



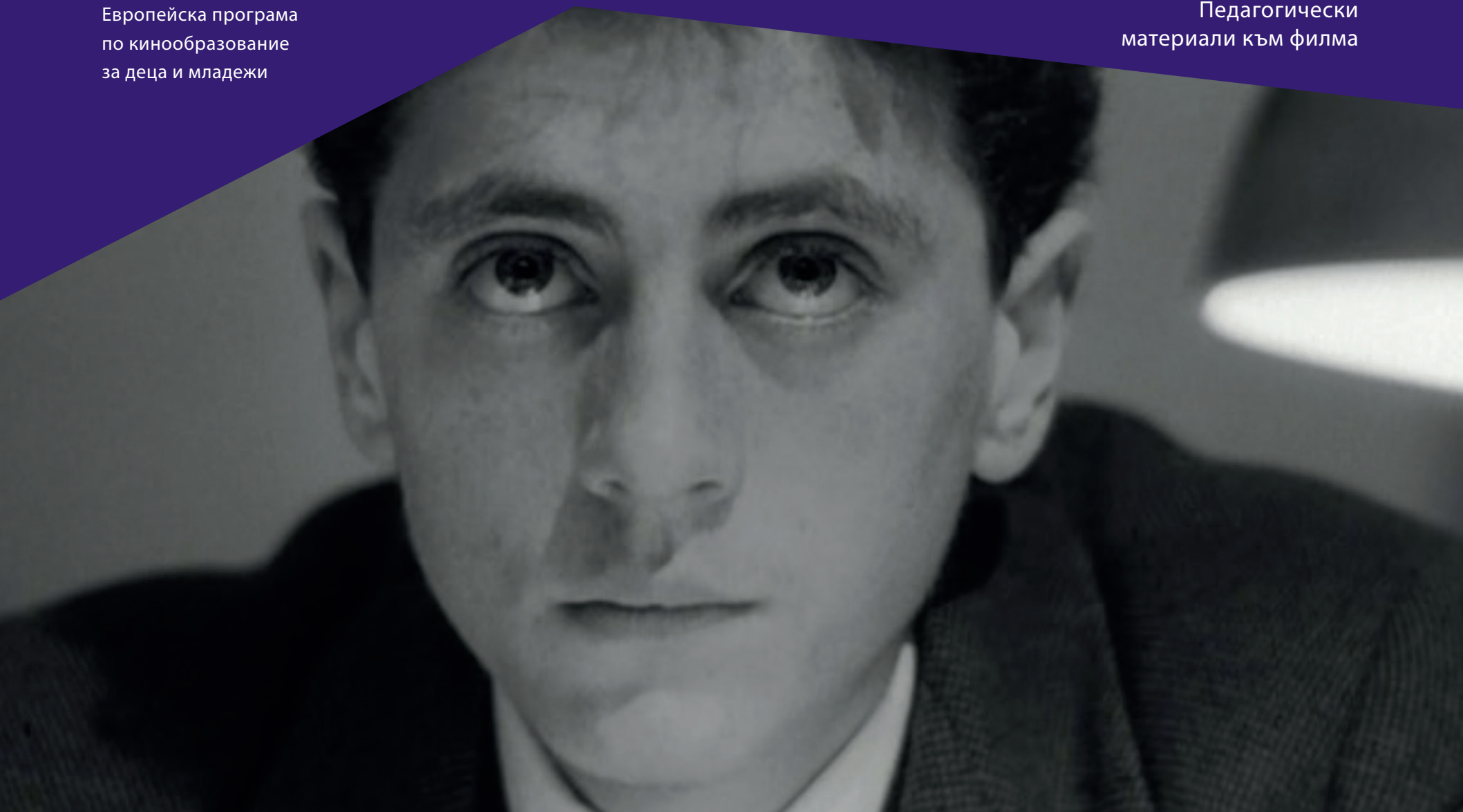
Европейска програма
по кинообразование
за деца и младежи

МЯСТОТО

Ермано Олми

Италия, 1961

Педагогически
материали към филма



I - ВЪВЕДЕНИЕ

1. CinEd: филмова колекция, филмова педагогика
2. Редакционна бележка, технически характеристики
3. Резюме и основни въпроси около филма

II - ФИЛМЪТ

1. Контекст - промени в италианското общество в началото на шейсетте години
2. Авторът
3. Филмография
4. Киното на Олми
5. Филмография
6. Сходства
7. Свидетелства – Олми говори за киното на Олми

III - АНАЛИЗ

1. Разкадровка на филма
2. Киновъпроси
3. Анализ на сцена: работният марш
4. Анализ на фотограма: подчинението на кандидата за работа
5. Анализ на план: двойката се сближава

IV - ВРЪЗКИ

1. Свързани образи
2. Диалози между филмите от колекцията на CinEd
3. Връзка с други изкуства: градският пейзаж
4. Прием на филма: две различни критически мнения
5. Педагогически дейности

V - ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКА РАБОТА

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 кинозалоните – 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: Винченцо Ардито, завършил Академията за детско и младежко кино в Бари, както и специалност „Маркетинг и комуникации“, е режисьор и ментор в множество програми.

Благодарности: Арно Е, Натали Буржоа, Мария Кашела, Руджеро Кристало, Клаудия Лоре, Николо Чечи и Академията за детско и младежко кино в Бари

Превод на български език: Йоана Павлова

Графичен дизайн (адаптация на български език): Александра Елезова

Координатор CinEd: Френски институт – Париж

Координатор CinEd Италия: Cooperativa Sociale GET – център за изследвания и дидактика на образа

Координатор на педагогически дейности: Френска национална филмотека / „Киното, сто години младост“

Координатор CinEd България: Ралица Асенова / сдружение „Арте Урбана Колектив“



Италиански плакат

РЕДАКЦИОННА БЕЛЕЖКА

“Мястото” е пример, типично по италиански, за двойствеността между киното и филмите, а също така и за творба, която съществува между литературата и книгите и между картината и изображеното.

Филмът “Мястото” е напълно вграден в семиотичната перспектива на уважението, защото конкретните единици на речта са напълно удовлетворени. Семантичната ос на филмовия разказ е уместна за италианския стил от онова време и все още напълно валидна до днес. Филмовото значение на визуалния наратив е ясно и осезаемо в контекста на една образователна перспектива, която търси ориентацията на кинопогледа. Дълбокото единство на филма е автентично и подкрепено от развитието на събитията, които демонстрират истинността на всяка сцена. Във филма “Мястото” кинематографичният факт съществува и е манифестиран във високите нива на езика, а също и във филма, от който се нуждае езика.

Филмът “Мястото” съдържа доста елементи, вече типични за киното на Олми, което ще го направи известен първо в Италия, а след това и по света: предпочитанието му към провинцията и предградията като място на действието, възхвалата на не принудието, трудното съприкосновение на индивида с обществото, младежката любов. Тези основни елементи на ежедневието са описани от ръката на Олми посредством неговия наглед обективен филмов стил, който в същото време е пълен със значително напластени изобразителни търсения.

Олми следва един млад мъж, Доменико, от мирното село до френетичния мегаполис, където икономическото чудо носи със себе си и трайни социални промени.

Хладнокръвно проникващата камера на Олми наблюдава и изследва света на юношите, съпоставяйки патологичната срамежливост на Доменико с устрема на Антониета-Магали. Той разглежда офисите и безкрайните коридори, без да осъжда служебната йерархия, наподобяваща пирамида.

“Мястото” е един от първите свободни филми в Италия и разказва историята на хора, впримчени между традиционното и модерното. “Мястото” със сигурност се отнася до “работата”, която Доменико получава във въпросното голямо предприятие, като Олми описва процеса по назначаването му с гротеска и много меланхолия.

Филмът притежава изключителни характеристики и оригиналност в качеството си да припознава и предсеща модерни препратки от началото на това хилядолетие, свързани със сегашната ситуация в Италия и Европа, що се отнася до търсенето на работа при по-младите поколения. По-конкретно, филмът обрисова, ясно и решително, личните и професионалните амбиции на младия протагонист.

Експресионистичната употреба на диалекта, непрофесионалните актьори, усещането за гротеска и отличното ситуиране на персонажите в градска среда правят “Мястото” “отличник” на италианското кино, продукт на най-доброто училище – базирайки се на традицията, но също така и издигайки се над националните граници и времеви рамки.



Чешки плакат



Немски плакати



ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ:

Оригинално заглавие: Il Posto (“Мястото”)

Страна: Италия

Година: 1961

Продължителност: 93 минути

Цвят: черно-бял

Аудио: със звук

Жанр: драма

Режисьор: Ермано Олми

Сценарий: Ермано Олми

Продукция: Алберто Софиентини

Продуцентска компания: Titanus / The 24 Horses

Разпространителска компания: Titanus

Оператор: Ламберто Каими

Монтаж: Карла Коломбо

Музика: Пиер Емилио Баси

Сценография: Еttore Ломбарди

Актьори:

Лоредана Дето (Антониета Мазети)

Сандро Пансери (Доменико Кантони)

Тулио Кезич (психолог)

Мара Ревел (дамата от столовата)

Награди:

Награда на критиката от Международния филмов фестивал във Венеция, 1961 година

Приз за най-добра режисура на наградите “Давид ди Донатело”, 1962 година

“Златен клас” от SEMINCI – Международния филмов фестивал във Валядолид, 1962 година

Социални
промени

Работата
отчуждава

Жената

Двойката

Геометрия

Архитектура



СОЦИАЛНИ ПРОМЕНИ

Филмът е ситуиран през 1961-а - годината, в която излиза по екраните – и показва икономическия бум, който води до радикални промени в италианското общество. Става дума за преживяването, свързано с преход от селския и агрикултурния контекст към индустриализираните градове (в случая – Милано) и търсенето на “място” (работа) в новите, бързо увеличаващи се заводи.

В случая на “Мястото” не става дума за подобна индустриална дейност, а по-скоро за служебен пост, който символизира нова стъпка модерност, след агрикултурните или индустриалните занимания.

РАБОТАТА ОТЧУЖДАВА

Дългият, празен коридор, към който водят толкова много врати на много стаи, пълни с работещи служители, и Доменико, малка фигура в другия край на коридора, ни подтиква да мислим за отчуждението от работата като следствие на икономическия бум. В онази епоха, много италианци имат желание да си намерят работа в заводите и предприятията, за да подобрят икономическото си състояние, но и много биват напълно обсебени и отчуждени от работата си. Филмът се занимава с този аспект на обществото, така че и това е главната тема в историята на Доменико.

