



Европейска програма
по кинообразование
за деца и младежи

КАК ПРЕКАРАХ КРАЯ НА СВЕТА

Каталин Митулеску

Румъния, 2006

Педагогически
материали към филма



I - ВЪВЕДЕНИЕ

СЪДЪРЖАНИЕ

I - ВЪВЕДЕНИЕ

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

II - ФИЛМЪТ

1. Контекст
2. Авторът
3. Филмография
4. *Как прекарах края на света във филмографията на Каталин Митулеску*
5. Сходства
6. Свидетелства

III - АНАЛИЗ

1. Разкадровка на филма
2. Киновъпроси – Музика. Повествователни елементи.
3. Анализ на фотограма
4. Анализ на план
5. Анализ на сцена

IV - ВРЪЗКИ

1. Свързани образи
2. Диалози между филмите на CinEd
3. Връзки с другите изкуства
4. Прием на филма: пресечни гледни точки

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.

Педагогически материали, разработени от културна асоциация „Макондо“, Румъния

Автор: Юлия Александра Войку

Автор на предложения за педагогическа работа: Андреа Михалчеа

Превод на български език: Йоана Павлова

Графичен дизайн: Лаура Белк

Графичен дизайн (адаптация на български език): Александра Елезова

Координатор CinEd: Френски институт – Париж

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

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

CinEd / Institut français

РЕДАКЦИОННА БЕЛЕЖКА

Как прекарах края на света, първият игрален филм на Каталин Митулеску, заема специално място в контекста на Новото румънско кино след 2000-а година. Заснет по начин, който включва елементи от различни кинематографични стилове, става дума за една очарователна хроника на последния период от комунистическия режим в Румъния - така, както е видян от едно дете и неговата сестра на тийнейджърска възраст.

Фактът, че режисьорът кани публиката да е съпричастна с персонажите на Лали и Ева, може да помогне на младите зрители да си зададат въпроси и да започнат собствено разследване около историческия контекст, в който се развива действието – непосредствено преди Революцията от 1989-а, един ключов момент за Румъния. Изобразените взаимоотношения между хора от една и съща общност, както и между фигури, които въплъщават авторитет (учители, родители), и деца, са пълни с детайли, които разкриват как е работила репресивната политическа система и какви са били последиците от това върху личния живот. При все това, акцентът е върху онзи период, към който изкуството има специална слабост: детството и юношеството.

Първата любов и наивната мечта на детето да реши проблемите в света на възрастните са преживени от една тийнейджърка и нейното братче с невъобразима лекота. Субективността на тяхната гледна точка е изградена благодарение на режисьора, който през 1989-а също е бил тийнейджър. На възраст, доближаваща се до тази на Ева, днес Каталин Митулеску е един от румънските режисьори, които работят в арт киното, или *авторското кино*. Системата, произвеждаща арт филмите, е смятана за нишова, за разлика от комерсиалната киноиндустрия, която произвежда филми, за да бъдат видени от възможно най-голям брой зрители, при което финансовият успех е с много висок приоритет. Холивуд е подобна система за производство на филми за широка публика и използва огромни бюджети както за продукция, така и за маркетинг. Арт филмите се финансират от независими или от публични източници (например – Националният център за кино във Франция и Румъния). Те също така се дефинират от различни творчески търсения, с използването на актьори, за които не е задължително да са известни (както обикновено се случва с големите продукции, които желаят да привлекат повече зрители в салона) и с цел да вдъхновят хората да разсъждават върху видяното, с важен акцент върху индивидуалността на автора. Като цяло се приема, че арт киното не се харесва от много хора, но Каталин Митулеску дава силна заявка за любовта на публиката. Така той умишлено използва определени елементи, за да „съблазни“ аудиторията – сценария, музиката, песните, сценографията, професионалните актьори и натуршчиците - за да обвие този исторически момент в носталгия.

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ:

Продукция Румъния-Франция, 2006, 35мм, цветен

Продължителност: 1 час 46 минути

Приблизителен бюджет: 1 500 000 €

Световна премиера:

Премиера в Румъния: 15 септември 2006

Режисьор: Каталин Митулеску

Сценарий: Андреа Валеан, Каталин Митулеску

Първи асистент-режисьор: Богдан Мустаца, Киприян Панаите

Втори асистент-режисьор: Михай Арделеан

Трети асистент-режисьор: Андрей Шефанеску

Продуцент: Каталин Митулеску, Даниел Митулеску, Ин-А Лий, Филип Мартан, Давид Тион

Асоцииран продуцент: Андреа Валеан, Рафаеле Донато

Изпълнителен продуцент: Мартин Скорсезе, Вим Вендерс

Мениджър продукция: Флорентина Онеа, Елен Бастид

Камера: Мариус Пандуру

Монтаж: Кристина Йонеску

Звук: Ив Мари Омн, Стефан Тибо

Сценография: Даниел Радуца

Костюми: Моника Радуца, Ана Плешеа, Смаранда Ифтиме

Грим: Нолвен Гупил

Асистент по грима: Мария Трифу

Асистент-монтажист: Кристиан Никулеску

Звуков редактор: Клер-Ан Ларжерон, Себастиен Пиер, Арно Ролан

Музикален редактор: Къртис Шварц

Специални ефекти: Томас Бретшнайдер, Оливер Келер, Аксел Клостерман, Ло Яконо

Кастинг-режисьор: Емил Слотеа

Музикален консултант: Нику Алифантис

Авторска музика в изпълнение на: Александър Баланеску – цигулка, Евелина Петрова – акордеон, Крис Лорънс - бас

