



Подслон

реж. Драгомир Шолев

Европейско кинообразование за
младежи

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ КЪМ ФИЛМА



СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЕДЕНИЕ СТР. 2-5

- CINED: ФИЛМОВА КОЛЕКЦИЯ, ФИЛМОВА ПЕДАГОГИКА СТР. 2
- СИНОПСИС – ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ - ПЛАКАТИ СТР. 3
- ОСНОВНИ ТЕМИ ВЪВ ФИЛМА СТР. 4-5

ФИЛМЪТ СТР. 6-11

1. КОНТЕКСТЪТ И АВТОРЪТ СТР. 6
- ИСТОРИЧЕСКИ И СОЦИАЛЕН КОНТЕКСТ НА ПОСТ-СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ ПЕРИОД В БЪЛГАРИЯ СТР. 6
- КИНЕМАТОГРАФИЧЕН КОНТЕКСТ СТР. 7
- ДРАГОМИР ШОЛЕВ – РЕЖИСЬОР ОТ ЕДНО НОВО ПОКОЛЕНИЕ СТР. 8
2. ЦИТАТИ И ДОКУМЕНТИ СТР. 9
- ИЗБОР НА ЛОКАЦИИ СТР. 9
- ОТВЪН / ОТВЪТРЕ СТР. 9-10

АНАЛИЗ НА ФИЛМА СТР. 12-20

- РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА СТР. 12
- КИНОВЪПРОСИ СТР. 14
- АНАЛИЗ НА СЦЕНА – НА МАСАТА СТР. 16
- АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА – НА АВТОБУСНАТА СПИРКА СТР. 18
- АНАЛИЗ НА ПЛАН – НА ПОКРИВА СТР. 20

ВРЪЗКИ – РЕД И АНАРХИЯ СТР. 21-27

- ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED: „МЯСТОТО“, „КРЪВ“ И „ПОДСЛОН“ СТР. 22
- СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ СТР. 24
- ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ СТР. 26
- ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ СТР. 27

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.

Автор: Василена Баджарова е кинокритик (с образователна степен от НАТФИЗ и Стърлингския университет, Великобритания), сценарист и ментор в различни младежки програми, свързани с киното и други изкуства. Участва в българския екип на CinEd от декември 2016 г.

Автори на отделни части от текста: Ралица Асенова, проф. Мая Димитрова, Арно Е

Благодарности: Иван Баджаров, Изабел Бурдон, Натали Буржоа, Мелоди Шолме, Марица Колчева, Елена Мошолова, Аньес Нордман, Лена Руксел, Николай Тодоров

Главен координатор: Френски институт в Париж

Педагогически координатор: Френската национална филмотека / Киното, сто години младост

Превод и корекции: Йоана Павлова

Дизайн: Александра Елезова

Авторски права: CinEd / Френски институт / Арте Урбана Колектив

СИНОПСИС

Екип по водна топка пътува в автобус. Треньорът разговаря по телефона и научава, че синът му не се е прибирал вкъщи от петък вечер. Опитва се да успокои съпругата си. Автобусът го оставя в типичен панелен квартал, но когато се връща вкъщи, намира апартамента празен. Жена му се обажда отново, а той се опитва да се свърже със сина им, но напразно. Двамата със съпругата му отиват в полицейския участък, за да подадат сигнал за изчезването. Родителите се връщат вкъщи и откриват детето си с едно непознато момиче. Синът се държи все едно нищо не се е случило. Възрастните се опитват да разберат поведението на Радо. Майката смята, че момичето е новата му приятелка. На вратата се звъни – появява се нов персонаж, Тенкса. Радо го кани да влезе, пред изумения поглед на родителите си.

Младите се събират в стаята на Радо, докато майката се захваща да приготви нещо за ядене и се опитва да успокои бащата. Всички сядат на масата за вечеря, като не след дълго започват да обсъждат идеологически различните си гледни точки за живота. Постепенно напрежението между бащата и Тенкса нараства. В един момент бащата удря Тенкса. Всички са изненадани. Тенкса реагира, като размазва потеклата от носа му кръв по покривката. Втурва се към входната врата, но преди това събаря на земята всички спортни трофеи на бащата. Изчезва, а с него и Къртни, при което Радо също ги последва, след като успява да се изкопчи от майка си. Родителите са в шок. Опитват се да разговарят с по-големия брат на Радо през Скайп, или поне така си мислят. Малко по-рано Къртни е отворила Скайп профила на майката и е добавила брата на Радо, Милен. В процеса на разговора родителите си дават сметка, че това не е техният Милен, а друг емигрант със същото име.

В това време Радо настига Тенкса и Къртни, които великодушно го оставят да се мъкне с тях. Тримата сядат на покрива на един изоставен трафопост. Тенкса и Къртни разказват на Радо, че пънкарският живот не е за него, защото има дом, семейство и огромен джобен нож.

Телефонът в апартамента на родителите звъни – обажда се полицията. Радо е открит, намира се в полицейското управление. Родителите си дават сметка, че са пропуснали да уведомят полицията за връщането на Радо, но се приготвят да го видят отново и да изяснят ситуацията. Тримата се прибират вкъщи. Пътуват с автобуса в пълно мълчание. Изведнъж телефонът звъни, обажда се Милен.

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Държава: България

Език: български

Световна премиера: 20 септември 2010
(Международен кинофестивал в Сан Себастиан)

Продуцент: „Клас филм“

Продължителност: 88 минути

Цвят: цветен

Формат: 2.35 : 1

Година: 2010

Актьори: Цветан Даскалов, Янина Кашева,
Калоян Сирийски, Ирена Христоскова, Силвия
Герина

Режисьор: Драгомир Шолев

Продуцент: Росица Вълканова

Сценарий: Разван Радulescu, Мелиса де Рааф,
Драгомир Шолев

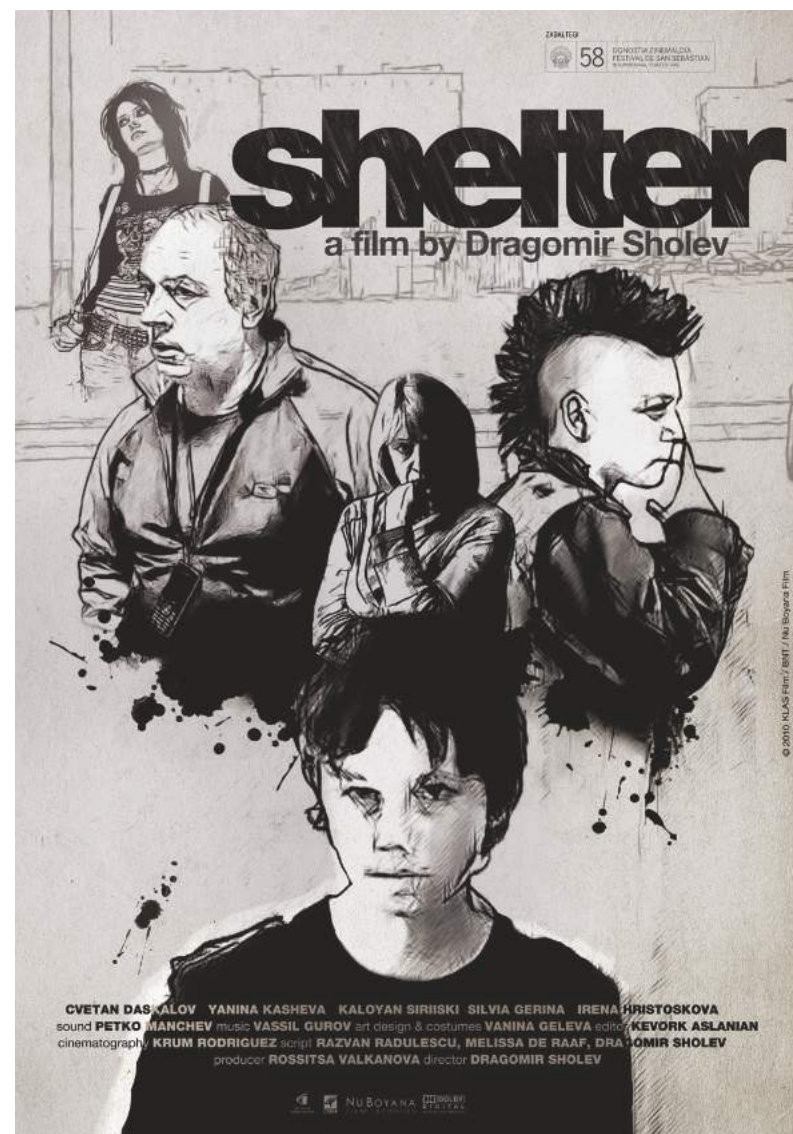
Оператор: ККрум Родригес

Сценография: Ванина Гелева

Монтаж: Кеворк Асланян

Композитор: Васил Гюров

Звук: Петко Манчев



Вътре /
вън

Показано /
скрито

Цветовете и
външен вид

Гледната
точка на Радо



Млади / възрастни –
междупоколенчески конфликт

Тенкса, пънкар с висок гребен, звъни у Радо.
Младежът се спуска да отвори вратата, но баща
му, който се е оказал вкъщи малко по-рано, отваря
вместо него. Първата реплика на Тенкса е „Здрасти,
купил съм пиене“.

ФОКУС ВЪРХУ ОСНОВНИТЕ ТЕМИ ВЪВ ФИЛМА

ВЪТРЕ / ВЪН

„Подслон“ е белязан от напрежението между онова, което е вътре, и онова, което остава навън. В посочения кадър Тенкса е на входната врата (отвън), докато бащата се е подпрял с една ръка върху касата на вратата, с което също създава своеобразна бариера пред онзи, който иска да влезе в апартамента. От другата страна на тази бариера е Радо (вътре), с лице към вратата и към Тенкса, а също и към целия нов свят, който се разкрива пред него в този момент от живота му. Пространството в апартамента на родителите на Радо е също така задущаващо, както и композицията на този кадър. В един момент момчето ще се плъзне под ръката на баща си – режисьорско решение, обозначаващо този етап от конфликта.