ДВОЙКАТА

Доменико и Антониета-Магали са една много млада двойка, но не са нито сгодени, нито женени. Във филма, те преживяват първия етап от любовната си история, след като се влюбват един в друг нежно и

чисто, посредством разменени погледи и несръчни жестове. Тяхната афера не се превръща в същинска връзка, заради срамежливостта на Доменико и защото цялостният контекст не им позволява да пренесат взаимоотношенията си на следващото ниво.

АРХИТЕКТУРА / ГЕОМЕТРИЯ

Архитектурата на заводските сгради и начина, по който камерата ги кадрира, изтъква внушителната им квадратитост, подчертавайки промените, които се случват в онзи период от италианската история.

ЖЕНИТЕ

Жените се появяват в този филм като еманципирани фигури, особено Магали, майката на Доменико и енергичните дами от партито за Нова година. Всичко това е обратно на общоприетите схеми, тоест признак за модерност.

СИНОПСИС

Филмът започва в Меда, близо до Милано, някъде през зимата в началото на шейсетте години. Семейство Кантони - баща, майка и две деца – имат повод за празник. Доменико, по-големият син, заминава за Милано, за да кандидатства за работа в голямо предприятие. В Милано, столицата на Ломбардия, икономиката е в разцвет, със строящи се сгради навсякъде и интензивен трафик. В чакалната всички кандидати за работа оглеждат анонимните си лица с внимание и страх. В една от почивките между две задачи срамежливият Доменико се запознава с Антониета, избрала за свой псевдоним Магали, която кандидатства за работа в същото учреждение, но като секретарка. Двамата пият кафе, разговарят и се опознават постепенно сред забързаната тълпа. След тестовете, те се разхождат сред витрините в центъра на града и накрая се сбoguват на гарата. Доменико е избран успешно, което обозначава също и началото на живота му като възрастен. Купува си нов шлифер (същия, което Магали вижда на една витрина и харесва), влиза в новата си работа, върви по дългите коридори, среща се с главния инженер и е назначен като момче за всичко.

Доменико слуша съветите на старшия разсилен, докато обядват в столовата. Търси Магали и напразно я очаква в края на работния ден. На следващия ден, вече облежен в новата си униформа, среща случайно Магали в коридора. Тя е наета като машинописка и го кани да празнуват Нова година заедно.

Вечерта на 31-и декември Доменико отива сам на партито и очаква Магали с бутилка спуманте. Междувременно среща една по-възрастна двойка и приема покана за танц, чувствайки се опиянен за първи път от тази празнична и непозната атмосфера. Но Магали така и не идва на партито.

Обратно на работа, случва се нещо съдбоносно – един от колегите му умира, така че Доменико го замества, на последното бюро в най-тъмния ъгъл на стаята. Нова година започва с много въпроси и надежди.

КОНТЕКСТ - ПРОМЕНИ В ИТАЛИАНСКОТО ОБЩЕСТВО В НАЧАЛОТО НА ШЕЙСЕТТЕ ГОДИНИ

В началото на шейсетте години едно бурно и бързо индустриално развитие трансформира начина на живот в Италия, навиците на населението, вида на градовете и пейзажа. Това е така нареченият “икономически бум”, който разкрива радикални промени в тъканта на италианската икономическа, социална и производствена система.



От агрикултурна страна Италия се превръща в нова европейска индустриална сила, приближавайки се до Германия, Великобритания и Франция. Тази трансформация е възможна поради изобилието на човешка сила – хората се местят от бедния Юг към Севера, където започват да се издигат нови заводи, а също и от провинцията към града, който също започва да расте.

Най-динамичните сектори са онези, които получават постоянни субсидии през годините на възстановяването от Втората световна война – металургията, механичното инженерство и химическата индустрия. Продуктите от тези сфери имат добро качество и конкурентни цени, така че започва масов износ. Два града са в центъра на тази културна, социална и най-вече индустриална промяна – Милано и Торино.

В Торино е местонахождението на “Фиат” (Fabbrica Italiana Automobili Torino), най-големия завод за автомобили. Автомобилът става един от символите на този икономически бум, като моделът “500” (Cinquecento), произвеждан от “Фиат”, изпълва италианските улици, коренно променяйки начина, по който пътуват италианците.

Милано представлява столицата на този икономически бум: трудовата заетост се увеличава между 1951-а и 1961-а от 545,000 до 841,000 работни места, което е равносилно на 54%. Не е чудно, че един от известните филми от 1951-а се нарича “Чудото в Милано” и е от автори като Де Сика и Дзаватини. Торино също е участник във феномена на миграционната вълна, заради

огромната нужда от работна ръка, заедно с прилива на работници, идващи от унилата пиемонтска провинция, при което градът абсорбира огромен висок процент придошли (между 1951-а и 1961-а жителите се увеличават от 719,000 до 1,125,000), така че се превръща в третия “южняшки” град в Италия след Наполи и Палермо, като това води до най-различни проблеми с интеграцията. Южняците се сблъскват с враждебни, дори расистки нагласи, които намират израз дори и в обявите за недвижими имоти, където присъства следното уточнение: “Не отдаваме под наем на южняци”.

“Мястото” разказва една подобна история на преход и трансформация, защото Доменико, основният персонаж във филма, преживява тези промени и вместо да поеме работата на баща си в провинцията и да живее с всекидневието на своя малък град, той решава да се премести в големия град, Милано, в търсене на сигурна служба.

СОЦИАЛНИТЕ ПРОМЕНИ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА КИНОТО

В “Мястото” се усеща силното влияние на италианския неореализъм – едно движение, което се заражда по време на Втората световна война и се разгръща след нея. Неореализмът се развива след войната и в края на фашизма, тоест режима на Мусолини, чиято културна политика е ориентирана към потискане на опозицията чрез цензура, която изисква предварително одобрение на всичко публикувано, и потъпкване на свободата на изразяване посредством юридическо преследване и физическа агресия към опонентите.

Неореализмът не може да се дефинира като културно или литературно течение с ясно заявен манифест (както при футуризма на Маринети), или дори с общи черти (както при херменевтиката през трийсетте години), но е по-скоро тенденция и един преобладаващ културен и наративен “климат” в Италия през четиресетте и петдесетте години на века. В предговора от 1964-а към своя дебютен роман “Пътеката на паяковите гнезда” (Il sentiero dei nidi di ragno, 1947), Итало Калвино разяснява, че неореализмът “не е школа, а сбор от гласове, основно такива от периферията, едновременно откриване на различни Италии, особено на най-неизвестните Италии в литературата”. Така че може да говорим за ориентирането на различни автори към реставрацията на дадени теми, съдържание и език в литературата, а също и за една литература “в процес на правене”. Необходимостта от подобна промяна съответства на всички промени в политическата ситуация в Италия, с прехода от фашизъм към република посредством драматичните преживявания през Втората световна война и Освобождението.

Произведенията на неореализма се отличават с един изцяло нов стремеж да се опише съвременната реалност в една страна, доведена до повратна точка. Изучаването на тази реалност (и преоткриването на всички

малки регионални и местни светове, по-рано противопоставени от пропагандата на режима) се прибавя към намерението за едно етично и гражданско свидетелство посредством превръщането на романа и повествованието в инструменти.

От петдесетте години нататък, ставаме свидетели на постепенния упадък на неореалистичната поезия, която междувременно се е прехвърлила в сферата на киното.

Обикновено неореалистичните филми са заснети с непрофесионални актьори, сцените почти винаги са заснети в екстериор – основно в предградията и на село. Ежедневието е препредадено чрез лицата и историите на обикновените хора, без допълнителна украса.

Местните диалекти, низвергнати от фашизма, се завръщат заедно с реалността. Най-известните неореалистични филми в Италия, като шедеврите на Роселини ("Рим - открит град", "Паиза"), Де Сика и Дзаватини ("Шуша", "Крадци на велосипеди") или Висконти ("Земята трепери"), са на различни езици: немски, италиански, английски и местни диалекти. За първи път в историята на италианското кино местните диалекти стават също толкова важни колкото италианския и други книжовни езици, а не са възприемани като по-низши (диалектът се появява дори и във филмовите надписи, например "Шуша" и "Паиза"). При все това, неореализмът с неговия езиков подход не преживява дълго, защото се сблъсква със серийната стандартизация на киноиндустрията. Освен най-изтъкнатите представители на неореализма, трябва да се отбележат и някои не толкова известни имена, които все пак допринасят за успеха му – понякога с един единствен филм. Някои от тези режисьори после продължават кариерата си и се прочуват с работата си. Например Алдо Вергано, Луиджи Дзампа, Карло Лизани, Джузепе Де Сантис, Джани Пучини (режисьор на "Танкът от осми септември" от 1960-а и "Седемте братя Черви" от 1968-а), заедно с Джило Понтекорво, Антонио Латуада, Пиетро Джерми, Ренато Каstelани, Микеланджело Антониони, Франческо "Чито" Мазели, Курцио Малапарте и Франческо Роси.



ЕРМАНО ОЛМИ И НОВИТЕ РЕЖИСЬОРИ В НАЧАЛОТО НА ШЕЙСЕТТЕ

От средата на петдесетте нататък, едно ново филмово течение започва да процъфтява, така както италианското кино започва да се отклонява от неореализма и да се занимава с изцяло екзистенциални теми, заснети в различен стил и с различна гледна точка – често по-скоро самовглъбено, отколкото описателно. Сред тях се отличава Микеланджело Антониони, чиято трилогия "Приключението" (1960), "Нощта" (1961) и "Затъмнението" (1962) показва умението му да променя киноразказа, като саботира навиците на зрителите препредавайки неизразими настроения. Между 1960-а и 1962-а "Титанус", основната продуцентска компания в онази епоха, инвестира в млади режисьори и им предоставя шанс да направят нискобюджетен филм при относително свободни условия. В останалата част от света, авторите на младото международно кино са повлияни от Френската нова вълна, докато в Италия този творчески кипнеж е стимулиран от самите продуценти. Броят на дебютиращите в киното се увеличава, което позволява на младите режисьори да се появят на сцената и да променят правилата, което в Италия води до едно важно обновление на изразните средства. Сред най-значимите творби са "Времето е спряло" (1959) и "Мястото" (1961) на Ермано Олми, а други важни режисьори от този период са Пиер Паоло Пазолини, Марко Ферери, Елио Петри, Лина Вертмюлер и Джулиано Монталдо.