Актьори: Доротея Петре (Ева), Тимотей Дума (Лали), Мариус Стан (Тарзан), Мариан Стойка (Силвика), Александру Бекеру (Александру, по прякор Вомика), Кристиан Варару (Андрей), Мирчеа Диакону (бащата на Ева), Кармен Унгуреану (майката на Ева), Григоре Гонца (Чаушика), Кристиан Николае (Нуку), Жан Константин (чичо Флорика), Валентин Попеску (учител по музика), Николае Прайда (чичо Тити), Корнелиу Циганку (Булба), Флорин Замфиреску (директор на трудовото училище), Адриан Рошу (Кости)



Плакати на филма

ОСНОВНИ ВЪПРОСИ ОКОЛО ФИЛМА

Филм за
порастването

Възрастни
и деца

Светлосенки
и светлина



Живот под
комунизъм

Професионални актьори и
натуршчици

Реалност срещу
въображение

ВЪПРОСИ ОКОЛО ФИЛМА

ФИЛМ ЗА ПОРАСТВАНЕТО

От прехода от детство към зряла възраст се ражда един цял нов жанр в литературата и киното: порастването. Тийнейджърството, първата любов, конфликтите между поколенията, училищните проблеми, специалния фокус върху музиката са някои от установените правила във филмите за порастването. Този жанр е изключително популярен по цял свят, особено в Холивуд. Промените в живота на Ева (първо смяната, а после и напускането на училище, началото на сексуалния ѝ живот и разволя на двусмислена връзка с неин връстник, първата ѝ работа) са част от процеса на съзряване. Начинът, по който Лали, като по-малък брат, участва в ролята на свидетел на всичко това, е част от “посвещението” (въвеждането му в живота), през което трябва да премине.

ВЪЗРАСТНИ И ДЕЦА

Без възрастност да са озлобени хора, родителите са примирени, живеят в страх и без надежда, като вътрешният им глас е отдавна потъпкан от репресивната система. Децата или не желаят да бъдат докоснати от тези смазващи социални кодове (като Ева), или се вживяват в заобикалящото ги и донякъде му се поддават (като Лали). Лали се опитва да реши проблемите на възрастните по свой собствен, наивен начин, но идва момент, когато се опитва да се самоубие с ютията.

СВЕТЛОСЕНКИ И СВЕТИЛНА

Осветлението и колоритът на филма са разработени в няколко посоки – много кадри са доминирани от синкаво-сив оттенък (подобно на начина, по който човешкото око възприема затворени, недобре осветени пространства, а също и моментите, в които вали или наближава зимата), докато за други е използвана мека светлина, подобно на тази от залязващото слънце. Липсата на допълнително осветление за вътрешните снимки (виж **Свидетелства – стр.11**) може да се сметне за влияние от артистичната линия на различни филми, класифицирани като част от Новата румънска вълна. Другият стилистичен избор е свързан с факта, че режисьорът конструира филма на базата на субективността на своите спомени за един исторически период (виж **Свидетелства – стр.11**).

РЕАЛНОСТ СРЕЩУ ВЪОБРАЖЕНИЕ

Периодично режисьорът въвежда сцени, които изглеждат като изплъзнали се от рамката на реализма, в която е изградена основната част от филма. Разглеждайки някои от тези елементи, въведени от Каталин Митулеску, които привидно са част от реалността, в която се развива филма, но не участват в нея, зрителят може да си даде сметка, че наблюдава сцена от сън или фантазия, която е свързана с персонажа на Лали и неговата субективна и наивна перспектива.

ПРОФЕСИОНАЛНИ АКТЬОРИ И НАТУРШЧИЦИ

Режисьорът Каталин Митулеску избира да работи едновременно с професионални актьори, които са подготвени за тази задача и вече имат опит с роли в театъра и киното (повечето възрастни във филма) и с натуршчици (повечето младежи). Доротей Петре е все още студентка, но вече с главна роля в пълнометражния Рина на Руксандра Зениде от 2006-а. При Тимотей Дума (Лали), Александру Бекеру (Вомика), Кристиан Варару (Андрей) и всички останали ученици, става дума за първия им екранен опит. Режисьорът работи с непрофесионалните актьори по подобие на италианския неореализъм през 40-те години на XX век, но, за разлика от това течение, предпочита да изгради един класически филм.

ЖИВОТ ПОД КОМУНИЗЪМ

Мечтите на Лали са повлияни от Чаушеску, комунистическия лидер на Румъния до 1989-а. Историческият контекст, в който се развива действието на филма – последните години от румънския комунистически режим, оказва ефект върху живота на персонажите: родителите на Андрей са арестуван като дисиденти, Андрей и Нику напускат страната нелегално, Чаушика намира лекарства за Лали, само защото има известни връзки на политическо ниво.

РЕЗЮМЕ

През 1989-а, в Народна Република Румъния, Вомика, приятелят на Ева, счупва статуята на лидера Николае Чаушеску в тяхната престижна гимназия. Той не признава отговорност за инцидента, с което принуждава Ева да поеме вината, защото отказва да разкрие какво се е случило. Тя избира да премълчи онова, което е извършил Вомика, за да запази самоуважението си.

Училищният съвет решава, че нейното решение е акт на неподчинение, който трябва да бъде наказан, в следствие на което Ева е преместена в трудово училище. Ева жертва връзката си с Вомика. Слухът, че бащата на Вомика може да бъде назначен в Секуритате или друга подобна институция, кара родителите на Ева да я молят да се сдобри с Вомика. В новото училище тя си намира нов приятел, Андрей, син на арестуван дисидент, а в края на учебната година участва в празненствата като пее и свири на китара. Андрей ѝ помага да изпълни трудовата норма и двамата стават близки. През лятната ваканция, последната им като ученици, двамата правят планове да избягат от страната. На свой ред, Лали, братът на Ева, заформя конспирация с приятелите си – те искат да съборят Чаушеску, за да решат проблемите, които като че ли засягат почти всички възрастни наоколо. На церемонията за първото постригване на едно момченце от техния квартал, Ева и Вомика изглежда, че се сближават наново. Въпреки това, Ева не се отклонява от заплануваното с Андрей, но когато трябва да преплува Дунава (вече извън територията на Румъния), тя се връща обратно. Лали сякаш се доближава до целта си – избират го да рецитира стихотворение на специално събитие, организирано за диктатора. Ева напуска училище и се захваща с производството на свирки заедно със съседа, чичо Флорика.

