пейката в центъра. Търси място, на където да разпъне палатката си, но диалогът е невъзможен и води до недоумение. Същото се случва и в селската бакалия, където посетителят иска овесени ядки. Лора влиза случайно в магазина и твърди, че говори английски, което очевидно не е съвсем така. Тя води младежа до хълмовете край селото, двамата слушат музика рамо до рамо, докато гледат към къщите, подаващи се от зеленината.

(01:11:39 – 1:20:01)

11 – Отново тишината е надвиснала над семейната трапеза на вечеря. Лора се измъква призори от къщата, за да потърси туриста в неговия лагер, но той вече е тръгнал. Тя съзерцава селото от високо. Същия ден Лора отново потегля, но този път е за дълго. Сбогува с баща си, като закача жалейката на гроба му. По-малката ѝ сестра я чува да се измъква, но не казва нищо. Лора поема по пътя, не без да хвърли един последен поглед към селото.

(01:20:02 – до края)

КИНОВЪПРОСИ

ДОКУМЕНТАЛНИ ЕЛЕМЕНТИ ВЪВ ФИКЦИЯТА

“Жалейка” е игрално произведение с документален характер, заради което понякога се характеризира като хибриден филм. Документалното не се проявява посредством мизансцен с изтъркани клишета (снимане от ръка, определени движения на камерата), а по-скоро чрез “дупчици” за реалността, която сякаш е поканена да влезе във филма – методът на Елица Петкова внушава едно специфично напрежение, при което животът и истинното се преплитат с пространството на фикцията.

ЗАСНЕМАНЕТО НА ОНОВА, КОЕТО СКОРО ЩЕ ИЗЧЕЗНЕ

Този подход принадлежи към определена линия в историята на киното, свързана с хибридните документалните филми. В тях се забелязва намеса от страна на режисьорите в реалността, която заснемат. Това е линията на Робърт Флаерти, в чийто *“Нанук от Севера”* персонажите са принудени да водят начин на живот, който отдавна не е техен, тъй като главният герой и семейството му вече са се установили на брега. *“Моана”* (1926) и *“Човекът от Аран”* (1934) възприемат същия принцип, като последният навлиза още повече във фикцията. Тази инсценировка на реалността, за да се документира онова, което ще изчезне, се появява и в други забележителни примери, като *“Фаребик”* (1947) на Жорж Рукие. Този филм пресъздава селския живот в Аверон в една ферма, която предстои да бъде свързана към електрическата мрежа – тук отново като някаква форма на реалност, пресъздадена за филма, като същевременно има и сериозно документално измерение. Може да спомена и поредицата от заглавия, заснети от Витторио Де Сета през 50-те години на миналия век, които регистрират и сублимират архаичното оцеляване в Южна Италия (*“Времето на рибата меч”, “Великден в Сицилия”, “Пастирите на Оргозоло”*....). В пряка връзка с *“Жалейка”* със сигурност може да се спомене и *“Стендали – все още свирят”* (1959), където Чечилия Манджини режисира последните оплаквачки в едно село в Пулия, като за основа на сценария служи текст от Пиер Паоло Пазолини.

В *“Жалейка”* афилиацията с линията на Флаерти се проявява посредством начина, по който киното се позиционира в контекста на вече съществуващите място и общност, но и като нещо споделено, под знака на срещата, на братството. За режисьорката това е преди всичко срещата със селото по време на един летен поход през 2012-а. След това редовните посещения, които я карат да се връща там многократно, за да стане свидетел на еволюцията на това малко пространство, изгубено в планината, където решава да снима регулярно. Това документално измерение улавя присъствието на тези жители и тази локация, като същевременно е наясно, че те са обречени да изчезнат, заради което *“Жалейка”* се превръща в архив на това място и тези хора. Това е вярно не само по отношение на траурните ритуали около жалейката – филмът обладава истинско антропологическо измерение, изследвайки връзката между индивид и общност, наблюдавайки жестовете на предците, чието предаване може да бъде прекъснато. Следователно селото не е просто фон, то се олицетворява от телата, лицата и гласовете на тези, които го обитават.

1

2

3

4

СЪВМЕСТНОТО СЪЩЕСТВУВАНЕ НА РАЗЛИЧНИ РЕГИСТРИ

Документалното измерение в *“Жалейка”* се заявява още с първия кадър – възрастна жена, която изпълнява акапелно традиционна песен, докато е облечена с тениска с надпис *Gimme gimme more* като препратка към хита на Британи Спиърс от 2000-те. Тя пее с екранно присъствие, което принадлежи към инструментариума на документалното кино, т.е. със съзнание за присъствието на камерата, вероятно като елемент от мизансцена. Тази сцена въвежда първия комичен микс между традиция и модерност.

Според Елица Петкова близо една трета от кадрите във филма са с документален характер **(виж Цитати)**. Може да приемем, че началото на филма също принадлежи към този регистър, тъй като веднага след тази певица следват планове, наситени с пасторален живот. Освен това забелязваме, че филмовата нишка е белязана от редуване на документални сцени и такива, които имат отношение към развитието на сюжета, без никаква симетрия или прецизна система – тези първи минути ни отвеждат до Лора, която се плиска в реката. Това съвместно съжителство на регистри, тези преминавания от едното към другото без целостта на филма да страда от това, се откриват най-вече в началото на глава 3 (дискусията между мъжете от селото) и още повече в глава 5, която обединява различни документални елементи: заклано козле, мъжкото социализиране, старовремското пране и традиционната полифонична песен в изпълнение на жени.

6

5

7

ФРИКЦИИ

Убийството на младото животно е забележително със смесицата от бруталност и дистанцираност, от разкриване и внушение. Наблюдаваме случващото се в общ план, като самият акт до голяма степен е маскиран от крака на една от двете присъстващи жени. Елипсата в монтажа гарантира, че продължителността няма да е настоятелна, некомфортна, дава ни достъп до последствията от акта – мъртвото животно се измива и подготвя. Тази съвсем истинска смърт подхранва антропологичното измерение на филма: обредите, жестовете, свещените или светските ритуали. Тази сцена подчертава също ежедневния характер, нормалността и баналността на подобен акт, който днес остава невидим в модерните и градски общества. Тези документални сцени не са преструвка, а подхранват целия филм, като могат да създадат ехо във фикцията, да придобият метафорично измерение, което почти винаги се случва, когато в киното се поставя смъртта на едно животно. Тук става дума и за предстоящия край на Стоян, след който тленните му останки са измити и подготвени за оплакване. В същия регистър може да се долови метафорично значение и когато жена отсича клоните на дъб в началото на сцената след траура и погребението на Стоян. Това води до своеобразно космическо твърдение: човекът, растението и животното принадлежат към един и същи свят, към една и съща временност, към един и същ цикъл на живот и смърт.

8

9

10

11

Режисьорката споделя, че се е придържала стриктно към автентичността на мястото, единственият “изфабрикуван” декор е този в стаята на Лора, за да подчертае няколко елемента: “Лас Вегас”, снимките и плакатите (виж Цитати). Иначе наистина е достатъчно да вземем тази документална рамка, за да ѝ вдъхнем художествен живот, привнесен от актьорите и натуршчиците, като в това, логично, отново отеква двойният режим фикция-документалност. Така Анна Манолова прави своя дебют като актриса в ролята на Лора, подобно на Михаил Стоянов в ролята на Тодор. В ролята на майката е Снежина Петрова, опитна актриса с творческа биография както в театъра, така и в киното и телевизията. Що се отнася до бащата и бабата, те не са професионални актьори, както и, разбира се, многобройните жители на селото. Този актьорски състав създава фрикции, разнородност, усещаме пропуски в тяхната игра, които филмът допуска и дори иска да възпроизведе, за да пожъне резултатите от тях.