ПОКАЗАНО / СКРИТО

Позицията на всеки от персонажите е ясна и видима. Можем да различим тялото на бащата и това на Тенкса, изпълнено с енергия преди да премине границата на екзистенциалните илюзии, които ще открием малко по-късно. Тенкса принадлежи на един маргинализиран свят, но в действителност бащата на Радо е същинският маргинален персонаж, който постепенно ни се разкрива във филма. Тук Радо се оказва привлечен вдясно на кадъра и потопен в сянка. Позицията му на наблюдател и свидетел създава усещане за идентификация с неговата гледна точка и със съвестта му, той се намира между два много различни свята.

ГЛЕДНАТА ТОЧКА НА РАДО

Персонажът на сина е на 12 години, тъкмо навлиза в пубертета. Младежът е ситуиран на прага между две съществування. Той наблюдава, говори малко, гледа, слуша и се приплъзва между тези две сфери – на бащата (пазител на домашния ред) и на Тенкса (символ на анархията и на свободния свят навън). Често във филма гледаме през неговите очи, като камерата буквално заема неговото място, за да наблюдава случващото се.

МЛАДИ / ВЪЗРАСТНИ – МЕЖДУПОКОЛЕНЧЕСКИ КОНФЛИКТ

„Подслон“ извежда на преден план радикалната опозиция между поколението на родителите и това на децата. Първите демонстрират неразбиране, а вторите – гняв към по-възрастните, като че ли копнеят по света, който така или иначе ще наследят. Разположението на телата на Тенкса и бащата в този кадър подсказва открито противопоставяне. И двамата са силните персонажи във филма. Бащата (възрастният) тук е символ на патриархалния порядък, докато Тенкса (младият смутител) е архетипната фигура на бунта и предизвикателството – става дума за една заплаха, която идва отвън, за да провокира тревожност и да наруши вътрешния ред. Изправени лице в лице на входната врата, тук те влизат в контакт за първи път. И метафорично, и буквално – това е един от редките моменти във филма, когато персонажите се гледат директно очи в очи. Радо се намира зад тях и по този начин трите фигури се ситуират в една класическа пирамида. Всеки от тях покрива своето собствено пространство посредством тоналността на светлината и се характеризира с определена драматична конфигурация, която позиционира персонажа в средата като основна точка на конфликта (както с Радо, така и с Тенкса).

ЦВЕТОВЕ И ВЪНШЕН ВИД

Информацията за идентичността на персонажите и за природата на техния конфликт е вече видима в дрехите, които носи всеки един от тях – наситени със социални и културни кодове. Бащата също носи своеобразна униформа, която изразява принадлежност, прословутия български анцуг. От една страна, това облекло препраща към спорта и към професията му на треньор, с която той се идентифицира през целия филм. От друга страна, тези дрехи са и знак за приобщаване към една голяма социокултурна група. Те носят важно послание – бащата се преоблича често, но този тип облекло остава един и същ. Тенкса е обрисован със студеното синьо на фойето (външния свят). Бащата е застанал под студеножълтата светлина на апартамента (вътрешния свят) и тази хроматична логика е запазена до финала на филма. Студената гама си кореспондира със студеното и унило време, към което се добавят също сивите панелки, пънк-рок субкултурата и общото усещане едновременно за отчаяние и маргинализация.

КОНТЕКСТЪТ И АВТОРЪТ

ИСТОРИЧЕСКИ И СОЦИАЛЕН КОНТЕКСТ НА ПОСТ- СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ ПЕРИОД В БЪЛГАРИЯ (1990-ТЕ И 2000-ТЕ)

На 9-и ноември 1989-а Берлинската стена е съборена и на следващия ден Тодор Живков, лидер на комунистическата партия в България от 35 години, подава оставка като генерален секретар на Централния комитет на БКП. Така 10 ноември 1989-а се смята за ключова дата в новата българска история и целия „преходен“ период. Няколко дни по-късно, на 18 ноември 1989 г., пред храм-паметника „Свети Александър Невски“ в София се състои първият свободен граждански митинг, организиран от различни неформални организации. Хиляди ентузиазирани граждани идват, за да протестират срещу номенклатурчиците, в името на демокрацията, свободните избори и защитата на човешките права. Към онзи момент единствената формално съществуваща партия е комунистическата, но скоро се сформират нови политически образувания, които се развиват като възможна алтернатива. В този период политическите демонстрации продължават, броят им се увеличава, а мнозинството оказва натиск върху Народното събрание, така че скоро, на 10 юни 1990, се провеждат първите демократични избори. Цари всеобщо еуфорично настроение, най-вече поради идеята, че се сътворява нов социален и икономически ред.

Само че в началото на 1997 г. България вече е изпаднала в хаос. София е блокирана в продължение на няколко денонощия, общественият транспорт е спрял поради икономическите сътресения в държавата, вследствие на които милиони са останали



Първи граждански митинг 18 ноември 1989 г. в София



Митинг, 1990 г. фотография на Иван Бакалов



Митинг, юни 1997 г.



Митинг, юли 2013 г.

гладуващи и на границата на абсолютната бедност.

Лявото правителство подава оставка, което води до нови опити за реформи, стабилизиране и приватизация на големите държавни предприятия, до реституиране на конфискуваната собственост по време на комунистическия режим и прочие. В началото на новия век България започва преговори за присъединяване към Европейския съюз, от който официално става част през 2007 г.

Пост-тоталитарната епоха е едно голямо изпитание за българското население, тъй като трябва да се изправи пред наследеното от един социален модел, замръзнал във времето на режима. Това е момент, в който трябва да се премине от засилен тоталитарен контрол, забраняващ почти всичко, към напълно нови условия, свързани с ултралибералния пазар, не винаги адаптиран към развитието на страната.

Всичко това води до едно почти шизофрено състояние, защото повече от половината от населението е накарано да вярва в различни идеали, които често се провалят. Настъпва бързо преразпределение на богатствата, голяма част от икономическата сила остава в ръцете на хора, принадлежащи доскоро към комунистическия апарат и тайните служби. Някои политици се превръщат в олигарси, каквито са и до днес. През 2013 г. се провеждат нови демонстрации срещу част от тази олигархия и корупция, като продължават няколко месеца. Ясно можем да наблюдаваме обща загуба на доверие в политическата сила в страната, а също и отказ от различните модели и политическите лица, чието шествие на обществената сцена може да се проследи през годините.

В „Подслон“ на масата не се говори „за политика“, зрителите могат да чуят името на Бойко Борисов един единствен път. Бащата на Радо е гласувал за него подобно на много други българи. И наистина, Борисов е герой на мнозинството – някогашен бодигард на комунистическия лидер Тодор Живков, издигането му към властта е бързо и ефикасно.

ВЪПРОСЪТ ЗА ЕМИГРАЦИЯТА

След срива на комунистическия режим и през периода на промените в България (1990-те и 2000-те), сме свидетели на мащабна емиграция на младежи с образование, търсещи по-добър живот в чужбина – предимно в Европа и в Северна Америка.

Този процес започва в началото на деветдесетте години с първата вълна от емигранти, заселили се в САЩ, Канада, Франция, Германия (преди приемането на България в Европейския съюз), които напускат страната главно по икономически причини, готови да приемат първата работа, която им се предложи. Цели семейства напускат държавата малко след ноември 1989 г. Всъщност по време на комунистическия режим е невъзможно да се пътува, освен в „братски“ страни (СССР, Куба, Източна Германия...), така че след падането на Берлинската стена много хора искат да се възползват от свободните граници, дори и ако отнема известно време, за да може тези граници да станат наистина свободни.

Втората значима емигрантска вълна е в средата на 1990-те и в началото на 2000-те - емигрантите са предимно мъже на средна възраст. Много от тях намират временно

убежище в Германия, Холандия или Испания, където работят и връщат част от заплатата си всеки месец в България, за да издържат семействата си. Малки градове и цели села остават обезлюдени, защото много хора напускат заедно с близките или приятелите си на регионално ниво. В момента, по неофициални данни, българите, живеещи само в района на Чикаго, наброяват около 300 000, същото и в Испания, 150 000 в Германия и почти 2 000 000 в целия свят. Според някои проучвания, българското население ще намалее с почти 28% през следващите 35 години, а ромското население ще се увеличи значително.

Много компетентни в професията си млади хора напускат страната през последните десетилетия, най-вече по икономически причини, но също и поради едно тягостно усещане за безкраен период на преход към истинска демокрация. Можем да усетим отчаяното бягство и на младите в „Подслон“: по-големият брат на Радо живее в чужбина, в САЩ, където работи, като единствената връзка със семейството му е телефонът или Скайп.

НЕСЪЩЕСТВУВАЩА СРЕДНА КЛАСА

По икономически причини, но също и поради цялата тази част от населението, живеещо в чужбина, средната класа в България все още е слабо развита - разликата между изключително богатите олигарси и бедните, особено в селата, е фрапираща. Родителите на Радо са част от едно поколение, което е продукт на социалистическото понятие за средна класа, принудило мнозина да напуснат селата и да работят във фабрики. Болшинството биват настанявани в такъв тип апартамент, какъвто виждаме в „Подслон“ - няколкостайно жилище в панелен комплекс, построен като много други за временно ползване.

Много хора продължават да живеят в тези квартали дори след падането на режима, но други пък решават бързо да се установят в големите градове или в чужбина, водени от възможността да изберат местожителството си – нещо невъзможно през комунистическата епоха (имаше разрешение за пребиваване в големите градове, присъдено чрез работно назначение или брак).

Други характеристики на тази псевдо средна класа са невъзможността за нейните представители да се идентифицират и да се борят за своите права; липсата на съзнание за това, че човек има избор, например, да гласува или не, а също възможността да избере пътя на анархията, подобно на Тенкса.

Видът на жилището и образованието на децата (което може да бъде само „добро“ или „лошо“) са основните показатели за тази средна класа и може да наблюдаваме нейните ценности в „Подслон“. Филмът предава нещо от миналото, което е част от нашето настояще. Както твърди режисьорът Драгомир Шолев: „... когато чувам критики, че „Подслон“ изглежда ретро, ги възприемам като комплимент. Наистина исках да звучи ретро, но с нов прочит – нещо като „неоретро“. Киното е запечатване на преживяване, което лека-полека остава в миналото. Тоест, за мен киното винаги е било канал, по който да изразиш носталгията. И колкото повече се усеща – толкова по-хубаво.“

КИНЕМАТОГРАФИЧЕН КОНТЕКСТ

След падането на комунизма, през 90-те години, българското кино преживява радикална промяна не само в производствения процес (сложен преход от държавен монопол във филмовата продукция към либерален икономически модел на ниво производство, дистрибуцията и маркетинг), но и в естетическо отношение - от социалистическия реализъм към новите начини за себеизразяване.