Когато революцията започва в Букурещ, Лали участва в празненство, посветено на Чаушеску. Вомика загива по време на военните действия и е обявен за герой. Ева си намира работа на круизен кораб в чужбина, откъдето изпраща дъвки на брат си.

КОНТЕКСТ

РУМЪНСКАТА ФИЛМОВА ИНДУСТРИЯ ПРЕДИ 2000-ТА ГОДИНА

До 1989-а Румъния има силно развита киноиндустрия, с филмови студиа, които произвеждат и кино за широката аудитория, и авторски заглавия. Разпространението на филми представлява ефикасна и добре планирана инфраструктура. На територията на страната има над 500 салона.

Етапите на развитие на социалистическа Румъния оказват различно влияние върху киноиндустрията. До петдесетте години на XX век културният обмен със СССР и гравитиращите около него държави е позволен, така че влиянието на социалистическия реализъм е явно изразено. Социалистическият реализъм изисква протагонистът да е герой на социалистическия труд, идеологическата директива трябва да е задължително онази на единствената политическа партия, като филмът трябва да е с позитивен тон – властта се опитва систематично да образува масите посредством киното (и други форми на изкуството), така че то задължително показва какъв трябва да е социалистическият живот. Шейсетте години са един по-спокоен период, ориентиран към отвореност към Запада, както посредством обмяна на заглавия, така и чрез ко-продукции. Филмите стават по-разнообразни и като естетика, и като разказ. През седемдесетте години в румънското кино се установява националистичен дух и колкото повече време минава, култът към личността на Николае Чаушеску се затвърждава.

В онази епоха филмите илюстрират реалността на социализма в Румъния, като по-голяма част от тях избират за протагонисти трудови хора, чиито цели са да помогнат на обществото (инженери-агрономи, строители, лекари, евентуално назначени в провинцията и прочие). Персонажите в тези филми често са конструирани изкуствено, единствено за да служат на очевидно пропагандна цел. Историческото кино се развива в същата посока, при което трябва да затвърди ценностите на режима и имплицитно – легитимността на Николае Чаушеску като непогрешим лидер на Народна Република Румъния (официалното название на румънската държава по времето на Чаушеску).

Държавата е единствен продуцент и за да е сигурна, че се спазва идеологическата директива, въвежда цензурата. Филмите влизат в продукцията, след като преминават разрешение на ниво сценарий, но единствено онези, чиито финален монтаж е проверен и одобрен, стигат до кината. Апаратът на цензурата оказва натиск толкова, колкото е възможно. Свободата на изразяване и разнообразието на различните киноформи страда, а директната критика на политическата система е на практика забранена. Затова кинолюбителите трябва да си създадат двоен код, за да могат да критикуват системата посредством метафори, които на пръв поглед изглеждат невинни. Ситуацията на артистите (включително и режисьорите) е, естествено, още по-сложна и работата им е постоянно подложена на щателна проверка. Има случаи, в които на определени режисьори им е позволено да напуснат страната (имайки предвид, че по онова време не е никак лесно да се получи чуждестранен паспорт), само и само да не предизвикват повече проблеми, като създават изкуство, което критикува системата (Лучиан Пинтилие). На други пък забраняват да режисират филми, поне за известен период от време (Мирча Данелиук).

След падането на комунизма и екзекуцията на Чаушеску (24 декември 1989), преходният период от социализъм към съвременно румънско общество е наситен с много промени за румънската киноиндустрия – 2000-а е нулева година за киното в Румъния, а броят на салоните намалява драстично заради комбинация от нехайство, корупция и липса на образование, като през 2015-а те достигат 22 за цялата страна..

НОВО РУМЪНСКО КИНО СЛЕД 2000-А – КРАЙ НА ЖАНРОВИТЕ ФИЛМИ

Периодът след 2000-а е много важен – индустрията на жанровите филми постепенно изчезва (край на филмите за масовия зрител, с няколко изключения), но в сферата на арт киното се появява едно поколение от млади режисьори, наречено от критиците Ново румънско кино, което жъне голям международен успех. Много режисьори от това поколение са наградени на фестивали като Кан или Берлин. В някои от своите филми те споделят обща естетическа платформа, която се базира на пространствено-времеви реализъм, с дълги кадри (често план-епизоди), заснети под широк ъгъл, при което усещането за комплексност се постига от хореографията, с която режисьорът натоварва персонажите, с разказ, в който привидно нищо не се случва, с теми, свързани с обществени проблеми, и натурален саундтрак (идващ от източници в света, в който се развива действието: гласовете на персонажите, песните, които си тананикат или чуват по радиото, звуците, които не звучат като да са добавени по време на пост-продукция). Всеки режисьор (Кристи Пую, Раду Жуде, Корнелиу Порумбою, Калин Петер-Нецер, Кристиан Мунджиу, Каталин Митулеску и други) има собствен авторски подход и отношение към киното.

През 2006-а румънското производство успява да стигне до повече от десет премиери. Трима румънски режисьора пускат в кината филми на тема революцията в Румъния от 1989-а. Корнелиу Порумбою представя *12:08 източно от Букурещ*, Раду Мунтеан – *Хартията ще бъде синя*, а Каталин Митулеску – *Как прекарах края на света*.