12

13

14

ОТВОРЕНО / ЗАТВОРЕНО, ПУБЛИЧНО / ЛИЧНО

Това са централни мотиви във филма, където усещанията за затваряне, потисничество, наблюдение представляват важни моменти от драматургичното напрежение и развитието на персонажа на Лора. Те до голяма степен са част от мизансцена. Може да се каже, че целият филм се съсредоточава в двете сцени, където главният герой тийнейджър достига тази символична гледна точка отвисоко, разкриваща покривите на селото. В този момент хоризонтът буквално се отваря и можем да го приемем като форма на решение: Лора възприема това познато място в режим на отстраненост, с нова перспектива, сякаш се е отделила от невидима, но мощна центростремителна сила. Катализаторът в този хоризонт е преминаването на немски турист, който буквално олицетворява странника и онова, което е отвъд – всичко това сякаш веднага ѝ пасва и тя го сграбчва, като че ли е знак от съдбата. Тази другост, идваща отвън, отдалече, от непознатото, се разиграва и на езиково ниво, в комичен регистър, породен от неразбирането както между младия германец и по-възрастните дами, а също и между него и Лора.

В този смисъл, с тази финална сцена *"Жалейка"* разгръща цяла една драматургия и въображаемо пространство, които създават нов хоризонт, а преди това – множество негативни емоции, перипетии, безизходица **(виж Анализ на сцена)**. Започвайки с потискащата семейна маса, където Лора се чувства като в капан, изправяйки се срещу тишината, срещу майка си, така както и срещу строгите стени **(виж Анализ на план)**. В този контекст спасението може да дойде само отвън, от другаде и с очакван знак. На прозореца на спалнята си тя сякаш наблюдава нещо, търси именно перспектива, траектория за полет, подобно на сестра Ан (*"Сестричке Ан, виждаш ли някого на пътя?"* от *"Синята брада"* на Шарл Перо). Чезнещи линии и сурогатни перспективи с надписа *"Лас Вегас"* и пощенските картички, преди появата от плът и кръв в лицето на туриста.

1

4

2

5

3

6

ДА ИЗЧЕЗНЕШ ОТ ПОГЛЕД

Това измерение на погледа, насочен към затворени или отворени перспективи, се дублира от мотива за проникването, тъй като трудно се живее скрит в контекста на селото. Това се случва първо в домашното пространство, където уединението на стаята на Лора е нарушено– ако там са открити цигари, то е защото някой ги е търсил в нейно отсъствие. По-късно майка ѝ влиза в помещението, докато тя танцува, слушайки музика със слушалки. Малката Ася, по един по-доброжелателен и смутен начин, също наблюдава сестра си през полуотворената врата. Да изчезне от погледа на околните също е проблем за Лора, когато става въпрос за любовта ѝ с Тодор. И когато пламенната прегръдка сякаш ги води към полов акт, нахлуването на външния поглед поставя всичко на карта.

Разправиите на Лора с баща ѝ около цигарите напълно обвързват модалностите на погледа както в личната, така и в публичната сфера, театъра на слуховете, модалността на моралния контрол и телата. Човек е осъден да живее под погледа на две неразривно преплетени общности: семейството и обществото. И този поглед създава един изключително задушаващ, обвинителен паноптикум; той е също така гарант за социалните и културните норми, с които Лора е решила да не се примирява **(виж Анализ на сцена)**. За да се почувства на място и да създаде своята собствена история, човек трябва да може първо да се дистанцира. Нека си припомним, че последният поглед принадлежи на Лора – този, който тя хвърля към селото, преди да продължи по пътя си към други хоризонти.

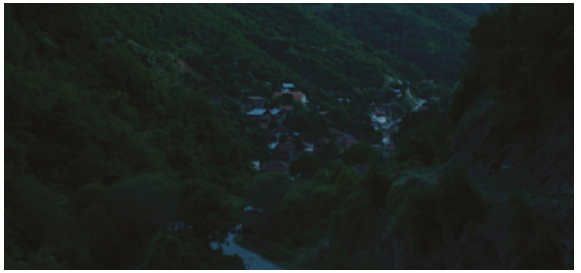
7

8

9

10

11



12

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА

ЛОРА ИЛИ НАХЛУВАНЕТО НА МЛАДОТО И СВОБОДНО ТЯЛО

Това е моментът, в който виждаме Лора за първи път, малко повече от три минути след началото на филма. Тук Елица Петкова играе с контраста, установен от предходната сцена: песен на възрастна жена, чиято глава е покрита със забрадка, типична за много жени в балканските села, сцени от пастирския живот в съвършено пасторална среда, където пасат стада, а крави и кози се доят на ръка. Първите три минути плуват в някакво изконно безвремие на традиции и унаследени жестове. В този пролог само един елемент нарушава леко хомогенността и предвещава какво ще последва: възрастната дама носи тениска с хита *Gimme More* на Британи Спиърс. Ето как централните опозиции във филма (традиция / модерност, тук / другаде, стари / млади) са артикулирани чрез този първи кадър на селянката. И първото изображение с Лора окончателно ги фиксира, дори ги засилва, тъй като тя се явява като една динамична фигура на фона на среда, изградена върху неподвижност.

Забелязваме, че Лора е уловена тук в кадър, който е приблизително сходен на предишните, където хората (възрастната жена, трудещите се селяни) се появяват в малко по-стеснен средно близък план. Следователно контрастът е по-малко в кадрирането и по-скоро във впечатлението за движение, което блика от това изображение, дори и като фотограма, докато всичко до този момент е обгърнато в спокойствие, в рамките на ясните линии на жестове, повтаряни от древни времена. Това усещане за движение се подсилва от пръските, които замъгляват зрението, въвеждайки във филма пластичност, формализъм, дори известен импресионизъм – с отраженията и отблясъците на светлината върху водата във въздуха. Може също да се каже, че сме свидетели на смяна на регистъра, като се има предвид, че онова, което предшества, е свързано с документалното кино, докато тук навлизаме във фикцията **(виж Киновъпроси - Документални елементи във фикцията)**.

Най-впечатляващият, ефектен контраст се състои в нахлуването на младостта, не толкова по отношение на възрастта, а по-скоро илюстрирано с тялото на Лора: интензивно, силно, енергично, жизнено. И разбира се, с движението, дори е изкушаващо да се каже със свободата, в някаква радостна хореография – танцовият мотив се появява отново по-късно във филма. Това тяло също излъчва добро здраве, зад пръските вода може да различим гладката кожа, загоряла от слънцето. Елица Петкова буквално привнася във филма едно тяло, кипящо от живот. А също и в процес на израстване, тъй като в тези първи визуални изображения не е лесно да се определи точната възраст на Лора, освен че е на границата между жена и дете. Наистина тук регистърът е изцяло на детството, играта и невинното забавление. Но има и преливащи признаци на напориста женственост и чувственост, повече или по-малко загатнати, които може би убягват на самата героиня. Всичко това лъха от женствените форми в момчешка компания, покрити със семпла деколтирана тениска, прилепнала до кожата. Така този образ дава възможност да се въведат други важни проблеми в *"Жалейка"*: детството, което е на път да си тръгне, любовта и сексуалното посвещение, откриването на силата на съблазняването.

АНАЛИЗ НА ПЛАН

ПЛЕННИКЪТ, КОЙТО МЕЧТАЕ ДА ИЗБЯГА

(19:00 - 20:40)

Този план е почти цяла сцена, единствено предшестван, в началото на тази сцена от малко повече от две минути, от доста дълъг план (33 секунди), фокусиран върху Лора, която е заета с домашната задача да бели картофи; от пръв поглед разбираме колко я отегчава, дори дразни всичко това. Уединението ѝ е прекъснато само от намесите на майка ѝ, извън кадър – Лора ѝ хвърля погледи в отговор, без изобщо да крие раздразнението си. Ако тя не отговаря с думи, забелязваме изключителната яснота в езика на тялото ѝ, което е сред характеристиките и качествата на целия филм.