Като цяло филмите, създадени през този период, не привличат много зрители в България и често са непознати, въпреки че от днешна гледна точка тези произведения предлагат уникална перспектива към живота в онова време. Само че тази тенденция започва да се променя бавно с едно ново поколение от формиращи се кинотворци: Зорница София и нейната „Мила от Марс“ (2004), както и всички, които дебютират в следващите години - Камен Калев, братя Чучкови, Драгомир Шолев, Кристина Грозева и Петър Вълчанов, Димитър Коцев-Шошо. Те продължават завещаното, останало в края на осемдесетте години от Иван Черкелов, Людмил Тодоров, Петър Попзлатев, Красимир Крумов и други.

Въпреки че не можем да определим българската Нова вълна по подобие на румънската, с режисьори като Корнелиу Порумбою, Кристиан Мунджиу, Кристи Пую, Раду Жуде и други, все пак забелязваме някои аспекти и теми, които преобладават в съвременното кино у нас. Създателите на филми често имат твърде индивидуални стилове, за да ги обединим в една формална естетическа група, но може да споменем няколко теми, в които техните творби са сходни. Така например, изследват поколенческите проблеми на израсналите по времето на и след краха на комунизма, тези филми често се фокусират върху младите хора и техните текущи проблеми. Също така се занимават с въпроси като социалната и политическата безизходица, липсата на алтернатива, емиграцията, наркотиците...

Един удачен пример за това би бил пълнометражният дебют на Камен Калев, „Източни пиеси“ (2009) - първият филм, селектиран за фестивала в Кан от 90-те години насам, който действително променя визията в българското кино и показва, че филм може да се направи без субсидия от държавата, за разлика от много негови предшественици. Това е френско-българска копродукция, която се фокусира върху злоупотребата с наркотици и неспособността да се отговори на социалните очаквания. Филм за маргинализираните, смесващ реалността и фикцията, както и горещите точки на социалния живот от онова време. За съжаление, непрофесионалният актьор, който изпълнява главната роля, Христо, не може да види готовия филм или да изкачи стъпалата в Кан - междувременно умира от свръхдоза, с което шокира българското общество.

Следващият филм с голям успех на международните фестивали е „Подслон“ (2010) на Драгомир Шолев. Той изследва социалните проблеми чрез ежедневието на едно типично семейство, живеещо в обикновен квартал, изправено пред обстоятелства, които демонстрират значителни пропуски в комуникацията между поколенията. Този игрален филм е първото българско участие в селекцията на престижния фестивал на Сан Себастиан.



Около 2010 в киното ни се появяват няколко много важни филма, като например „Аве“ на Константин Божанов (2011), с Ованес Торосян, който се превръща в ключов актьор за новото поколение, както и Анжела Недялкова, на която също впоследствие са предложени множество участия, включително и в „Трейнспотинг 2“ (2017) на режисьора Дани Бойл. „Аве“ изследва теми, доста сходни с тези от „Източни пиеси“, но с различен подход и под формата на road movie. Това е филм за младите хора, оставени да се борят и преодоляват предизвикателствата в живота.

В много различен жанр са изпълнени „Мисия Лондон“ (2010), „Тилт“ (2011), „HDSF: Лов на дребни хищници“ (2010) и „Прогноза“ (2008), които също допринасят за възраждането на българското кино, само че в една по-близка до

Холивуд естетика, с което успяват да привлекат вниманието на широката публика.

В последните години първият пълнометражен филм на Кристина Грозева и Петър Вълчанов, „Урок“ (2014), има голям успех не само в България и Европа, но и в международен план, което постепенно предизвиква промяна във възприятието за българското кино. В „Урок“ се разказва за ежедневната борба на една учителка от малък български град, която е принудена от трудните обстоятелства да предприеме крайни мерки. Филмът, чийто сюжет е вдъхновен от истинска история, е заснет в реалистичен стил. Креативният дует вече пуска втория си игрален филм, „Слава“ (2016), а трети е на път да формира трилогия, инспирирана от различни новинарски истории, открити във вестника.

Неотдавнашният дебют на режисьорката Ралица Петрова, „Безбог“ (2016), сам по себе си е свидетелство защо два милиона българи са напуснали страната. Това е невербална естетизация на нещастията, претърпени от голяма част от населението в малките и средно големите градове. Филмът е мрачна приказка за една социална работничка, която краде личните документи на възрастни хора, за които се предполага, че ще се грижи - едно сурово описание на живота в маргинализираните райони на страната и един мрачен поглед върху човешкото съществуване като цяло. „Безбог“ печели престижния „Златен леопард“ в Локарно - основната награда в международния конкурс на един от най-важните филмови фестивали в Европа.

В България също така има големи традиции в документалистиката, но през 2004 г. „Георги и пеперудите“ бележи началото на нова ера в този вид кино. Този документален филм разказва историята на един психиатър и директор на център за грижи за хора с интелектуални затруднения в село Подгумер. Този първи проект от продуцентската къща на „Агитпроп“ печели над 70 награди по цял свят. Сред филмите, продуцирани от тази компания, са „Проблемът с комарите и други истории“ (световна премиера на филмовия фестивал в Кан през 2007), „Коридор № 8“ (световна премиера на Берлинале през 2008), „Момчето, което беше цар“ (2011), „Любов и инженерство“

(2014) и т.н. Създателите на филми, които се обединяват под марката на „Агитпроп“, имат разказвателен стил, съчетаващ действителността с многообразни сюрреалистични ситуации, с което се създава уникален визуален характер.



ДРАГОМИР ШОЛЕВ – РЕЖИСЬОР ОТ ЕДНО НОВО ПОКОЛЕНИЕ

БИОГРАФИЯ И ФИЛМОГРАФИЯ

Драгомир Шолев е роден през 1977 година в Русе. Първо учи анимационно кино, а впоследствие и режисура в Националната академия за театрално и филмово изкуство в България (НАТФИЗ). Работи като асистент-режисьор към множество пълнометражни проекти и снима над 250 реклами, видеоклипове и късометражки - както в България, така и в чужбина.

Първият му късометражен филм, „Семейство“ (2002), разказва историята на две деца, следва анимационният „Хабанера“ (2003). През 2004 г. Шолев режисира „Трябва да ти кажа нещо“ за едно момиче, чийто по-възрастен приятел я принуждава да направи аборт, така че тя лъже майка си, като ѝ разказва, че

заминава на екскурзия в планината. В следващия късометражен филм на Шолев, „Преди живота, след смъртта“ (2005), един офицер екзекутира последните военнопленници пред очите на собствените си войници. „Посредникът“ (2008) е историята на едно момче, което живее между домовете на разведените си родители и не може да намери къде да остави колелото си.

Пълнометражният му дебют „Подслон“ е един личен филм, но не и автобиографичен, Шолев само използва някои мотиви от миналото си. Съвсем млад, режисьорът попада под влиянието на пънкърски групи и по-специално под авторитета на един виден пънкър в града, в който израства. Също така, Шолев има лично отношение към музиката, която е избрана за саундтрака, като след „Подслон“ страстта му към пънк-рока го отвежда към документалния филм „Сега и завинаги“ (2011), посветен на турнето на трите най-влиятелни пънк групи в България: „Контрол“, „Хиподил“ и „Ревю“. Вокалът на „Ревю“, Васил Гюров (ключова фигура в българската алтернативна музикална сцена), е композиторът на авторската музика в „Подслон“.

Може да се каже, че всички проекти на Шолев досега, от късометражките му насам, по един или по друг начин се занимават с темата за диалога между поколенията. През 2019 се появява вторият му пълнометражен филм, „Прасето“, в който също се разказва за едно момче на 13, подложено на постоянен тормоз в училище от страна на съучениците.

ВЛИЯНИЯ

Основното влияние за „Подслон“ е Лев Толстой, което Шолев обяснява по следния начин: „Толстой казва, че има две генерални теми, по които си струва да се твори – едната е за войната, другата за семейството. За едната е написал „Война и мир“, а за другата „Ана Каренина“. Почти всичките му филми изследват взаимоотношенията в семейството, като се изключи късметражния „Преди живота, след смъртта“, разказващ за края на Втората световна война. В този смисъл, може да се предположи, че семейните отношения са военно поле, където победата и поражението не са възможни, ако не са споделени.

Шолев отчита и други влияния за създаването на „Подслон“, като например „Слон“ на американския режисьор Гюс Ван Сант – за зрителите това е особено видно в операторската работа, където камерата се приплъзва, сякаш за да улови душата на персонажите. Режисьорът се вдъхновява и от специален жанр в българското кино, детските филми, като много от тях третираат важни въпроси със средствата на комедията, което ги прави много популярни по време на комунистическата епоха, а и след това. Друго важно влияние за Шолев е Джон Касаветес, особено работата му с актьорите. Докато снима „Подслон“, режисьорът работи с една книга на Касаветес за техниките, които американският режисьор прилага върху актьорите си, опитвайки се на свой да ги използва на своята снимачна площадка.

И накрая, за Драгомир Шолев „реалността винаги е най-доброто вдъхновение“, което обяснява реалистичния стил на филма. Избира да си сътрудничи с румънски сценарист за първия си пълнометражен проект, при което може да направим връзка с Новата вълна в румънското кино и нейната естетика.

ЦИТАТИ И ДОКУМЕНТИ

Екстериор (виж стр. 24 - Свързани образи - Архитектура)

ИЗБОР НА ЛОКАЦИИ

Панелните квартали, обитавани едно време от гордия пролетариат с мечтите му за по-добро бъдеще, са превърнати във фон за мрачни комедии не само в България, но и във всички пост-комунистически страни. Сега тези жилища са заети от обезверени хора с разбити мечти.