Румъния е единствената комунистическа държава от Източна Европа, която преминава през кървава революция, в която лидерът и неговата съпруга, Николае и Елена Чаушеску, са осъдени набързо на смърт. Тримата режисьори се вълнуват от тази тема, но избират различни начини да я изследват. Порумбою предпочита да ситуира действието в настоящето, със сладко-горчив привкус от въпросите как онези, които са били съвременници на събитието, се отнасят към него. Раду Мунтеан по-скоро сканира организационния хаос посредством преживяванията на онези войници, които са били разположени на ключови позиции по време на революцията. За протагонистите в неговия филм революцията завършва трагично поради комуникационна грешка (Раду Мунтеан поставя този момент в самото начало на филма, след което действието се връща назад, за да покаже събитията, довели до трагедията).

В този нов кинематографичен контекст, Каталин Митулеску представя историята на съзряването на Ева и нейното братче Лалалилу в месеците преди падането на Чаушеску. Филмът му се отличава от споменатите два с определена игровост на гледната точка, а също и в начина, по който авторът изгражда въпросната гледна точка към събитията от реалността преди декември 1989-а.

Как прекарах края на света не е изцяло класически филм (например, има много диалози, които не са заснети в план / контраплан), но все пак включва, за разлика от другите две заглавия, елементи от класическото кино: едри планове, по-къси кадри в сравнение с другите два филма и т.н.

Режисьорът заснема няколко епизода в светлината на залязващото лятно слънце. Тази светлина пада меко върху предметите и лицата на хората, като ги осветява по особен начин. Така авторът успява да създаде магически моменти наред с ежедневието.

Моментът със самата революция е умишлено заснет с голяма доза наивност, следвайки определени стилистични процедури (виж **Анализ на фотограма – стр. 17**). Гледната точка е изпълнена с умиление и сладостна носталгия. Изборът на Митулеску предопределя начина, по който са изградени аудиовизуалните пластове, а с това - и перспективата на персонажите. Двата персонажа, върху които се концентрира интригата, са Ева, тийнейджърка в гимназията, и Лали, нейния по-малък брат, ученик в основното училище.

В онази епоха румънското общество се бори с най-големите трудности от комунистическия период. Николае Чаушеску възнамерява да ликвидира външния дълг на страната и за целта експортира възможно най-голямо количество стоки, заради което на населението се налага да живее в постоянни икономии, съществуват ограничения за храни, електричество, лекарства. Лали има здравословни проблеми и родителите му не успяват да открият необходимите лекарства в аптеките, при което трябва да се обърнат към техен съсед, който заема важна позиция в политическата структура – той им доставя нужното “под масата”. Свободата на изразяване е нищожна, партията е единствена, нито една критична забележка не е приемлива.

Хората се учат на послушание и на страх от възмездие при евентуален бунт посредством различни инструменти, контролирани от държавата (образование, култура, закони, институции). Всички се боят да говорят с ирония или критика за Чаушеску, често дори и в личното си пространство. Съществува риск онова, което кажат, да бъде чуто от информатор, и да попаднат в затвора. Въпреки, че във филма има момент, в който бащата на Ева и Лали забавлява децата си с това да имитира лидера, той веднага възспира Лали, когато синът му на свой ред се шегува с Николае Чаушеску. Доносниците от Секуритате (разузнавателната служба) са навсякъде – те шпионират съседите си, колегите си, дори своите роднини, за да подадат сигнали за случаи, в които се демонстрират наценки на ропот срещу системата.

Митулеску обаче избира да подчертае факта, че персонажите в неговата история най-вероятно се намират в най-значителния момент от своя живот, в който откриват себе си, изследват личността си посредством интеракциите с околните (било то приятелство или любовна връзка) и този избор задава един лек тон на филма – въпреки, че социалният контекст, населяван от персонажите, на макро ниво, е драматичен.

Чувството на носталгия се заражда също у зрителя заради начина, по който режисьорът използва музиката (виж **Киновъпроси стр. - 4-5**) и естественото осветление (топла слънчева светлина, залез, който обгръща персонажите от квартала или играещите деца).

В европейското кино има многобройни примери за изобразяване на комунизма в различни държави от Централна и Източна Европа през филтъра на носталгията. През 2003-а, например, Волфганг Бекер създава филма *Сбогом, Ленин!*, който поражда дискусия около културния феномен, наречен “осталгия” (съчетание от “Osten” = “изток” и “носталгия”). “Осталгия” е специфична култура, сформирана от млади хора, които са все повече и повече запленили от визуалната естетика на экс-социалистическите държави: предмети, цветове, емблеми, архитектурни елементи. Сценографията в *Сбогом, Ленин!* и *Как прекарах края на света* спомага да се очертаят контурите на 1989-а при комунизма (съответно в Източна Германия и Румъния).

АВТОРЪТ

Каталин Митулеску е роден в Букурещ на 13 януари 1972 година. Той е румънски режисьор, продуцент и сценарист. Заедно с брат си, Даниел Митулеску, работи за продуцентската компания “Страда филм”, която двамата основават през 2004-а.

През 1989-а, годината, за която става дума в *Как прекарах края на света*, режисьорът е ученик в последната година на гимназията, точно като един от основните персонажи, Ева. Митулески си спомня, че неговото увлечение по киното е свързано също с навика му да посещава Сinemатеката: “В гимназията – а през 1989-а бях в последната година – мисля, че бях почти всеки ден в Сinemатеката, понякога дори бяха от час, за да отида. Междувременно пишех всевъзможни разкази и повести, ходех в литературния клуб и се опитвах да ги публикувам в стен-вестника на училището. В моя случай филмите, които гледах в Сinemатеката, ми влияеха доста. Очевидно, поради този подход, ми дойде идеята да разказвам, снимайки кино”. В тази година неговите интереси са също в областта на филологията и архитектурата. Готви се да кандидатства и за двете, но накрая записва специалност “Геология”.

Като начинаещ студент в Геологическия факултет на Букурещкия университет, любопитен да узнае дали може да се издържа сам и да преоткрие света по нов начин, Митулеску заминава да работи в Италия, където е първо готвач и градинар, а след това и сервитьор. От тези преживявания черпи вдъхновение за филма си *Край релсите* (2016). После се завръща в Румъния, където се явява на приеман изпит за Режикура в Националната академия за театър и кино в Букурещ, но не е приет.