С продължителност 1 минута и 40 секунди, строго фиксиран, планът се вмества между две сцени на открито, преди (нежни любовни игри с Тодор) и след (разходка из уличките на селото за мляко). Това засилва статичното измерение, тежката атмосфера, това впечатление за задържане и ограничаване на тялото на тийнейджъра, централен проблем на филма изобщо – планът е избран и поради перфектния контраст с анализираното по-горе изображение **(виж Анализ на фотограма - Лора или нахлуването на младото и свободно тяло)**.

В разположението на плана, в началото Лора е заснета гърбом в три четвърти. Това отрежда много специално място на майката, позиционирана срещу дъщеря си: сухо телосложение, скована и напрегната поза, сурово лице. И самият кадър препраща към усещането за сухота, скованост, строгост, напрежение. Декорът излъчва аскетична оголеност: стая, белязана от градиент между тъмнина и колеблива светлина, чийто източник несъмнено е прозорец – изкуствен или не. Характеристиките на светлината също допринасят за тази потискаща атмосфера – обстановката и тази особено мрачна майка превръщат Лора в същински пленник, уловен в капан на това място. А с това осветление в кадъра, тъмната маса сякаш тежаща на гърба и раменете ѝ, изглежда като сила, която е на път да я погълне или поне да я възпрепятства като обезпокоителна невидима ръка.

Тази мрачна и потискаща атмосфера е лайтмотив в семейните сцени в интериор, които служат като израз на нормата, на ограниченията. Тук отбелязваме прецизността на погледите, които не се пресичат, по-скоро едва се докосват един до друг, подчертавайки дискомфорта, напрежението и дистанцията между майка и дъщеря. Некомуникативността минава през тези тела като че затворени едно за друго, за да бъде препредадена от езика. Думите не циркулират, те се сблъскват с неизказаното, с отказа: когато Лора за първи път споменава пред майка си за желанието си да учи в София и трябва да я пита два пъти какво мисли, тя всеки път ѝ се кара да слага отпадъците в боклука. Думите на Лора се стремят да парират състоянието на плен, когато всичко в кадъра е центростремително, затварящо, включително и звукът. Нищо задкадрово, звукът е доминиран от шума от белене на картофи, докато постпродукционният микс сякаш задушава гласовете. Всяка от изречените думи предизвиква центробежно движение, желание да започнеш наново, което може би няма много общо с възможната любов към литературата, но което отговаря преди всичко на една неотменна необходимост: да се размърдаш, да се премахнеш, да изобретиш едно друго Аз на друго място.

1

2

3

4

5

6

АНАЛИЗ НА СЦЕНА

ПАНОПТИКУМ И ПРИСЪДАТА НА ОБЩЕСТВЕНОТО МНЕНИЕ

ГЛАВА 17 (46:47 - 50:07)

Бележка: анализът на тази сцена не включва цялата глава 7, а само основната ѝ част

Всичко в началото на сцената напомня за траура: свещите, които се палят последователно, защото според традицията пламъкът трябва да остане да гори постоянно за помен на починалия, както и разбира се черните траурни дрехи на жените в къщата. Атмосферата е мрачна, а мизансценът я подчертава с осветлението – двата персонажа се появяват като сенки – майката в профил, донякъде осветена гърбом, бабата отзад. Те се открояват на фона на строгия декор, погледът се събира върху сухото лице на майката на Лора, със сурови и сериозни черти. Няколкото думи се появяват, за да разкъсат тежката тишина. Траурът е завладял телата и мястото; нищо не ни позволява да излезем от тази мрачна атмосфера. В този контекст външният вид на Лора представлява разнороден елемент, тъй като носи цветни дрехи и дори ако изражението на лицето ѝ е напрегнато, непоколебимо, нейната сила и младост се открояват, самото ѝ присъствие е форма на провокация. Това не убягва на майката, която прави забележки за външния вид на дъщеря си, търсейки одобрението на бабата. Тя обаче, тук чрез думи, но на няколко места във филма и чрез езика на тялото, предлага поглед, нежна длан върху тялото на внучката си, което се превежда ако не като подкрепа, то поне като разбиране. Лора се съобразява с майчината забележка – решава да се върне, да си вземе жалейката и да я сложи на врата си – но отново като форма на провокация, тъй като външният ѝ вид, в очите на обществените норми, все пак е неприличен.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

ПОГЛЕДИТЕ И ГЛАСОВЕТЕ НА ОБЩНОСТТА

След това Лора се впуска в едно от обичайните си скитания из селото, което е изобразено, както обикновено, с широки кадри, в които тя пресича голяма част от рамката – траектория, придружена тук от панорама наляво. Ние знаем – по-специално от разговора с баща ѝ за нейната предполагаема непристойност – че тя е внимателно наблюдавана, но няма как да видим тези погледи. Тук конвенцията е съвсем различна, тъй като Елица Петрова се съсредоточава върху този поглед на общността и го придружава с определена форма във филма. Първо долавяме погледа на тази жена, която се суети в градината си, после внезапно спира, сякаш в състояние на шок, заради появата на Лора. Този първи поглед е опората, върху която се обляга панорамното движение на камерата.

След погледа идват думите, също с тон на обвинение, което излиза наяве, с ужасно предизвикващо чувство за вина, подчертано от дамата на пейката, според която бащата на Лора е починал заради греховете на дъщеря си. И произнасящата присъдата е подкрепена от втренчения поглед, особено обезпокоителен, на една много възрастна жена, която стои до нея. Забелязваме също, в хода на сцената, че режисьорът е поставил наблюдатели на всеки ъгъл в селото, обикновено толкова пусто, като начин да подчертае усещането за потисничество от този поглед на общността, а също и за затвореност. Друга интонация на мизансцена: кадърът има тенденция да се свива, да създава идентично впечатление за потисничество, за затвореност. Тази сцена напомня на механизмите за обвинение в магьосничество през Средновековието и в по-ново време, където вещицата е упреквана, че е фигура на Злото, живееща извън правилата на общността, често непристойна в начина си на живот, и че по този начин представлява опасност за общността. Това, на което сме свидетели във филма, при всички случаи е задушаваща сцена на остракизъм.

В ЛАБИРИНТА

След това мизансценът продължава да се разпростира, населявайки пътеките из селото с женски фигури, които ясно артикулират тази вина. Променя се и ритъмът на сцената, времетраенето на кадрите става все по-кратко, като капан, който се затваря над Лора, преследвана от думите и погледите, които не може да избегне. Дори когато се опитва да избяга, завивайки надясно в някоя уличка, тя неизменно се сблъсква с друго присъствие, поглед и глас, които произнасят присъдата за нейната вина, свързана със смъртта на баща ѝ. Така наложен, този ритъм създава впечатлението, че сякаш присъдата не идва от хората, а от самия глас на общността – авторитет, налагащ се върху индивидите, които съществуват единствено чрез него. Звуковата трактовка на сцената, първоначално натуралистична, след това придобива по-абстрактен обрат, напомнящ на сън – в смисъл на кошмар.