АВТОРЪТ

Ермано Олми е роден в Бергамо през 1931-а, в селско католическо семейство. През 1933-а родителите му се преместват в Милано заради работата на баща му – железничар, който загива през Втората световна война. От най-ранна възраст Олми проявява интерес към драматическите изкуства и впоследствие, за да се издържа сам, си намира място в “Едисон”, където работи и майка му. Там задачата му е да организира развлекателните дейности на служителите и да докладва за промишленото производство, така че основава кино-секцията към “Едисон Волта” и продуцира около трийсет документални филма на технологично-индустриална тематика.

Този период в “Едисон” оказва влияние върху първите му художествени филми не само откъм съдържание, но и заради участието на непрофесионални актьори и заради неореалистичния мироглед, който струи от работата му, и с подчертано индивидуален почерк.

Подобен пример за този разказвателен стил е “Мястото”, за който италианският киноисторик Джан Пиетро Брунета казва: “Олми наблюдава жестовите и лицата на персонажите все едно разполага с лупа, така че ни кара да усетим чувството за загуба, затруднението да се придържаш към новите правила на италианската трансформация по времето на икономическия бум, чувството за смърт, но също и за прераждане в един нов живот. Погледът му има способността да представи човека като мярка за всички неща.”

“Мястото” е филм, приветстван и от критиката, и от публиката, който печели наградата на Международната католическа организация за кино и приза на италианските кинокритици по време на Международния фестивал във Венеция.

Вниманието, отделено на ежедневието, на всеки малък детайл, се затвърждава с “Годениците” (1963) – една наситена с интимност история за работническата класа. Следва “...И дойде един човек” (1965), деликатна и ангажирана биография на папа Йоан XXIII, когото Олми счита за много близък заради общите им корени (и двамата са от Бергамо) – става дума за история, освободена от обичайните житийни образи.

След период, характеризиращ се с работи, считани донякъде за неуспешни (“Някой ден” - 1968, “Търсачи” – 1969, “През лятото” [?] - 1971, “Обстоятелството” - 1974), през 1977 той създава “Дървото на налъмите”, филм за живота на селяните в долината на По, изигран от непрофесионални актьори и на бергамски диалект, който представлява един поетичен и реалистичен, но едновременно с това и лишен от евтин сантиментализъм поглед – качества, които превръщат филма в шедьовър.

През 1987-а се завръща като режисьор с клаустрофобичния и тежък филм “Да живее дамата!”, награден със Сребърен лъв във Венеция.

Следващата година получава Златен лъв за “Легендата за светия пияница” – една лирична адаптация (написана от режисьора и Тулио Кезич) по книгата на Йозеф Рот.

Последните му работи (“Занаятът на оръжията” - 2001, “Песен, скрита зад паравана” - 2003, “Сто гвоздеа” - 2007) се обръщат назад към Историята, с познание и възхищение, като разкриват една необикновена способност за контрол върху снимачната площадка и изразните средства, едно необикновено желание за завръщане към великите исторически фигури.

КИНОТО НА ОЛМИ

През цялата си кариера, Олми никога не режисира филми, които биха могли да се определят като предвидими, той е по-скоро от онези автори, които гравират смисъла на нещата във всяка работа. Първите му филми разказват за прехода от провинцията към индустриалната цивилизация, опитвайки се да влезят в дълбок контакт с персонажите и историите, анализирайки всеки аспект – включително най-скритите и интимните. През втората част от кариерата си, Олми говори повече за война и мир, за мълчанието на интелектуалците, за диалога с болестта и смъртта, за недостига от книги и култура. Гледната точка на камерата ни предлага едно почти сюрреалистично изображение заради изопачените линии на перспектива и пространства вътре в кадъра. Не става дума за линейно представяне на сцената, а за различна гледна точка, която подчертава подчиненото положение на някого, който се стреми към нещо. Това може да се види в потискането, на което е подложен Доменико, и желанието на режисьора да ни отведе в друго измерение, разрушавайки класическите снимачни схеми.

Олми е считан за един от най-великите италиански режисьори.



ИЗБРАНА ФИЛМОГРАФИЯ

“Времето се спря” (1959)

“Мястото” (1961)

“Годениците” (1963)

“И дойде един човек” (1965)

“Някой ден” (1968)

“През лятото” (1971)

“Обстоятелството” (1974)

“Дървото на налъмните” (1978)

“Върви, върви” (1982)

“Да живее дамата!” (1987)

“Легендата за светия пияница” (1988)

“Занаятът на оръжията” (2001)

“Песен, скрита зад паравана” (2003)

“Билети” (2005) – съвместен проект
с Абас Киаростами и Кен Лоуч

“Сто гвоздеа” (2007)

“Картоненото село” (2011)

“Поляните отново ще цъфтят” (2014)

СХОДСТВА

ОТ ПЕРИФЕРИЯТА КЪМ
ЦЕНТЪРА НА ГРАДА



“ДЖОВАНА” (1955) – БРУНО
ПОНТЕКОРВО



“МЯСТОТО” (1961) – ЕРМАНО ОЛМИ



“ТРЕВИКО – ТОРИНО” (1973) –
ЕТОРЕ СКОЛА

ПОГЛЕД ОТВЪД



“СТАЧКА” (1925) – СЕРГЕЙ
АЙЗЕНЩАЙН

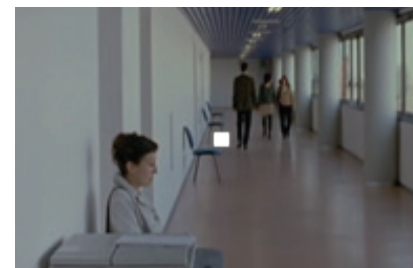


“МЯСТОТО” (1961) – ЕРМАНО ОЛМИ



“СЛАДКИ СЪНИЩА” (1981) – НАНИ
МОРЕТИ

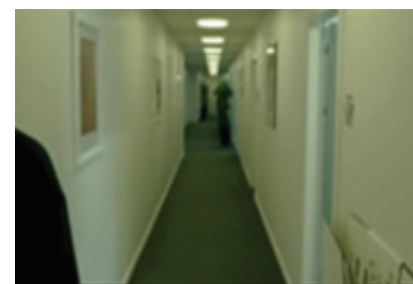
ОТЧУЖДАВАЩАТА РАБОТА /
РАБОТНОТО МЯСТО



“ОБИЧАМ ДА РАБОТЯ: МОБИНГ” (2004)
– ЛУИДЖИ КОМЕНЧИНИ



“МЯСТОТО” (1961) – ЕРМАНО ОЛМИ



“ГОЛЕМИЯТ ШЕФ” (2006) – ЛАРС
ФОН ТРИЕР

ЖЕНСКИЯТ ПОГЛЕД



“ЛЯТО С МОНИКА” (1953) –
ИНГМАР БЕРГМАН



“МЯСТОТО” (1961) – ЕРМАНО ОЛМИ



“ПАРИЖ НИ ПРИНАДЛЕЖИ” (1961) –
ЖАК РИВЕТ

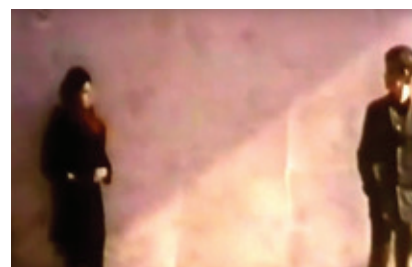
ДВОЙКАТА, ЛЮБОВТА СЕ ЗАРАЖДА



“ЛЯТО С МОНИКА” (1953) –
ИНГМАР БЕРГМАН



“МЯСТОТО” (1961) – ЕРМАНО ОЛМИ



“ТРЕВИКО – ТОРИНО” (1973) –
ЕТОРЕ СКОЛА

СВИДЕТЕЛСТВА -
ОЛМИ ГОВОРИ ЗА
КИНОТО НА ОЛМИ

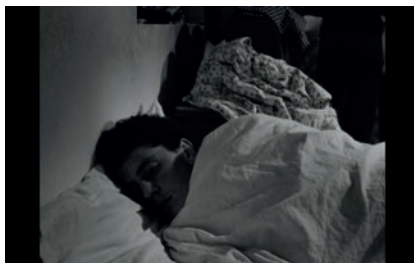
“Фирменото ми обучение беше основата на връзката ми с киното. Откакто направих онази работна документалистика, съм се опитвал да покажа света на труда от една определена гледна точка, наблюдавайки човека и неговите лични отношения с работните му занимания. Първите ми три филма се занимават с тази тема и регистрират социалните промени, които се случиха през петдесетте и шейсетте, по времето на икономическия бум.

Филмът съответства на моя начин да “гледам” живота. Когато вляза в една стая, аз възприемам всичко вътре, защото се интересувам от детайли и близки кадри. Посредством детайлите и близките кадри човек може да разбере същността на съществуването. Винаги заснемам лица. За мен, едно лице не е само синтез на личността, на която принадлежи лицето, то е синтез на една универсална история.

Филмите ми не идват от други филми, а от реалността, от живота, и това е причината те да са един инструмент, с който живея и споделям - с мен самия и с другите.”

III - АНАЛИЗ

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА



1 – Начални надписи (00:00:00-00:02:43)

В кухнята, Доменико се преструва, че спи. Навън е все още тъмно, но баща му излиза за работа и нарежда на съпругата си какво да заръча на Доменико за интервюто за работа.



2 – Вкъщи (00:02:40 -00:04:09)

Доменико е все още в леглото и се кара с брат си, който влиза в кухнята, за да довърши домашното си.



3 – На път за интервюто (00:04:10 -00:07:09)

Доменико напуска дома с брат си, качва се на влака и разглежда останалите пътници с любопитство.



4 – Пристигане в предприятието, в очакване на теста (00:07:10 -00:14:20)

Доменико влиза в помещение, пълно с чакащи хора. Също като него, много други млади хора точно са завършили образованието си и търсят работа.



5 – На път към тестовия център (00:12:11 -00:13:52)

Група пресича коридора, излиза от сградата на учредението и тръгва надолу по улицата.



6 – Писменият изпит (00:12:53 -00:17:02)

Докато диктуват задача по математика, Доменико изглежда объркан, оглежда всички наоколо из стаята.



7 – Обяд в бистрото (00:17:03 -00:18:56)

Доменико влиза в бистрото, за да обядва. Помещението е пълно с хора и всички маси са заети, така че се налага да седне с други клиенти.