Блоковете с бетонни апартаменти, изградени масово, са едновременно видими и невидими, като белези по лицето на града: видими, защото състоянието на сградите малко по малко се влошава, но и невидим, защото е трудно да идентифицираме причината за съществуването им – във всеки случай, не става дума за война или не е заради война или някаква форма на гето.

Тези предградия, построени по време на режима като временни жилища, имат за цел да създадат приемна инфраструктура за увеличаването на миграцията към градовете. Идеята е за индустриализация и механизация по пример на западните страни и дори да се направи по-добре от тях, като дългото пътуване до градовете представлява

символично достъпът до този нов ред. Филмът работи с тези измерения на няколко нива: идеологическо, символично, естетическо и социологическо. Те са свързани с разказа и неговата главна цел - противопоставянето между младите и възрастните, между настоящето и миналото, между външното и вътрешното.

Филмът изследва тези теми чрез връзката си с пространството и времето. Антиномията между външния и вътрешния свят е видима и посредством решенията, които персонажите взимат при преминаването си от затвореното към отвореното пространство. Отвореното пространство изглежда много ограничено поради възприетите кинематографски решения (нисък ъгъл на снимане), а затвореното пространство е клаустрофобично. Това създава усещане за теснота, истинска метафора за застоя на душата и духа.

ОТВЪН

Това е работнически квартал в малкия миньорски град Перник, построен по време на комунизма на хълм, между гора и поле. Липсва реална инфраструктура за неговото развитие. Мястото влиза във филма заради своята представителност - дори и ако Перник е близо до София, този екстериор може да се намира във всеки български град, а също и в много градове на бившата комунистическа Европа. Този избор показва, че същата семейна ситуация може да се развие навсякъде и че има много хора, които се сблъскват с подобни проблеми, живеят в подобни условия. Ето защо локацията не е случайна, тя допринася директно към филмовия разказ.



1. Квартал Тева, как изглежда в реалността

ОТВЪТРЕ

Както можем да видим на приложените кадри, въпреки че апартаментът е реалистичен и зрителят го възприема като факт, всъщност това не е така. Става дума за филмов декор. Жилището е проектирано като всеки апартамент в подобна сграда. Подредбата на помещенията е класическа за този тип архитектура, нищо не е необичайно. Реалистичното усещане идва главно от вниманието към детайла, тъй като интериорът е подсилен със символични елементи от миналото. Въпреки че България преминава към нов начин на живот, социално и политически, ежедневието на мнозина носи тежестта на миналото. Пример за това е фурната „Раховец“ (в кухнята), все още видима в много български домове. Стаята на Радо също е характерна за тийнейджър: плакати на музикални групи, компютър и две единични легла (за него и брат му), както и тапети, ключов елемент в много български домове.

Кинематографските техники, използвани, за да се създаде специфичната атмосфера в апартаента, са сбор от различни елементи: композицията на планове, движенията на камерата, осветлението и монтажа. Всъщност композицията на интериорните сцени носи усещането за клаустрофобия и затвореност. Това отчасти е свързано с избора на цветове и осветлението на снимачната площадка - дискретно осветление, дефинирано от тъмните ъгли и дълбоките сенки, с което като цяло се създава една мрачна атмосфера. Фактът, че филмът е заснет в декор, улеснява инсталирането на релсите за фарта, така че камерата да може да се движи лесно, докато следва героите в кадъра. Наричаме тези кадри dolly shots, тоест проследяващи кадри, заснети от камера, фиксирана върху фарт (изображения 2 и 3).



2. Декорът на „Подслон“, подготовка на осветлението, за да се създаде реалистична атмосфера за сцената.



3. Организация на заснемането и движенията на камерата за сцената на масата.

НА СНИМАЧНАТА ПЛОЩАДКА



4



5



6

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА



1 – Един автобус на пътя. Виждаме спортен трофей. Младежите в автобуса спят.
(00:00 – 00:02 мин)



2 – Вали, а автобусът продължава да се движи. Треньорът на младежите, бащата на Радо, разговаря по телефона. Слиза от автобуса, наред пътя.
(02:00 – 04:02 мин)



3 – В жилището. Бащата разговаря по телефона, преминавайки от стая в стая, докато търси Радо.
(04:50 – 07:40 мин)



4 – Бащата отваря вратата на гаража и влиза в колата си. Запалва цигара и се отпуска в седалката.
(07:40 – 08:29 мин)



5 – Майката и бащата в автобус, седнали до прозореца. Продължава да вали. Камерата се приближава към тях, докато двамата разговарят.
(08:30 – 08:50 мин)



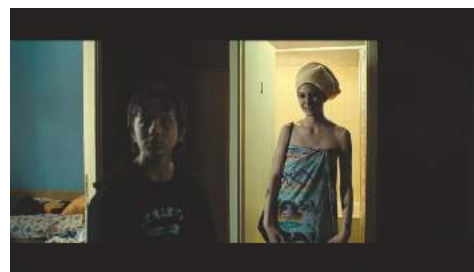
6 – Родителите влизат в полицейски участък. Дават сведения за изчезването на сина си.
(11:09 – 18:56 мин)



7 – Двата са отново в автобуса, прави, заобиколени от тълпа. Майката не се чувства добре и решава да слезе.
(19:00 – 19:26 мин)



8 – Камерата проследява бащата, докато се качва по стълбите. Спира за момент и поглежда през прозореца съпругата си, седнала на една пейка под дъжда. Продължава да се качва, следван от камерата.
(20:58 – 24:21 мин)



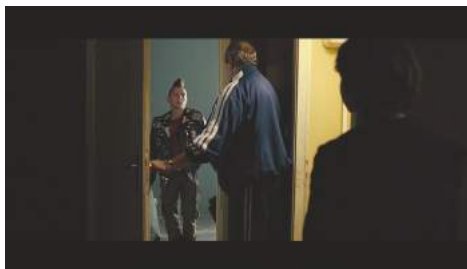
9 – Бащата открива Радо вкъщи, а в банята се къпе непознато момиче, Къртни. Докато размяната на реплики става все по-интензивна, майката се връща и се опитва да овладее гнева на бащата.
(24:22 – 29:59 мин)



10 – Родителите приготвят нещо за хапване, докато младежите са в стаята на Радо.
(30:36 – 32:59 мин)



11 – Къртни се облича и гримира в стаята на Радо. Момчето ѝ задава различни въпроси.
(33:00 – 35:12 мин)



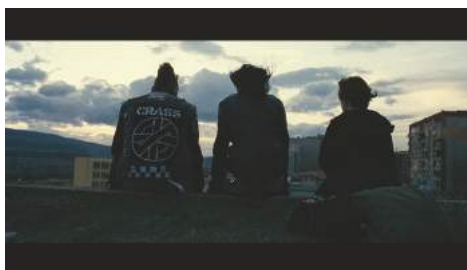
12 – На вратата се звъни. Бащата отваря и изумен открива на прага един пънкар. Радо го кани да влезе и двамата се скриват в стаята на момчето.
(35:13 – 48:02 мин)



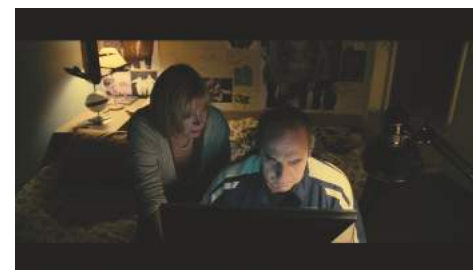
13 – Вечеря на масата. Разговорът се върти около различни теми – спорт, политика, електричеството. Родителите си дават сметка, че Тенкса живее в гараж. Напрежението се покачва непрестанно.
(48:03 – 01:01:59 мин)



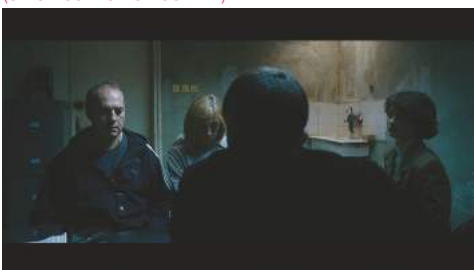
14 – Бащата удря Тенкса в лицето, след което от носа му потича кръв. Пънкарят събаря всички спортни трофеи на бащата и излиза от апартамента. Къртни и Радо го последват.
(01:02:00 – 01:04:50 мин)



15 – Радо тича след Къртни и Тенкса, които най-накрая са го приели за един от тях.
(01:04:51 – 01:07:21 мин)



16 – Родителите разговарят през Скайп с по-големия си син Милен, който работи в САЩ. В един момент си дават сметка, че това не е тяхното дете, а друг български емигрант със същото име.
(01:07:22 – 01:11:35 мин)



17 – Родителите са отново в полицейския участък. Този път Радо е там, заедно с новите си приятели. Родителите повеждат сина си към дома.
(01:12:00 – 01:18:00 мин)



18 – Семейството пътува мълчаливо в автобуса. Звъни телефонът. Обажда се Милен.
(01:18:01 – 01:19:59 мин)

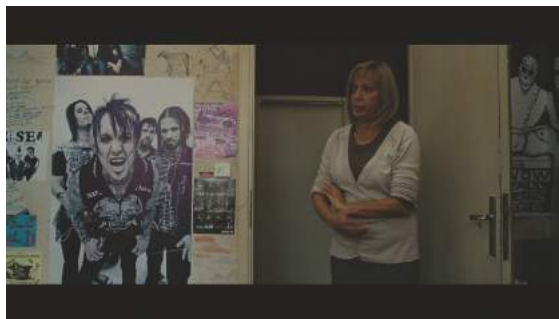
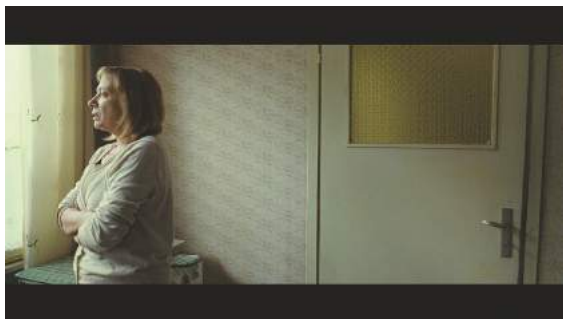


19 – Финални надписи
(01:20:00 – 01:22:44 мин)

КИНОВЪПРОСИ

На масата

(Забележка: За да разработите темата в дълбочина, може да гледате педагогическото видео „На масата“, налично на платформата CinEd. Може също да се консултирате с главата в настоящето досие, посветена на сравнението между три филма около този мотив – „Мястото“, „Кръв“ и „Подслон“)



Сцена от 48:07 мин до 58:12 мин

В киното често се седи на масата, дори може да се каже, че става дума за нещо като клише. Това е разбираемо по драматургични причини: масата позволява да се съберат персонажите в едно силно кодирана сценографски среда, където очите им се срещат или не, телата им са заедно или не. Трапезата също може да бъде място на спор или дори открита конфронтация, натоварена и с много силна християнска символика, тъй като препраща към Тайната вечеря, последното хранене на Исус с апостолите. Един дълъг сегмент от „Подслон“, около 15 минути, се развива около масата. Това, на първо място, е момент за среща с персонажи, които до този момент сме възприемали поединично – разделени от стените и прага на апартамента, вътре и вън спрямо входната врата. Този момент ще позволи да изкристализира цялото напрежение, натрупано досега. Този дълъг сегмент не е равномерен – напротив, може да идентифицираме няколко части, в които развитието на постановката предизвиква драматична прогресия, при това умело оркестрирана.