Ритъмът отново се ускорява, Лора сякаш се лута из адски лабиринт, трябва да се върне назад, да ускори крачка, гласът на общността се превръща във вопъл на оплаквачи, който е като ехо на скърбящите. Този по-абстрактен, кошмарен глас сякаш се спуска в съзнанието на Лора, като че ли тази вина прониква коварно в нея. Този лабиринт, който сцената изгражда посредством монтажа и мизансцена на мястото, представя мисловната репрезентация на вътрешното състояние на Лора – тя трябва да се бори срещу тази вина, която ѝ е наложена, и затова трябва да избяга, да намери изход от този лабиринт. Тази психологическа хипотеза се потвърждава от края на сцената, който се включва като връщане към реалността – кратък и язвителен кадър, като последващата монтажна смяна. След това протагонистът е спрян от случаен минувач, който я предупреждава, че е загубила траурния си шал – Лора изглежда се разсънва от кошмар, начинът, по който се обръща, напомня внезапно събуждане. Отново откриваме непоколебимото и напрегнато лице на Лора, но може да прочетем в него и известен страх. Имаме време да забележим в долната част на изображението единствено два силуета, наблюдаващи сцената – едно последно проявление на този паноптикум, което е селото: апарат за непрекъснато наблюдение на индивидите.

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ

ЛЯТНО ПОСВЕЩЕНИЕ В ЛЮБОВТА

Лятната интерлюдия предполага наличие на емоционални ресурси, особено през юношеството, което е подходящо за експерименти с различни аспекти, с множество възможности. Този път е добре утъпкан от киното, както в миналото, така и днес – без съмнение, защото става дума за универсална тема.

1. **“Лятото на Джакомо”**, Алесандро Комодин, 2010
2. **“Лятото на Сангайле”**, Аланте Каваите, 2015
3. **“Лятна рокля”**, Франсоа Озон, 1996
4. **“Лятото на '42-а”**, Робърт Мълиган, 1972

1

2

3

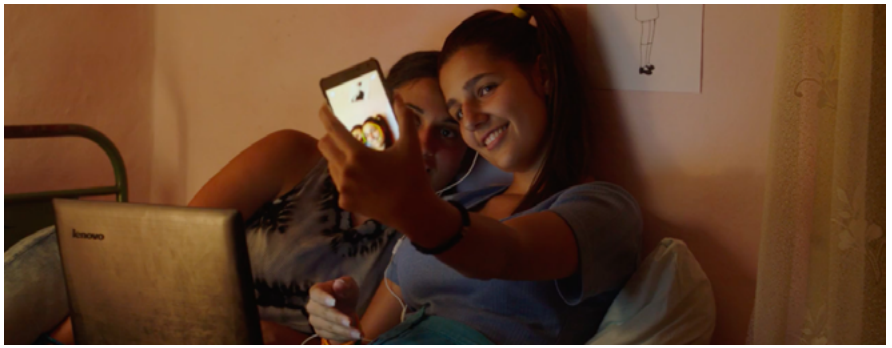
4

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

МАРКЕРИ НА ВРЕМЕТО

Как историческият фон се вписва във филмите? Това е много важен елемент от мизансцена, често внимателно обмислян от авторите и след това разработен от екипа, който се занимава с декорите и костюмите, а на по-високо ниво в продукцията и чрез проучване на местата за снимки. Но епохата може да убегне на волята и намеренията на екипа – тя често може да бъде разпозната посредством филмовата естетика и маркерите на времето, които съдържа, макар и противоречащи с нея.

В този смисъл *"Жалейка"* е интересен и особен филм, доколкото знаците на настоящето са по-скоро рядкост. Толкова редки, че изпъкват още повече, когато се появят: сатененото яке на Лора с пайети, различни елементи в стаята ѝ (плакати, надписи, компютър, слушалки), скутерите по време на вечерната сцена в клуба. И това е всичко, с изключение на немския турист (дрехи, раница). Като цяло това село се носи в някакво безвремие – ежедневни занимания, тела, жестове и обреди сякаш винаги са били там; външността (особено дрехите) изглежда също толкова неизменна.



1 - Жалейка

2 - Жалейка

3 - Жалейка

Що се отнася до маркерите на времето и темата за поколенческия конфликт родител-дете, *"Жалейка"* е нещо като антипод на другото българско заглавие от колекцията на CinEd, *"Подслон"*. В този филм, едва ли не като вид фетишизъм, родителите на главния герой Радо живеят в нещо, което прилича на музей от мебели и предмети, характерни за социалистическия режим, създаващи впечатление за задушаване и живот в балон от миналото, без същинско участие в епохата след 1989-а. Приятелите на момчето – Тенкса и Къртни – пренасят действието в друга епоха, тази на пънк бунта от 80-те, имайки предвид първия, и готик субкултурата, според вида на втория. Художествената режисура на филма е изключително прецизна, до такава степен и толкова добре изпълнена, че човек може да си помисли, че си играе с архетипи, клишета: с бунта на Тенкс и Къртни; с баналния, гранясал конформизъм на родителите на Радо; с малкото изгубеното момче по средата. Освен това, извън този апартамент, който изглежда консервиран в тази отминала епоха, социалистическият период е вездесъщ маркер в пейзажа, на първо място чрез архитектурата – големите блокове на жилищните комплекси, белязани от упадък, които са като физическа бариера, блокираща хоризонта на младите.

"Жалейка" и *"Подслон"* се доближават в това, че чрез младите персонажи и този набор от маркери на епохата, те разкриват светове, които умират, изчезват, сякаш в руини: традиционната селска цивилизация на Родопите и междинното поколение на родителите на Радо, които преживяват както комунистическия режим, така и последствията от него (и в този смисъл са някакви неудачници, което обяснява и техните носталгични прояви). В *"Жалейка"* споменът за времето на комунистическия режим не се споменава, не се проявява, което ни кара да се чудим дали по време на предишната власт тук е бушувала колективизацията на селското стопанство. Във всеки случай Елица Петкова обрисува един свят, носещ се във вечността, или поне в един дълъг отрязък от време, който сякаш издържа на ударите на Историята.

4 - Жалейка

5 - Жалейка

6 - Жалейка

7 - Жалейка

8 - Подслон

9 - Подслон

10 - Подслон

Двата румънски филма в колекцията, *“Как прекарах края на света”* на Каталин Митулеску и *“Най-щастливото момиче на света”* на Раду Жуде, също се занимават с конфликта между поколенията, като и двата предлагат многобройни и уместни отгласи от *“Жалейка”* и *“Подслон”*. Каталин Митулеску се захваща с историческа реконструкция, която също е силно свързана с неговата лична история. Това желание за съживяване на далечното минало – на преломната 1989-а, когато революцията слага край на управлението на Николае Чаушеску – минава през прецизността на тези маркери: в костюмите (особено характерните училищни униформи), в декорацията (вездесъщите портрети на Вожда) и, разбира се, в архитектурата. Тези знаци целят автентичност, наложена върху величината на паметта, на запомнянето, за да съживят една историческа епоха на екрана. Вниманието към детайла тук препраща към това на Драгомир Шолев в *“Подслон”*, въпреки че в *“Как прекарах края на света”* става въпрос за настоящето на филма, а не за носталгичното надживяване на миналото.

В *“Най-щастливото момиче на света”* Раду Жуде поставя едно провинциално семейно трио – баща, майка, дъщеря – насред столицата, пристигащи със старата си кола, която не е избрана случайно. През 1966-а, година след като Чаушеску идва на власт, правителството избира техническата подкрепа на *“Рено”* за румънската национална марка *“Дачия”*, за да не зависи повече от тромавата опека на СССР. И именно моделът *“Рено 12”* ще се превърне в хит на румънския производител. Ето защо с тази емблематична кола (че и в окаяно състояние) младото момиче и нейните родители пътуват, за да получат подаръка си, спечелен като част от състезание: чисто нова кола *“Рено Дачия”*, последен модел, придобита благодарение на маркетинговата кампания на марка портокалов сок. В тази язвителна сатира на консуматорското общество, където Делия трябва да изиграе реплика в реклама, за да получи наградата си, Раду Жуде подчертава суетата на предметите и епохите. Най-модерните неща са обречени да се превърнат в бъдещи руини, спечеленият автомобил е обречен да стане същата отживелица, като този на родителите.