8 – Из града (00:18:58-00:22:46)

Доменико излиза и пресича улицата. Приближава до момиче, което гледа витрините на магазините. Двамата тръгват заедно и решават да влязат в един бар.



9 – В бара (00:22:47 -00:24:52)

Влизат в бара и поръчват кафе, като само момичето сяда. Доменико остава прав, наблюдава другите посетители и се държи като тях.



10 – Из града, тичайки обратно към интервюто за работа (00:24:53 -00:26:51)

Двамата наблюдават променящия се град и преминават сред строящи се сгради и интензивен трафик. Давайки си сметка, че ще закъснеят за втората част на интервюто, те се хващат за ръка и тичат заедно обратно.



11 – Психологически тест (00:26:52 -00:29:47)

Група е подложена на психологически тест, като след колективния преглед, изпитът завършва с индивидуални въпроси. Доменико се усмихва в отговор на някои смущаващи питання.



12 – Край на интервюто, обратно вкъщи (00:29:48 -00:35:32)
Доменико изчаква момичето да излезе от сградата. Двамата се представят един на друг и продължават да разговарят. Когато стигат до трамвайната спирка, Доменико изчаква първо Магали да се качи.



13 –Вкъщи след интервюто (00:35:33 -00:36:32)
Семейството чака Доменико за вечеря, защото искат да знаят какви са резултатите от изпита. Доменико започва да им разказва за преживяванията си.



14 – В търсене на нов шлифер (00:36:33 -00:37:21)
Доменико отива да си купи нов шлифер, придружен от майка си. Исква същия модел, който е виждал по-рано с Магали, но майка му го убеждава да пробва нещо по-евтино.



15 –Вкъщи (37:21 – 38:16)
Доменико лежи в леглото си, мислейки за Магали и правейки списък с женски имена. Новият му шлифер е на стола.



16 – Първи ден на работа (00:38:17 -00:40:09)
Доменико излиза от вкъщи с баща си, за да стигне до центъра на града. Това е първият му ден на работа.



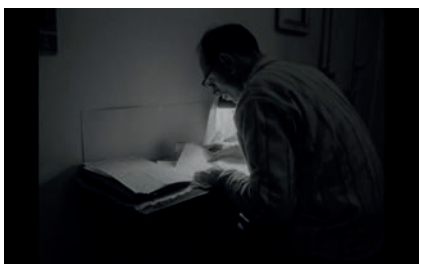
17 – В службата, назначение (00:40:10 -00:45:25)
Доменико пристига в службата и отива в канцеларията на горния етаж. Магали идва с майка си. В помещението влиза един служител и назначава официално новопристигналите. Доменико се отправя към работното си място – един външен отдел.



18 – Среца с началника на персонала (00:40:25 -00:52:00)
Доменико върви по дълъг коридор, за да се срещне с началника на персонала. След кратък разговор, става ясно, че постът му е временен. Придружен от една секретарка, Доменико стига до работното си място – момче за всичко.



19 – В службата (00:52:03 -00:54:55)
В едно помещение, пълно с бюра, всички работят под надзора на главния счетоводител.



20 – Животът на служителите (00:54:56 -00:59:40)
Един от служителите, който се появява в предишната сцена, е зает да пише на ръка. Жена пострива съпруга си. Хора в бар слушат един начинаещ певец. Една възрастна дама вечеря.



21 – В предприятието ???
Една от работещите плаче, докато колегите и началникът ѝ коментират произшествието. Доменико е на работното си място. Когато прозвучава звънеца за обяд, всички се втурват към служебния стол.



22 – В стола (01:02:50 -01:04:15)
Доменико е на една маса с колегите си и се оглежда за Магали.



23 – Извън сградата, в края на работния ден (01:04:16 – 01:05:20)
Доменико чака Магали след работа, но тя не се появява. Вали, така че той си тръгва неохотно.



24 – Униформата (01:05:21 -01:08:52)

Доменико носи с удоволствие униформата си. Оглежда се в огледалото на тоалетните. Извън предприятието чака отново Магали след работа, но я вижда с колегите ѝ и не се осмелява да я доближи. Връща се вкъщи сам.



25 – Картичката (01:08:53 -01:11:33)

Доменико е седнал на своето бюро и пише коледна картичка за Магали. Двамата се срещат случайно и тя го поздравява. Говорят, но разговорът им е прекъснат на няколко пъти от други колеги. Магали кани Доменико на служебното празненство за Нова година и той приема с удоволствие.



26 – Вкъщи (1:11:34 – 1:28:07)

След вечеря Доменико е в кухнята със семейството си. С помощта на майка си, той излиза незабелязано, за да се отправи към новогодишните танци. Баща му се оплаква, че синът им разполага с прекалено много свобода.



27 – На път за танците (01:13:02 -01:28:08)

Доменико тича, за да хване трамвай към града. Стои прав, докато пътува, гледа през прозореца и внимава да не изпусне спирката, на която трябва да слезе.



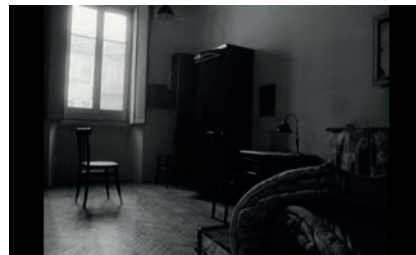
28 – Новогодишният празник в службата (01:14:00 -01:28:09)

Доменико пристига сам и му връчват бутилка спуманте. Влиза в празното помещение, слага си сламена шапка и сяда. Гледа към вратата, очаквайки Магали. След като се поздравяват за Нова година, хората започват да танцуват на групи.



29 – Бюрото (01:28:09 -01:28:25)

Всички служители, включително и началникът на Доменико, са застанали край празното бюро на техен колега, който точно е починал.



30 – Домът на починалия (01:28:26 -01:28:43)

Помещението е празно и чисто. Няма никакви лични вещи.



31 – В службата (01:28:44 -01:32:03)

Доменико е прав, в очакване началникът му да го премести на бюрото на починалия колега. Когато сяда, един колега от последния ред протестира, защото твърди, че мястото трябва да съответства на старшинството. Доменико се премества в дъното на стаята, а всичките му колеги се преместват с едно бюро напред. Доменико се примирява с йерархията – той сяда и се оглежда, давайки си сметка, че сега вече е част от системата и няма връщане назад.



32 – Финални надписи (01:32:03 -01:32:58)

КИНОВЪПРОСИ - ДВОЙНИКЪТ



(37:04, кадър 1)

Когато влиза в магазина за дрехи с майка си, Доменико е обграден с шлифери. Майка му иска да му вземе нещо ново за службата (изображение 1). В средата на магазина стои манекен с най-скъпия и стилин модел.

Темата за двойника се проявява и развива на ниво визия и разказ по различни начини: един и същи човек живее два различни паралелни живота, съзнателно или не; двама души, почти идентични, които могат да минат за един и същи човек; същинска физическа трансформация, която прави невъзможно да се разпознае и отличи същинския Аз; разделяне на личността, психологически и веществено; супергерои с двоен живот, пазен в тайна от всички. Има много кинотворби, където тази тема се появява, като се започне със „Случаят на Беки“ на Франк Райхер (филм от 1915-а, където темата за двойника се концентрира върху вътрешната двойственост на главния персонаж) и се стигне до безбройните версии на „Доктор Джекил и Мистър Хайд“ или филми като „Партньор“ на Бертолучи от 1968-а (вдъхновен от „Двойник“ на Достоевски), „Блейд Рънър“ на Ридли Скот от 1982-а (по мотиви от роман на Филип К. Дик), „Мъртва зона“ на Дейвид Кроненбърг от 1983-а (използвал за основа едноименната книга на Стивън Кинг), а в наши дни също и „Черен лебед“ на Дарън Аронофски от 2010-а.

В случая с „Мястото“, темата за двойника се разкрива в различни моменти от филма – например когато манекенът в магазина се явява като копие на Доменико, възплъщавайки всичко онова, което той би желал да бъде.



Кадър 2

Той е висок, красив, независим, без майка, която решава вместо него, и най-вече – носи шлифера, който Доменико би искал да купи, за да впечатли Магали, другата начинаеща служителка, в която той е влюбен тайно и срамежливо. Това обаче е шлифер, който той в никакъв случай не може да си купи, така че засега ще трябва да се справи с нещо не толкова скъпо и красиво.

В този смисъл, двойникът на Доменико е идеализираният манекен, който към края на филма се появява в огледалото. Персонажът минава през постепенна еволюция, за да се стигне до този момент (изображение 2), където той е пред огледалото и се възхищава от себе си – носи шлифера, който е искал, тъй като си го е купил с първата заплата като момче за всичко, а също и униформената фуражка. Този двойник, другият Доменико – пораснал, елегантен, наперен – няма обаче да успее да спечели сърцето на Магали, дали защото съдбата отрежда така, или защото все още не е готов за това.

ЗВУКЪТ



“Мястото” е един от онези филми, в които звуковата картина се характеризира с дублаж на репликите и възстановка на различни шумове, добавени с нахсинхрон в студио, като например променящия се град или стъпките на вървящите кандидати за работа, когато маршируват като войници по мраморните стълби на учреждениято.

Големият екран ни предава едно живо и вибриращо синестетично преживяване, посредством образ и звук, шумове, мелодии и ритъм. Всичко допринася за създаването на убедителна репрезентация на реалността, в която живеем всеки ден. Така както нашето ежедневие не е лишено от звуци, същото е и в киното, при това от самото му зараждане – рагтайма в идеален синхрон с фарсовия хумор на екрана, записите с оркестър за “Дон Хуан”, първата прознесена реплика на Ал Джолсън (макар и в контекста на расовите стереотипи от онази епоха). От 1930-а нататък техническата възможност да се записва звук на живо, тоест на самата площадка по време на снимките, допринася за освежаването и удължаването на жизнеността на едно изобретение, което е вече на 35 години.

От самото начало в англосаксонските държави се работи със “синхронизиран звук”. В Италия, където снимачният процес е ориентиран около камерата, трябва да чакат за това до седемдесетте години. Така се заражда дублажът, заради ред културни и политически фактори. Всички заглавия от големите американски

компании се дублират в Италия, където не след дълго студиата за дублаж се усъвършенстват и профилират, благодарение на това че наемат професионални актьори, които са започнали кариерата си в театъра.

