



Европейско кинообразование
за младежи

Интервалът

РЕЖ. ЛЕОНАРДО ДИ КОСТАНЦО

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ КЪМ ФИЛМА



СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЕДЕНИЕ

- CinEd: филмова колекция, филмова педагогика **стр.2**
- Защо точно този филм? - Технически характеристики - Плакати **стр.3**
- Основни теми и синопсис **стр.5**

ФИЛМЪТ

- Контекст - Неапол, един град за разказване **стр.6**
- Авторът – Леонардо Ди Костанцо: режисьор, документалист, преподавател **стр.7**
- Филмография **стр.9**
- Вдъхновения **стр.10**
- Свидетелства: актьорите **стр.11**

АНАЛИЗИ

- Разкадровка на филма **стр.12**
- Киновъпроси **стр.14**
- Анализ на фотограма: кафезът **стр.17**
- Анализ на план: изкуплението **стр.18**
- Анализ на сцена: поглед навън **стр.19**

ВРЪЗКИ

- Свързани образи **стр.21**
- Диалози между филмите от колекцията на CinEd: “Интервалът” и “Лудият Пиеро” (сравнение между двете двойки) **стр.22**
- Връзка с други изкуства **стр.25**
- Прием на филма: пресечни гледни точки **стр.28**
- Педагогически дейности **стр.30**

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:

Руджеро Кристало завършва Международни комуникации в Университета за чужденци в Перуджа през 2003-а, след което през 2004-а се дипломира като монтажист и кинооператор към OMNIOB, Милано. В същата година започва работа в социалния кооператив GET – кампус за изследователски и педагогически дейности в аудиовизуалната сфера. От 2005-а е координатор на Accademia del Cinema Ragazzi в Енциетето, Бари, а от 2015-а е обучител към европейската програма CinEd.

Благодарности:

Арно Е, Натали Буржоа, Мария Кашела, Accademia del Cinema Ragazzi, Клаудия Лоре, Николо Чечи.

ЗАЩО ТОЧНО ТОЗИ ФИЛМ?

Образованието и кариерата на Леонардо Ди Костанцо се фокусират върху документалистиката - жанр, който днес предлага големи възможности за един режисьор да изрази своя иновативен стил. Обучава се във Франция и въпреки че разделя времето си между Париж и Богота, между работа на терен и образование, никога не спира да наблюдава Италия. В документалните филми на Ди Костанцо се наблюдава една необходимост от разказване на сюжети, не за да се опише конкретна ситуация или проблем, а за разказване на нещо за хората. Те са обектът и субектът на неговите произведения. Така заснетите хора демонстрират пред камерата едно отражение на ситуацията, в която живеят. Това не е реалността сама по себе си, а реалност, която въздейства върху хората и която те самите разкриват. В дейността си като свидетел, Ди Костанцо остава почти встрани от действието, като връзка между субект-обект и зрителя. Изглежда, че сякаш доставя на публиката живота на другите, като важно сведение за съществуването, за условията на живот и "междинните" възрасти. Този така специфичен подход към киното е причината да изберем Ди Костанцо. Начинът му на изследване на реалността го прави един интересен режисьор на съвременното европейско кино. "Интервалът" е емблематичен избор, какъвто е и самият филм в творчеството на Ди Костанцо. Това е първото му и единствено игрално произведение досега, но то е тясно обвързвано с филмографията му.

Именно тази нужда да се стигне докрай, да се изследва индивидът, кара Ди Костанцо да използва фикцията, като зачита изцяло човека и онова, което той представлява. Вниманието на режисьора към детството и юношеството може да се открие и в други негови произведения. Анализът на неговия подход като режисьор е много полезен за филмовото образование.

Това образователно досие дава възможност да се проучат особеностите на един филм, който се ситиуира между игралното и документалното, с което до голяма степен той е и отражение на еволюцията на съвременното кино.



ТЕХНИЧЕСКА ИНФОРМАЦИЯ

Оригинално заглавие: *L'intervallo*
 Държава: Италия, Швейцария, Германия
 Година: 2012
 Продължителност: 86 минути
 Цвят: цветен - Super 16
 Аудио: звук
 Жанр: драма

Режисьор: Леонардо Ди Костанцо

По идея на: Маурицио Браучи, Леонардо Ди Костанцо

Сценарий: Марианджела Барбаненте, Маурицио Браучи, Леонардо Ди Костанцо

Продуцент: Карло Кресто-Дина, Джорджо Гаспарини, Тициана Судани

Продуцентска компания: "Темпеста" (Tempesta), "АМКА Филм Продъкшънс" (Amka Films Productions), "РАИ Чинема" (Rai Cinema)

Разпространител: Институт Луче - Чинечита

Оператор: Лука Бигацци

Монтаж: Карлота Кристиани

Музика: Марко Капели

Декори: Лука Сервино

Костюми: Кей Деванте

Грим: Асунта Раниери

Актьори:

- Салваторе Руоко: Мимо
- Франческа Ризо: Вероника
- Алесио Гало: Салваторе
- Кармине Патерностер: Бернардино



Най-често птиците, свикнали с клетката си,
дори да им отвориш, не отлитат.
Понякога щиглеците от отчаяние
се блъскат в пречките.
Но и те, ако отвориш вратичката,
няма да избягат.
Сгушват се в някой ъгъл и само гледат.
Може би се изкушават да отлетят,
но не събират смелост.
Според баща ми
сред дребните птички
червеношийката е най-смела.
От нищо не се бои.
Понякога пее посред нощ,
напук на мрака.
Славоят също пее нощем,
но само когато е влюбен.

СИНОПСИС

Салваторе е на 17. Майка му е починала и момчето прекарва дните си в едно скучно предградие на Неапол, като помага на баща си (търговец на гранита) да продава разхладителни напитки по улиците.

Един ден местна банда поверява на Салваторе задачата да пази петнайсетгодишната Вероника, принудена да прекара цял ден затворена в изоставената болница, където Салваторе и баща му съхраняват количката си за лимонада. В началото Салваторе и Вероника са подозрителни и враждебни един към друг, но в рамките на деня стават приятели, преоткривайки младежкото безгрижие и нормалните мечти за възрастта си. Двата тийнейджъри изследват огромния парк на изоставената болница, събират цветя, за да ги поставят до снимката на пациент, който се е самоубил, и играят на стара лодка, която намират в наводнените мазии. Вероника обяснява на Салваторе, че е наказана заради познанство с момче от вражеска банда. Двата тийнейджъри разказват за мечтите си един на друг и си представят как променят живота си. Вечерта пристига водачът на бандата, за да поговори с Вероника. Преди това, страхувайки се, че с нея може да се случи нещо страшно, тя дава писмо на Салваторе, в което описва историята си. За кратко обмисля дали да не убие гангстера, но в крайна сметка се отказва и заявява, че вече не се интересува от момчето от другия клан. Вероника се качва на скутера, който идва да я вземе, докато Салваторе е награден за “причиненото неудобство”.

Когато баща му се връща от работа, Салваторе му казва, че “всичко е наред” и че денят е минал без проблеми. Паузата е приключила, животът на Салваторе и Вероника се завръща към предопределения и неизбежен мрак, от който те успяват да избягат, но само за миг.

АРГУМЕНТАЦИЯ

Фотограмата, избрана за филмовия плакат, е достатъчно емоционално наситена и позволява предварителен анализ на дадени теми /аспекти във филма.

АКТЬОРИТЕ

За да се изберат двамата актьори за главните роли, Алесио Гало и Франческа Ризо, е създаден специален уъркшоп под формата на игра върху езика на тялото за близо 200 тийнейджъра. Преди двете главни роли да бъдат окончателно присъдени, са селектирани 12 двойки. Актьорите разполагат със свободата да прехвърлят сценария от стандартен италиански към неаполитански диалект, така че да се чувстват комфортно, въпреки различията между филмовата роля и собствената им личност. Фактът, че не играят роля, а персонажи, които познават добре от личен, ежедневен опит, им позволява да влязат “в кожата” на Салваторе и Вероника без опасения и задръжки.

МЯСТОТО, ТРЕТИ ПЕРСОНАЖ

Подобно на един същински персонаж, мястото също влияе на действието. Изоляцията от външния свят, пустотата, упадъкът, малкото светилище в паметта на мъртвото момиче, лодката във водата и покрива, всичко това обединява двамата тийнейджъри в квартал, който също е далеч от града. Те се крият и се гонят, сякаш играят. В началото изоставената болница е като враг, защото е техен затвор, но след това се превръща в съучастник и убежище от външния свят. Тя е като персонаж, който откриваш, изследваш, разбираш и с когото се научаваш да живееш.

Подобно на нас, Салваторе и Вероника са извън историята на мястото и ние го откриваме заедно с тях, движейки се и изследвайки онова, което го прави необичайно. Животните, които живеят там, наводненото мазе и дивите растения са някои от характеристиките, които придават на това място уникалната му

идентичност. Подобно на персонаж, мястото също има своя собствена памет. Например занемареното му състояние и малкият олтар в памет на мъртвото момиче напомнят за миналите времена, от които това място все още носи следи и спомени.

СПРЯЛОТО ВРЕМЕ

Начинът на заснемане създава впечатление за спряло време, пауза или интервал в реалността на ежедневието. Салваторе и Вероника са жертви на един град, който не виждаме, но който е територията на престъпното общество, принудило ги да останат затворени в изоставената болница, като това им дава възможност да направят пауза в ежедневно налаганата им рутина, за да преоткрият, че са тийнейджъри. Въпреки че мястото е част от града (виж АНАЛИЗИ - КИНОВЪПРОСИ), то предлага на двамата тийнейджъри шанс да избягат от ежедневието си, приканвайки ги да изградят отношения помежду си. Освен това им дава време да играят, понякога в един въображаем свят, както когато намират лодката в мазето на болницата, което им позволява да се свържат отново с естественото поведение на тийнейджърите, вместо с насилието, което ги заобикаля и задушава.

ДВАТА ПЕРСОНАЖА

Събитията принуждават двамата тийнейджъра да останат в изоставената сграда и им дават много специфични роли. В рамките на един ден са премахнати онези маски, които ги маркират като различни, дори противопоставени един на друг, като постепенно двамата си заприличват. На първо място, има нужда да се срещнем отново като юноши, да мечтаем и да играем. Във филм, който разказва за една сурова реалност, Салваторе и Вероника преоткриват изкуството да мечтаят като истинска “двойка” тийнейджъри и те правят пауза за всичко, което се случва около тях, един интервал в ежедневието.

1. КОНТЕКСТ



В сърцето на Европа, Неапол разкрива целия си “изключителен характер”. Хилядолетната история на града и богатството на неговите популярни традиции карат неаполитанците да развият силно чувство за идентичност и истинско усещане за принадлежност към своя град.

“Това е най-малко американизираният град в Италия или в Европа. Въпреки че американските войски се задържат там доста дълго, след като се изтеглят окончателно (с изключение на смуглите деца), всичко американско е елиминирано. Това е силата на неаполитанците: техният характер, техните традиции и корени.”

Марчело Матронеани



Контекстът на отношенията, вкоренени в тесните улици, квартали и покрайнини на Неапол и неговото урбанистично разпростиране, е отправна точка и основа за създаването на външни отношения - оформя социална идентичност, почти успоредна на институционалната идентичност, повлияна от един културен код и широк социален консенсус. Трудностите, с които се сблъскват този град и неговите жители, варират от екологичните и социалните проблеми до очевидните недостатъци на италианската държава, което дава възможност да се разработят алтернативи на формалните правни и институционални системи. Спекулациите с недвижими имоти, заплахата от изригването на Везувий, земетресенията и постоянната сеизмична активност в Кампи Флегрей, широката бедност и социалните неравенства, епидемиите, проблемът със сметосъбирането и дълбоко вкоренените престъпни организации – всичко това е съсредоточено в третия по големина италиански град, където през 1995-а изниква първият небостъргач в страната, а и в цяла Южна Европа. Всички тези характеристики, както и неговата древна и сложна история, превръщат Неапол в уникален и своеобразен кръстопът на народи и култури. Ето защо тези, които пътуват до този регион, изпитват такава нужда да го опишат. Например пейзажът на града много често е рисуван както от неаполитански художници, така и от пътешественици.