1 - от 48:07 мин до 49:58 мин

Постепенно нареждане на масата и движение около нея (откъм кухнята). Срещата лице в лице между бащата и Тенкса осигурява усещането за драматично различие и неразрешим конфликт. Финалното приготвяне на трапезата е много важно: родителите са изправени пред двамата непознати младежи, синът е начело и в центъра на кадъра, наблюдаван от камерата отзад, както най-често в тази сцена. Кадърът включва всички главни персонажи, като играе с дълбочината на полето, постановката е върна на онова, което сме видели във филма досега: непрекъснатост на плановоете и последователност.

2 - от 49:59 мин до 53:17 мин

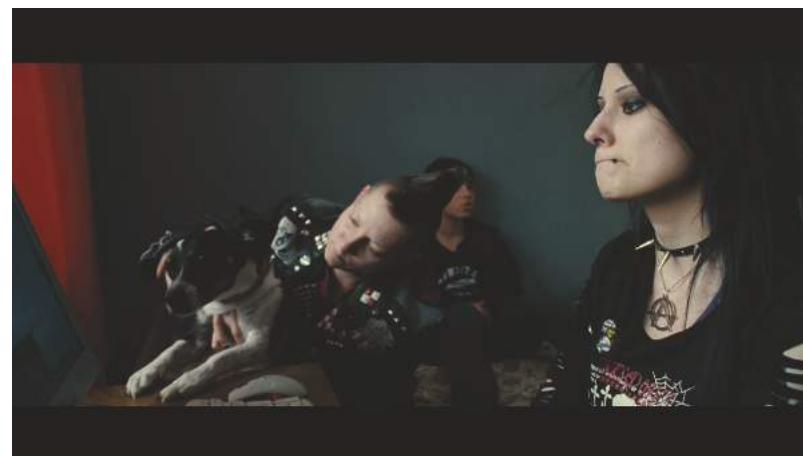
Когато всички започват да се хранят, камерата постепенно се приближава до персонажите. Плъзга се плавно и най-накрая се фиксира върху лицето на бащата, хванато в рамка от гърбовете на Тенкса и Къртни. В контраплан забелязваме, че погледите не се срещат: бащата включва телевизора, майката се суети, Радо гледа в една точка някъде навън, Тенкса и Къртни хапват с апетит. Срещата около масата вече изглежда илюзорна. Монтажът става по-явен, дори ако продължителността на планове е все така разтегната, постепенно изолира двойките (Тенкса-Къртни, бащата-майка) и Радо сам. Тази изолация на различните персонажи, наредени около трапезата, въвежда конфликтност чрез средствата на мизансцена – особено видима тук посредством погледите и разположението на телата. Конфронтацията става словесна, когато се отваря дума за политика – още един начин да се разтвори междупоколенческата пропаст. Да не говорим за политика на масата, както припомня майката, изглежда като атавизъм от комунистическия период, където тържествува законът на мълчанието.

3 - ОТ 53:18 МИН ДО 56:16 МИН

Предходното се затвърждава все повече от формална и драматургична гледна точка. Мизансценът индивидуализира допълнително персонажите в едни по-тесни рамки, както ни показва близкият план на бащата в началото на тази част. Монтажът е по-явен, продължителността на кадрите е по-кратка. Словото (тук – въпросът за допинга в спорта, както и политиката преди това) се добавя към постановката, залагаща на противопоставянето и конфликта. Забелязваме също повторното прибягване до гледната точка на Радо, снимането иззад гърба му формулира съзнанието му като място на вътрешен конфликт – момчето, разположено в пространството между приятелите и родителите си, една метафора за начина, по който той се чувства разкъсан между двата лагера. Всъщност обаче Радо често изчезва от планове или го мяркаме едва в края – с това Драгомир Шолев изправя директно едно срещу друго двете поколения, представени от двете двойки (Къртни-Тенкса / родителите).

4 - от 56:17 мин до 58:12 мин

(виж Анализ на сцена в следващата секция)



АНАЛИЗ НА СЦЕНА – НА МАСАТА

ОТ 56:17 МИН ДО 58:12 МИН

КОНТЕКСТ НА СЦЕНАТА: *БЛУДНИЯТ СИН СЕ Е ЗАВЪРНАЛ ВКЪЩИ, ВЕЧЕРЯТА.*

След един дълъг ден на тревоги, семейството най-накрая се събира отново (с изключение на по-големия брат Милен, който е в САЩ). Но въпреки завръщането на Радо, нещата не са напълно в ред. Той е поканил двама свои приятели, които изглеждат странно, облечени са странно и дори имат чужди имена, Къртни и Тенкса.

Майката е щастлива, че синът ѝ се е прибрал и се захваща да приготви вечеря за всички. Бащата обаче е напълно зашеметен и не може да повярва какво му се случва. На излизане за мача в петък той е оставил у дома си едно дете, а сега открива млад мъж. Тази сцена нагнетява напрежението до достигане на кулминацията на конфликта, разгърната в следващата сцена (от 58:13 мин до 1:03:00).

Зрителят е готов да открие сблъсък между двама персонажи от два различни свята, които се хранят на една и съща маса, обменяйки словесни обиди. Тези два свята рядко имат възможност да влязат в контакт един с друг. Светът на бащата е този на обикновения гражданин, който се подчинява на правилата на обществото, плаща си тока и вярва в изборите. Другият, този на Тенкса, е светът на бунтовника, анархиста, който се противопоставя на всяка установена система.

ПОСТАНОВКА: ПОЗИЦИОНИРАНЕ НА ПЕРСОНАЖИТЕ ОКОЛО МАСАТА

Разположението на персонажите около масата има своето значение и предполага множество интерпретации. Вечерящите са седнали двама по двама: родителите от едната страна, гостите от другата, а Радо - в средата. Това е и символично разделение на идеите, които защитават, както и на на световите, към които принадлежат. Родителите са решили да отгледат децата си с традиционните ценности, в които вярват. Тенкса и Къртни са младите, които отхвърлят света на възрастните и се борят за нова организация на обществото. Радо е най-младият сред тях, вероятно твърде млад, за да има солидни идеи за живота, заради което го виждаме да се колебае по средата на масата. Неговата позиция също ни напомня за търсенето на верен отговор, който често е в средата, а не в крайностите, където се конфронтират двете двойки. Най-младият също олицетворява дилемата на едно цяло поколение, родено след падането на комунистическия режим - да спазва съществуващите правила или да измисли нови.



ЕЗИКЪТ НА ФИЛМА: СБЛЪСЪК НА ИДЕИ, СРЕЩАТ СЕ ДВЕ ПОКОЛЕНИЯ

Визуалният език на филма съответства на общата атмосфера около масата. Кадрите от сцената създават клаустрофобично пространство, те са предимно едри или средни, в убити цветове, а осветлението носи усещането за падащ мрак. Сцената се състои най-вече от статични кадри, нейната композиция разделя плановите на две – такива с родителите и такива с младите, което конструира основната опозиция в тази част от филма. С напредването на разговора родителите научават, че Тенкса живее в гараж (изображение 2). Този факт нажежава емоциите и камерата реагира с приближаването първо към родителите (изображение 3), а след това, в контраплан, срещу Тенкса и Къртни (изображение 4). В тази сцена това е единственият път, когато камерата не е статична. Разговорът продължава с това, че на мястото, където живее Тенкса, няма ток. Радо обяснява, че ако се плати, електричеството може да се пусне отново (изображение 7). Това е единственият път, когато зрителят вижда лицето му в кадър. Напрежението между бащата и Тенкса продължава да се покачва. Наблюдаваме последователност на план и контраплан (същата композиция като на изображения 5 и 8) и накрая Тенкса директно атакува домакина си, изтъквайки, че той не се оплаква като него. Бащата се ядосва и веднага реагира на тази провокация. Тенкса става, за да пуши (изображение 9) и Къртни (снимка 10) отива с него. Невъзможно е да видим реакцията на Радо в тези планове спрямо случващото се, долавяме само фигурата му, която е винаги в центъра. Силуетът по дефиниция е двуизмерно представяне на очертанията на даден предмет, а в случая на Радо е контурът на младата му личност, която започва да се обогатява, да се изпълва със смисъл. Двата стола остават празни и възниква въпросът какво ще се прави. Майка му се пита как да постъпи с останалата храна, но Радо става от масата и обръща гръб на родителите си (изображение 11). Това е символичен бунт срещу тях, макар и дискретен. Така той заявява, че оттук нататък ще решава сам или поне, че ще се бори за правото си да взима решения.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 2



ИЗОБРАЖЕНИЕ 3



ИЗОБРАЖЕНИЕ 4



ИЗОБРАЖЕНИЕ 5



ИЗОБРАЖЕНИЕ 6



ИЗОБРАЖЕНИЕ 7



ИЗОБРАЖЕНИЕ 8



ИЗОБРАЖЕНИЕ 9



ИЗОБРАЖЕНИЕ 10

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА – НА АВТОБУСНАТА СПИРКА

Автобусът потегля от спирката и открива в кадъра двамата родители. Виждаме гърба на майката, а бащата е с лице към камерата. Знакът на анархистите е от лявата страна на изображението.