Така започва златната ера на италианския дублаж, но и приключва скоро след това, когато фашисткото правителство облага дублирането с данък, с което принуждават американските продуценти да спрат да внасят филми след 31-и декември 1938-а. След края на Втората световна война в Италия нахсинхронът се превръща в обичайна практика – нещо напълно немислимо в други държави, тъй като оказва влияние върху типа разказ и продукцията на филма. Например режисьорите неореалисти често карали непрофесионалните актьори да произнасят произволни цифри и фрази, а след това се занимавали с репликите по време на дублажа.

В стила на неореализма, “Мястото” няма авторска музика – единствените звуци са шумовете на града и диалозите на твърорите. Липсата на екстра-диегетична музика (такава, която чуват зрителите на филма, но не и персонажите в историята) не е недостатък, а напротив. Така саундтракът на филма се състои само от звуците на града и на работното място и това е с фундаментално значение за разказа, както и изображението – за да сграбчи зрителя и да създаде емоционална емпатия към персонажите на филма.

Така например, в последната сцена Доменико точно заема своето “място” на най-последното бюро в счетоводната кантора. Камерата кадрира лицето му отблизо в комбинация с острия, повтарящ се и дразнещ звук от циклостила. Този звук отмерва преминаващото време, но има и драматично измерение, когато се асоциира с празния поглед на Доменико в пространството пред него.



АНАЛИЗ НА СЦЕНА: РАБОТНИЯТ МАРШ

(00:12:17–00:14:07)

КОНТЕКСТ

Икономическият бум, миграцията на хората от провинцията към големия град, търсенето на работа, отчуждаването от семейството са само някои от темите, с които се занимава филмът.

Още в самото начало режисьорът описва сценарии и ситуации, които ще се повторят в някои по-особени сцени, представящи новата работническа класа, която идва от селата и малките градчета, за да се пребори с хаоса на града и импозантните пространства в огромните предприятия.

Една от тези сцени е преминаването на кандидат-работниците от първоначалния сборен пункт към централната сграда на учреждението, където всички те ще държат писмен изпит. Изглежда като че да става дума за марш на войничета, които следват своя генерал към неизвестно бъдеще – мечтаната работа, която би им помогнала да се еманципират и да се превърнат в част от консуматорското общество, развиващо се в онези години.



Кадр 1

ДЪЛБОЧИНАТА НА ПРОСТРАНСТВОТО

Сцената започва с един празен и дълъг коридор със затворени врати на бюра и канцеларии. Камерата е разположена в противоположния край на входа, в очакване на потока хора, който се задава, за да подчертае дълбочината на коридора, или по-скоро – величието на предприятието, което контрастира с незначителността на индивидите.

В този момент линейната перспектива в кадъра носи драматичен заряд. Начинаещите работници вървят по коридора, като някои гледат надолу, но всички се движат в един ритъм, подчертан от звука, който издават подметките им по пода. Изглежда все едно една армия марширува срещу общия си враг, като всички са с един и същ чин и ранг.



Кадр 2

ПРОМЕНЕТЕ В ОБЩЕСТВОТО

Обществото се променя, заедно със своите обичаи и привички. Сега маршът се разгръща от вътрешността към пространството извън сградата, хората все още се движат в един ритъм. Промяната е пояснена чрез контраста между две поколения.

Един минувач спира Доменико. Човекът е възрастен, излязъл е на разходка с кучето си и е удивен от този поток от момчета, които отиват на изпит за работа. Разговорът помежду им, на ломбардски диалект, подчертава странната ситуация, а също и промените в привичките и обичаите. Светът се променя и дори един жител на Милано го осъзнава.



Кадр 3

ОГРОМНИ ПРОСТРАНСТВА, ВНУШИТЕЛНА АРХИТЕКТУРА



Кадр 4

Необятността на интериорните пространства и величината на сградите потвърждават отново трансформацията. Това, което е пред очите ни, вече не е провинцията с нейните земеделци, които отиват да се трудят с конски каруци, нито схлупената гара – виждаме единствено огромни и красиви сгради. Дългото стълбище и приглушената светлина подчертават неизвестността на мястото, към което хората са се отправили.



Кадр 5



Кадр 6

Позицията на камерата увеличава усещането за величие в архитектурата на сградата, но с примес на отчуждение. В този момент вече не можем да видим масовката, улавяме единствено движението им сред колоните на горния балкон. Също така и чуваме отчетливо звука от стъпките им.

Режисьорът избира да наблегне на широкото открито пространство в сградата като загатване за промените, които се случват в обществото – от простотата на провинцията, хората се придвижват към великолепието на импониращата

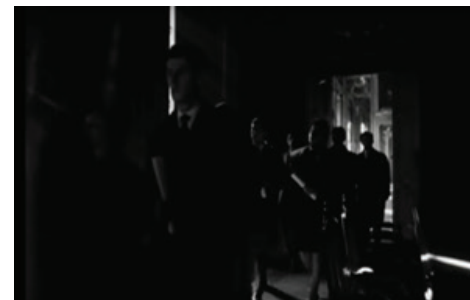
градска архитектура.

Маршът на кандидатите за работа е почти приключил. В последното помещение преди залата за изпит е напълно тъмно, един самотен слънчев лъч минава през прозореца. В един дълъг кадър виждаме единствено силуетите на хората, докато неподвижната камера ги изчаква да преминат.

Този маниер на представяне като че ли кара да изпъкнат надвисналото безпокойство и опасенията на армията от кандидат-служители, която тепърва ще се изправи през различни изпитания, за да се сдобие с работа, независимост и идентичност в това новозараждащо се консуматорско общество.



Кадр 7



Кадр 8

МЕЧТАТА НА МАЙКАТА

Майката на един особено млад кандидат за работа стои сама в осветено помещение. Режисьорът се концентрира върху нея, създавайки малка пауза в структурата на разказа. Кадрирането отгоре подчертава мъничката ѝ фигура, контрастираща с необятното помещение и самото учреждение.



Кадр 9

Когато жената се поглежда в огледалото, можем да си представим мислите ѝ като майка, проекциите ѝ върху младия ѝ син, който вероятно ще успее да се сдобие с така желаната работа с помощта на ходатайство. Работа, която ще позволи на цялото семейство да бъде самостоятелно и част от разрастващото се капиталистическо общество. За да се изтъкне този аспект (изображение 10), е използван близък план на лицето, така че кадърът е по-скоро емоционален, отколкото описателен. Камерата е позиционирана зад жената и голяма част от кадъра е изпълнена от огледалото, но въпреки това, лицето ѝ изпъква. Гледайки се в огледалото и докосвайки веждите си, тя е символично представена в един друг свят.

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА (00:48:05)



Фоторама (00:48:05)

КОНТЕКСТ Доменико е нает на работа и е преминал благополучно първия кръг от интервютата. След като се среща с Магали, заедно с останалите успешни кандидати, той е последвал един служител в основната сграда. Тук една секретарка го придружава в бюрото на инженера, техническия управител на предприятието. Началникът разменя няколко реплики с нововлезлия, след което изпива първо кафето си, преди да отговори на въпроса на Доменико за каква позиция именно е назначението му.

ПОДЧИНЕНИЕТО НА КАНДИДАТА ЗА РАБОТА
Гледната точка на камерата представя едно почти сюрреалистично изображение заради изопаченото пространство в кадъра. Сцената не е представена

линейно, а по-различно, с което се подчертава именно зависимостта от по-висшестоящия. Тази гледна точка изтъква потисничеството, на което е подложен Доменико, както и желанието на режисьора да ни изведе до ново измерение, в което класическите изобразителни схеми са разрушени.

Доменико е в бюрото на инженера, началник на предприятието. Става дума за един много интересен образ, тъй като позицията на персонажа сочи недвусмислено душевното му състояние и статута му във филма. Доменико е в центъра на кадъра и лицето му изглежда по-малък от инженера. Въпреки че лицето на началника е в профил, визуално "тежестта" му в кадър е по-голяма. От тази гледна точка изглежда сякаш мястото на Доменико е по-ниско. В този кадър действията на персонажите и езикът на тялото им са много изразителни. Докато разговаря с Доменико, инженерът пие кафе, с което се подчертава, че интервютата за работа са част от работната му рутина, а също и демонстрирайки превъзходството си над Доменико, тъй като само единият от тях пие кафе. Доменико е смутен и срамежлив, настроението му е изразено в начина, по който гледа към началника.

Подчинението на Доменико е ясно и убедително – този единичък кадър е достатъчен, за да ни покаже, че режисьорът желае да наблегне на разликите между двата персонажа. Постига го посредством разположението на актьорите и сценографията, но актьорската игра също има фундаментално значение.

Инженерът така и не поглежда към Доменико, вместо това гледа към тефтера на бюрото си, а когато отпива от кафето, се концентрира върху чашата. Това ясно обозначава позицията му на върховенство спрямо другия. Доменико, от своя страна, едва успява да проговори, когато отвръща на въпросите на инженера, а изражението му показва, че е обезпокоен и уплашен. Поведението на двата персонажа отново подчертава социалните промени, които се разиграват, новия баланс и новите властови взаимоотношения в индустриалното капиталистическо общество.

АНАЛИЗ НА ПЛАН

ДВОЙКАТА СЕ СБЛИЖАВА

(00:26:31–00:27:10)

КОНТЕКСТ По време на обедната почивка, Доменико и Магали отиват да изпият едно кафе и се спират да погледат строежа на метрото. Изведнъж си дават сметка, че ще закъснеят, така че започват да тичат сред трафика. Всичко в града символизира настъпващата промяна.

ЕДНО ДРУГО ИЗМЕРЕНИЕ В тази сцена сякаш се озоваваме в друго измерение. Шумовете на града, трафикът, дразнещите звуци от околните строежи сега са заменени от чуруликането на птици. Не виждаме кранове, трамваи и коли – единствено Доменико и Магали сред природата. Като че ли някой е подменил филма и става дума за творба от епохата на експресионизма, от двайсетте години на миналия век. Кадрите тук са все едно разчувстващи картини, а двамата персонажи, тичащи ръка за ръка, с техните усмивки, ни карат да мислим за щастлива влюбена двойка.

Това усещане не трае дълго. Това друго измерение, тяхната любов и техният бяг са прекъснати в момента, в който напускат полето и се връщат отново на улицата, Изглежда все едно режисьорът е искал да покаже на зрителите друг филм, където новозараждащата се любов е само илюзия, при това неизменно свързана с друга среда, друго време, а също и с друг кинематографичен стил.