НЕАПОЛ В КИНОТО

“Неапол е най-кинематографичният град в света.”

Виторио Де Сика

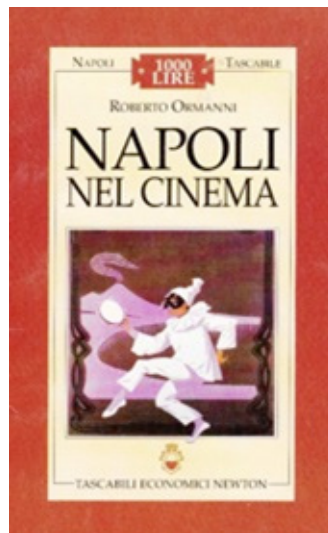
Поради природния си пейзаж Неапол винаги е бил неизчерпаем източник за игрални и документални филми.

Братята Люмиер заснемат първи Неапол, през 1895 година.

След Втората световна война Неапол се превръща в идеалния декор за неореалистичното кино, отразяващо желанието да се избяга от един живот, изпълнен с безсилие и бедност. Много неореалистични автори черпят вдъхновение от Неапол: “Пайза” на Роселини (1946) за окаяното състояние на града след войната, “Пътуване в Италия” (1954) и “Неапол '43” (1954), “Вещиците” на Пазолини (1966), “Каприз по италиански” (1967) и “Декамерон” (1971), със “Златото на Неапол” (1954), “Вчера, днес и утре” (1963), “Брак по италиански” (1964) на Де Сика. “Манастирът на Света Киара” от Марио Секи (1949), с Алберто Моравия, е документален филм за Неапол под окупация, с антропологични, културни и исторически справки. Фицароти също

описва един разкъсан от войната Неапол, съчетавайки документалните търсения на неореализма с емоционалната драма на Маласпина (1947), вдъхновена от старите неми филми. Идеологическото напрежение на италианския неореализъм се трансформира в една позитивна неаполитанска форма посредством фолклора, колорита, пейзажа, неаполитанските характери. Това движение става известно в началото на 50-те години като “романтичен неореализъм”.

Дори известният комик Тото се поддава на този климат и се мести да живее в предградията на града, в типичния контекст на неореализма. Филмът на Франческо Роси “Ръце върху града” (1963) се основава на тясната връзка с урбанистичния контекст, като действието се развива в един Неапол, обезобразен от спекулацията с недвижими имоти. “Описаните персонажи и събития са въображаеми, но социалната и екологичната ситуация, която ги създава, е действителна”. Филмът на Роси завършва с този надпис, който е валиден и за “Интервалът” на Ди Костанцо.



“НЕАПОЛ В КИНОТО”
НА РОБЕРТО ОРМАНИ
(НАПОЛИ ТАСКАБИЛЕ) –
ЕДНА СЕРИЯ НА РОМУАЛДО
МАРОНЕ, СЕПТЕМВРИ 1995

Освен казаното, повтореното и показаното, има и нещо, което остава неартикулирано и непреводимо, а именно – този магически аспект на Неапол, особената атмосфера на градските улици, която го прави, въпреки всичко, един безсмъртен град.

ИТАЛИАНСКОТО КИНО – МЕЖДУ ДОКУМЕНТАЛИСТИКА И ФИКЦИЯ

През последните години италианското кино изпитва една все по-спешна нужда от разобличаване и документиране, чрез един сериозен опит за реализъм, както демонстрират режисьори като Гароне, Солима и Мунци и най-новата работа на маестро Калигари, “Не бъди лош” (2015).

“Гомора” на Матео Гароне е на екран, когато Леонардо Ди Костанцо започва да работи по “Интервалът”. Напрежението между необходимостта от разказ и необходимостта от свидетелстване води до това, че Ди Костанцо счита документалния подход за недостатъчен, а същото важи и за останалите съвременни режисьори. За да разкаже особеностите на Неапол, Ди Костанцо се присъединява към групата автори, които произвеждат художествени творби, като същевременно поддържат определена връзка с документалния стил. Аличе Рорвахер с “Небесно тяло” и “Чудесата”, Алесандро Комодин с “Лятото на Джакомо” и “Скоро ще дойдат щастливи времена”, както и документалистиката на Пиетро Марчело “В устата на вълка” и “Красиви и изгубени”.

2. АВТОРЪТ

ЛЕОНАРДО ДИ КОСТАНЦО: РЕЖИСЬОР, ДОКУМЕНТАЛИСТ, ПРЕПОДАВАТЕЛ

Режисьор и документалист, Ди Костанцо е роден на остров Иския през 1958-а. Дипломира се от Ориенталския институт в Неапол, след което се мести да живее в Париж, където посещава режисьорските курсове на “Ателие Варан”. Работи за френската телевизия и режисира множество документални филми. През 1991-а участва в колективната творба “Първи погледи” (Premières Vues) с късометражка, озаглавена “В името на папата”.



През 1994-а, заедно с камбоджанския режисьор Рити Пан основава образователен център за документалисти в Пном Пен и става член на преподавателския колектив на “Ателие Варан”. През 2000-а създава “Ателие Варан” в университета на Богота. Режира “Съдебните процеси на държавата” (1998) по повод Луиза Боса, някогашна гимназиална директорка, която е издигната за кмет на Ерколано през 1995-а, след разследването за корупция на операция “Чисти ръце”. През 2003-а, с много малък екип, Ди Костанцо снима в продължение на цяла учебна година в един малък периферен квартал на Неапол и “В училище” е представен на Венецианския фестивал. През 2006-а, с “Одеса”, заедно със съавтора си Бруно Оливейро печелят наградата за Най-добър режисьор в секцията “Нов поглед” на петото издание на фестивала “Инфинити” в Алба. През 2007-а Агостино Ференте и Марио Тронко, основатели на мултиетническия Оркестър от Пиаца Виторио в римския квартал Ескуилино, се свързват с Ди Костанцо с молба да създадат заедно документален филм. В “Оркестърът от Пиаца Виторио: дневниците на едно завръщане” Ди Костанцо следва тунизийския музикант Хосин при завръщането му в родината. През 2011-а създава “Измамен ритъм”, като се връща към свой документален проект за живота на едно момче “на ръба”, наченат през 2003-а, след което е изоставен заради нежеланието на основния актьор да продължи участието си. През 2012-а снима “Интервалът”, трупайки опит и в игралното кино, което впоследствие му помага за най-новата му творба – епизодът “Заставата” от филма-омнибус “Мостовите на Сараево” (2014).

КИНОТО СПОРЕД ДИ КОСТАНЦО

Червената нишка в творчеството на Ди Костанцо е искреният му интерес към хората, чието ежедневие се състои в една борба срещу натиска на реалността. Във филма си “В училище” Ди Костанцо проследява един клас от началото до края на учебната година, търпеливо документирайки несигурността, решенията и нагласите на учителите. Мъжете и жените, които работят с малки деца и техния живот, винаги рискуват да ги задушат или да им позволят неволно да растат с девиантното поведение, породено от социалния контекст. Без да съди и без да нахлува в живота на персонажите си, режисьорът се опитва да подчертае трудностите, които изпитва и двете страни. Контактът с учениците, потопени в безсилието на системата, осигурява един важен урок за развитието на “Интервалът”. Въпреки че сюжетът се разгръща в училище, външният град (Неапол) присъства осезаемо. Същото важи и за “Измамен ритъм” - документален филм, изобразяващ града посредством живота на едно “трудно” момче и думите на децата от квартала. Този опит трябва да е повлиял значително на Ди Костанцо като режисьор и да

го е накарал да предпочете фикцията за “Интервалът”. Антонио, основният персонаж в “Измамен ритъм”, подчертава границите на документалната форма, като отказва да завърши филма. Ди Костанцо сигурно си е дал сметка, че реалността не винаги може да бъде напълно изразена, когато е поставена пред камера. Целта всъщност може да прикрие темата, докато едновременно с това игралният елемент може да разкрие доста. Неслучайно първата му работа след “Интервалът” е един изключително реалистичен, макар и игрален епизод: сегментът “Заставата” в колективния филм “Мостовите на Сараево” (2014), вдъхновен от “Страх” (La paura) на Федерико Де Роберто, за малка група войници в окоп.

КОНТЕКСТЪТ НА “ИНТЕРВАЛЪТ”

Необходимостта да се опише един необичаен град като Неапол явно не е напълно задоволена от цитираните по-горе филми, но е особено изразена в “Интервалът”. Докато тече процесът на създаване на сценария на филма, в града бушува война между съпернически банди с поне една жертва на ден. Решението на режисьора обаче е не да третира или изобразява войната между гангстерите на Камората, а да изследва ефектите на Камората върху обществото. Той иска да говори за мафиотската култура и как тя се отразява на ежедневието. По тази причина Ди Костанцо търси и избира основните актьори в същия социален контекст като този на филма. Историята на Салваторе и Вероника е историята на много съвременни неаполитански тийнейджъри. Конфликтът между брутална реалност и нуждата да се играе, да се мечтае, характерна за тяхната възраст, потиска живота както на персонажите, така и на актьорите, които изпълняват ролите, а също и на техните връстници. Решението да се работи с двама натуршци от същия контекст като във филма гарантира, че историята е реалистична. Трудната ситуация на неаполитанските предградия, с престъпните банди, които доминират улиците, е едва забележим фон. Тя съществува физически извън пространството, в което Салваторе и Вероника прекарват целия филм, но прониква и “вътре”. В живота им има насилие, което ги принуждава да останат в този вакуум и което се възприема като база за тяхната идентичност. Сценарият е написан паралелно, докато тече предварителната подготовка за продукцията и работата с актьорите, неминуемо белязан от документалния опит на Ди Костанцо. Затова историята съдържа спретнати кадри от реалния свят и ги съчетава перфектно с пейзажа, за да създаде връзка между фикция и реализъм. Ди Костанцо дава на двамата тийнейджъри пълна свобода на изразяване, като дори снима някои сцени през нощта без допълнително осветление и с преносима камера, за да се адаптира

към начина, по който актьорите заемат пространство в естествени условия. Въпреки че става дума за един свободен процес, режисьорът все пак налага някои много прецизни граници и придружава развитието на персонажите от момента на създаването на сценария, въпреки че сюжетът си остава винаги една художествена измислица, отразяваща личната гледна точка на автора на филма.

3. ФИЛМЪТ В КОНТЕКСТА НА ТВОРЧЕСТВОТО НА АВТОРА

Въпреки че “Интервалът” е първият игрален филм на режисьора, киноезикът и темата се базират на документалния опит на Ди Костанцо.

ТРУДНА ВЪЗРСТ

Режисьорът вече е проучил отрицателното влияние на социалния контекст в “Измамен ритъм” и “В училище”, очевидно без да внася своята собствена оценка. В същото време, както това става и в “Интервалът”, зрителят няма как да не развие съпричастност към младите персонажи от тези документални филми – със силното усещане, че ежедневието им ги излага на риск да се превърнат постепенно в нарушители и престъпници. За тези три филма Ди Костанцо работи в тясно сътрудничество със сюжетите, които иска да представи: с първите си два – по време на снимки, а с третия – докато трае дългият процес на кастинг и репетиции.