11 - Как прекарах края на света

12 - Как прекарах края на света

13 - Как прекарах края на света

14 - Най-щастливото момиче на света

15 - Най-щастливото момиче на света

16 - Най-щастливото момиче на света

17 - Най-щастливото момиче на света

"Най-щастливото момиче на света" се основава на методика, посветена на абсорбиране на маркерите на времето. Особено културата на консуматорството, когато пейзажите от покрайнините на Букурещ преминават през прозореца на колата: огромни и блестящи търговски центрове, в които се помещават големи международни франчайзи. А когато филмът се фокусира върху локация за рекламни снимки на площад в центъра на столицата, животът се разгръща около него. Всъщност Раду Жуде не очертава непроницаема граница между онова, което е под контрола на филма, и това, което е част от ежедневния живот в столицата, с неговия балет от минувачи, трафик и, разбира се, множество знаци на епохата: тоалетите, табели, "дизайнът" на ерата. Ето защо *"Най-щастливото момиче на света"* представлява hic et nunc отпечатък на филмовото време, сякаш фикцията е заобиколена от реалност, разгръщаща се в перфектен синхрон.

Този метод за абсорбиране на реалността на една епоха в рамките на фикцията, този отпечатък на съвременното напомня много на киното от 60-те години на Жан-Люк Годар, което понякога се обозначава като неговата "социологическа" тенденция (*"Една омъжена жена"* от 1964 г., *"Мъжки, женски"* от 1966 г., *"Две или три неща, които знам за нея"* от 1967 г.). Въпреки че *"Лудият Пиеро"* не принадлежи точно към тази линия, той се отличава със същата способност да вписва собственото си време в произведението, като вид рециклиране на обекти и знаци (например изобилието от лога и надписи, с които Годар толкова много обича да играе), интегрирайки ги в кинематографичната форма, стилизирайки ги, като същевременно развива критически дискурс към тях. *"Лудият Пиеро"* споделя с "Най-щастливото момиче на света" факта, че приветства тези знаци, без да се превръща в техен субект, като се ангажира в дискусия с тях, за да създаде, с половин век дистанция, две мощни сатири на консуматорското общество. И двете с поразителна стойност.

18 - Най-щастливото момиче на света

19 - Най-щастливото момиче на света

20 - Лудият Пиеро

21 - Лудият Пиеро

22 - Лудият Пиеро

23 - Лудият Пиеро

24 - Лудият Пиеро

ВРЪЗКИ С ДРУГИ ИЗКУСТВА

МУЗИКА

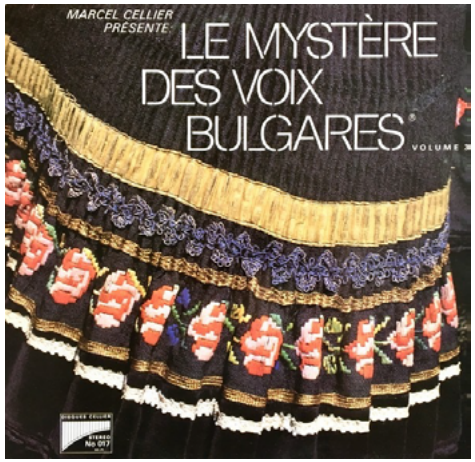
Музиката в *“Жалейка”* е изцяло диегетична, което означава, че всяка песен, която зрителите възприемат, е част от сюжета, т.е. персонажите също могат да я чуят. Тези песни се пеят или пускат с различни съвременни методи, също така се слушат насаме или публично, като средство за подчертаване на различните емоционални състояния на Лора и нейната принадлежност към собствена субкултура. За запознатите с музикалната сцена на Балканите и в Германия музикалният подбор е натоварен със смисъл.

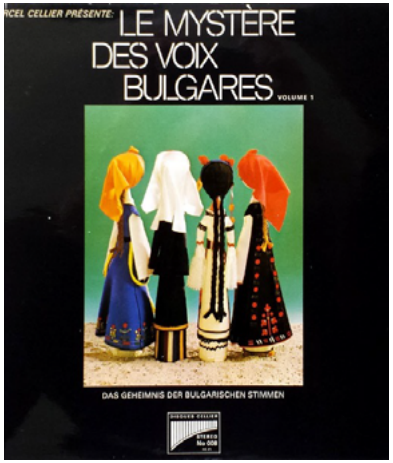
ФОЛКЛОРНА МУЗИКА

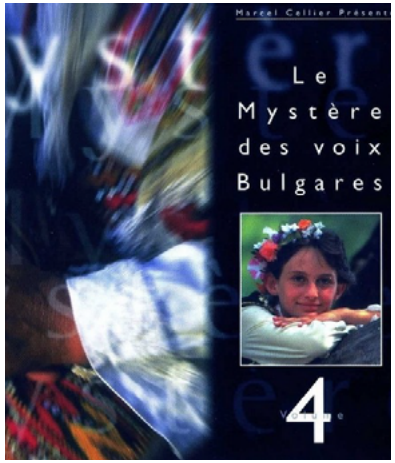
Фолклорната музика, както народните танците и различните традиционни ритуали, са възприети от държавния социализъм като форма на национална идентичност. Всички индивидуални и групови изяви са поощрявани, дори субсидирани от държавата преди 1989 година и то не само в България – същото важи и за други страни от Източния блок с богато фолклорно наследство. Държавата се грижи за това тази “самобитна култура” да бъде широко отразена в медиите като политически приоритет, а също така предоставя място за тематични събития в културния календар на национално и местно ниво. През 70-те години на миналия век швейцарският продуцент Марсел Селие маркетира Женския хор на българското национално радио и телевизия като “Мистерията на българските гласове” и превръща съвременните обработки на традиционни български мелодии в световен феномен.

Този неочакван успех служи добре на социалистическата пропаганда, но международното признание за българската народна музика постепенно се превръща в идеологическо клише, което отблъсква много българи от фолклора не само като културно богатство, но и като възможност за споделяне на емоционални преживявания (което всъщност е неговата социална функция в продължение на векове). Онова, което чуваме в *“Жалейка”*, е прословутото двугласно пеене, с което е известен Пиринският край, и всички песни се изпълняват в техния автентичен, “суров” аранжимент, което подчертава идеята за музиката като непосредствен, универсален език.

За допълнителна информация: *“Балканска мелодия”* (2012), режисьор Щефан Швитерт.







СЪВРЕМЕННА МУЗИКА

В саундтрака на *“Жалейка”* попадат три песни на *“Фрау Дуфнер”*, и трите от албума *Oh Moon…* (2015): *Poprishchin's Nose* (вдъхновена от Гогол), *Ardofus* (вдъхновена от Шекспир) и *Repeating*. Стилът е минималистичен, експериментален, трип-хоп, а според Bandcamp страницата на групата, също и *“Берлин”*. *“Фрау Дуфнер”* диша. Тя крещи и има четири глави” – зад това енигматично, сюрреалистично описание се крие една наистина нишова немска банда, състояща се от четирима музиканти. След като издават още един албум през 2018-а, групата обявява края на този проект.

Вокалите на Мика Бангеман са наситени с копнеж, а текстовете са на английски и се доближават до модернистична поезия. Любопитен факт за фронтдамата на *“Фрау Дуфнер”* е, че тя се ангажира активно с театър и политически активизъм, както по време на участието си в групата, така и впоследствие. Като цяло *“Фрау Дуфнер”* продуцира музика, която човек може да “открие” само в една световна столица – въпросът как Лора, живееща в изолирано село в България, изобщо е попаднала на тази група представлява една от ироничните мистерии на *“Жалейка”*.