Ключов момент е следващата година от живота му, с първото му изключително преживяване на снимачната площадка: “По онова време бях асистент-режисьор на Дан Пица за пълнометражния му филм *Човек на деня*, понеже бях приет в частен университет, където той ми преподаваше. Мисля, че беше страхотен шанс за мен. Първоначално бях обикновен работник, след което започнах да отговарям за мизансцена и масовката.”

След първата година във факултета по Кино и Телевизия към Университета по медии (частна образователна институция), Митулеску кандидатства отново в Академията и е приет в режисьорския випуск 1997-2001.

Друг важен момент от професионалното развитие на режисьора е късометражния му филм *Трафик* (2004). След като стига до кинофестивала в Кан, в секцията Синифондасион, с други два късометражни филма, *Трафик* му носи наградата Златна палма. Отличието е много важно, особено в система за кинопродукция като арт киното. Това събитие в Кан изиграва важна роля във валидирането на твореца като авторски глас, който търси вниманието на продуценти и разпространители от цял свят. Финансирането на бъдещи проекти става много по-лесно, именно заради това професионално утвърждаване. Кинофестивалът в Кан като преживяване е също една огромна платформа, където хората от киносферата се срещат, опознават се, купуват и продават филми, и това вдъхновява Каталин Митулеску да основе своя собствена продуцентска компания, като по този начин може да помогне на други режисьори, използвайки контактите си с хора от бранша.

По този начин той става ко-сценарист и продуцент на доста филми, получили награди от фестивали, режисирани от различни имена: пълнометражният *Ако искам да свиря, аз свиря* (2010) на Флорин Шербан, късометражните *Музика в кръвта* (2010) на Александру Мавродинеану и *Чудесен ден за плаж* (2008) на Богдан Мустата. Освен игрални проекти, "Страда филм" разработва също и документални филми като *Тото и неговите сестри* (2014) на Александру Нанау.

Проектите, с които се ангажира този автор (като режисьор, ко-сценарист или продуцент) често включват персонажи от различни субкултури или по-низши социални класи (музиканти, млади престъпници, роми). Влиянието на букурещкото предградие (Колентина-Волунтари) от неговото детство служи, за да придаде оригинална атмосфера на филмите му. В едно интервю режисьорът говори за връзката си с музиката от *Край релсите*: "Там, където израснах, в района на Колентина, музиката на цигуларите беше част от ежедневието. Хората бяха издигнали фигурата на този цигулар в култ, той ги съпровождаше в най-важните моменти от живота им, или просто когато някой го извика да посвири. Все още слушам подобна музика." В *Как прекарах края на света* има един важен момент за общността от предградията на Букурещ (място, незасегнато от социалистическата архитектура), когато едно момче се постригва за първи път, на първата година след църковното кръщение, и там тези цигулари с тяхната музика са важен елемент от атмосферата на филма.

ФИЛМОГРАФИЯ

Късометражни филми

Букурещ – Виена (2000)

Седемнадесет минути закъснение (2002)

Трафик (2004)

Пълнометражни филми

Как прекарах края на света (2006)

Любовникът (2011)

Край релсите (2016)

КАК ПРЕКАРАХ КРАЯ НА СВЕТА ВЪВ ФИЛМОГРАФИЯТА НА КАТАЛИН МИТУЛЕСКУ

Как прекарах края на света е дебютният пълнометражен филм на режисьора Каталин Митулеску. До 2016-а включително, този автор написва и режисира също пълнометражните филми *Любовникът* и *Край релсите*.

Премиерата на *Как прекарах края на света* е на кинофестивала в Кан през 2006-а, в секцията "Особен поглед" (Un certain regard), където Доротея Петре получава наградата за най-добра актриса. През следващата година, 2007-а, филмът е румънското предложение за Оскар в категорията за най-добър чуждоезичен филм. Този пълнометражен проект е ко-продукция между Румъния и Франция и има шанса да бъде подкрепен още на ниво развитие на сценарий от Мартин Скорсезе, когото Каталин Митулеску среща в Кан през 2004-а. За един дебютен филм, този вот на доверие от страна на режисьори с утвърдено име в професията (като Мартин Скорсезе или Вим Вендерс) може да бъде от съществено значение. През 2005-а, Каталин Митулеску печели наградата на NHK/Sundance, която се дава на режисьори въз основа на предишен филм и проект в развитие.

Филмът включва набор от стилистични избори и тематични или визуални мотиви, които режисьорът ще използва в своите бъдещи проекти (виж **Авторът – стр. 7**). Например, мотивът за железопътните релси, където виждаме Ева и Андрей да прекарват един летен ден от ваканцията, е използван и в *Край релсите*. Епизодите, в които персонажите пеят (Ева свири на китара и пее), могат да бъдат открити също в *Край релсите*, където друга жена свири на сватба. В *Любовникът* персонажите също са юноши и кинокритикът Андрей Горзо отбелязва, че филмът може да бъде класифициран като елегия заради "неповторимото-лято-на-младостта-в-което-не-всичко-което-е-невинно-е-вече-опетнено". Каталин Митулеску разработва също някои идеи по отношение на разказа и сценографията от предишни свои работи: "Направих, между другото, *На обяд* - една късометражка, която заснех в Колентина, където снимах и *Как прекарах края на света*, и в която имаше неща, които после влязоха в пълнометражния ми филм.

Дори я показах на сценографа Даниел Радуца. Беше нещо като загатване на вселената от *Как прекарах края на света*, историята на едно момче, което цял ден стои на слънце и понеже няма какво да прави, се влюбва в едно момиче.”