ЕЗИКЪТ НА РЕАЛНОСТТА

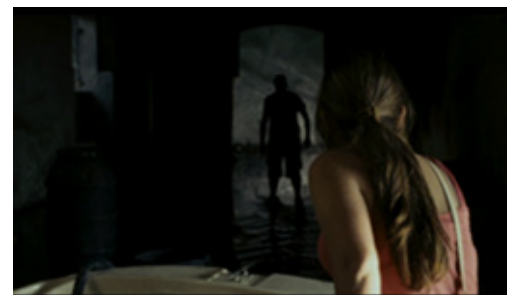
Ди Костанцо не се отдалечава от реалността в това художествено произведение. Осветлението, истинските събития, които уж пречат на действието, като самолетите, летящи над главите на пероснажите, или наводнените мази на снимачния терен – всичко това идва от опита на режисьора в документалистиката. Бигацци пък демонстрира своя опит в начина, по който използва дневната светлина през целия ден. (виж АНАЛИЗИ И ВРЪЗКИ С ДРУГИ ИЗКУСТВА)



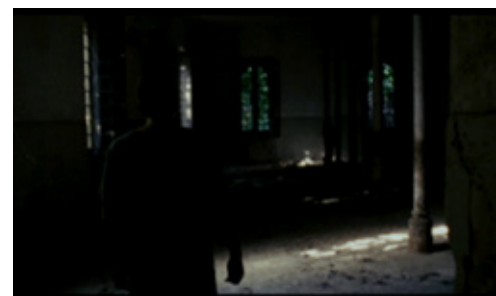
“ИЗМАМЕН РИТЪМ” (2011),
ЛЕОНАРДО ДИ КОСТАНЦО



“ИНТЕРВАЛЪТ” (2012), ЛЕОНАРДО
ДИ КОСТАНЦО



“ИНТЕРВАЛЪТ” (2012), ЛЕОНАРДО ДИ КОСТАНЦО



“ИНТЕРВАЛЪТ” (2012), ЛЕОНАРДО ДИ КОСТАНЦО

4. ФИЛМОГРАФИЯ

Пълнометражни филми:

- “Съдебните процеси на държавата” (*Prove di stato*, 1998) - документален
- “В училище” (*A scuola*, 2003) - документален
- “Одеса” (*Odessa*, 2006) - документален
- “Оркестърът от Пиаца Виторио: дневниците на едно завръщане” (*L'orchestra di Piazza Vittorio: I Diari del Ritorno*, 2007) - документален, сегментът за Хосин
- “Измамен ритъм” (*Cadenza d'inganno*, 2011) – документален
- “Интервалът” (*L'intervallo*, 2012)
- “Мостовите на Сараево” (*I ponti di Sarajevo*, 2014) - филм-омнибус

5. ВДЪХНОВЕНИЯ

Въпреки рационалния си подход към фикцията, голямото си творчество като драматург и търсенията си в сферата на документалистиката, Ди Костанцо създава филм с много символични елементи, които оставят място за интерпретация и дофантазиране. Не е трудно да се забележат паралели между някои от неговите образи и тези на Андрей Тарковски (1932-1986), един от най-важните представители на символизма в киното. Ето няколко примера:

ДЕТСТВО И ПРИРОДА



Изображение 1 - "Интервалът" (2012), Леонардо Ди Костанцо



Изображение 2 - "Иваново детство" (1962), Андрей Тарковски

САМОТА И УПАДЪК



Изображение 3 - "Интервалът" (2012), Леонардо Ди Костанцо



Изображение 4 - "Носталгия" (1983), Андрей Тарковски

СЮРРЕАЛИЗЪМ И РЕАЛНОСТ



Изображение 5 - "Интервалът" (2012), Леонардо Ди Костанцо



Изображение 6 - "Носталгия" (1983), Андрей Тарковски

6. СВИДЕТЕЛСТВА

АКТЬОРИТЕ

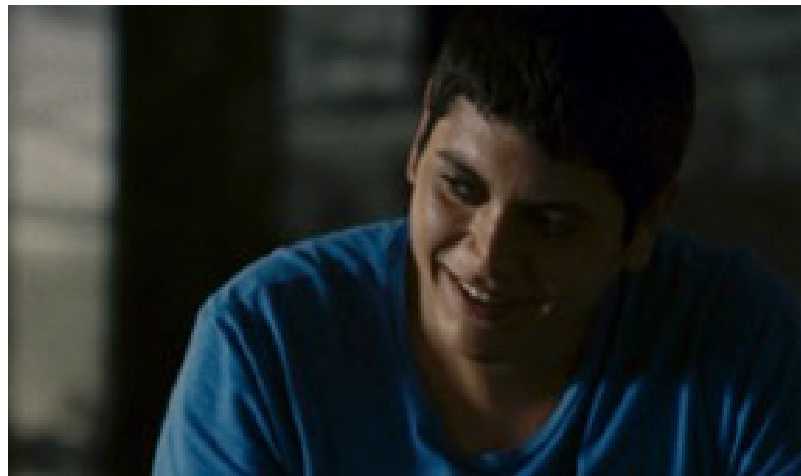
Както вече споменахме, „Интервалът“ е филм, който се оформя във времето, като резултат от един дълъг процес, особено при кастинга на актьорите. Това става важен фактор за правилното идентифициране на мястото на филма в съвременния контекст на италианското и международното кино. Алесио Гало, който играе Салваторе, споделя някои много важни неща в това интервю за опита си в ателието за подбора на актьорския състав, а също и какво означава за него да играе във филм, след като е израснал на улицата:

„Бях на работа, когато Алесандра ме видя и ми каза: „искаш ли да участваш във филм?“

Продавам плодове и зеленуци, работя за моите чичовци и дядо ми (С този филм) предлагаме една мечта, но в Неапол мечтите не струват кой знае колко. Трябва да работите и да изграждате бъдещето с двете си ръце. Докато аз отглеждах тази мечта така, като една страст, и в края на юли Антонио и Леонардо ми казаха „избран си“.

Знаете ли, в началото си само с двама души, след това идват целият декор, работниците, електротехниците... да, наистина се чувствах като звезда, но в крайна сметка... аз съм като тях. Всъщност аз им помагах да местят нещата и правих по малко от всичко. [...]

Салваторе е някак спокоен, затворен със страховете си и несигурен в себе си. Аз съм много различен от него, по отношение на контактите ми с околните – екстroversиен съм и знам как да се разбирам с хората, но също като Салваторе и аз



мразя потисничеството и насилието. За съжаление, страхът е по-силен от смелостта, защото е трудно да се чуе един глас сред хилядите.

Неапол е красив, но също така е и труден град, малко необичаен. Трябва да знаете как да живеете тук.

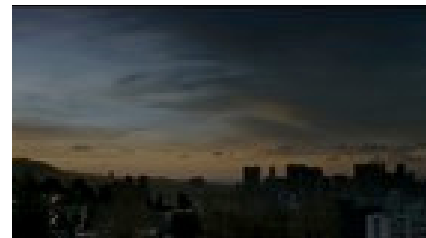
Избрахме заедно думите - онези, които най-добре отговарят на нашия начин на говорене и мислене. Бях много развълнуван, когато видях филмовия плакат. Трудно е да осъзнаеш, че човекът, когото виждаш, наистина си ти.

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА

Разкадровката се състои в разделяне на филма на глави и може да бъде чудесен начин за лесно идентифициране на сцените на произведението, което искате да анализирате. Освен таймингът, по-долу присъства и кратко описание на сцената, но заглавията на различните глави са интерпретирани свободно.



1 – Начални надписи (00:00:00 - 00:00:28)

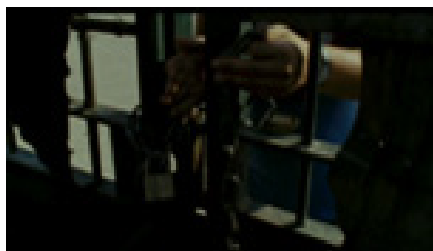


2 – Гласът (00:00:29 - 00:01:10)

Гласът на едно момче, което говори, на фона на дълъг кадър, показващ Неапол.

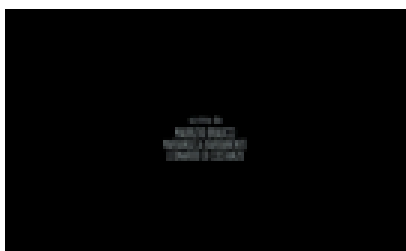


3 – Пристигане в склада (00:01:11 - 00:03:57)
Салваторе пристига на Веспа, започва да товари количките за гранита заедно с баща си.



4 – На работа (00:03:58 - 00:04:38)

Салваторе се отправя към работното си място, като бута количката с ръце.

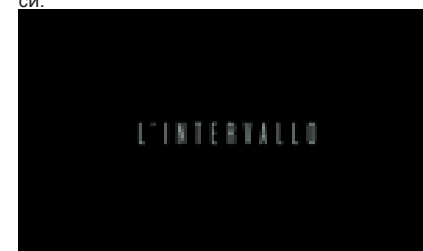


5 – Надписи (00:04:39 - 00:04:54)



6 – Вероника (00:04:55 - 00:05:23)

Младо момиче в големия двор на изоставена сграда, взима един стол и сяда.

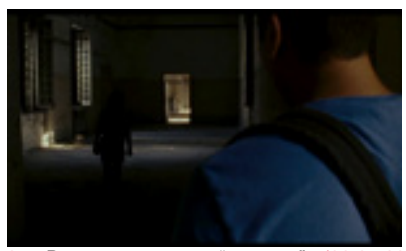


7 – Заглавието на филма (00:05:24 - 00:05:33)



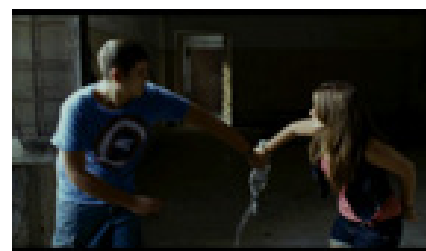
8 – Салваторе пристига (00:05:34 - 00:07:28)

Салваторе влиза в двора и разпознава Вероника.



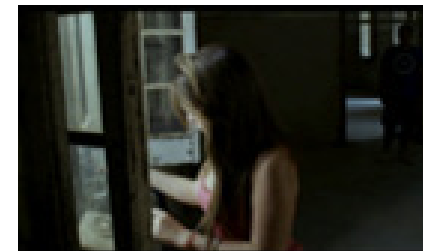
9 – Вътрешността на "затвора" (00:07:29 - 00:14:07)

Качват се по етажите, двамата се държат дистанцирано, почти все едно другият не съществува. Мястото е изоставено.



10 – Гняв (00:14:08 - 00:15:35)

Салваторе се опитва да установи контакт с Вероника. Тя го игнорира и провокира.



11 – Салваторе иска да обясни (00:15:36 - 00:17:05)

Салваторе казва на Вероника, че не знае нищо за ситуацията.



12 – Първо сближаване (00:17:06 - 00:21:23)

Вероника променя решението си и моли Салваторе за помощ.



13 – Второ сближаване, прошка (00:21:24 - 00:25:29)

Салваторе е седнал отвън, когато Вероника се приближава. Дватама си разделят един сандвич и се опознават.



14 – Посещението (00:25:30 - 00:29:18)

Членовете на бандата пристигат, за да видят какво е положението. Мимо предизвиква Вероника.



15 – Салваторе иска да знае (00:29:19 - 00:33:49)

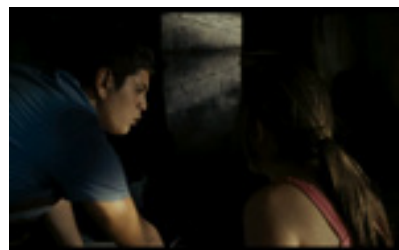
Салваторе търси Вероника, но не я намира. Най-накрая я открива, а тя го моли да я последва, за да му покаже нещо.



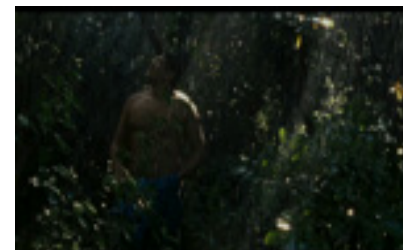
16 – Стая 13 (00:33:50 - 00:36:50)
Влизат в едно помещение. Вероника показва на Салваторе снимката на момиче, което се е самоубило. Двамата разговарят за това.