ЖИВОПИС И ИКОНОГРАФИЯ

ФИГУРА В ГРЪБ (RÜCKENFIGUR)

Една от най-известните картини с фигура в гръб *(Rückenfigur)* е *“Странник над море от мъгла”* на Каспар Давид Фридрих (1818). Идеята да се изобразяват човешки фигури с гръб към зрителя не е нова, но немският романтизъм я превръща в запазена марка. Разочарован от бързата индустриализация на Западна Европа в края на осемнадесети век, немският романтизъм възприема мотото на Жан-Жак Русо *“Назад към природата!”* и го развива като влиятелно движение в областта на философията, естетиката, литературата и критиката.

От края на осемнадесети век и през целия деветнадесети век персонажът в гръб се стреми към хармония със света на природата – тази фигура е лишена от лице, следователно от разпознаваема индивидуалност. Гледащите картината могат лесно да се идентифицират с този централен образ, като вид прото поглъщащо потапяне *(immersive experience)*. В същото време изолираният силует на платното често носи усещане за самота или меланхолия, като по този начин загатва за трагичното съществуване на съвременния човек и невъзможността ни да се завърнем към невинността.

ИКОНОГРАФИЯ

“Оплакването на Христос” е много популярен религиозен мотив както в източното, така и в западното християнство. Отначало византийската иконография развива *“Свалянето от кръста”* като важен епизод, отбелязващ смъртта на човешкото тяло на Исус след разпъването му на Велики петък, преди божественото му възкресение на Велика неделя. Много по-консервативно по отношение на наративни и визуални средства, православното християнство е склонно да се придържа към едно по-скоро минималистично изображение на сцената, обикновено включваща като скърбящи Мария (майката на Исус), Мария Магдалена, Свети Йоан Богослов, Йосиф от Ариматея и Никодим. Постепенно западните художници разширяват и модернизират образите, добавяйки повече герои, линейна перспектива и детайли във фона, съвременни дрехи и аксесоари. Развиват се и нови поджанрове, включително *“Пиета”*, където виждаме само фигурата на майката на Исус, държаща тялото, като едноименната скулптура на Микеланджело Буонароти е сред най-видните и медиатизирани примери.

ФОТОГРАФИЯ

“ДА СЕ СНИМАМЕ!”

Думата *“selfie”* (“селфи”) произлиза от *“self-portrait”*, с наставка която подчертава неофициалната, гальовна, дори умалителна употреба на това понятие. Подобно на художниците, много фотографи, както аматьори, така и професионални, са експериментирали с автопортрета като жанр още от изобретяването на тази визуална форма, обикновено с помощта на дистанционно активиране на механизма или отразяващи повърхности, като огледала, прозорци, стъкло, вода. В продължение на много векове в контекста на изобразителното изкуство предимно мъже портретират жени, докато развитието на фотографията предоставя на жените средство да избират как да бъдат видени.

Вивиан Майер, например, е американски уличен фотограф и прави стотици снимки, включително много автопортрети, докато работи като бавачка и гувернантка. Тази колекция е открита по-скоро случайно към края на живота ѝ през 2009 година, като славата ѝ достига бърз връх благодарение на интернет, по времето, когато тя вече не е сред живите. Само за сравнение, Instagram, социалната платформа, която канонизира селфито като форма и естетика, се появява през 2010-а.

Като реакция срещу дигиталното изобилие и нереалистичните стандарти за красота на дигитално манипулираните селфита, Стефани Лий Роуз стартира анти-селфи движението със серия от снимки, озаглавена “STEFDIES”[7].

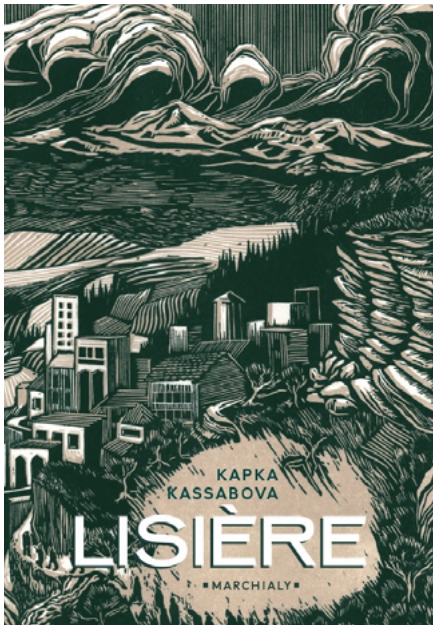
6 http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/.

7 https://stefdies.com/.

ЛИТЕРАТУРА

“Балкан” (буквално “верига от гористи планини” на съвременен турски език) е ключова тема и локация в българската литература – предимно в поезията, историческите романи, пътеписите, публицистиката, есетата и прочие – но най-вече между края на деветнадесети век и края на двадесети век. Поради особеностите на българската история и градското развитие, планинските райони днес изостават икономически и са дом на голяма част от помашкото малцинство в страната. Бедността, демографската криза, липсата на професионални и образователни възможности, немощната здравна система и лошата инфраструктура бележат живота на онези, които са избрали да останат.

През последните години се възражда интерес към тези региони с тяхната сложна проблематика, най-видима в нашумялата книга на Капка Касабова *“Граница”* (“Жанет 45”, 2017). Създаден от автор-ерудит, напуснала България в тийнейджърските си години, този наративен репортаж се занимава с митопоетичното пространство на планината със загатната интертекстуалност, като отдава дан на литературната класика, същевременно добавяйки нотка на лична интерпретация и трезв реализъм.



8 https://kapka-kassabova.net/books/border-a-journey-to-the-edge-of-europe/

ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

CINEUROPA.ORG – *“ЖАЛЕЙКА”: БОРЕЙКИ ТРАДИЦИИТЕ* / СТЕФАН ДОБРОЮ

Още от първите сцени две неща стават очевидни: Лора живее в един много традиционен свят, където мекотата и бунтарството се презират, но не се чувства там у дома си. Докато става свидетел на сцена, в която десетки възрастни селяни чакат напразно месечните си пенсии, Лора казва: “Да бе да, ще се бутам за пенсия. Ще ми я носят вкъщи. Като в нормалните градове.” Критичният ѝ глас е посрещнат с учудване от останалите младежи, тъй като знаят отлично, че нещата не се променят толкова бързо.

Животът на Лора се променя, когато болният ѝ баща Стоян (Стойко Иванов) умира. Ако до този момент лудориите на момичето, скъсаните ѝ дънки и поведението ѝ са били възприемани с раздразнение от семейството ѝ, нежеланието на Лора да носи жалейка, шал, носен като белег на траур, ще навлече гнева на майка ѝ и съседите. Ако сиренето се е правило по един и същи начин в продължение на хиляди години, защо биха били приети други форми на траур?

Операторът Констанце Шмит снима филма като че ли е документалистика: понякога публиката остава впечатлението, че камерата е била оставена включена, хващайки за миг реалния живот в неназованото село. Ефектът е постигнат: възрастните хора ще чакат пенсиите си до края на света, а мъжете ще прекарват вечерите си (или дните и нощите) в кръчмата. В този непоклатим свят Лора е остър нож, който отчаяно се опитва да пресече оловото на обществото, токсичен метал, който не желае тя да приеме желаната от нея форма. Осъзнавайки този конфликт, публиката не спира да се пита: ще пробие ли ножът, или ще спре, ще се изтъпи и ще претърпи поражение? Сюжетът не се съсредоточава толкова върху “дали”, а по-скоро върху “кога” и “как”.