Този дебют е също едно лично завръщане към периода от младостта на режисьора, през който той преминава на същата възраст като Ева: “Имах желание да направя филм за моето поколение. Бях вдъхновен от този период, затова направих филм на базата на спомени и чувства – моите и на моя екип. Ние всички искахме да се обърнем назад и да се видим отново в този определен период, да разберем откъде сме дошли. Филмът е нещо като нашата изповед. Тъй като това е първият ми филм, той е също начин да изразя себе си, да разкажа своята история, чрез себе си се опитвам да разкажа историята на цяло едно поколение. Това е главната концепция”



От ляво надясно: режисьорът Каталин Митулеску с Кристиан Варару (Андрей) и Валентин Попеску (учителят по музика) на снимачната площадка в двора на трудовото училище.



От ляво надясно: Кристиан Варару (Андрей), Адриан Рошу (Кости) и режисьорът Каталин Митулеску, на снимачната площадка в трудовото училище.

СХОДСТВА

ДЕЦА, КОИТО СИ ИГРАЯТ СЪС СЕЛСКИЯ ЛУД

По времето, когато Каталин Митулеску се формира като киноман (виж **Авторът – стр. 7**), филми като *Додескаден* (1970) на Акира Куросава или *И тогава ви осъдих всички на смърт* (1972) на Серджиу Николаеску е можело да бъдат гледани в Румъния. Изборът да се въведе Булба, местния луд, като специален персонаж, който олицетворява атмосферата на общността, може да се свърже с влиянието на горепосочените два филма върху режисьора.



Року-чан и децата от бунцето в *Додескаден*, режисьор: Акира Куросава, 1970



Ипу и момчето от *И тогава ви осъдих всички на смърт*, режисьор: Серджиу Николаеску, 1972



Как прекарах края на света, режисьор: Каталин Митулеску, 2006

СХОДСТВА ТРАДИЦИОННОТО СЕМЕЙСТВО НА МАСАТА В НОВОТО РУМЪНСКО КИНО

Родители и деца, събрани около масата – в румънските филми от 2000-а насам тази често срещана ситуация е натоварена с конфликти и напрежения, било то явни или скрити. Пролуката между поколенията се характеризира от очакванията на родителите, които децата не изпълняват. Родителите са капсулирани в своя собствен свят и "знаят със сигурност кое как е и как би трябвало да бъде", държейки се с чувство на превъзходство спрямо децата си, напълно неспособни да възприемат техните емоции. Дори когато става дума за едно по-младо семейство, като във *Вторник след Коледа*, под шеговития тон откриваме един баща, който си налага да държи всичко под контрол, и една майка, която му позволява да го прави, в името на общото благо.

Как прекарах края на света е най-класическият пример от онези, подбрани по-долу, когато става дума за кадриране и изграждане на сцена. Няколкото общи плана позволяват на зрителя да види всички членове на семейството, събрани в кухнята; сцената е композирана от много кратки планове (лицата на персонажите, докато говорят, и прочие). Другите филми не разбиват сцената на планове, като следват традицията на общия дълъг кадър.



Как прекарах края на света,
режисьор: Каталин Митулеску, 2006



Фелиция, като за начало, режисьори:
Разван Радулеску, Мелиса де Рааф, 2009



4 месеца, 3 седмици и 2 дни,
режисьор: Кристиан Мунджиу, 2007



Вторник след Коледа,
режисьор: Раду Мунтеан, 2010

СВИДЕТЕЛСТВА

МАРИУС ПАНДУРУ, ОПЕРАТОР

“В *Как прекарах края на света* бях много обективен, без да моделирам специално осветлението или цветовете. Това беше и желанието на Каталин, който ми каза: “Не искам филм, който ще покаже епохата на Чаушеску през някаква доминантна естетика – което беше първоначалната идея – не, трябва да е почти феерично, защото така се чувствах и така си спомням моето детство.” Нямаше нужда да ретушираме, защото местата, където снимахме, бяха достатъчно цветни – особено зеленината, с тревата и дърветата и т.н. Интериорите също изглеждаха неутрално, защото бяха апартаменти или стаи, боядисани в бяло, само с пердета. Единственото място, за което трябваше да се намеся, беше училището, където моделирах осветлението да изглежда по-студено в класната стая, защото, честно казано, в моите спомени беше така – сутрин отивахме рано, беше още тъмно и студено, в известен смисъл може да се каже, че това беше една субективна намеса от моя страна.

За Каталин, например, отправната точка при работата никога не е разкадровката. Отиваш на снимки, в декор, той започва да репетира с актьорите и ти трябва много бързо да предложиш идеи за всеки възможен вариант. Много е трудно да се работи по този начин. От друга страна, понякога някои непредвидени обстоятелства на снимките могат да ти помогнат много с историята. Когато работиш със стриктна разкадровка, не винаги можеш да забележиш, че навън вали, да кажем, и че това хвърля красива сянка някъде. Така че в този “суров” стил определено има предимства, но той няма как да сработи за големи продукции, където зависиш от звезди, чието заплащане е на час.”

ДОРОТЕЯ ПЕТРЕ, АКТРИСА:

Журналист: Усмивката от *Как прекарах края на света* част от персонажа ли е или Ваша?

ДП: Тя е част от персонажа, негов атрибут. Това е усмивката на Ева Матей. Когато си актьор, осъзнаваш техниката в изграждането на един персонаж. Всъщност, за това става дума най-вече. Основно техника. Има много общо с начина, по който възприемаш персонажа и как го изграждаш. Има също определени стъпки, които трябва да следваш. Актьорството е професия като всяка друга и има свои инструменти.

Журналист: Какво беше усещането да снимате на тези локации?

ДП: Снимахме в стари квартали, в предградията, които все още пазят онази атмосфера, от времето на Чаушеску. Тези къщи са непокътнати, никакви нови сгради няма наоколо. Много е хубаво да се играе на улицата. Да играеш в студио е едно, а да играеш на улицата – съвсем друго. Става дума за контакт със средата. Истинска среда, не като в студио. И това те зарежда.