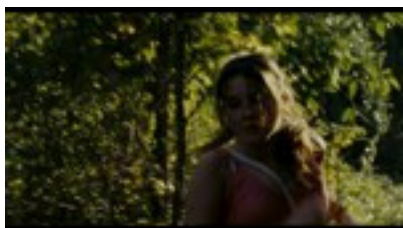
17 – Цветя за Моника (00:36:51 - 00:39:40)
Вероника и Салваторе излизат и събират цветя, за да ги сложат до снимката на момичето. Чуват шум и се насочват към друга сграда.



18 – Игра на реалност (00:39:41 - 00:46:02)
Двамата играят на лодката. Съвсем наблизко откриват куче, което храни малките си.



19 – Pluie (00:46:03 - 00:50:38)
Quand ils sortent, il commence à pleuvoir. Ils cherchent un abri. Salvatore raconte l'histoire d'une fille tuée par la camorra.



19 – Привечер (00:50:39 - 00:56:50)
Салваторе търси път навън. Вероника се измъква, но после се спира. Пише бележка.



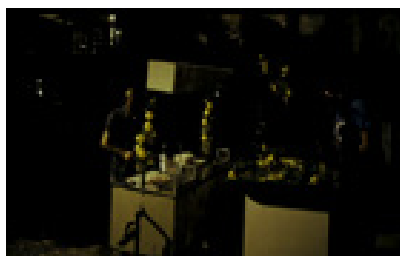
20 – Поглед навън (00:56:51 - 00:59:56)
Двамата седят и гледат какво се случва наоколо. Салваторе разказва на Вероника, че престъпниците са го заплашили. Обмислят какво може да се направи, за да се реши неговия проблем.



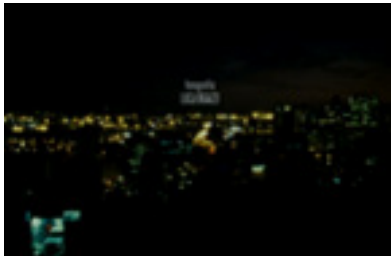
21 – Вероника говори (00:59:57 - 01:03:53)
Вероника дава на Салваторе бележката, която е написала. Той чете.



23 – C'est le soir et Bernardino arrive (01:03:54 - 01:15:26)
Bernardino arrive et après une bagarre avec Veronica quitte le bâtiment avec elle. Salvatore est payé pour le travail qu'il a fait.



22 – Салваторе се връща вкъщи (01:15:27 - 01:16:52)
Прибира се в двора на къщата и заварва там баща си, който го чака.



23 – Финални надписи (01:16:53 - 01:18:32)

2. КИНОВЪПРОСИ

Този раздел анализира теоретичните и методологическите аспекти, свързани с използването на конкретния кинематографски език и драматургичните решения във филма. Съставен е от различни нива на анализ, които са полезни за учебната дейност.

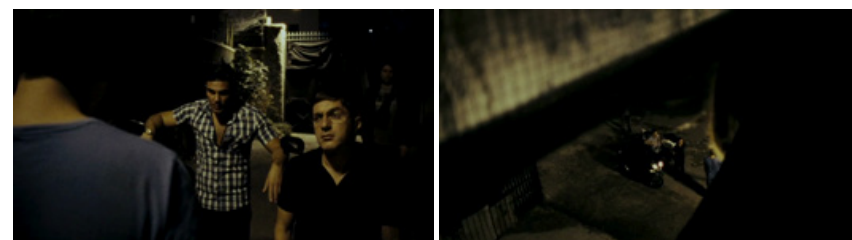
2.1 ПОКАЗАНО / СКРИТО

В киното невидимото е по-важно от видимото. Казвайки това, ние със сигурност загатваме, че видимата част е потенциално невидима и обратно. Комбинацията от видимо и невидимо намира своето присъщо значение в заснетия филм. Филмът се възползва от типичните характеристики на кинематографичното изкуство, което скрива и разкрива едновременно.

КАМОРАТА

Явно е, че режисьорът иска да опише юношеството на момче и момиче, затворени в изоставена сграда, като на теория това място може да бъде навсякъде. Както казва самият режисьор, обаче, когато говорим за Неапол, е трудно да се игнорира “племенния манталитет” като този на Камората, който тук той успява да опише с много талант. Доколкото е възможно, авторът избягва очебийната демонстрация, но позволява това усещане да се насложи през целия филм, сякаш става дума за един голям усилвател, който увеличава интензивността на звуците, описващи външния свят, и поддържа напрежението в живота на персонажите. Независимо от това, е възможно да усетите цялата насилствена сила на Камората, която обгражда света и двамата тийнейджъри вътре, способна да манипулира живота на всеки – в случая, този на Салваторе и Вероника. В клетката, в която са затворени, отеква, без всъщност да бъде показана, външната заплаха, която ги държи там.

Това насилие се манифестира само в определени моменти – например, когато Мимо пляска Салваторе по време на обедното посещение, а също и когато шефът Бернардино пристига. Оттук нататък не е нужно да се показва повече. Бернардино изглежда учтив и доволен, но осезаемият страх, който го обгражда, разкрива неговата свирепост.

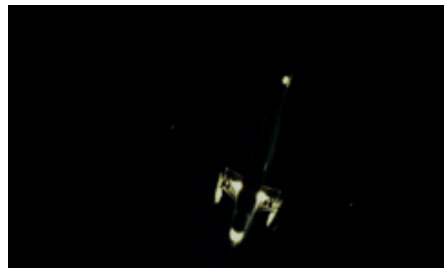
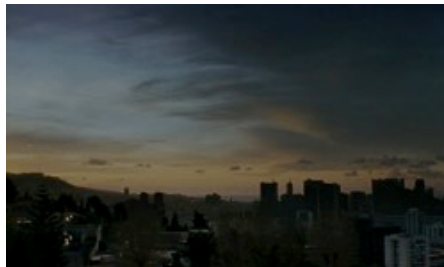
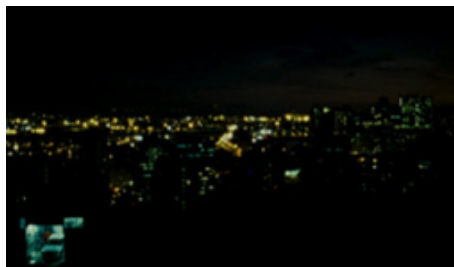


НЕАПОЛ И ШУМЪТ НА САМОЛЕТИТЕ

Градът и животът, който съдържа, е друг изключително важен елемент от историята, появяващ се само на два пъти: в началото и в края на филма, преди разсъмване и след залез. Малко преди финала виждаме града, но отвън, защото гледната точка е откъм изоставената сграда, тоест градът е твърде далеч, за да се покаже наистина.

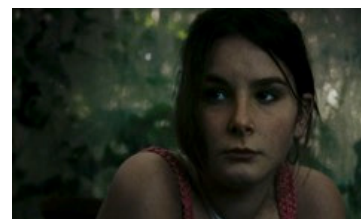
Тази невидима реалност се разкрива в идентичността на двамата персонажи и допуска престъпната атмосфера да навреди на живота им. Понякога двамата напомнят на фигури, които са част от собствения им живот и които им влияят, но без да се разкриват подробности. Думите им изграждат наново онова, което не се вижда, те извикват образи и хора, които в действителност никога не са показани. Дори причината за затварянето на Вероника, неаполитанското момче, който е по-скоро предтекст отколкото виновник, никога не се появява във филма, въпреки че той е отговорен за ситуацията на Вероника и следователно е отговорен за движещата сила зад действието на филма. Същото важи

и за самолетите, които летят над града, и изоставената болница. Авиошумът, подобен на тракането на часовник, който маркира преминаващото време, ни напомня, че локацията е в град – нещо, което понякога може да забравим, а също и че отвън съществува един друг свят, въпреки че така и не го виждаме.



МИСЛИТЕ, КОИТО НЕ БИВА ДА СЕ МИСЛЯТ

Вероника и Салваторе са два измислени персонажа, които постепенно се разкриват по време на филма, като чрез своето взаимодействие ни позволяват да си представим онова, което изпитват, но също така и всичко за начина им на живот, техния град и контекста който ограничава юношеството им. Често по време на филма режисьорът се фокусира върху близки планове, отрязвайки останалата част от кадъра, с което ни позволява да се идентифицираме с персонажите, “да влезем в главите им”. Например, когато Вероника е очарована от разказите на Салваторе и започва да се чуди дали е наясно с истинската причина за това затваряне, или когато Салваторе се колебае, преди да остави Вероника да го чака, докато той търси пътя обратно към сградата, осигурявайки на Вероника и аудиторията перфектния баланс между доверие и недоверие.



Когато се подслоняват от дъжда, двамата го наблюдават мълчаливи, но наясно, че са се открили.



ВЕРОНИКА, ЕДИН НЕВОЛЕН ГИД

Като че ли Вероника се опитва да избяга многократно в рамките на филмовия сюжет, но променя решението си впоследствие. Това я превръща в нещо като “неволен гид”. По време на опитите си за бягство тя става невидима, но все пак забележима извън екрана, принуждайки Салваторе да я търси из цялата сграда. Така тя ни показва своя неопределен периметър, а понякога и един апокалиптичен или футуристичен сценарий.



МЯСТОТО И НЕГОВИТЕ ТАЙНИ

Както вече споменахме, мястото е като трети персонаж (виж ВЪВЕДЕНИЕ - МЯСТОТО, ТРЕТИ ПЕРСОНАЖ). То се разкрива малко по малко, въпреки че остава неопределено и играе специфична роля за показването и скриването на града. Изглежда като да се намира близо до града - например, когато Салваторе влиза да приготви количката си (1) или когато двамата тийнейджъри са на покрива и гледат към улицата (2), но ако се вземат под внимание заобикалящите го гори, е трудно да се дефинира географското му местоположение.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 1



ИЗОБРАЖЕНИЕ 2



ИЗОБРАЖЕНИЕ 3

2.2 ДОКУМЕНТАЛНОТО ИЗБЛЕДНЯВА

Филмът започва prizori в Неапол. Салваторе е при баща си и те пълнят своята количка за гранита, за да продават през деня. Тази художествена сцена е документална в подхода си: камерата първо рамкира ситуацията (изображение 1 от предходния параграф), фиксирайки действието с прецизност (снимка 1). Забелязваме присъствието на един зрител, който наблюдава сутрешната рутина. Движенията и композицията на камерата са естествени и непринудени, за разлика от много други кинематографични моменти от филма, които са с доста сложна фотографска композиция. Последният кадър показва ръката на Салваторе, докато скрива ключа зад вратата. Този откровено документален пролог се прекъсва, когато екранът става черен. Леонардо Ди Костанцо, режисьорът на документални филми, отстъпва на заден фон и от този момент филмът се превръща в художествено произведение. Оттук нататък филмът се отдалечава от документалната форма, използвайки все повече езика на фикцията, очевидно с добре проучените движения на актьорите, винаги полезни за развитието на действието, без нито едно излишно действие или детайл. Опустялата болница е етап, върху който тези взаимоотношения се изграждат до "конфронтацията с врага", боса Бернардино. Единственото отстъпление от фикцията е сцената на покрива (виж АНАЛИЗ НА СЦЕНА). Оттам градът е шпиониран и разследван с изцяло документален подход, като някои сцени от ежедневието са откраднати от улицата, така че не може да различим за чия гледна точка става дума – тази на Салваторе, на Вероника, на режисьора или на зрителя? Тези кадри вече присъстват в сценария и следователно са фикция. Те са характерни за опита на автора-документалист.



3. АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА: КАФЕЗЪТ (TIME CODE: 14'24'')



ДИСТАНЦИЯ И БЛИЗОСТ

Салваторе и Вероника са в центъра на пространството, но на известно разстояние, както се вижда в избрания кадър. Отдалечени са един от друг, оставяйки централното пространство да ги разделя по средата, като в същото време са далеч и от стените, за да се дистанцират от това място, на което всъщност не принадлежат. Двамата блуждаят така, приближавайки и отдалечавайки се един от друг. Докато се опознават изоставената сграда на болницата, те опознават и себе си, младостта си, сближават се физически и емоционално. До момента, в който успеят да задоволят нуждата си от общуване и близост, които, в крайна сметка, ще им бъдат отказани от външния свят, намесващ се отново с едно почукване на вратата.