Петкова изгражда историята върху контрасти: стари и млади, шумни и тихи. След традиционна песен, изпълнена от възрастни жени, тя показва как Лора гледа видео в YouTube и пее хит с най-добрата си приятелка Елена (Бояна Георгиева). Писъците след смъртта на баща ѝ отстъпват място на кадър с величествените хълмове край селото, докато шокираните коментари на възрастни селяни, когато Лора се разхожда без жалейката си, са притъпени с кадри на зелена гора.

KULTURA.BG – *“ЖАЛЕЙКА”: ПРЕДИ ОДИСЕЯТА* / МИТКО НОВКОВ

“Жалейка” (реж. Елица Петкова, оп. Констанц Шмит) е филмът на 20-ия юбилеен София Филм Фест, реши журито. Сякаш няма изненада: на тазгодишното Берлинале той спечели специалната награда (special mention на интернационалното жури) в категорията “Генерация 14 +”; тоест филмът – макар дебютен и с натуршчици, носи авторитетен заряд, има ореола на призната от голям кинофорум творба. А знаем колко българското кино лелее за успехи, колко много му липсва награда от солиден кинофестивал първа категория. [...]

С това не искам да кажа, че *“Жалейка”* не заслужава Наградата на СФФ, напротив – заслужава я напълно, бидейки творба промислена и изпълнена, ако и да се брои студентска продукция. Държа на определението “промислена”, защото за филма се чуха гласове, че изневерявал на достоверността, че, например, едва ли в някакво забутано селце главната героиня би слушала не особено популярна германска група. Подобни твърдения обаче само подчертават незапознатостта на изказалите ги с живота в, както е прието да се казва, “глухата провинция”, в затънтените слепи родни кътчета. Тук, между другото, се изявява един проблем, който сякаш не е влизал твърде често в полезрението на киноизследователите и кинокритиците – за възприемането на даден филм в зависимост от личната история на зрителя. А това би било много интересно да се види особено за игралното кино, където – за разлика от документалното, досегът до емоциите, дърпането на тънките и крехки струни на човешката чувствителност, на подсъзнателните пластове на психиката, играе огромна роля при възприемането на произведението. Твърдя, че онзи, който се е сблъсквал с подобна история на разминаване между среда и въжделения в интимен план, много по-дълбоко и искрено ще възприеме *“Жалейка”* от другия, комуто, така да се каже, цивилизация и култура са поднесени на тепсия, или както гласи известният израз: “Роден/а е със сребърна лъжичка в устата”. Едно е, когато ти се е налагало да се разграничиш, за да конципираш своя собствена идентичност, друго е, когато тази идентичност се гради въз основа по-скоро на отъждествяване и имитиране, отколкото на отхвърляне и противодействие.

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

Заедно с учениците разгледайте внимателно този кадър от филма:

Помолете учениците да **опишат** какво точно виждат като изображение – цветове, персонажи, локация, позиция на камерата – и ги накарайте да отгатнат за какво ще става дума в този филм. Може също да им покажете плаката **(виж страница 3)**. Какви са естетическите разлики в двете изображения и как това променя нашите очаквания за филма?
Изслушайте народната песен, с която започва филма, *Гледай ме, гледай, либе* (само звук, без картина). Каква емоция навява мелодията, за какво може да става дума в песента?

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

Инициирайте **дискусия с учениците** веднага след прожекцията. Ето някои ключови въпроси, които биха могли да са от помощ за тази дискусия:

- Сравнете очакванията отпреди прожекцията (само от предложените изображения) и онова, което действително се случва във филма.
- Как бихте разказали историята на Лора с ваши думи?
- Кои сцени или моменти във филма ви направиха най-силно впечатление? Защо?
- Кои са документалните моменти във филма?
- Как се променя филмът след семейното нещастие? И като визия, и като настроение?
- Как се променят персонажите във филма?
- Дали отношението на приятелите на Лора и нейния любим се променя?

След дискусията, може да продължите работа с някои **упражнения**.

Ето някои предложения, формулирани така, че могат да се адресират директно към учениците:

Упражнение 1

Според вас кой кадър описва филма най-добре? Направете плакат, вдъхновен от този кадър. Може да използвате различни техники – рисунка, колаж, дигитални методи за създаване на изображения.

Упражнение 2

Как бихте описали тази сцена? Каква е нейната роля във филма? Как ви кара да се чувствате?
Прочетете диалога от сцената и после го обсъдете.

МАЙКА
Цапаш покривката бе, маме.
Не ти ли пречи тая коса,
няма ли да я подстрижеш?

ЛОРА
Не.

МАЙКА
Що?

ЛОРА
Ми не ми пречи.
Сега като завърша училище,
искам да ходя да уча литература
в София.

МАЙКА
Ама това първият картоф
ли е още? Айде по-бързо,
че няма да успеем за обяда.

ЛОРА
Какво мислиш?

МАЙКА
Ох, не знам. Ти като си го решила, аз кво...
Аз не съм те видяла нещо да четеш, да се интересуваш..

ЛОРА
Чета.

МАЙКА
Е какво четеш бе, Лора?

ЛОРА
Еми чета, в училище четем.

МАЙКА
Каква литература ще учиш бе, дете.
Не знам.

ЛОРА
Това ми е любимият предмет
в училище и искам това да уча.
Какво мислиш?

МАЙКА
Ама прибери го тоя боклук де,
колко пъти казахме, гледай
сега какво стана на масата!

Упражнение 3

Заедно с учениците изгледайте педагогическото видео “На масата”, което може да бъде намерено в колекцията на CinEd, и сравнете сцената по-горе (18:10–20:22) с откъсите във видеото. Сравнете мизансцена, начина, по който е заснета сцената, локациите, диалога (или актьорската игра, при липса на диалог), употребата на монтажа.

Кои други сцени на маса ви направиха впечатление в “Жалейка”? Защо? Може да ги гледате отново в клас.

Упражнение 4

Опитайте се да пресъздадете сцената на масата (18:10–20:22) и да я заснемете, като идеята е да промените действието и сценария според настроението – може ли персонажите да сгъват дрехи, да белят яйца?

Поемете ролята на режисьор, асистент-режисьор, оператор. Трябва да изберете актьорите, да помислите как ще са облечени, да решите какво ще правят по време на диалога (какви предмети ще ви трябват също). Какво ще правят с ръцете си?

След като изберете актьорите и локацията, помислете внимателно и как ще бъдат заснети. Ако има една камера, сцената може да се повтори няколко пъти, за да се хванат различни гледни точки.

Не забравяйте репетициите преди снимки – актьорите трябва да знаят своите реплики и да се чувстват комфортно, произнасяйки ги. Упражнението може да се направи и извън училище, като се избере някой възрастен от семейството.

Упражнение 5

Документално наблюдение

Филмът е заснет в подчертано документален стил. Въпреки че историята е фикция, мястото е автентично, а голяма част от персонажите във филма играят себе си – т.е. Елица Петкова улавя реалността на ежедневието – възрастните хора, които чакат за пенсии, начина, по който са облечени, сцената с пилето.

Как изглеждат хората, които срещате във вашето ежедневие? Когато чакате на опашка? Когато купувате нещо от магазина? На спирката? В обществения транспорт? Кои са гледките, които сте свикнали да виждате всеки ден? Ако някой ви помоли да заснемете статични изгледи от ежедневието си, какво точно бихте представили?

Опитайте се да го характеризирате, като напишете кратък текст или няколко ключови думи / фрази.

Заснемете описаното от вас и наблюдавайте какво ще се случи пред камерата. Има ли изненади? Може да повторите упражнението на няколко пъти, по различно време на деня и да сравните атмосферата (например автогарата сутрин, по обяд, вечерта...).