КАТАЛИН МИТУЛЕСКУ, РЕЖИСЬОР:

Мислех си за Доротея Петре още когато подготвих *Рина*. Четох сценария и казах на Руксандра Зениде, че има страхотно бъдеще. Казах ѝ да дойде в Румъния да направи филма и да види дали нейната Рина не се разхожда из коридорите на UNATC, в очакване. И така беше, Доротея даде най-доброто от таланта си за тази роля и дори повече – показа на какво е способна. От този момент до избирането ѝ за *Как прекарах края на света* имаше само една крачка. Исках Ева да почерпи максимално от нея, в същото време тя разбираше много добре персонажа и направи нещо съвсем семпло и естествено, но едновременно с това – привлекателно и силно. Да не говорим, че тя играеше ученичка в 11 клас, в триъгълник с двама непрофесионални актьори, които действително бяха ученици в гимназията.

Въпреки, че с Баланеску имахме моменти, в които се разбирахме много добре, имаше и такива, в които не всичко вървеше както трябва. Това ми харесваше, защото ставаше дума за сблъсък на две различни чувствителности, така че обикновено се срещаме някъде по средата. За *Как прекарах края на света* не ни трябваше някаква съзливлива музика, или нещо носталгично, което да води емоциите на зрителите. Дори не мога да кажа, че музиката работеше достатъчно добре за всички сцени, в които я използвах. Всеки път беше различно. Имам предвид само музиката, която беше композирана специално за филма. Има сцени, в които емоцията изобщо не би била същата, без тази музика. А имаше и сцени, за които Алекс композира музика, но като видях, че те ми харесваха както си бяха – интимни, съдържани, или, напротив, експлозивни – накрая реших да ги използвам без предвидената за тях музика. Никога не съм чувствал необходимост да подсиля някоя сцена с музика, надявайки се, че музиката, ще “повдигне” изображението. Музиката е инструмент, с който създаваш, с който се изразяваш, и заради това много ми харесва, но това не означава, че бих използвал музика през цялото време, във всичките ми филми.

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА



1. Лалалилу и млечния му зъб – една нощ сънува, че се среща с Чаушеску, който открива, че все още му остава един млечен зъб, след което зъбът му пада на сутринта, докато закусва с Ева (00:00-5:20)



5. Ева поема вината за бюста на Чаушеску, мълчаливо, защото Вомика не си признава, след което е изключена от гимназията "Балческу" (13:07 - 16:54)



9. Андрей и Ева разговарят за първи път – той ѝ помага да завърши домашното си в училищната работилница (34:18 - 36:23)



2. Начална заставка (00:31-00:34, 00:46-00:53, 1:26-1:29 - в комбинация с 1)



6. Лали се разболява (16:55 - 20:34)



10. Кости и Андрей се бият в трудовото училище заради Ева (36:24- 28:25)



3. Пътят към училище, където Вомика счупва гипсовия бюст на Чаушеску (5:21-10:19)



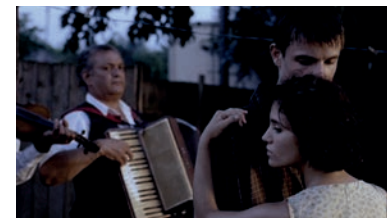
7. Андрей се премества в квартала и забелязва Ева, негова съченичка от трудовото училище. Лали отива на гости у Андрей и носи на Ева грамофонна плоча като подарък от него (20:35- 25:58)



11. Учителят по музика репетира с класа от трудовото училище за празненството в края на годината (38:26 - 42:13)



4. Лали си представя, че е в подводница и си играе със семейството си (10:20 - 13:06)



8. Церемония по първото постригване на момченце от квартала – всеки общува с всеки, Ева танцува с Вомика, който идва на празненството, въпреки че баща му е нежелан гост в началото (25:59 - 34:17)



12. Края на учебната година в трудовото училище (42:14 - 44:16)



13. Начало на лятната ваканция – Вомика е тъжен, Ева се сприятелява с Андрей и се разхожда с него край железопътните релси (44:17 - 45:44)



14. Тити, бащата на Нику, е арестуван, защото Нику се опитва да избяга от страната, като преплува Дунава (45:46- 46:44)



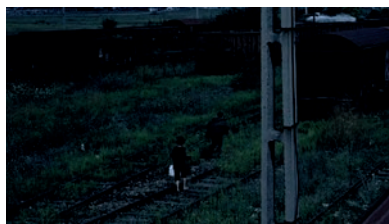
15. Ева носи сладки на Андрей и те се подготвят за пътуване до Дунава (46:45- 49:41)



16. Вомика се свързва с Андрей и двамата се карат. Ева и Андрей се приготвят трескаво за бягство, Лали и неговите приятели ги наблюдават (49:42- 52:38)



17. Вомика бяга от вкъщи и Ева е наказана (52:39 - 56:16)



18. В квартала идва полиция и двамата бягат към Дунава с влак. Лали я вижда как тръгва и решава да се самоубие с ютия (56:17 - 1:00:30)



19. Ева променя решението си, докато плува, и се връща вкъщи. Лали отново се опитва да се самоубие, но Булба го спасява от удавяне (1:00:31 - 1:03:44)



20. Лали проявява интерес към едно предложение от училище – възможността да пее пред Чаушеску. Той измисля план да събори диктатора (1:03:45 -1:06:31)



21. Ева напуска училище и започва да прави свирки с чичо Флорика (1:06:32-1:08:34)



22. Фрагменти от живота на брата и сестрата: Лали разработва своя план, Ева получава пратка от Андрей, Лали дъвче дъвка и си представя как прави огромен балон заедно с приятелите си (1:08:35- 1:16:12)