НАЧАЛОТО НА ЛЮБОВТА От емоционална гледна точка, това е много важна сцена. С няколко плана режисьорът демонстрира отношенията между Доменико и Магали. Той й помага да пресече улицата, хваща я за ръка и двамата се затичват обратно. Движението им е предадено с проследяващ кадър, който се концентрира върху двойката, държащи ръцете си и усмихвайки се съзаклятнически. Този момент ги отвежда в друго измерение, подсказвайки, че това е само началното на една красива любовна история, прекъснат от случаен минувач, който упреква Доменико. Тази ситуация се повтаря на няколко пъти във филма, така че двамата така и не успяват да задълбочат отношенията си.



1



2



3



4

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ

ТРУДЪТ И КИНОТО



“Мястото”, Ермано Олми (1961)



“Плейтайм”, Жак Тати (1967)



“Работници напускат фабриката Люмиер в края на работното време”, братя Люмиер (1895)



“Модерни времена”, Чарли Чаплин (1936)



“Метрополис”, Фриц Ланг (1927)

МАСАТА, ИЗТОЧНИК НА ИСТОРИИ



“Мястото” Ермано Олми (1961)



“Мизерия и благородство”, Марио Матоли (1954)

“Масата” - там, където сядаш, където се храниш, взимаш решения – винаги е била използвана като творчески източник за истории и начин да се поднесе “порция” социална истина. В италианското кино масата често е средство да се разкажат типични за неореализма сюжети, в които масата заема централно място в живота на дома, където често хората нямат много за ядене или където седат, за да вземат важни решения в контекста на филма.

Така например в “Мястото”, в сцената след интервюто за работа, бащата на Доменико с помощта на майката се опитва да изкопчи подробности за изминалия ден, за да прецени как се е представил синът му. Това е един от първите ключови моменти от филма, където е разкрита чувствителността на персонажите.

Пълната противоположност на “Мястото” и една от най-известните сцени в историята на италианското кино – митичното ядене на спагети с ръце в “Мизерия и благородство”, един филм с незабравимия Тото, в който се говори за темата за глада с ирония и мъдрост. Един прислужник чука на вратата на две семейства и започва да приготвя трапезата, сервирайки безкрайна поредица от вкусотии и все още парещи спагети. Тото и приятелите му скачат на масата и започват да се хранят лакомо, докато танцуват, напъхвайки куп спагети в джобовете си, сякаш

искат да се запасят до края на света..

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED



“Мястото” (1961)



“Духът на кошера” (1973)

КОНТЕКСТ В колекцията на CinEd има много филми със сходни сцени, които се разиграват на масата, в различни епохи, ситуации, и стилове.

На масата, освен че се храним, също така разговаряме, обменяме мнения, изразяваме гледната си точка, а понякога дори не се нуждаем от думи – езикът на тялото е достатъчен, за да общува в този свят, който сякаш се върти около масата.

ОБЩУВАНЕТО НА МАСАТА В тези два кадъра от “Мястото” и “Духът на кошера”, два много различни филма като сюжет и среда, и двамата персонажи сякаш искат да изразят едно и също – усещане за неудобство, самовглъбяване, едновременно очакване и мъчальни.

Тук може да усетим липсата на общуване, майката в “Мястото” е изолирана от диалога между Доменико и бащата. Тя също би искала да участва, но не го прави. Тя оставя задачата на съпруга си.

В “Духът на кошера” имаме сходно чувство. Бащата гледа надолу, той се е оттеглил в своя собствен свят, докато момичетата на масата комуникират с погледи и усмивки.

Сходна е и композицията на кадъра. Интересно е да се отбележи, че камерата се концентрира много малко върху онова, което е на масата, а по-скоро подчертава изражението на лицата на актьорите и онова, което е зад гърба им. В “Мястото” - кухня в скромно обзаведен дом, с всички вещи на показ, с което се подчертат социалния и икономическия контекст на селската къща. В “Духът на кошера” - прозорец, през който преминава топла светлина и чиято текстура напомня на пчелен кошер, с което сцената придобива драматичен оттенък.

ТРАНСФОРМАЦИЯТА НА ГРАДА



“Мястото” (1961)



“В строеж” (2001)

Промените в обществото и трансформацията на града са две от най-важните теми, анализирани в “Мястото”. Преобразяването на Милано от 1961-а, промяната на пейзажа, крановете и строителните работници – всичко това напомня на “В строеж” и Барио Чино от 2000-а, в Барселона, където се изгражда един нов гигантски жилищен блок, за да замени старите къщи, които трябва да бъдат разрушени.

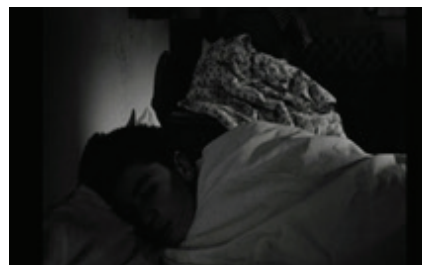
По време на обедната почивка Доменико и Магали гледат с удивление работниците, крановете и огромната трансформация, която се разиграва пред очите им. По същия начин във “В строеж” историята е видяна през погледа на онези, които преживяват промяната в първо лице – възрастния моряк, работниците, мароканския имигрант, който смесва поезия и философия с добро око за детайлите, младата двойка, която не може да намери мястото си в тази среда, лица, гърбове, лопати, отпадъци, котки и деца – всички онези, които стават свидетели на трансформацията, преобръщаща живота на целия квартал.

ЧЕРНО-БЯЛАТА ГАМА КАТО ИЗБОР

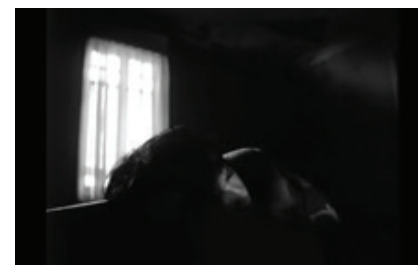
И “Мястото”, и “Кръв” за заснети в черно-бяло. Това е съзнателен избор и в двата случая. Първите цветни филми са заснети в САЩ през 1935-а, а в Италия първият цветен филм се появява през 1952-а - “Тото в цвят” на Стено. За младите зрители, употребата на черно-бялата тоналност в съвременни творби може да изглежда като една ненужна или скучна техника, но напротив – режисьорите, които правят този избор в наши дни сякаш подсказват на зрителите да използват въображението си, за да компенсират липсата на цвят в изобразената реалност.

Черно-бялото е синоним на паметта, но също и на елегантността и стила или пък напомня за отминали епохи – дали защото черно-белите сенки на експерсионизма са по-наситени от онези в цветното кино, или пък защото отдалечаването от истинския свят винаги придава особена убедителност на сюжета.

“Мястото” (1961)



“Кръв” (1989)



ВРЪЗКА С ДРУГИ ИЗКУСТВА

ГРАДСКИТЕ ПЕЙЗАЖИ В МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО

Безлюдни стени, притъпено-сиви небеса, унижени и унижителни картини на индустриално развитие, светли и едновременно с това резки цветове, тъмни сенки.

Работата на Сирони изразява двойното напрежение, което характеризира урбанистичния контекст в процес на разширяване – от една страна силата, която носи изумителна и конструктивна енергия, от друга страна мрака, който води до усещане за безпътница и самота.

Сирони разказва за пейзажа на предградията в град като Милано, който се променя и може да се сравни с онзи от филма на Олми, въпреки че става дума

за различни периоди. Двете истории изразяват по идентичен начин промените, през които преминават градовете.

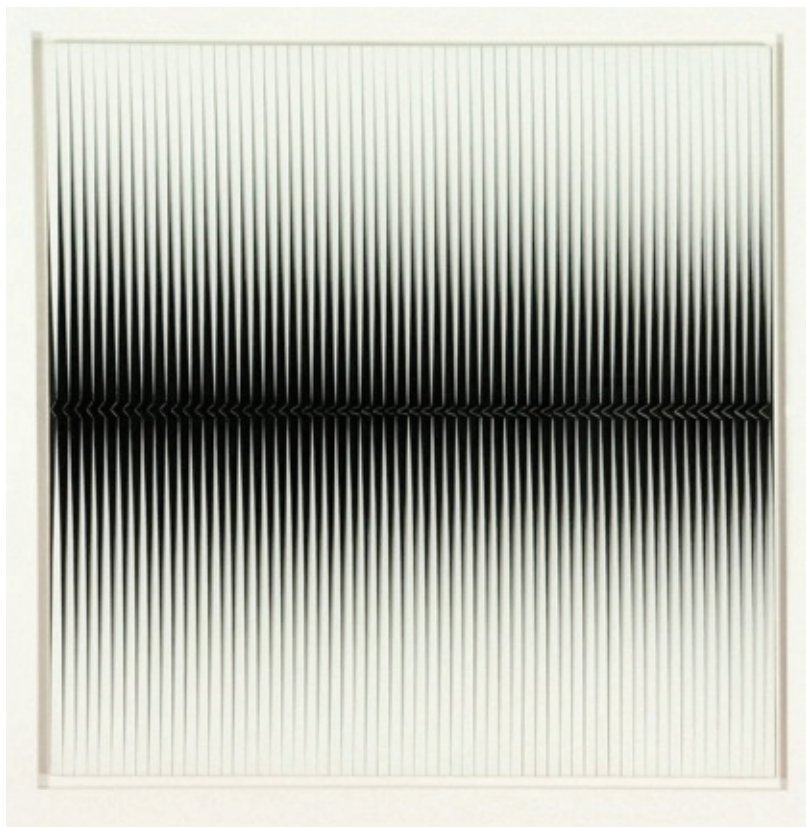
След като първоначално се присъединява към футуристите, след Първата световна война Марио Сирони става един от основните поддръжници на необходимостта от завръщане към установения ред – необходимост, която той артикулира посредством стил, дефиниран от усет към метафизичното и геометрична стилизация.