СИМВОЛИЗЪМ И МЕТАФОРИ

Филмът съдържа различни символи и метафори, много от които бихме могли да забележим в избраната фотограма. Цветовете на дрехите на Салваторе и Вероника – синьо и розово – сякаш напомнят за едно детство, което като че ли не е било (или поне не напълно)

изживяно. Това проблематично изоставяне на юношеството отеква и в заобикалящата ги среда - западнала, пренебрегната и неизживяна. В облеклото им има и други символични елементи – едрото тяло на Салваторе контрастира с детската му тениска, високите токове и дамската чанта на Вероника са в опозиция с ластика ѝ за коса и розовата ѝ рокличка, което маркира една трудна междинна възраст.

ОСВЕТЛЕНИЕТО

Операторската работа на Бигацци клони най-вече към реализъм, което се съчетава прекрасно със стила на Ди Костанцо и с наративните нужди на този филм. В тази фотограма утринната светлина, обикновено студена и бяла, която прониква през прозорците, е единственият източник на светлина в това огромно здание. Светлината пада косо и разделя пространството посредством сенките, подчертавайки празнотата и самотата на това безшумно място. Сенките на двамата тийнейджъри се открояват, тънки, замъглени и самотни, в лъч светлина, който едва контрастира с тъмнината вътре в сградата. Те са статични и не правят нищо, сякаш споделят състоянието на изоставеното място и спрялото време.

4. АНАЛИЗ НА ПЛАН: ИЗКУПЛЕНИЕТО (TIME CODE: ОТ 39'06" ДО 39'45")



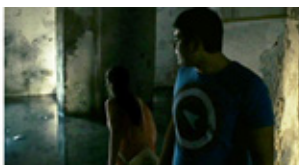
ИЗОБРАЖЕНИЕ 1

КОНТЕКСТ

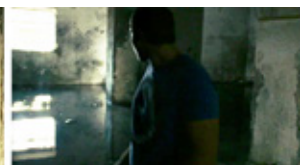
Преодолявайки първоначалното си недоверие, Вероника осъзнава, че Салваторе също е жертва и така започва да се развива връзката им. Двамата правят принудителна и съдържана пауза в едно жизнено пространство, което им позволява да преоткрият факта, че са тийнейджъри и да преживеят отново същинската си възраст. Тук наводненото мазе може да се превърне в огромно море (изображение 1). Контекстът, в който те прекарват ежедневието си, ги кара да станат възрастни твърде бързо и именно на това така невероятно място Вероника и Салваторе намират време за игра, като почивка от живота на възрастни, който са принудени да водят.

ТАНЦЪТ НА ДВОЙКАТА

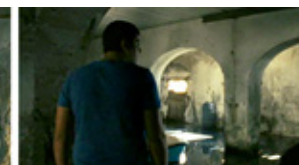
Първият кадър (изображение 1) показва един сценарий колкото сюрреалистичен, толкова и реален, както обяснява Салваторе, описвайки ефектите на небостъргачите, построени в Неапол (виж ФИЛМЪТ / КОНТЕКСТ - НЕАПОЛ, ЕДИН ГРАД ЗА РАЗКАЗВАНЕ). Следва интензивен проследяващ кадър, който разкроява връзката, която се развива между Вероника и Салваторе, описвайки я като вид танц. Първо са заедно (изображение 2), след това Салваторе закрива Вероника (изображение 3), оставяйки я на заден план, първо извън полезрението на камерата, после отново в кадър (изображения 4 и 5). След това се срещат отново заедно, разглеждайки лодката (изображение 6), която поема най-емблематичната роля в цялата сцена. Тогава е ред на Вероника да загърби Салваторе, който в този момент остава извън полезрението (изображение 7). Тя седи на лодката, която се люлее нежно като че ли носена от морски вълни (изображение 8). Тогава Вероника кани Салваторе да се присъедини към нея и той се връща в кадър. Движението на камерата следва деликатно естествените им движения, което ни позволява да прогнозираме, че двамата се приближават към ново постижение - ще могат да мечтаят, да станат отново тийнейджъри и да се преоткрият.



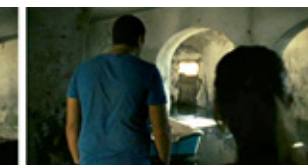
ИЗОБРАЖЕНИЕ 2



ИЗОБРАЖЕНИЕ 3



ИЗОБРАЖЕНИЕ 4



ИЗОБРАЖЕНИЕ 5



ИЗОБРАЖЕНИЕ 6



ИЗОБРАЖЕНИЕ 7



ИЗОБРАЖЕНИЕ 8



ИЗОБРАЖЕНИЕ 9

МЕЧТАНА ИГРА

Играта може да освободи ума от външни влияния и да осигури по-ясно осъзнаване на вътрешния и външния свят на индивида, като се започне с приемането на законните нужди на тези две реалности. Вероника се впуска в тази игра, представяйки си, че е участник в риалити шоуто "Островът на знаменитостите" (L'Isola dei Famosi). Тя и Салваторе са на пустинен остров, защото са двамата последни финалисти. Тук можем да видим как, използвайки една сюрреалистична ситуация, те се опитват да избягат от реалността и от причините, поради които двамата тийнейджъри са на това място. Вероника иска да включи Салваторе в своята игра (изображение 8), което означава да го включи в нещо по-интимно. Двете така различни личности на персонажите се проявяват, дори когато играят, лишени от всички надстройки в ролите, които някой друг им е отредил. По този начин двамата преоткриват юношеството си. В края на този план Салваторе ще вземе Вероника на раменете си и това ще бъде първият и единствен физически контакт, който двамата ще преживеят през целия филм. Представянето на пространството е далеч от каквато и да била театралност, независимо от избора на място, където всичко се контролира, подобно на киностудия. Пространството се разширява (изображения 2,3,4,5) и удължава (изображения 6,7,8,9), разкривайки целия си потенциал, като преминава от тъжен декор в сюрреалистичен декор (изображение 1). Персонажите заемат пространството, като много често не са в центъра, едва успявайки да хванат камерата, дори и когато са извън полето ѝ или далеч (изображения 2,3,6,9). Много повече отколкото с думи, дълбочината на плана свидетелства за взаимното разбиране, което започва да расте между двамата млади (изображение 9).

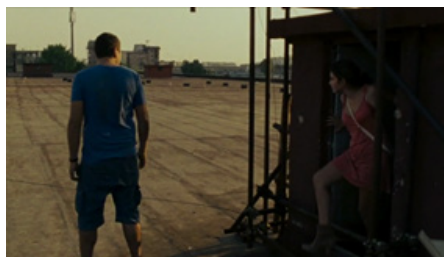
5. АНАЛИЗ НА СЦЕНА: ПОГЛЕД НАВЪН (ОТ 56'51" ДО 59'49")

КОНТЕКСТ

C'est une scène très importante dans le film, avec beaucoup de plans et de séquences qui donnent au langage utilisé une certaine complexité, car elle suit le développement de la relation entre Veronica et Salvatore de manière linéaire. C'est aussi la seule partie du film où, depuis le toit de l'hôpital abandonné, on peut regarder la "ville", où se déroule toute l'histoire.

ДА ИЗБЯГАШ И ДА СЕ ОТКРИЕШ

Салваторе и Вероника първо се отхвърлят взаимно, после тичат един след друг, приближават се и се преоткриват. Когато връзката им узрява, имат нужда от момент, в който да си починат и да се свържат отново с реалността. Още от първите планове, тази сцена е изтънчена и обиграна, подчертавайки ясно баланса в дистанцията между двамата персонажи и техния контекст. Сцената на покрива е представена посредством една камера, която сякаш следи техните движения (изображение 1), но е прекъсната от дълъг, симетричен и статичен план (изображение 2). Камерата спира да се движи и показва Вероника и Салваторе в центъра, заобиколени от необятното небе и града на хоризонта. Те са физически и емоционално близки един до друг, докато Неапол е далечен.



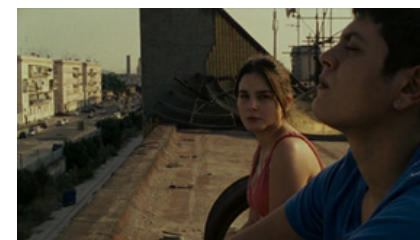
ИЗОБРАЖЕНИЕ 1



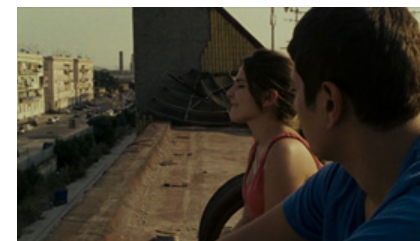
ИЗОБРАЖЕНИЕ 2

ДА ГЛЕДАШ БЕЗ ДА БЪДЕШ ВИДЯН

Двамата са тихи и спокойни, сякаш си почиват, сякаш най-накрая са излезли от затвора. Този кратък момент на свобода е изобразен визуално чрез лицата на Салваторе и Вероника, които гледат един към друг, без погледите им да се срещнат нито за момент: Вероника поглежда към Салваторе, който е зает да гледа в хоризонта (изображение 3); Вероника гледа пред себе си и Салваторе се обръща, за да я погледне за миг, преди отново да погледне града (изображение 4). Липсата на контраплан при тази размяна е интересна, защото почти подчертава разрива с всичко, което се случва около тях.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 3



ИЗОБРАЖЕНИЕ 4

ПОГЛЕДИ И ПЕРСПЕКТИВИ

След като са се почувствали по-спокойни и по-удобно в това открито пространство, двамата могат да свалят гарда и да се отворят един към друг, да мислят за другия такъв, какъвто е в действителност, да погледнат наистина един друг – дори срамежливостта и неудобството изглежда са само следствие от току-що преоткритото детство. След това двамата се обръщат към вечния “друг”, града. На подходящо разстояние от Неапол двамата могат да разсъждават върху контекста, в който живеят, като вече не се считат един друг за противници, за “врагове”, а по-скоро за спътници в живота и то не единствено в този “интервал” (изображение 4). Всъщност,



ИЗОБРАЖЕНИЕ 5



ИЗОБРАЖЕНИЕ 6

въпреки различията си и различните си преживявания, двамата обитават един и същи град, доминиран от едни и същи гангстери, изправени са пред едни и същи ситуации.

Когато Салваторе започва да говори, то е за да сподели част от ежедневието си, да говори за своето училище (изображение 5). Вероника се ангажира активно с неговата история и отвърща на жеста на Салваторе със собствената си история (изображение 6).

ИГРАТА

Когато всичко е казано и всичко изглежда ясно, на Вероника и Салваторе им остава да намерят решение за своето положение и както вече казахме, те си представят едно природно бедствие, което ще отнесе със себе си всички, които го заслужават. Играта започва, когато Вероника пита Салваторе кого би искал да спаси от земетресението и от този момент нататък двамата тийнейджъри разглеждат заедно за първи път града, в който живеят – Неапол.

На покрива те бягат от реалността по два начина:

Вероника: Кого искаш да застреляме?

Салваторе: Никого. По-добре земетресение или епидемия, да ги убие без ничия вина.

Вероника: Да, по-добре земетресение. Ако можеше, кого би спасил?

Вероника си представя един доброволен акт, като стрелбата (изображение 7), докато Салваторе предпочита природно бедствие, за да избегне каквато и да е лична отговорност. И двамата виждат унищожението като единствен изход. Играта, която си фантазират, изглежда е изградена върху простото правило

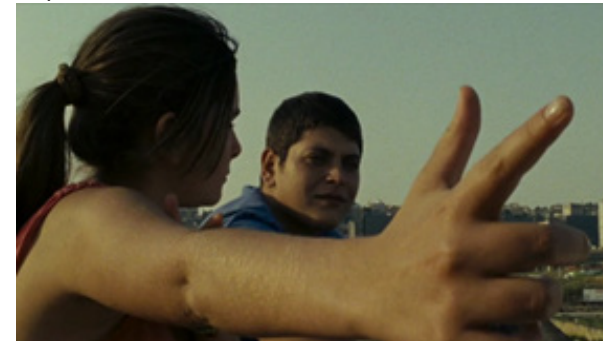
за отмъщение, избирайки, дори по тривиални причини, кой заслужава да умре и кой не (изображение 8). Тази сцена съдържа най-експресивния диалог във филма:

Вероника: Ами аз? Според теб заслужавам ли да умра?