Практически съвети за работа:

– Ако снимате с телефон, дръжте го хоризонтално (формат 16:9 или 4:3), изборът между тези две опции е индивидуален и въпрос на лично предпочитание, като тези настройки може да се регулират във всеки телефон. Не е препоръчително да правите видеоклиповете и снимките си вертикално (подобно на Instagram и Facebook stories) – това не е кинофомат и до голяма степен ограничава информацията, която може да бъде представена в кадъра.

– Обърнете внимание на осветлението, като може да използвате само естествена светлина или да добавите допълнителни източници. Може също така да използвате ефекта контражур (снимане срещу светлината) във ваша полза: тук източникът на светлина е зад вашия обект, така че онова, което виждаме, е само силует. По този начин може да се създаде интересен неясен силует или пък това е начин да запазите анонимна самоличността на човека, когото снимате.

Пример за контражур във фотографията
Автор: Жоаким Алвеш Гаспар

Ако снимате, държейки телефона си в ръка, изображението ще бъде много нестабилно, но има няколко опции, които могат да са от помощ: 1) използвайте статив, ако имате такъв 2) опрете телефона на книги или друг тежък предмет, които ще го крепят стабилен 3) дръжте телефона, докато лактите ви са поставени на маса или друга твърда повърхност.

Как да монтираме (сглобим в едно) заснетото на телефон или компютър?

- **На компютър:** Може да редактирате кадрите, които сте заснели, с безплатен софтуер с отворен код, например **OpenShot** (ниво основно образование) или **Shotcut** (ниво гимназиално образование) и да се научите как да ги използвате благодарение на наличните в интернет уроци. Процесът на монтаж е разделен на три фази: импорт на материала, сглобяване на кадрите, експорт на крайния резултат като отделен файл. Ако има няколко варианта, препоръчваме ви да изберете като формат **MP4** (обикновено с H.264 компресия).

Може също така да редактирате клиповете с помощта на merge функцията на **Vegavid Edit, Trim Cut Story** (за iOS) или **VidCreator** (за Android), която позволява заснетото да се импортира и да се сглоби директно на телефона, в избрания ред, след което да се експортира крайният резултат.

Упражнение 6

“Да се снимаме!”

Как се снимаме за някого, когото харесваме, за близки приятели, за семейството и родните си или когато кандидатстваме за проект, свързан с образование, работа, хоби? Как подбираме облеклото си, задния план, изражението на лицето си? Добавяме ли някакви филтри?

Разгледайте селекцията с автопортрети на Вивиан Майер и се опитайте да опишете жената, която ги е направила. Какъв е нейният ден? Каква информация за епохата и мястото ни дават нейните дрехи и нейното обкръжение на фотографиите?

http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/.

Направете свой автопортрет, като използвате някои от техниките, които Вивиан Майер е приложила, за да се появи в кадъра – посредством отражение в огледална повърхност или като сянка. Обмислете мястото, което бихте избрали, за да получите желания ефект. Може да отпечатате снимките на хартия и да обсъдите всички портрети в клас.

ИЗПОЛЗВАНИ ВИЗУАЛНИ МАТЕРИАЛИ

Корица: кадър от *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова © CinEd / стр. 3: плакат на *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова © DFFB / стр. 4: кадър от *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова © CinEd / стр. 6: кадър от *„Писмо до Америка“*, реж. Иглика Трифонова © КЛАС ФИЛМА; *„Мила от Марс“*, реж. Зорница София; Ралица Петрова (фотография от снимките на *„Безбог“*) и кадър от *„Безбог“*, реж. Ралица Петрова © Ралица Петрова / стр. 7: Плакати на *“Тони Ердман”* (2016), реж. Марен Аде и *“Уестърн”* (2017), реж. Валеска Гризебах © Komplizen Film / стр. 8: Портретна фотография на Елица Петкова © Festival Internacional de Cine de Valencia – Cinema Jove; плакат на “Риба, плуваща по гръб” (Ein Fisch, der auf dem Rücken schwimmt), реж. Елица Петкова © DFFB / стр. 9: кадър от *“Кмет, овчар, вдовица, змей”* (2021), реж. Елица Петкова © Wood Water Films / стр. 10: кадър от *„Чичо Бунми, който можеше да си спомни миналите си животи“*, реж. Апичатпонг Верасетакул © Illuminations Films / стр. 11 Фотографии от снимачния процес на *„Жалейка”* © Светослав Драганов (продуцент) / стр. 12 – 13: кадри от *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова © CinEd / стр. 14: 1 – *„Фаребик”* (1947), реж. Жорж Рукие © Les Films Étienne Lallier; 2 – *„Моана”*, реж. Робърт Флаерти © Flaherty Film Seminar; 3 – *“Нанук от Севера”*, реж. Робърт Флаерти © Flaherty Film Seminar; 4 – *“Стендали – все още свирят”* (1959), реж. Чечилия Манджини © Cineteca di Bologna / стр. 15 – 24: кадри от *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова © CinEd / стр. 25: 1 - *“Лятото на Джакомо”*, реж. Алесандро Комодин © Алесандро Комодин; 2 - *“Лятото на Сангайле”,* Аланте Каваите © Les Films d’Antoine; 3 - *“Лятна рокля”*, Франсоа Озон © Fidélité Films; 4 – *“Лятото на '42-а”*, Робърт Мълиган © Mulligan-Roth Productions / стр. 26 - 30: кадри от *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова, *„Подслон“*, реж. Драгомир Шолев, *„Как прекарах края на света“*, реж. Каталин Митулеску, *„Най-щастливото момиче на света“*, реж. Раду Жуде и *„Лудият Пиеро“*, реж. Жан-Люк Годар © колекция на CinEd / стр. 31: Мистерията на българските гласове - © Марсел Селие / стр. 32: кадри от „Жалейка“, реж. Елица Петкова © CinEd; фотография от Фрау Дуфнер @ Frau Duffner / https://frauduffner.bandcamp.com/album/oh-moon; *“Странник над море от мъгла”* - Каспар Давид Фридрих © Hamburger Kunsthalle / стр. 33: кадри от *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова © CinEd; *„Оплакването на Христос”*- Meister von Nerezi © The Yorck Project (2002) ; *„Пиета”* – Микеланджело, скулптура, разположена в базиликата Свети Петър във Ватикана © St. Peter's Basilica, фотография от Станислав Трайков; *„36 фрески с изображения на младостта на Христа и Страстите: 20. „Оплакването на Христос“* – Джото, колекция на Параклисът Скровени - Cappella degli Scrovegni © фотография Web Gallery of Art; *„Оплакването на Христос“* – колекция Андреа Мантеня © Пинакотека в Брера - Pinacoteca di Brera / стр. 34: кадър от *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова © CinEd; Вивиан Майер – *„Автопортрет“*, Self-Portrait, 1954 © 2022 Maloof Collection, Ltd. / стр. 35: *„Граница“* (корица на българското издание на книгата), автор Капка Касабова © Жанет 45; Lisière (корица на френското издание на книгата), автор Капка Касабова © Marchialy / стр. 37: кадър от *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова © CinEd / стр. 38: Жоаким Алвес Гаспар - A man walking in a tunnel with a camera in S. Martinho do Porto (*„Мъж се разхожда с фотоапарат в тунел в Сан Мариньо до Порто“*) © Жоаким Алвес Гаспар - Joaquim Alves Gaspar / стр. 39: Вивиан Майер - *„Автопортрет“*, Self-Portrait, 1955 © 2022 Maloof Collection, Ltd.

Задна корица: кадър от *„Жалейка“*, реж. Елица Петкова © CinEd

ВСИЧКИ ПРАВА ЗАПАЗЕНИ

CinEd / Cinemateca Portuguesa / Arte Urbana Collectif
Този педагогически ресурс е предназначен само и единствено за нетърговски цели. Той не може да бъде използван частично или изцяло с цел финансова печалба, под заплаха от наказателно производство.

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.