“Градски пейзаж”, 1940 Марио Сирони



ОПТИЧЕСКО ИЗКУСТВО

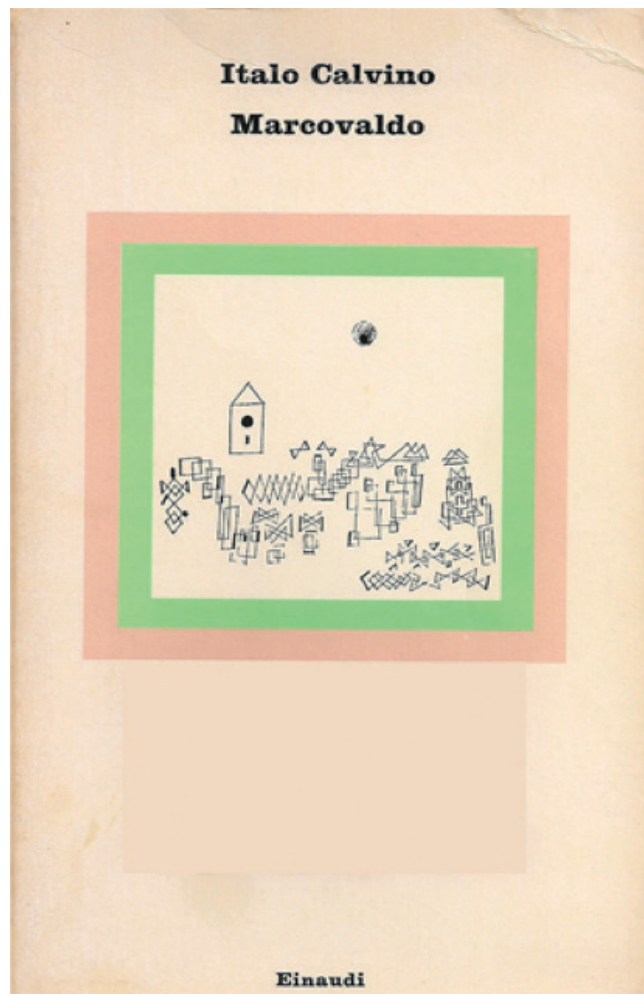


“Хоризонтално и отвъд”, 1973 Алберто Биази



Линии, които се преплитат, и линии, които се движат успоредно – сравнението между архитектурните линии от стълбището в модерната сграда от “Мястото” и линиите от тази творба на Биази може да ни подтикне да отидем отвъд онова, което се вижда на пръв поглед, в едно по-дълбоко измерение, което трансформира тези линии. Биази участва като главно действащо лице в множество артистични експерименти и инициативи, особено през шейсетте. Името му се свързва най-вече с популярното в онзи период оптико-кинетично изкуство, благодарение на художествени творби, създадени на базата на прецизни оптически илюзии. Като цяло, повърхността на картините му се променя спрямо ъгъла, под който се наблюдават.

ЛИТЕРАТУРА



“Марковалдо, или сезоните в града”, 1963, Итало Калвино

Като литературен паралел може лесно да се направи връзка с “Марковалдо” на Итало Калвино.

Основният персонаж в този сборник от разкази е искрен и неподправен тип, подобно на Чарли Чаплин, човек от предградията или от провинцията, който попада в изгнание в индустриален град от шейсетте години.

Въпросният град може да бъде Милано или Торино, Калвино предпочита да не разкрива точната локация, защото желае по-скоро да типизира индустриалната среда в Италия в годините на икономическия бум.

Калвино прилага същия метод и когато трябва да опише работното място на своя персонаж. Заводът остава анонимен, тоест този завод може да бъде който и да било завод – едно анонимно, безлично и отчуждаващо място.

И така един ден, докато чакаше трамвая за SBAV, учреждениято, където се блъскаше, забеляза нещо необичайно в близост до спирката, в стерилната и вкоравена ивица земя, която следваше дърветата по булеварда - на някои места по дънерите изглежда като че имаше тук-там бучки, които се разтваряха и разкриваха кръгли, подземни тела. Той се наведе, за да си завърже обувките и погледна по-внимателно - това бяха гъби, истински гъби, които растяха наред самия град! Марковалдо почувства как сивият и мизерен свят наоколо изведнъж стана щедър и изпълнен със скрити съкровища, а също и че може би все още има надежда за нещо в този живот, освен почасовата надница от договора, застрахователната полица, семейните надбавки и повишението в цената на хляба.



ПРИЕМ НА ФИЛМА: ДВЕ РАЗЛИЧНИ КРИТИЧЕСКИ МНЕНИЯ

ИТАЛИЯ, КРИТИЧЕСКА РЕЦЕНЗИЯ ПУБЛИКУВАНА В LETTURE, ЯНУАРИ 1962

“Това е един от онези филми, които затвърждават мнението, че широката аудитория няма нужда нито от фантазмагории, нито от нездрави и ужасяващи истории, за да се разнообразява пред големия екран, без да съжалева за заплатения билет. Успеха му бихме могли да припишем не само на наградите от Венеция (Международната католическа организация за кино, приза на италианските кинокритици, отличието “Città di Imola”) и Лондон (купата “Съдърленд” на Британския филмов институт), или на рекламата, която обичайно и заслужено съпровожда името на режисьора Олми (автор на “Времето се спря”, засипан с най-различни международни кинонагради, макар и непознат за масовата публика), но най-вече на факта, че зрителите се идентифицират с тази авантюра и нейната тривиалност. При това, тя е разказана много семпло и с един жив стил.

Става дума за творба, която с лекота може да се опише като красива и приятна, но в същото време заслужава един по-задълбочен поглед, в противен случай тази мила праволинейност може да ни въведе в грешка.

На ниво структура бихме могли да отделим три наративни ядра. Първото – основното и видимото на пръв поглед – е онова, което съдържа историята на Доменико: едно момче от провинцията, което отива в Милано за конкурс за работа, за да стане служител в голямо предприятие. Той успява в конкурса, първо става момче за всичко, а след това и е назначен официално.

Най-общо тематиката, която произтича от това наративно ядро може да се обобщи по следния начин – завоюването на едно работно място доживот изглежда първостепенно (поне така ни се струва отстрани, а също за родителите на Доменико, за самия Доменико и неговите конкуренти на изпита), но това не е задължително така, защото още с първия контакт с професионалната среда, човек попада на хора, които мислят другояче, и този свят не изглежда като да е съшит, за да покаже по каква мярка са скроени човешките радости и достойнства. Докато следва своя юноша, Олми като че ли във всеки един момент му казва: “Мястото ти! По-късно ще разбереш какво означава това.” И действително, най-накрая, седящият на своето работно място Доменико (препращан от бюро на бюро до онова, където лампата трябва да остава включена през целия ден) гледа пред себе си – очите му са широко отворени, усмивката му е изчезнала, а циклостилът отмерва ритъма, регулярно и анонимно, като символ на безмилостния механизъм, чиито затворник ще остане завинаги.

Второто наративно ядро е именно онова, което се отнася до работната среда и което би трябвало да има голямо значение за режисьора. Той се концентрира със скрупулوزно внимание върху множество служители и чиновници, с техните навици (не особено вълнуващи), с техните драми, големи и малки, с техните незначителни мании, така или иначе характерни за ограниченията, наложени им в ежедневно човешко съществуване. На практика, за Олми работата в едно голямо предприятие е цел, която предлага известна икономическа сигурност,

но и едновременно с това осъжда човека да не бъде нищо повече от половин човек, ограничен и задушаващ се от липса на кислород, ако вече не е достатъчно огорчен и зъл.

Забелязваме обаче, един необичаен факт за епохата, а именно че в тази социална поема, един вид, грешката е на служителите, а не на началниците. Именно онези, които се оставят на рутината на ежедневието и се отпускат по течението на едно работно място, където най-очакваното събитие е звънеца за края на деня, като изключим повишението и по-удобното бюро, точно те се превръщат в образец в едно общество, в което са едновременно и актьори, и жертви. Макар и вдъхновена от реалността, става дума за една представа за професионалния живот, която със сигурност може да опишем като жалка, дори и песимистична. Във всеки случай, тя не предлага никаква конкретна или положителна перспектива.

Третото наративно ядро се върти около срещата между Доменико и Антониета. Тя има определена тежест във филма, вероятно защото е най-завладяващата част, благодарение на своята рядка красота, дължаща се на конкретния тон и изобретателност на разказа. Тази среща също оставя един горчив послевкус. Но онова, което най-ясно забелязваме, е факта, че тази връзка разцъфва в началото, развива се нерешително и накрая изчезва – в ритъм, който бихме могли да определим като самостоятелен. Срещата започва с конкурса, но би могла да се случи и по-късно. Тя залинява, не знаем действително защо, без съмнение поради фактори, които не знаем как да разположим, нито как да отделим от изискванията на работата.

От тези три наративни елемента, първите два биха могли да се обединят, ако е в първата не ставаше прекалено много дума за “Доменико”, а във втората, съответно – прекалено много дума за “служителите”. Същото се отнася за първия и третия, ако при Доменико нямаше прекалено много “служебни характеристики” и прекалено малко “Антониета” и обратното. Така че наистина става дума за три различни елемента. Ако не можем да групираме два от тях, няма как да открием структурното единство между трите. И ние сме убедени, че недоразумението е възникнало още в зародиш, в самия замисъл на филма. Най-вероятно, изкушен от идеята да разкаже всички тези красиви неща, Олми не се заема специално да избере един елемент, който би му позволил да предложи на зрителите цяла роза, вместо няколко откъснати листчета, с което де факто се оставя открит за нападки от онези, които биха го обвинили, че си е претупал работата.

При все това, “Мястото” има естетически и стилистически качества които напълно оправдават почти единодушното дотук одобрение на критиката и на публиката. Не е погрешно, когато говорим за работата на Олми, да използваме понятието “поезия”, ако все пак го използваме внимателно. Поезия, на която той ни приучи с по-ранните си документални филми, където наред гъстите тръбопроводи и планините от цимент и желязо до нас винаги достигаше автентичният глас на човека. Също и в този филм, ситуиран в механичния свят на индустрията, човекът винаги е на преден план. Това надмощие именно определя стила и налага ритъма на езика, характеризиращ се с приемането на едно кино време, което клони към това да се слее с действителното време. Това позволява да се заснеме и най-малкия детайл от изразенията, да се заредят със смисъл дори и

най-безличните и безизразни жестове, да се придаде стойност на най-баналните и скромни предмети. По-специално, става дума за фините ескизи на взаимната симпатия, която се заражда между двамата юноши (и която се развива против очакванията), с този великолепен бяг през парка и този детайл със сплетените им ръце; става дума също за тези "мостри" от живота на служителите, видени в службата и у дома; става дума за величествения епизод с празника, напълно пуст, като изключим онези персонажи, които играят, пеят и танцуват щастливо. Последниците от този маниер на разказване е задължението да се продължи в определен стил (може би бихме могли да го определим като поантилизъм?), за да се създаде даден персонаж, дадена среда, дадена история. Този маниер трябва да взема под внимание ограниченията на кинематографичния формат. Наистина, ако това е източникът на приповдигнатите рецензии, които ощастливяват и вдъхновяват зрителите, а също и тази непосредственост и тази свежест в изобразяването, спонтанна и естествена, от тук произхожда също и гореспоменатият недостатък – недостатъчна структурираност, съответно и една работа, която би могла да изглежда нескопосана.