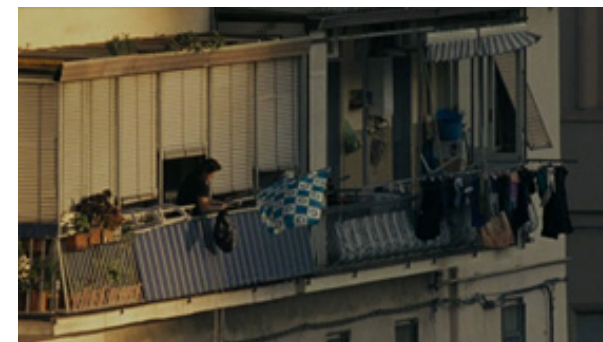
Салваторе: Не, ти не.

Вероника: Аз не знам дали бих се спасила. Може би е по-добре да умра.

Вероника е стигнала до финала на своето “пътуване”, сега тя осъзнава, че скоро ще трябва да се изправи срещу Бернардино – онзи, който я държи в плен.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 7



ИЗОБРАЖЕНИЕ 8

1. ВРЪЗКИ

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ

Нашето намерение е в този раздел да провокираме свободната асоциация между изображения, които споделят присъстващи във филма теми.



“ИНТЕРВАЛЪТ” НА ЛЕОНАРДО ДИ КОСТАНЦО (2012)



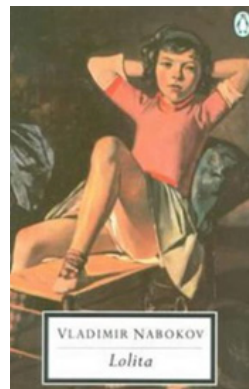
“ЛЮБОВ” НА ПАОЛО САСАНЕЛИ (2013)

МОМИЧЕТА В ТЕЛАТА НА ЖЕНИ

Въпреки че филмът отделя цялото необходимо време, за да анализира и ни запознае с двамата тийнейджъри, от самото начало Вероника е обрисувана като уверена и нахална, така че да изглежда по-голяма за възрастта си. Тя се опитва да изглежда по-възрастна не само с поведението си и начина си на говорене, но и с външния си вид и избора на дрехи. Розовият ѝ топ с ниско деколте, ботушите, случайно мерналите се прашки са характерни по-скоро за жена, а не за толкова младо момиче. Вероника ни връща към обичайните образи в нашето общество, характерни за епоха, когато момичетата са насърчавани да пораснат бързо и да са наясно със сексуалната си идентичност твърде рано. Ето няколко примера:



СЮ ЛАЙЪН В “ЛОЛИТА” (1962) НА СТЕНЛИ КУБРИК



“ЛОЛИТА” (1955), ВЛАДИМИР НАБОВКОВ
ТИЛАН БЛОНДО ВЪВ ФРЕНСКОТО ИЗДАНИЕ НА “ВОГ” (2010)



Вляво, изображение от “Интервалът”
Вдясно, изображение от “Любов” (2013), късометражен филм на Паоло Сасанели по “Десет” (изд “Аделфи”, 2007) на Андрей Лонго
Долу вляво, Сю Лайън в “Лолита” (1962) на Стенли Кубрик
Долу вдясно, реклама във френското издание на “Вог” от декември 2010-а с Тилан Блондо, която по онова време е на 10 години
В центъра – корицата на романа “Лолита” от Владимир Набоков, публикуван в Париж през 1955-а

2. ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED: “ИНТЕРВАЛЪТ” И “ЛУДИЯТ ПИЕРО”, СИНОНИМИ И ОПОЗИЦИИ

ВЪВЕДЕНИЕ

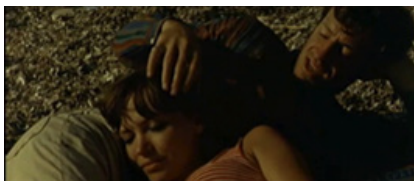
Целта е да се сравнят различни филми от колекцията на CinEd, но също така и различни подходи към филмовия анализ. В случая “Интервалът” на Леонардо ди Костанцо (2012) е сравнен с “Лудият Пиеро” на Жан-Люк Годар (1965) – два много различни творби, вероятно напълно противоположни като жанр, контекст и съдържание.

ДВОЙКАТА – ИЗБОР ИЛИ ОГРАНИЧЕНИЕ

Сюжетът и на двата филма се фокусира върху една двойка, но тези двойки са много различни. “Лудият Пиеро” (1965) от Жан-Люк Годар разказва историята на трескавата любов между Фердинан (известен като Пиеро) и завладяващата, но опасна Мариан, а също и за тяхното бягство от буржоазното общество. Между Салваторе и Вероника не може да има любовна връзка, тъй като поведението им се обуславя от наличието на престъпни банди и дотолкова, че двамата тийнейджъри могат единствено да добият някаква представа за това кой всъщност е другият.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 1
“ИНТЕРВАЛЪТ”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 2
“ЛУДИЯТ ПИЕРО”

Да се сбlijим, да пораснем и да се отдалечим, да търсим начин да избягаме заедно – всичко това е част от динамиката, която стои в основата както на “Интервалът”, така и на “Лудият Пиеро”, само че двойката от първия филм е принудена да бъде заедно (изображение 1), докато втората двойка (изображение 2) прави избор да бъде заедно, отказвайки се от другите партньори. Парадоксалното е, че истинското бягство на Салваторе и Вероника е техният затвор, който е като кратка почивка, предпазваща ги от живота, за който са предназначени. Те биха искали да избягат от системата, която ги заобикаля, но всъщност не могат дори да се опитат да го направят: извън този криминален контекст няма нищо друго, защото двамата не познават нищо освен тежобата на организираната престъпност.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 3 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”

Фердинан и Мариан, от своя страна, печелят от престъпленията си, за да станат едни модерни Бони и Клайд (изображение 3). Има преследвания, целувки, песни, измени, защото бягат от ограниченията на буржоазния живот и носят различни маски, сменят дрехите си често (изображение 4) (изображение 5) (изображение 6) и се преоткриват непрекъснато, искат да са винаги в движение.

ИЗОБРАЖЕНИЕ 4 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 5 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 6 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



Дори когато Мариан и Фердинан откриват убежище сами на място, което изглежда е остров накрая на света, тя се оплаква, че е изолирана и казва, че ѝ е писнало да носи едни и същи дрехи през цялото време (7).



ИЗОБРАЖЕНИЕ 7 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 8 – “ИНТЕРВАЛЪТ”

Обратно на тях, персонажите на Салваторе и Вероника не се променят, но узряват. Непрекъснато затвърждават кои са (изображение 8), защото представляват цяло едно поколение и приличат на много други млади хора, които живеят в престъпна среда. Процесът на отдалечаване и помирение в двете двойки е огледален. Както вече беше обяснено в анализа на фотограмата, въпреки че в началото са много далеч един от друг, Салваторе и Вероника се приближават (изображение 8), свързани



в сходните условия. Докато Мариан, напротив, предава първоначалното съучастие между нея и Пиеро, когато се откриват наново – в нейната повърхностност на

СРАВНЕНИЕ МЕЖДУ ДВЕТЕ ЖЕНИ

И в двата филма женските персонажи изглеждат повече в сговор с криминалния контекст, отколкото мъжките персонажи. Вероника разбира, че трябва да научи правилата на играта и да ги използва, за да изкове своя характер, използвайки незрялата си женственост като оръжие. Едва когато я завладява страх от срещата с Бернардино, тя решава да вземе истинско оръжие, но не причинява вреда никому. Мариан, в другата крайност, изглежда е в хватката на една мъчителна, мека, а понякога мръсна и луда игра. Тя напълно пренебрегва правилата и изопачава действителността към вид фатализъм, който ѝ позволява да използва оръжие, да бъде понякога жертва, а понякога и агресор (изображение 9)(изображение 10).



ИЗОБРАЖЕНИЕ 9 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 10 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”

ВИДИМИЯТ И НЕВИДИМИЯТ РЕЖИСЬОР

Освен в съдържанието, разликата между тези два филма е до голяма степен и в подходите на двамата режисьори. Когато Годар снима “Лудият Пиеро”, става дума за 1965 година, когато Новата вълна вече умее да се изразява, теоретизира и експериментира, така че този филм е продукт на една идея за киното, която открито се афишира, изобретявайки свой експресивен език, а после го деконструира, за да си играе с него. Режисьорът претендира за правото да съществува и да се показва във филма, като на моменти прави избори, които нахлуват в разказвателната рамка, например планове с неоновите надписи извън сюжета (изображение 11) или избора на напълно неестествени ъгли на камерата, т.е. когато човешката фигура е срязана на две (изображение 12) и дразни окото. Дори постановъчната илюзия е нарушена, както когато Мариан поглежда директно в камерата (изображение 13) или когато Фердинан (изображение 14) казва, че наистина все пак гледа към зрителя.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 11 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 12 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 13 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 14 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”

Обратното, въпреки че Ди Костанцо явно възнамерява да направи игрален филм, той прикрива гледната точка на режисьора в опита си да доближи максимално фикцията до реалността. В тази приказка, която Ди Костанцо пише и снима, няма утеха, единствено илюстрация, няма героизъм, дори не и прикрит, само подчинение на системата. Всяко изображение е съставено от плътността на историята, камерна пиеса, която никога не се приближава до театъра. Резултатът е един филм без



ИЗОБРАЖЕНИЕ 15 – “ИНТЕРВАЛЪТ”

украшения, без умишлени намеси, просто един твърд къс ежедневие (изображение 15). По тази причина Ди Костанцо избягва всякакъв тип фоновата музика, докато саундтракът на “Лудият Пиеро” е инвазивен и завладяващ – не става дума само за обикновен съпровод, а за отделна разказвателна линия, която доминира, променя посоката си или често спира на произволно място, без да следва сюжетния ход, който протича във филма. Както например в сцената, където крадат колата (изображение 16), която по-късно подкарват в морето.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 16 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”

Филмът на Годар е изпълнен с препратки - картините (изображение 17) (изображение 18) (изображение 19) (изображение 20), отразяват не само подхода на режисьора, но и всички негови културни влияния. Общата култура на Годар му позволява да се движи от киното към изобразителното изкуство и от музиката към литературата. Веласкес, Пикасо, Реноар, Ван Гог, По, Джойс, Селин, Кьоно, Мишел Симон, Арагон, Никълъс Рей и др.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 17 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 18 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”

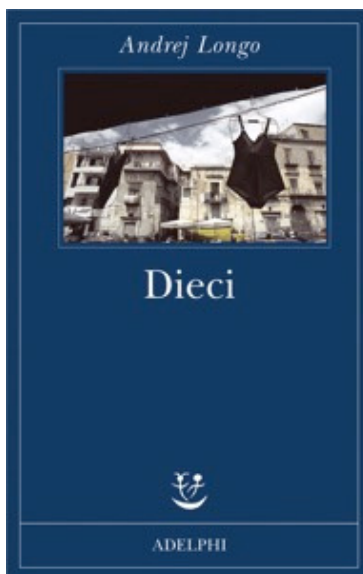


ИЗОБРАЖЕНИЕ 19 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 20 – “ЛУДИЯТ ПИЕРО”

3. ВРЪЗКА С ДРУГИ ИЗКУСТВА: ГРАД И УПАДЪК ЛИТЕРАТУРА



Филмът на Ди Костанцо навява асоциации за многобройни литературни жанрове - от приказките до новинарските емисии, но търсейки обща нишка и връщайки се към концепциите на раздела СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ, решихме да се позовем на “Десет” на Андрей Лонго.