Това изображение приключва първата от трите „глави“ на филма. Конфликтът в двойката е ясно маркиран. В композицията можем да различим липса на динамика по отношение на разговора. Дватама родители гледат в противоположни посоки. Няма какво повече да си кажат, но изглежда, че средата и навикът ги обвързват. Нарастващото разстояние между тях се наблюдава в самата композиция. Те изглеждат като че ли изгубени, обгражда ги едно напълно затворено и черно пространство. Липсата на хоризонт се подчертава от малката светла линия в горната част на изображението. Но светлината е помрачена от тъмнината, която идва отгоре на изображението, дефинирайки по този начин една

празнота. Това засилва усещането за затвореност в пространството и създава алюзия за света около тази двойка.

Автобусната спирка играе роля на подслон (препратка към заглавието на филма) за това семейство и приютява двама души, потопени в състояние на емоционален хаос. Забелязваме лицето на бащата и позата на тялото му - той присвива рамене, при което виждаме гърба на майката, опитваща се да избегне комуникацията със съпруга си. Напрежението между двамата е още по-голямо от факта, че децата отсъстват. Но те са останали заедно, в неспособността си да намерят решение на проблема. Пространственото разположение на двете тела също допринася за усещане за напрежение между родителите – кадърът се вписва в рамките на автобусната спирка, която носи алюзии за затворническа килия.

В тази фотограма откриваме отново

информацията, с която зрителят е вече запознат: малкият син е изчезнал, а големият е отишъл надалеч. Част от изображението е по-осветено, но другата част, по-мрачната, се отнася към двойствеността на тази ситуация, в която персонажите живеят. Самото пространство поражда семейния конфликт, който се развива в този градски контекст и в тези антиутопични условия. Символът на анархията в централната част на изображението препраща към убежденията на Тенкса и желанието му да бъде свободен, да участва в едно общество без властоимащи и йерархия. В действителност, не родителите искат промяна, което също е индикатор за появата на нови персонажи в историята. Знакът на анархията е вид предизвестие за предстоящите събития и семейната драма. На изображението забелязваме също и парчето от стар политически плакат, разкриващо лицето на кандидата, за когото гласува бащата на Радю.

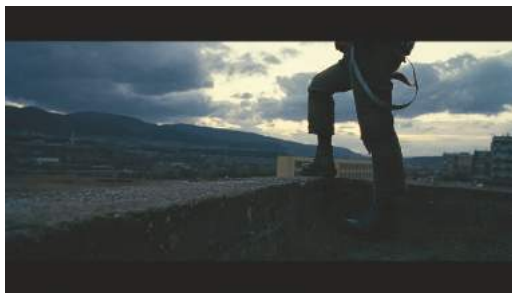


АНАЛИЗ НА ПЛАН – НА ПОКРИВА

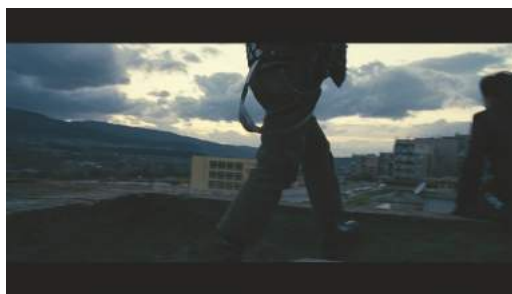
(от 1:06:38 до 1:07:21)

Контекст: Този план е включен в последната част на филма - след вечерята, която съставлява драматичният възел на конфликта между поколението на децата и възрастните. В предишния кадър Радо, който е напуснал семейното жилище редом с двамата си приятели, настоява да ги следва в „укреплението“ на Тенкса – бетонни останки, вероятно от някогашен трафопост. Съпроводен от музика, този план обозначава движение в движението, нещо завладяващо, но също и маркер за свобода и автономия. Това е единствената сцена, при която можем да видим тийнейджърите извън апартамента, „на открито“. Планът, анализиран тук, е отлично свързан с предишния.

Описание: Радо, Тенкса и Къртни се намират на покрива. Камерата е разположена ниско, така че част от кадъра включва бетонния блок, свързвайки го с небето, околните хълмове (отляво) и отдясно с неблагоприятната архитектура на този пернишки квартал. Планът започва с отсеченото тяло на Тенкса, подчертаващо неговото положение в пространството – следва ново кадриране, с панорамно движение на камерата, при което младият пънкар се присъединява към Радо и Къртни. Седнали на ръба, триото съзерцава пейзажа и разговаря. Светлината на смрачаване засилва присъствието на хоризонта (даденост, която почти отсъства от останалата част на филма), което показва, че това е краят на този наситен и особен ден.



1



2



3



4

Място за себе си: Тук може да разпознаем и осмислим значението на заглавието: „Подслон“. Семейният апартамент е друг вид подслон, но само за родителите, тъй като за Радо е по-скоро затвор, от който иска да избяга. Здравео съпил на земята, с единия крак леко напред, Тенкса доминира над хоризонта - кадърът и форматът 2.35:1 препращат към големите пространства на уестърна, сякаш става дума за началото на завоевание. Ясно е, че тази атака би била срещу възрастните и наследството, което оставят на децата си. Това комично убежище изглежда е базата, от която триото се подготвя да проектира себе си в света, за да го преработи по свой образ и подобие, започвайки от нулата. От диалога разбираме, че фактът, че Радо притежава различни неща (семејство, куче, компютър, стая ...) е проблем за Тенкса, който подчертава идеята за „чистата дъска“ (tabula rasa), необходима в това изобретяване на бъдещето.

Изобретяване на бъдещето: Смрачаването не е случаен факт, но в случая има и символично измерение: светът на възрастните си отива, трябва да се измисли нов. Тук става дума буквално за това да преработим света според други правила, които персонажите очертават в диалозите - смешни правила, които идват по-скоро от детската логика, отколкото от нихилистичната идеология на пънка. Радо трябва също да открие едно ново семејство- заместител, а планът извежда на сцената едно трио, в което можем да видим и религиозна символика: една нова Света Троица с ново верую, но много различна и съвсем не православна. Да се преоткриеш може да премине през желание за бягство (подчертано тук от звука на самолета, който минава над главите им, препращайки към емиграцията и големия брат на Радо), но персонажите са закотвени едновременно и в обкръжаващото ги пространство, и в неговата периферия.

Хоризонтът се разкрива и пред тримата, но нито небето, нито атмосферата около тях носят усещане за нещо ясно и открито.

РЕД И АНАРХИЯ



А



В



С



D

- А: „Разкрсяване“ на паметник от комунистическата епоха. Под фигурата на Супермен се чете „в крак с времето“. Тази художествена инсталация води и до други по-късно, на същия паметник, който се превръща в истинско средство за комуникация с цялото общество.
- В: „Бъди млад и млъкни!“ е френски афиш от май 1968 г., епоха на бунтарство срещу правилата. Зад момчето се вижда фигурата на генерал Дьо Гол, политическия лидер на Франция от онова време.
- С: Изображение от „Мистериозният влак“ (1989) на Джим Джармуш. Персонажите бродят из града - това е начинът им на живот, това е и една подривна нагласа за отказ от конвенциите на обществото.
- D:Изображение от „Пънк зад Желязната завеса“ (2012) на Люсил Шофур –документален филм, организиран около диалога между архивите на пънк движението в Унгария от осемдесетте и съвременните свидетелства на някогашните участници в събитията.

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED: НА МАСАТА (ВИЖ АНАЛИЗ СТР. 16)

ТРИ ФИЛМА ОКОЛО МАСАТА И ХРАНЕНОТО: „МЯСТОТО“, „КРЪВ“ И „ПОДСЛОН“

ТРИ ФИЛМА, КОИТО ПРЕСЪЗДАВАТ ПРОБЛЕМИТЕ НА МЛАДЕЖТА, КАТО ВКЛЮЧВАТ СЦЕНА С ХРАНЕНЕ

ФИГУРАТА НА БАЩАТА

Кой е бащата?

Основната му функция е законът. Тя въвежда социалната символика в два основни акта: първият е позволение, а вторият - забрана. Вторият акт въвежда Името-на-Бащата (по Жак Лакан): потискането, а след това и трансформацията на естествената агресия, породена между човека и неговия собствен образ (този образ може да бъде отражение на обществото). Следователно, ролята му е да трансформира агресията в обществено полезно поведение, предлагайки идеали, които в бъдеще ще функционират, дори и ако фигурата на бащата отсъства. Основният изразен механизъм на функцията на бащата са наказанието и страха, който тя предизвиква (полиция, религия).

ИМЕТО-НА-БАЩАТА

Разяснение на концепцията

Става дума за една психоаналитична концепция, разработена от Жак Лакан, според когото тя е директно свързана с психозата. Психозата се отнася до включването на Името-на-Бащата като механизъм за разграничаване на света от лудостта и този на нормалността. Там, където лудостта не се отнася до социалните, а до индивидуалните закони, примитивната агресивност към себе си или към обществото се проявява чрез форми на халюцинации или делир. В този смисъл, нормалността е синоним на общ социален и символичен ред.

Името-на-Бащата е онези архетипна функция на бащата в две действия, която позволява и дава достъп до общо споделяната нормалност и символичния ред. Бащината фигура е обект на множество антропологични, социологически и философски изследвания в следвоенния свят.

МАСАТА ЗА ХРАНЕНЕ

Основна функция и популярно значение

Масата е много повече от едно обикновено място за хранене, тя често е сърцето на семейния живот. Това е място за среща, разговор и свързване. Родителите си спомнят времето, прекарано около трапезата и младостта си, като се опитват да пресъздадат тези спомени заедно с децата си. Ако някога подобно специално пространство се създава около огъня и домашното огнище, днес това е масата, на която вечеряме и споделяме ежедневието си. Около нея семейството прекарва време заедно и обменя идеи, тук се провеждат определени образователни процеси. В киното масата за хранене е в центъра на множество сцени от важни в международен план филми. (изображение 1)



1

МАСАТА ЗА ХРАНЕНЕ В „КРЪВ“, „МЯСТОТО“ И „ПОДСЛОН“

СРАВНИТЕЛЕН АНАЛИЗ НА ТРИТЕ ФИЛМА

Масата за хранене е масата за преговори и мястото, където агресията се трансформира от фигурата на бащата. Ще анализираме и сравним сцените, които се разиграват около масата, в следните три филма: „Кръв“ (1989), „Мястото“ (1961) и „Подслон“ (2010). Тези три филма идват от три различни държави, Португалия, Италия и България, като при това са създадени в различен кинематографичен и социално-икономически контекст. В Португалия краят на осемдесетте години е период на икономически растеж, след присъединяването на страната към Европейския съюз през 1986 г. В Италия това е следвоенният живот и времето на икономическото чудо от шейсетте години. И накрая, в България става дума за възстановяването след комунистическия режим и преминаването към демократичен строй.