Сега, ако тези свежи и спонтанни забележки произтичат – както е при Олми – от една един вид неподправено вдъхновение и от талант за импровизация, структурната солидност не може да се зароди и без едно задълбочено размишление във фазата, в която се разработва сценария, и то става още по-необходимо, ако забележките са прецизни, а силата на режисурата – в импровизацията. В противен случай, този стил, едновременно уповаващ се на късмета и така характерен, блокира или сюжетите в дългосрочен план, или възможността да се задълбочим в най-сложните слоеве на душата и реалността. В "Мястото" всички тези качества, както и ограничения, са видни. Освен това, качествата се потвърждават от перфектното съвпадение между фигуративните елементи – операторска работа и пост-продукция без стилистични ефекти и с натурално осветление, реалистични декори, както и диалози, носещи незаменната красота на истината. Не бива да пропускаме и актьорската игра. Олми прибегва за пореден път към непрофесионални актьори. Резултатът е изненадващ, както и в предишния му филм, като потвърждава режисьорската му способност да избира и ръководи своите изпълнители. Играта, искрена и чиста, но фина и адекватна, съответства напълно на стила на филма."

Серджо Рафаели

САЩ, "ЕКРАН": ЧИНОВНИК В ИТАЛИЯ ИЛИ "МЯСТОТО" НА ДВА ЕКРАНА, ПУБЛИКУВАНО В NEW YORK TIMES НА 23-И ОКТОМВРИ 1963

"Явно е, че Ермано Олми, младият режисьор, отговорен за новия италиански филм "Мястото", чиито прожекции започнаха вчера в салоните на Fifth Avenue Cinema и Cinema II, е изучил занаята си чрез снимане на документалистика и го е изучил изключително добре. Защото този забележително семпъл но и сложен, естествен но и дълбок малък филм за младеж от работническата класа в Милано, чиято първа работа е в голямо индустриално предприятие, е несъмнено в стила на документалното кино. Жив, реалистичен, с остро изображение. От първия кадър нататък камерата е само наблюдател. Във всеки един момент зрителят е в позицията на наблюдател,

никога не се превръща в непосредствен участник в емоциите на участниците. А наративната линия е последователен сбор от факти, от истина. Всичко, което г-н Олми ни показва, са няколко отсечени и решителни епизода. Виждаме цялото странно и наситено преживяване на въпросното момче, в деня, в който отива да положи изпитите, необходими за работата – как става сутринта, как отива до града с влак от предградията, как наблюдава другите кандидати, как преминава глуповатите тестове, среща момиче, разхожда се с нея и постепенно започва да се влюбва.

После стигаме до момента, в който се връща в града няколко дни по-късно, за да види как се е справил, среща отново момичето, научава, че и двамата са избрани за работа, но на различни места, започва като момче за всичко и наблюдава ежедневната рутина на чиновниците.

Накрая – щателно свидетелство за всичките му преживявания на едно служебно парти за Нова година, където той чака изпълнен с тъга и надежда момичето, което никога не се появява, и на самия финал – сцената, показваща какво се случва, когато е повишен в служител. Това е – едно просто и буквално изложение на всичко онова, което се случва на това момче, все още на стартовата линия, водеща към голямата индустриална каторга, така че изглежда като нещо страхотно и желано. И все пак – изпод дословния детайл, изпод стотиците и стотиците документални факти за въпросното момче и хората, които среща – на интелектуален фокус идва едно задълбочено познаване на младежа, с неговите притеснения, страхове и възторзи, и доста по-малко познаване на момичето.

Толкова критична е камерата на г-н Олми, толкова чувствителен и дискретен е самият той в режисьорската си работа с актьорите, за да получи от тях точно определени поза и изглед, че всяка дреболия, която виждаме, всеки жест, всяко изражение на момчето и момичето – а също и на хората наоколо – допринасят за формирането на едно интензивно живо впечатление, че сякаш ние сами присъстваме и гледаме какво се случва с живота им.

И това е нещо, което усещаме – докато се оказва, че реагираме със симпатията на родител или приятел към мъчителните преживявания на юношите и към тъжното разкриване на чиновническото живуркане – усещаме пробождащото осъзнаване на тази ужасяваща монотонност и рутина, които тихо хващат в капана си служителите на подобно "място", за да запратят младостта в забравата на старостта.

Г-н Олми със сигурност е артист с камера-око и изглежда като да е не по-малко умел от Виторио Де Сика в таланта си да накара дебютанти да играят. От Сандро Пансери, начинаещ актьор, който напомня невероятно на покойния Жерар Филип, особено в тъжния израз около очите, той например е извлякъл толкова естествено поведение, толкова много откровение за младежките хрумки и настроения, че излизаме от кинозалата с усещането като да познаваме това момче. И освен това е разполагал с Лоредана Дето (която му се пада съпруга) за едно напълно обаятелно предложение за класическото изплъзващо се момиче. Останалите, чиито имена дори не са споменати, са идеални в останалите роли. Всъщност, бих искал да мога да посоча всеки един, който участва в сцената с офисното парти. Това е едно бжу!

Бозли Крауър

ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

- * Работа върху оригиналния афиш – анализ на композицията и стила
- Сравнете плакатите от различните държави, какви разлики забелязвате? Какво артикулират?
- Какво може да отгатнем за персонажите и сюжета?
- Дали филмът отговаря на определен киножанр?
- Каква е връзката между изобразеното на плаката и заглавието на филма?

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

Препоръчва се метод с три фази.

1) ОСМИСЛЯНЕ – УСТНА ДИСКУСИЯ

НЕ СЕ ПРИТЕСНЯВАЙТЕ ОТ РЕЗЕРВИТЕ /

КРИТИКИТЕ КЪМ ФИЛМА, ВАЖНО Е ДА ГИ

ИЗСЛУШВАМЕ И ДА ЗАДАВАМЕ ВЪПРОСИ.

- * Дори и ако задачата по плакатите е изпълнена преди прожекцията, възможно е да се върнем отново към нея, като отправна точка, и да попитаме дали идеите на учениците са намерили потвърждение във филма.
- Кои са най-важните моменти във филма? Опишете ги и ги фиксирайте в контекста на времетраенето! Защо са толкова важни?
- Дали предположенията, изказани преди прожекцията, съответстват на видяното?

- * Възстановяване на еволюцията на персонажите и на сюжета
- Какъв персонаж е Доменико? Опитайте се да напишете неговата биография!
- Какъв персонаж е Магали? Опитайте се да напишете нейната биография!
- Как Доменико и Магали се променят във филма?
- Каква е ситуацията в началото и в края на филма?
- Какви са основните етапи и промени, които настъпват между тези две точки?
- Как бихте определили финала на филма? Опитайте се да си представите различен край!

2) ПОТВЪРЖДЕНИЕ, ОПИСАНИЕ, АНАЛИЗ

* Имайки предвид, че двете основни роли се изпълняват от непрофесионални актьори и че това е първият им екранен опит, опитайте се да идентифицирате и класифицирате актьорската им работа посредством точни примери (дикция, жестове, движения)

- Как биват изразени чувствата в този филм?

- Тези чувства основно чрез диалога ли биват артикулирани?

- Изберете две или три сцени и анализирайте начина, по който е разкрита емоцията (мълчание, погледи, ритъм, монтаж...)

* Думи и звуци

- Какво мислите за липсата на саундтрак към филма?

- Би ли могло да има глас зад кадър? Изберете емоционален епизод и се опитайте да направите сравнение с музика и със задкадров глас!

- По какъв начин долавяме присъствието на града?

* Средата

- Доколко е важна средата в този филм?

- Има ли определено място, което е по-важно от останалите?

- Има ли елементи от местата за снимки, които ви впечатлиха? Кои? И защо?

3) ИНТЕРАКЦИЯ С ФОТОГРАМИ, ПЛАНОВЕ И СЦЕНИ

Това означава да приканим учениците към активна дейност с изображенията. Те биха могли да си представят най-различни ситуации, произхождащи от различните секции на брошурата

* Работа с фотографии

Започнете с "Резюме и основни въпроси около филма" и изберете фотограма (или кадър) от филма (а още по-добре – оставете учениците сами да изберат). Какви аспекти от филма съдържа това

изображение и какво липсва? Изберете сцена и установете контекст, опишете композицията ѝ (мястото и разположението на хората), обяснете драматичните елементи, произлизащи от тази сцена и попитайте какво ни казва за онова, което следва във филма.

Започнете със "Свързани образи" и изберете изображение от филма, след което потърсете други видове, от други източници, с които да го асоциирате. Вариация – започнете с избора на изображение, а след това изработете още едно или две, които да съответстват на филма.

Изберете изображения от целия филм, където може да видите в един кадър млади хора и възрастни – групирайте ги и коментирайте начина, по който са представени въпросните взаимоотношения. Какво бихме могли да узнаем, ако анализираме тези изображения?

* Работа с движещи се образи

Планът е фиксиран във времето и пространството, а сборът от няколко плана съставлява сцена. Епизодът е относително самостоятелна драматургична единица.

Обърнете се към секция "Анализ" и сравнете един план с друг или пък с ключови сцени от филма:

- Опишете началния и крайния момент на плана или на сцената!

- Какви промени са се случили между началото и края на плана или сцената?

- Как сценографията и движението на камерата (пък било то и фиксирана) участват в разказа?

Използвайте педагогическите филми, които

съдържат откъси от "Мястото" и сравнете

мизансцена, отбелязвайки онова, което е

специфично за този филм. **Можете да използвате**

тематичните филми "На масата", "Погледи",

"Разстояния".

**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, насочени към деца и младежи на възраст от 6 до 19 години
- Педагогически материали за подготовка и провеждане на прожекциите: разработен анализ на филма, предложения за педагогическа работа към учителите или културните медиатори, провеждащи заниманията, работен лист за учениците, педагогически филм на определен мотив за сравнителен анализ на филмите от колекцията.

Проектът CinEd е съфинансиран от програма МЕДИА / Творческа Европа на Европейския съюз

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



COOPERATIVA SOCIALE GET
CENTRO PER LA RICERCA E LA DIDATTICA DELL'IMMAGINE