Книгата на Лонго разказва десет епизода от неаполитанския живот: трудни и реалистични истории, описващи жестокостта на ежедневието, силата и надеждите на днешния Неапол. Като един вид “Декалог” на Кешловски и със същите светски намерения, всяка глава е свързана с една от Десетте Божии заповеди, която се разкрива в историята с цялото им лицемерие и непостижимост. Градът е представен без никакви филтър и неговото особено присъствие оставя следа в живота на персонажите.

Срещата между Салваторе и Вероника може да бъде една от тези истории: една пауза, откъсване от града, който започва да се усеща и не позволява на двамата тийнейджъри да забравят, че “няма друг Бог” освен местния криминален бос.

Филмът на Паоло Сасанели “Любов” е заснет по тази книга и представя два женски персонажа, които са много сходни и сравними.

В този смисъл, Ди Костанцо не си измисля нищо. Реалният контекст, както и онзи, описан от Лонго, е добре известен и скрит от омерта – мафиотския код на честта, който налага мълчание.

“ДЕСЕТ” – АНДРЕЙ ЛОНГО – ИЗДАТЕЛСТВО “АДЕЛФИ” (2007)

“Ванеса е много красива. Когато облече черните си чорапи и късата пола, тя наистина прилича на "жена". Когато гримира очите си в черено и сложи високите си токчета, кара всички да се обръщат след нея, въпреки че е на 14, въпреки че има детски смях. Винаги

й казвам:

“Ване, много си хубава!”

“Е, какво? Да не би да ревнуваш” - отвръща тя.

Да, истина е. Ревнувам. Но не в това е работата. Проблемът е, че тя винаги привлича погледите, че всеки ден става все по-хубава и че днес или утре това ще стане голям проблем, знам го добре, но не й казвам нищо.”

ФОТОГРАФИЯ



МИМО ЙОДИЧЕ, УБЕЖИЩЕ ЗА БЕДНИТЕ НЕАПОЛИТАНЦИ 1999

Ди Костанцо не е единственият артист, който се вдъхновява от изоставените сгради. Фотографът Мимо Йодиче, например, изследва този тип места в Неапол. Подобно на него, и други фотографи са изобразявали разрушени и изоставени сгради, оставяйки образите да говорят сами за себе си. Мястото се превръща в персонаж от филма на Ди Костанцо и фотографиите на Йодиче.



ГУИДО ГУИДИ 1983

ЖИВОПИС – НЕАПОЛ В КИНОТО И В КАРТИНИТЕ

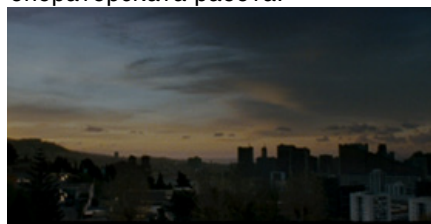
Емоционално наситеният и разнообразен пейзаж на Неапол е вдъхновил много художници през вековете. В атмосферата на този древен град има нещо вълшебно, което художниците продължават да изобразяват.

“Интервалът” започва с кадър, показващ града на разсъмване, едва ли не с намерение да се избегне прецизирането на локацията, където се развива историята, но все пак предавайки красивото усещане за картина.

Същата светлина и същото чувство може да открием и в това произведение на холандския художник Антон Сминк ван Питло, чиято художествена идентичност е формирана от Рим и Неапол, особено втория от тези градове, където той има възможност да размишлява върху изкуството на мнозина свои съвременници пейзажисти.

ЕСТЕСТВЕНА СВЕТЛИНА

Използвани са уроците, научени в документалистиката, най-вече в операторската работа.



“Интервалът” на Леонардо Ди Костанцо (2012)



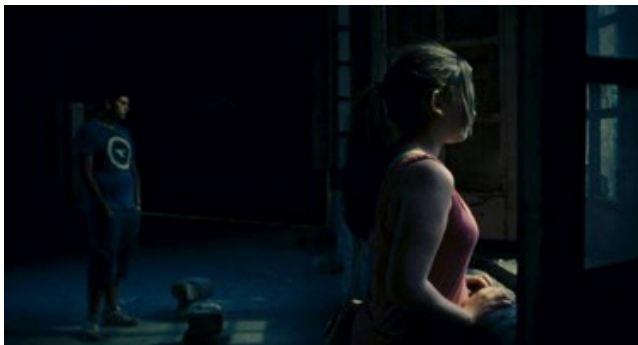
Антон Сминк ван Питло, Кастил дел'Ово, Неапол (1820-1824)

Дневната светлина се използва максимално, което напомня работата на пейзажистите. Студената светлина може да придаде усещане за тъга и спокойствие, почти изчезнала преди буря; лъч светлина може да подчертае сенките и да внесе драматичен ефект в изобразяването на по-прости и сложни обекти. Светлината пада меко върху фигурите и пространствата и покрива цялата сцена с воал от тъга. Макар и изкуствено умножена, светлината се разпръсква естествено, както когато е нарисувана от Ван Мегерен. По същия начин, но с различен ефект, светлината, която идва извън кадър, ни напомня за осветлението при Караваджо – източникът на светлина осветява персонажа от страни. Този тип осветление подчертава сенките, а с това и драматичния аспект на лицата.



ХАН ВАН МЕГЕРЕН, “ЖЕНА ЧЕТЕ НОТИ”

Неизбежно е да го сравним с един от най-известните близки планове в историята на киното: Полковник Курц (Марлон Брандо) в “Апокалипсис сега” на Копола, когато лицето му изплува от тъмнината.

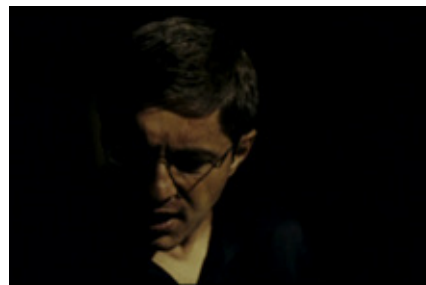


СТУДЕНАТА СВЕТЛИНА ОСВЕТАВА ПОМЕЩЕНИЕТО

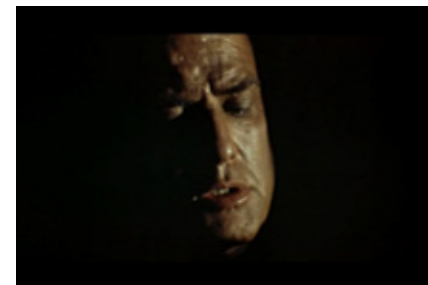
Бернардино, подобно на Курц, е основната движеща сила на сюжета, човекът, който тласка протагониста да действа по определен начин, за да се развие историята. Това са опоненти, които избягват пряка конфронтация до последния момент, когато се стига до сблъсък. Курц и Бернардино преодоляват характера на централния персонаж, като го “покваряват” неоправимо. Сравнението между тези два образа показва, че тези два филма, заснети от двама много важни италиански оператори (“Интервалът” от Лука Бигацци и “Апокалипсис сега” от Виторио Стораро) от две различни поколения и с почти противоположни стилове, споделят една и съща техника и идентичен подход.



КАРАВАДЖО - “ДАВИД С ГЛАВАТА НА ГОЛИАТ” (РИМ)



ИЗОБРАЖЕНИЕ 1 “ИНТЕРВАЛЪТ” (2012) НА ЛЕОНАРДО ДИ КОСТАНЦО



Изображение 2 Марлон Брандо в “Апокалипсис сега” (1979) на Франсис Форд Копола

4. ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

ГОФРЕДО ФОФИ / ИТАЛИЯ

В Италия стана обичайно да се защитава документалното кино срещу официалното кино “на фикцията”, което очевидно е обусловено от двете сили, които доминират над столицата и нейните “салони”: особено журналистиката (но не само телевизията) и политиката, включително като “каста”, въпреки че тя се променя непрекъснато – като представители, не и навици. Лесно е да се направи документален филм, не отнема много време и е една добра сделка. По-проблематичното е да се намери някой, който да го види, извън прекия кръг от приятели на авторите, а става дума за добра сделка и добро алиби за творческата завист на едно или две поколения, при което филмът е винаги в тон с актуалните тенденции и следователно малко по-взискателен и политизиран.

Всичко това, обаче, не важи за Леонардо Ди Костанцо, който се е фокусирал върху документалистиката от университета, за да се превърне постепенно експерт в жанра – в Неапол, Франция и другаде, дори и в Камбоджа с Рити Пан. Откликва на призивите си, като става все по-внимателен и взискателен с годините, тъй като се обогатява от предишния си опит, опирайки се на по-строгите теоретични подходи във Франция, Съединените щати и Канада от периода на Новата вълна. Филмира тривиални, но значими събития, провежда задълбочено проучване, за да разбере причините и механизмите и поставя под въпрос методите, целите и средствата на собствената си работа, смисъла на собствените си формални избори. Става дума за един възхитително “документиран” подход, в “Измамен ритъм”, неволно а ла Пирандело в начина, по който този подход разказва за бунта на персонажа да се превърне в нещо документално, обект, а не предмет, предлог и не протагонист... И накрая, конфликт с реалността, който не подлежи на художествена манипулация и още по-малко на журналистическото и / или социологическото утвърждаване на “автора”.

Необходимо е много търпение, което Ди Костанцо вероятно е усвоил от Уайзман, за да “документираш”, защото трябва да разбереш, да уважаваш сезонността на живота и да изграждаш доверие. “В училище”, “Съдебните процеси на държавата”, “Одеса” и други филми, които Ди Костанцо упорито е завършил, имат необходимата форма, за да говорят за опита на хората, докато се впускат отвъд. Ако персонажът настоява нарцисстично да покаже и демонстрира собствените си мнения пред другите, тогава е важно контекстът около неговите действия да бъде разкрит също. Често контекстът оставя трайно

впечатление (и в крайна сметка – това е, което Ди Костанцо иска да бъде запомнено) повече от основния персонаж, още повече, когато този персонаж (директорка, жена-кмет...) е “в центъра” на институциите и го осъзнава напълно. Режисьорът не мистифицира или омекотява, но работи с пълно уважение към всеки персонаж според средата му, с професионалното задължение да се намеси, да действа като посредник, да предлага, а при необходимост – да оказва натиск върху реалността, за да я подобри. Именно този натиск върху реалността предлага документалният филм все пак, дори когато твърди обратното, и това е може би една от основните му характеристики, вероятно дори първото му намерение. Тези демонстрации на тотална правдивост довеждат Ди Костанцо от контролирания и зрял разказвателен стил до началото на фикцията, която не създава – така да се каже – впечатление, че е фикция. В “Интервалът” документалното не е от такова значение и посланието се усеща особено в няколкото сцени с Неапол, където градът е замлъкнал за двамата тийнейджъри, макар и жив и активен. Ясно е обаче доколко предишният опит на режисьора е повлиял на подхода му към физическата среда и респекта му към персонажите. Тук възрастта, чувствата и социалният произход на двамата актьори сякаш ги поставят в една реалност, която е тяхна и която добре познават, с всичките ѝ дилеми. “Интервалът” е почти толкова плътен, колкото театралната драма на Пинтър, с точен и перфектен сценарий, подкрепен от операторската експертиза на Бигацци и отсъствието (най-сетне!) на всякаква музика, а в италианското кино тя най-общо е от първостепенно значение, за да подпомага текста и актьорите.

“Интервалът” е изключителен филм поради драматургичните си качества и дискретното си представяне на ужасната съдба, която тежи над подрастващите – изоставените, онези, които не израстват в семейства и силно консолидирани кланове, където много често могат се отклонят от правия път и да се държат лошо. Ако на финала един документален филм оставя зрителя да съди сам за реалността, Ди Костанцо естествено намира баланс между представянето на реалността и своята преценка. Мисля, че именно в този сблъсък се създава авторът. В “Интервалът” преценката е ясна, но не надхвърля персонажите. Това е една вероятна история, с цялата ѝ комплексност, а величието на филма се крие във внимателното и деликатно проучване, извършено с уважение и загатване, разказващо тази история малко по малко, придвижвайки се из пейзажа с двама тийнейджъри, които бягат и се търсят един друг. Те вече познават ужаса на света и са негови

затворници, но не знаят и не виждат средствата за бягство, ако такива действително съществуват.