„КРЪВ“

от 10 мин 24 до 11 мин 43

Това е сцената, в която бащата и по-големият му син вечерят. Бащата се дразни от въпросите на по-малкия син и става от масата. Зад него, на заден план, виждаме лицето на малкия брат.

Тогава бащата се приближава до масата и казва на по-големия си син, че расте твърде бързо, след което си тръгва. Сцената е заснета без прекъсвания, така че камерата се извързва с едно леко движение, когато бащата се изправя.

Бащата и по-големият син седят на масата, а по-малкият е отзад (болен и легнал). По-големият син се опитва да накара баща си да се държи като родител, но той отказва и напуска стаята. Това символизира неговия отказ и провал като бащинска фигура.

По-малкият син вика бащата, което винаги е призив за възстановяване на закона и порядъка. Но той е вече извън закона. Филмът реконструира мита за Едип и неговите резултати - зрителят предполага, че синът е убил бащата. Тази сцена е едно наситено портретиране на бащината фигура.

(изображения 2 и 3)



2



3

„МЯСТОТО“

от 01 мин 11 до 01 мин 13

Бащата е традиционалист и играе ролята си като такъв. Това е филм, в който семейният живот се определя от своята нормалност. Действието тече в следвоенна Италия, където бащата на нацията е отстранен и страната се възстановява. Персонажите на синовете са готови за това ново общество и са част от социалната организация - те учат, за да могат да работят по-късно. И двамата са изключително послушни и живеят стриктно в рамките на закона.

С приближаването на Нова година, те решават да не се подчиняват повече на бащината воля. Бащата помни старите времена и старите закони, когато не е излизал на възрастта на сина си. В тази сцена бащата позволява това неподчинение деликатно. Той урежда „бягството“ с помощта на майката. Майката в случая играе ролята на посредник при неподчинението на сина. Сцената е много фина и няма агресия или насилие.



4



5

„ПОДСЛОН“

от 48 мин 07 до 01 час 03 мин

По време на вечерята бащата изглежда неадекватен по ред причини. Първо, той възобновява ролята на бащата от комунистическата епоха – израснал е в онзи период, но сега трябва да функционира като баща в една много различна среда. Рядко се съгласява със съпругата си и по този начин не може да запази консенсуса в семейството. По време на сцената забелязваме, че бащата не заема обичайното си място на масата. Централното място, което обикновено е запазено за главата на семейството в източноевропейската традиция, тук е отредено на сина. Тази сцена във филма е същинско договаряне между старото и новото, противопоставяне между настоящето и миналото и между две конфликтни идеи за света - консерватизъм и анархия (изображения 6 и 7). Накрая бащата налага своя закон, като удря пънкарят през лицето, а той на свой ред детронира бащата, като събаря всичките му символи на победа (спортните му трофеи) на пода и излиза от апартамента. Трите деца триумфално се запътват към подслона на пънкаря.



6



7

КУЛТУРНИ ВРЪЗКИ

Личността, изправена пред лицето на социалната криза, нарушава и засяга също семейните взаимоотношения, особено онези, при които бащата заема мястото на доминираща фигура, в един постпатриархален контекст.

Патриархът, който вече не е стълб на семейството, е слаб, брутален или психически нестабилен, мъртъв или отсъстващ. Децата му се сблъскват с това отсъствие по пътя на престъпността, личната криза или емиграцията. Тези проблеми присъстват особено силно в българското кино от деветдесетте години, но те съществуват и в много съвременни филми на новото поколение режисьори, които изхождат от настоящия контекст.

В края на 90-те и началото на 2000-те цяло едно поколение расте често с отсъстваща бащина фигура и с чувството за липса на надежда в бъдещето. Младите са често обезверени и се опитват да намерят свой собствен път. Въздействието на историята върху тези невинни семейства, често жертва на обстоятелствата, както и появата на фрустрация у родителите, се третират в киното с определена носталгия.

АРХИТЕКТУРА / УРБАНИЗЪМ

Кинематографичният пейзаж на града декодира следите от социално-икономическата динамика, основана на система на взаимозависимост между публичното пространство и развитието на градското и социалното, създадена в рамките на теориите на Анри Льофевр. Френският теоретик разработва идеята за изграждането на градското общество, основана на концепциите за урбанизъм и съвременна архитектура. Според него, обществото определя и структурира икономиката и културата, но също така изгражда физическото пространство. Капиталистическото общество (в случая – общество, подложено на пълна демократична трансформация) определя и организира часовете на работа и заплатите по начина, по който човек се облича и държи в професионалния свят, но също така и изграждането на паркове, градини, площади, пазари и магистрали - обществото моделира публичното пространство според собствените си мерки.

Анализът на моделираното пространство в големите градове е актуализиран благодарение на разкриващата натура на киното като средство за комуникация с различни от нашето общества. Това измерение на киното има важна роля в начина, по който филмът се ангажира по отношение на света около нас, в начина, по който го изгражда и представя.

Всъщност западните идеи за архитектура и урбанизъм, особено тези на CIAM (Международен конгрес за модерна архитектура) и Корбюзие, са широко разработени и внедрени от архитекти и специалисти по градоустройство, които работят в бившите комунистически страни.

През последното десетилетие започва период на съживяване и стабилизиране на разрушените пространства в Източна Европа. В по-голямата си част, това е един мащабен проект за рехабилитация, не толкова разрушаване, както мнозина прогнозираха. Така страните от Източна Европа и бившия Съветски съюз запазват отпечатъка от своите комунистически години, които няма да бъдат лесно заличени, дори и ако междувременно като нов стандарт се налагат нови типове сгради и съвременни архитектурни тенденции.

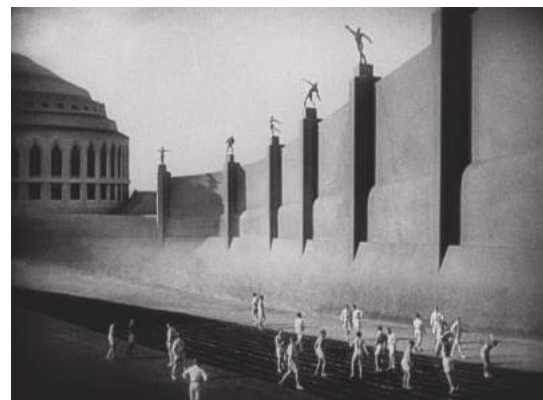
ПРИМЕРИ ОТ КИНОТО

Филмът „Метрополис“, сред класиките на немския режисьор Фриц Ланг, показва едно бъдеще, в което градът е структуриран вертикално според различните социални нива. Тази организация би могла действително да бъде разпозната в сегашния контекст на различни градове... Бихте ли могли да дадете примери? Вярвате ли, че това е

бъдещият или настоящият модел на нашите градове? Това е един интересен пример за изследване, не само защото става дума за емблематичен филм, който се занимава с теми, актуални и днес, но и заради интегрираната функция на архитектурата в киното (изображения 1 и 2).



1. Изображение от филма „Метрополис“ (1927)



2. Изображение от филма „Метрополис“ (1927)

ПЪНКЪТ И НЕГОВОТО ВЛИЯНИЕ

През осемдесетте години в България започват да се формират различни субкултурни групи като хипита, битници, пънкари или метъли, а комунистическата власт ги характеризира като „неформални групи“ подриващи идеологията или още като „разложени елементи“, „дегенерати“ и прочие.

Тези групи са създадени специално от млади хора, които не искат да се подчиняват на официалните възгледи по въпроси като това как да действат политически, как да се държат в обществото, как да се обличат и как да прекарват свободното си време. Този вид подривно поведение характеризира не само българската младеж, тя е присъща и на контракултурите в Западна Европа, където тези тенденции съществуват отпреди.

Пънкът се появява за пръв път под формата на радикална ъндърграунд музикална сцена в Ню Йорк в края на седемдесетте години на миналия век. В началото нюйоркската пънк сцена често се асоциира с артистите на авангарда, като цяло едно модерно поколение, преминаващо от Фабриката на Анди Уорхол до нощните клубове в Ийст Вилидж. Тази сцена, която датира приблизително от 1974-а година, се характеризира с една ангажирана ъндърграунд музика, която отхвърля музикалната индустрия, с тенденция да заличава разликата между артиста и публиката.

Но какво се случва с българската контракултура след падането на комунизма? Това е време на пълна свобода или поне става ясно, че мечтата за тази свобода съществува, само че в действителност понякога води до прояви на социален и нравствен упадък. В тъмните улици на неосветените градове групите, които преди това са против системата, впоследствие трябва да решат какво да правят с живота си, само че не е толкова просто. Те се позиционират срещу една аморфна система, така че е необходимо да се преосмисли обекта, срещу когото трябва да останеш непокорен.

В началото на новия век ситуацията в България се подобрява въпреки икономическия срив поради кризата, който задушава средната класа в процес на формиране. Все още има множество хора, които живеят в условия, подобни на тези на семейството в „Подслон“. А младите винаги намират убежище в групи за контракултура, където откриват интересни идеи и събеседници.



3. Изображение от филма „Портокал с часовников механизъм“ на Стенли Кубрик (1971)



4. Изображение от филма „Пънк от Солт-Лейк Сити“ на Джеймс Мерендино (1998)



5. Изображение от филма „Сид и Нанси“ на Алекс Кокс (1986), посветен на „Секс пистълс“



6. Изображение от филма „Портокал с часовников механизъм“ на Стенли Кубрик (1971)



7. Квартал Ла Кастелане, Марсилия, Франция



8. Монументът „1300 години България“ пред Националния дворец на културата - демонтиран през септември 2017 г., преди България да поеме Президентството на Съвета на Европейския съюз през 2018 г.

ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

ФРАНЦИЯ

СТАЯТА НА СИНА ОТ КАМИЙ ПОЛА

25 СЕПТЕМВРИ 2012 Г.

CRITIKAT.COM

Дебютният филм на българина Драгомир Шолев проследява няколко часа на семейство от средната класа и техния син, който бяга от вкъщи. Оригинален подход, въздействащи кадри, деликатни въпроси: „Подслон“ е действителен успех. Четиристаен апартамент в голям, стар български блок. Двойка към петдесетте, като съпругът е треньор на отбор по водна топка. Нито богати, нито бедни, ежедневието им следва една спокойна рутина, която никой не поставя под въпрос. Имат двама сина - голям, който живее в Съединените щати, и малък, на прага на тийнейджърството, Радо, с чието изчезване от предишната вечер започва филмът. Родителите изпадат в паника, отиват в полицията, отдават се без съд и присъда на играта на описания, без да са съгласни кой какво е направил, както и кой е отговорен за това отклонение, за което още не знаем нищо. Плановите са дълги и обгръщат сцените в минатюрната комплексност на разгръщането си. Камерата не е фиксирана, нито се носи на фарт - тя следва бавно персонажите, периодично обхваща ставащото встрани с красива плавност, след което се връща отново към тях. Има напрежение, но не и съспенс, това не спокойствието преди бурята, а силата на реалността. В града вали през цялото време, пейзажите са сиви от есента, но въпреки това светът тук е лишен от монохромната чернота на Бела Тар, така че нюансите на сивото изобилстват. Скоро, съпроводен от талантливата режисура на Драгомир Шолев, ще се появят синът и двама негови приятели, тийнейджъри пънкари с доста отработена външност, за да са убедителни, но все пак истински млади улични вълци, които следват Радо мълчаливо. „Подслон“ напомня на карта или на химическа формула. Персонажите представляват елементи с ясно изразени свойства и Драгомир Шолев ги сблъсква в едно затворено пространство, по-скоро театрално, без обаче да пропуска изходите извън апартамента. Всичко това напомня за персонажите на Кристиан Мунджиу от „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, а също и за сухата теория, изпълваща „Полицай, прилагателно“ на Корнелиу Порумбою чак до заглавието. Тук Шолев стимулира жизнената сила у персонажите си с много повече енергия. От една страна, защото не претендира да представя цялото общество, от друга, защото неговият формализъм, сценарен и постановъчен, служи както на силата на действието, така и на размислите, които филмът събужда. Когато родителите се връщат у дома в плен на най-лошите сценарии, те откриват пънкарите в стаята на Радо, а последният представя приятелите си с обезоръжаваща естественост. Синът им е малък, не носи нито кожени дрехи, нито обеци, разликата във възрастта и стила е поразителна, начинът на поведение - също. Нищо карикатурно, Радо се подчинява на баща си, слуша го, когато му говори, след което отново се връща преспокойно при своите другари, които отпиват от бирата си, докато бистрят какво е пънк или не в една стая с траш плакати и детски колички. По същия начин, бащата не е тъпият звяр, който човек може да си представи, не изисква от приятелите

да се омитат - той говори, опитва се да разбере, преди да се ядоса. Майката, от своя страна, реагирайки на всичко това, е толкова щастлива, че намира сина си жив и невредим, че веднага импровизира една вечеря.

Това хранене и тази ситуацията на съжителство придават тон на безизходност. Характерите са очертани, като смъртно препращат към едни възможни „Забавни игри“ в ъндъграунда, но Шолев не е любител на кървищата (нещо, в което например бихме могли да обвиним Уилям Фридкин, но това е друга история) - той предпочита да интернализира конфронтациите. Разделеното семейство от средната класа, изгубеният син, колебаещ се кой модел да следва, пънкарите, полицията, разкъсвана между екшън и бюрокрация... Целият този малък свят изгражда своеобразна хроника и подсказва, може би не съвсем откровено, но не и без красота, въпроси около един свят, който напредва само слепешком. (...)

БЪЛГАРИЯ

ДЕЦАТА НИ ГЛЕДАТ ОТ ЯНКО ТЕРЗИЕВ

17 ЮНИ 2011

CAPITAL LIGHT

„Подслон“ е стилизиран и честен къс от живота.

Животът е винаги конкретен. И най-високите истини са резултат на земни събираеми - човешкият опит, случките, делничният ход на времето. В зрелия си дебют „Подслон“ Драгомир Шолев (запомнете това име) показва, че знае цената на конкретността.

Нелепа спортна купа до предното стъкло на автобус, плъзгащ се в сивата дъждовна пелена, усещането е за потъване в нова реалност (или във филм на Дейвид Линч, ако се оставим на звучащата The Saddest Song на Morphine). В заспалата понеделнишка сутрин силно разтревожен мъж на средна възраст в спортен анцуг (Цветан Даскалов) говори със съпругата си за неприбиралия им се от петък син. На въпроса на мъжа до себе си да не се е случило нещо лошо, той отговаря, че няма проблем. После подшушва на шофьора да кара направо към апартамента му в олющен панелен комплекс, в отдалечен от центъра бетонен квартал на град като Перник. Времето е сега, но може да е и преди 10, 20 години...

Външно „Подслон“ е наблюдение над живота, но поднесено като камерна пиеса, с цифрово означени пролог, централна случка и епилог. Подсказано ни е, че парчето от живота е артистично обработено, всеки детайл и мръдване на камерата са от значение, нищо не е случайно в кадър. Сега свързват този стил с новото румънско кино (не случайно съсценарист тук е Разван Радулеску - „Смъртта на г-н Лазареску“, „4 месеца, 3 седмици, 2 дни“). [...]

Бащата и изтерзаната от безсъние и сълзи майка (Янина Кашева) минават през рутината на полицейската процедура по обявяване на 12-годишния им син Радостин (Калоян Сирийски) за изчезнал. Околната мизерия и бюрокрация са големи като

мъката им. Съсипани от взаимни обвинения и отчуждени на още една степен (ако това е възможно), автобусът ги стоварва обратно на спирката в призрачния им квартал, сами под дъжда, гледат буквално в различни посоки.[...]

Филмът на дава лесни отговори, но и не затъва в песимизъм. Спасява го дискретният хумор, иронично-опрощавашата рамка, през която е погледнато на двата изключващи се свята. Като форма "Подслон" е конвертируем европейски филм. Камерата плува в дълги кадри сред обектите и хората, монтажът е невидим. Авторският коментар е в крупностите, разположението на обектите в кадъра, саундтрака. [...]

„Подслон“ е новаторски не само формално и значението му тепърва ще се уталожава. Най-голямата грешка ще е да го подведем под някакъв "румънски знаменател". След този филм българското кино е вече в Европа. Въпросът е там ли сме ние.

ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

1/ Може да покажете на учениците няколко изображения от филма и да ги попитате какъв според тях ще е сюжетът. Може да им зададете по-прецизни въпроси, така че да си представят определени истории на базата на персонажите и локациите от филма.

2/ Подгответе прожекцията, като споменете важните теми на филма – може да ги включите в обща дискусия!

3/ Помолете учениците да помислят за изображение, което им хрумва, след като са прочели синопсиса на филма.

4/ Покажете плаката на филма и накарайте учениците да познаят какво ще бъде обсъждано в него.

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

1/ Дали историята се е оказала близко до онова, което са си представяли учениците? Насърчете ги да сравняват чувствата, които изпитват след прожекцията, с очакванията, които са имали, когато са видели филмовия плакат или изображенията преди това.

2/ Попитайте учениците дали имат предложения за алтернативно развитие на сюжета и финала.

3/ Помолете учениците да изберът един персонаж – накарайте ги да открият сцени, които го характеризират и използвайте фотограмите от досието, за да анализирате тези сцени.

4/ Помолете учениците да разиграят една сцена от филма! Оставете ги да изберат персонажите, в които искат да се въплътят, спрямо своята чувствителност и емоционална характеристика.

5/ Опирайки се на педагогическите видеа „На масата“ и „Конфликти“, може да дискутирате ролята на бащата, позицията му и поведението му на масата. В „Конфликти“ може също да наблюдавате защо се случва този сблъсък и дали би могъл да се избегне с едно по-различно поведение. Какво биха могли да направят учениците в подобна ситуация, какъв компромис?

6/ Предложете на учениците да потърсят сходни места в градската среда и да ги снимат. Може да организирате тематична изложба, включително и с друга държава, която е партньор по проекта.

7/ Оставете учениците да изберат свободно няколко изображения, вдъхновени от филма, след като са се запознали с него. Коментирайте този избор след прожекцията.

8/ Разгледайте заедно филмовия плакат. Попитайте учениците дали им харесва или биха искали да променят нещо в него. Може би някой от тях би имал желание да направи нов плакат – като рисунка, фотография, или колаж?

9/ Какви културни различия откриват небългарските ученици във филма? Има ли нещо, което им е направило особено впечатление?

10/ Може да използвате изображенията от секция ВРЪЗКИ и да обсъдите онова, което представят. Учениците може да поразсъждават върху думите във връзка с образите. По какъв начин тези изображения са свързани с филма, който току-що са гледали?



CINED Е ЕВРОПЕЙСКА ПРОГРАМА ЗА СЪТРУДНИЧЕСТВО,
ПОСВЕТЕНА НА КИНООБРАЗОВАНИЕТО В ЕВРОПА

CINED ПРЕДЛАГА:

- Мултиезична платформа със свободен достъп в 45 европейски държави, за провеждането на публични прожекции с некомерсиална цел
- Колекция от европейски филми, предназначена за деца и младежи на възраст от 6 до 19 години
- Педагогически материали за подготовка и провеждане на прожекциите: педагогическо досие към всеки филм, списък с педагогически дейности за учителите и културните медиатори, провеждащи заниманията, работен лист за всеки ученик, тематични видеа, целящи да улеснят сравнителния анализ на откъси от филмите, обединени около определен мотив.

Европейският проект CinEd е съфинансиран от програмата „Творческа Европа“/ подпрограма „Медиа“ на Европейския съюз

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union