Никой не им помага да намерят изход, а Ди Костанцо изглежда ни казва, че никога няма да успеят сами. Какво бъдеще могат да имат Салваторе и Вероника в общество като нашето? Най-изненадващото в този голям / малък филм е, че той говори за огромните трудности на неаполитанските тийнейджъри без пари или сигурност, определено сред най-проблемните в днешна Италия, но говори по-общо за всички италиански тийнейджъри и цялото насилие, на което възрастните ги подлагат, за всички онези, които предлагат, обучават, позволяват и "комуникират". Това със сигурност е един етичен, но и политически въпрос, а защо не и такъв от сферата на естетиката.

АРНО Е / ФРАНЦИЯ

"Интервалът" е едно ново приключение за Леонардо Ди Костанцо, тъй като става дума за първия му игрален филм, след няколко много интересни документални проекта: "Съдебните процеси на държавата", "В училище", "Одеса" и "Измамен ритъм". Онова, което не се е променило тук, е жизненоважната връзка на режисьора с Неапол, разделена между любовта и омразата към града.

В предградията на Неапол от ранни зори слънчевата светлина обещава да бъде тиранична. Баща и син приготвят количките си на улични продавачи за работата през деня в нещо като всекидневен ритуал. Но това е на път да се промени. Салваторе, синът, е пухкав тийнейджър, който е откъснат от ежедневната си работа като наборник, за да държи под око Вероника, залостена като заложник от местния бандитски бос. Една голяма запусната сграда - изключителната психиатрична болница в Каподичино, която в момента е изоставена - ще бъде мястото, където двамата тийнейджъри ще бъдат принудени да прекарат деня заедно. Вероника е бунтарка, която излиза с момче от вражеска банда (Ромео и Жулиета в сос Камора), докато той живее в пълно подчинение, приемайки неизбежността на съдбата си.

"Организъм, способен да се трансформира"

От първите мигове има едно безспорно усещане за реалност във филма, като начин на представяне на телата и персонажите, който демонстрира удовлетствието и желанието на режисьора да снима. Кинематографското напрежение може да се сравни с дуото на Кови-Фримел ("Малката"), което несъмнено е свързано с "документалния подход" - Леонардо ди

Костанцо е активен член на "Ателие Варан" - макар и не зад камера. Но "Интервалът" не остава привързан към реалистичния тон и се плъзга - посредством декора и връзката между Салваторе и Вероника - към доста убедителната светлина на поетичното, поставяйки персонажите именно в една "откъсната" реалност.

Не знаем дали филмът живее в разруха, или обратното, но изглежда сградата се движи и разгръща като организъм, способен на трансформация. Очевидно всичко това напомня за ситуация от приказките (с пленената принцеса), както и вариация на "Алиса в страната на чудесата" - филмът съдържа множество приземявания и нива, достигнати чрез повече или по-малко трудни преходи. В този странен ден на инициация, между Вероника и Салваторе се създава естествена връзка под въздействието на дух с магически измерения - портретът на стената е истинско призрачно присъствие - и напомняне, по-специално благодарение на тази болница, която издишва болката от страданието от миналото и настоящето на Неапол.

"Магически и омагьосани скоби"

Резултатът е превъзходен, това са една визия и един гняв, споделени помежду тях и с нас, върху града, който се появява отново. Панорамната гледка към града прилича на картина. По време на тази завладяваща сцена Салваторе и Вероника могат да опишат града, който обуславя живота им, сякаш си разказват за някаква игра без особено значение. Заглавието на филма може да се тълкува по различни начини - интервал в позицията на две тела и двама персонажа, между реалното и въображаемото, но и като пауза, специално формулирана между първия и последния кадър: два изгледа от града, prizори и на здрачаване. За Вероника и Салваторе със сигурност може да се приеме, че се доближават един до друг неусетно. Може би тя му предава част от бунтарската си природа, може би той я учи как да се освободи, като се превие.

"Интервалът" е "мафиотски филм", но доста интелигентно оставя организираната престъпност извън кадър, като в същото време ни кара да усетим насилническата енергия на града. Леонардо Ди Костанцо остава възможно най-далеч от подхода на "всевиждащ ентомолог" на Матео Гароне в "Гомора". Камората се появява отново на финала на филма, налагайки се още веднъж и на двамата персонажи, след тези своеобразни магически и омагьосани скоби, в които те са принадлежали само и единствено на себе си, поне за един ден.

ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

* Работа върху фотограмата, използвана за афиша на филма – анализ на композиция и формат (виж ВЪВЕДЕНИЕ; АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА; КИНОВЪПРОСИ)

- Какво ни казва това изображение за персонажите и за тяхната драма?
 - Дали филмът изглежда като да се отнася към определен киножанр?
 - Какви са първите ви реакции? Дали това би се отразило на филма, който ще гледате?
 - Кои са семиотично важните характеристики, които трябва да отчетем? Декорът? Разстоянието между двамата персонажи? Тяхното поведение? Цветовите на дрехите, с които са облечени (Салваторе в синьо, а Вероника в розово)?
 - Каква е връзката между изображението на плаката и заглавието на филма?
- * Изберете някои от темите, обхванати от сюжета на този филм (Камората, Неапол, подрастващите и т.н.), като помолите учениците да изкажат мнението си по тях!

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

Може да следвате процедура от три етапа:

1) СЪОБРАЖЕНИЯ – ДИСКУСИЯ

Не се притеснявайте от резервите / критиките към филма, важното е да ги изслушате и да задавате въпроси.

* Въпреки че вече сте работили по плаката преди прожекцията, възможно е да се върнете отново към тази отправна точка и да попитате дали първоначалните идеи на учениците са намерили своето място във филма.

(виж ВЪВЕДЕНИЕ; АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА / ПЛАН / СЦЕНА; ИТАЛИАНСКОТО КИНО – МЕЖДУ ДОКУМЕНТАЛИСТИКА И ФИКЦИЯ)

- Кои са ключовите моменти във филма? Опишете ги и ги позиционирайте спрямо сюжетната линия. Защо са важни?
- Какво нарушава нашите обичайни навици като зрители?
- Изразените преди прожекцията чувства отразяват ли видяното?
- Към кой жанр принадлежи “Интервалът”?

* Възстановка на развитието на персонажите и историята

- Какъв тип персонаж е Салваторе? Опитайте се да опишете биографията му!
- Какъв тип персонаж е Вероника? Опитайте се да опишете биографията ѝ!
- Как се променят Салваторе и Вероника в рамките на филма?
- Каква е ситуацията им в началото и в края на филма?
- Кои са основните етапи и промените, които настъпват между тези две точки?
- Как бихте определили края на този филм? Опитайте се да си представите друг финал!

2) ПРОВЕРКА, ОПИСАНИЕ, АНАЛИЗ

С филм като “Интервалът”, който е резултат на толкова дълъг креативен процес, е възможно да започнем, задавайки много прости въпроси, които насочват към размисъл и анализ.
(виж ИТАЛИАНСКОТО КИНО – МЕЖДУ ДОКУМЕНТАЛИСТИКА И ФИКЦИЯ;
ЛЕОНАРДО ДИ КОСТАНЦО: РЕЖИСЬОР,
ДОКУМЕНТАЛИСТ, ПРЕПОДАВАТЕЛ;
СВИДЕТЕЛСТВА: АКТЬОРИТЕ;
КИНОВЪПРОСИ)

- * Имайки предвид, че двамата основни изпълнителя не са професионални актьори и че на режисьора е била необходима една година, за да ги открие, опитайте се да идентифицирате и да дефинирате играта им, като използвате конкретни примери (дикция, жестове, движения)
- Смятате ли, че актьорите са професионалисти? Защо?
- Защо според вас режисьорът е избрал натуршчици?
- Защо мислите, че режисьорът е избрал именно тези двама младежи?
- Смятате ли, че филмът би бил по-различен, ако ролите се изпълняваха от професионалисти? Как точно?
- Дали всички актьори използват един и същи актьорски стил?
- Какъв език използват двамата актьори?
- Играта им “естествена” ли изглежда?
- Какви ефекти използват? Достоверни ли са? Преиграват ли?

- * Думите и звуците
- Според вас какво означава прологът, който чуваме зад кадър в началото на филма?
- Как си обяснявате присъствието на самолети, които летят над града?
- Как си обяснявате присъствието на животните във филма?
- Какво мислите за липсата на саундтрак? Опитайте да си представите музикален съпровод!
- Как градът ни кара да усетим присъствието му?

- * Декорът
- Какво е значението на декора в този филм?
- Какво е влиянието на декора върху Салваторе и Вероника?
- Мислите ли, че този декор разказва някаква собствена история? Опитайте се да я опишете!

- Има ли нещо в декора, което ви прави впечатление? Кое точно? Защо?
- Какви са отношенията между интериора, екстериора, мазата и покрива на сградата?
- Има ли връзка между природните елементи (земя, въздух, огън и вода) и декора?

3) ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ ОБРАЗИТЕ, ПЛАНОВЕТЕ И СЦЕНИТЕ

Става въпрос за това да накарате учениците да бъдат по-активни по отношение на изображенията. Могат да си представят най-различни ситуации, като за отправна точка биха послужили различните секции на досието.

- * Работа с неподвижни образи
- Започнете с избора на изображение (или кадър) от филма (или по възможност оставете учениците да изберат сами)! Кои аспекти от филма се съдържат и какво липсва? Изберете една сцена и задайте контекста, описателната композиция (пространството и позициите на персонажите), обяснете драматичните елементи, които възникват от тази сцена и попитайте какво ни казва за онова, което следва във филма.

Започнете с избора на изображение (или кадър) от филма (или по възможност оставете учениците да изберат сами)! Кои аспекти от филма се съдържат и какво липсва? Изберете една сцена и задайте контекста, описателната композиция (пространството и позициите на персонажите), обяснете драматичните елементи, които възникват от тази сцена и попитайте какво ни казва за онова, което следва във филма.

Планът е откъс време и пространство, изрязано и сглобено, за да образува сцена. Сцената е относително независима драматична единица. Вижте раздел АНАЛИЗИ и сравнете един план с друг или пък с ключовите сцени от филма:

- Опишете влизането и излизането на плана или сцената!

- Какви промени са настъпили между началото и края на плана или сцената?
- Как декорът и движенията на камерата (или неподвижната камера) допринасят за историята, особено за развитието на връзката между Салваторе и Вероника?
- * Сравнете откъси от “Интервалът” с други, представени в образователните видеоклипове на CinEd! Можете ли да откриете същите теми, като в “Разстояния”, “Конфликти”, “Бягството”, “Погледи”? Има ли и други?

ПРАКТИЧЕСКИ ЗАДАЧИ

Изберете два кадъра от филма, в които персонажите са близо или далеч един от друг. Поставете ги в хронологичен ред и ги наблюдавайте. Можем ли да преразгледаме историята, като анализираме само тези моменти на близост и дистанция? Колко са? Кога? В кой момент са най-чести?



CINED.EU : ПЛАТФОРМА, ПОСВЕТЕНА НА ОБРАЗОВАНИЕТО В СФЕРАТА НА ЕВРОПЕЙСКОТО КИНО

CINED ПРЕДЛАГА:

- Многоезична платформа със свободен достъп от 45 държави в Европа, с цел организиране на публични прожекции с нетърговска 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 преподавателите и културните медиатори, специално изработен фиш за всеки ученик, тематични видеа, целящи да улеснят сравнителния анализ на откъси от филмите

CinEd е европейска програма за сътрудничество, посветена на кинообразованието.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



COOPERATIVA SOCIAL E CRY

os filhos de
LUMIÈRE

Formação • Educação do outro • Educação artística