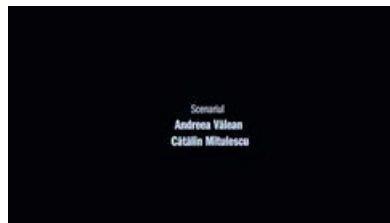
23. Ева и Вомика подновяват връзката си – той ѝ показва новия си апартамент, двамата правят секс. Лали се подготвя за срещата с Чаушеску (1:16:13 - 1:26:32)



24. Започва революцията и Чаушеску е свален от власт – Лали се появява по телевизията и смята, че е успял, Ева вижда Вомика за последно (1:26:33- 1:33:16)



25. Лали, заедно със свои приятели от квартала, носи писмо до пощата за Ева, която работи в чужбина на круизен кораб. Той ѝ пише за новия си живот в училище и за посещението на гроба на Вомика, който е загинал по време на революцията като герой (1:33:17 - 1:37:34)



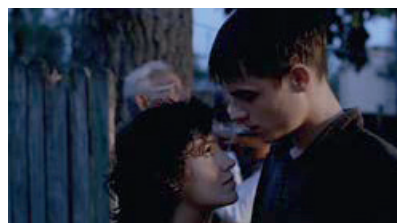
26. Финални надписи (1:37:35 - 1:41:02)



32 минути и 22 секунди



34 минути и 50 секунди



35 минути и 16 секунди

КИНОВЪПРОСИ

1. МУЗИКА

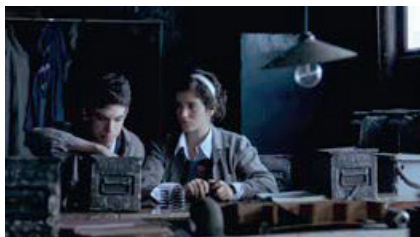
КЛАСИЧЕСКИ МЕТОД.

На церемонията по първото постригване на детето, музиката, която акордеонистът и цигуларят свирят на живо, спомага за изобразяването на едно щастливо събитие в живота на квартала, като в този контекст Вомика се опитва да се сдобри с Ева. Тук музиката, като част от действието на филма, изпълнява своята класическа роля – да развеселява хората, да им помага да общуват помежду си, да изразяват радостта си посредством танци. Музиката и танцът са елементи, които, традиционно, не липсват от отпразнуването на нито едно важно събитие в живота на хората – в този случай, става дума за румънските хора. Когато идва моментът с танца на двойката (виж **Диалози между филмите на CinEd – стр. 23**), става дума за друг образ на класическата роля на музиката и танца в киното – романтичната връзка между персонажите.

ПОЕТИЧЕСКИ ИГРИВА ИЛИ СТРАННА.

Когато Андрей идва в работилницата на училището да помогне на Ева, за да почисти механичните части – задачата ѝ за домашно – техните нови съученици им хвърлят съзаклятнически погледи. Сцената има определен ритъм, зададен от монтажа (20 кратки кадъра между 36:41 и 37:53), но режисьорът добавя още един слой с приласкаващата музика. Тази мелодия добавя сладост и невинност, подчертавайки евентуалното любовно напрежение, което се поражда от общуването на Ева и Андрей. Този момент е колкото поетичен, толкова и забавен, защото новите съученици, които продължават да ги зяпат, са смешни за зрителите, но дразнещи за Ева и Андрей. Музиката помага да се създаде едно деликатно чувство, което ще обхване зрителя, докато гледа тази сцена, за да бъде съпричастен с онова, което се случва на екрана. В същото време, музиката в тази сцена ни подготвя за следващата – там, където момчетата се бият на училищния двор. След като зрителят е приканен да наблюдава откъси от живота в това училище, така представени, че да излъчват нежност (поетичен ефект), музиката спира изведнъж, за да създаде момент на учудване. Зрителят е изненадан от сцената с биещите се момчета, която съдържа много действие, като контрапункт на предишната.

Друг тип ефект от музиката, която Каталин Митулеску добавя на етап пост-продукция (виж **Свидетелства – стр.11**), е контрастен. Например, музиката, която може да чуем по време на епизода с гигантския балон от дъвка, допринася за особеното чувство от една сцена, която иначе има единствено потенциал за сладка наивност.

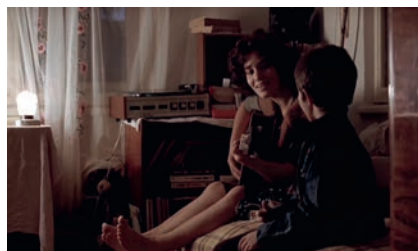


37 минути и 27 секунди



ЖИВОТ В НЕПОРОЧНОСТ.

Понякога музиката на филма, се дочува от източници, които са част от действието, като гласовете на персонажите или музикалните инструменти, които използват. Филмът има специална атмосфера и начинът, по който персонажите пеят, свирят, или общуват помежду си в тези моменти, разкрива много за тях. Тези моменти се разиграват у дома, когато Лали започва да играе с китарата, а Ева засвирва на свой ред и запява (1ч 18мин 17сек), или когато двамата слушат грамофонната плоча, подарък от Андрей (26мин 15сек).



1 час 18 минути и 17 секунди



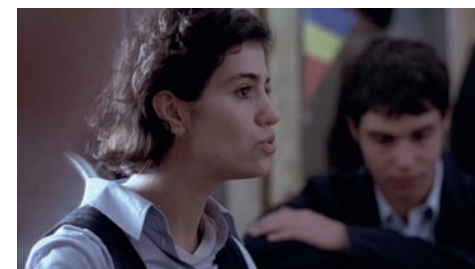
26 минути и 15 секунди

Този пласт е много важен и помага на режисьора да изгради очертанията на света, който желае. Също така допринася за определено очарование в ежедневието на персонажите и усещане за непорочност.

Когато Ева пее и свири с брат си, а най-вече когато започва да пее в новото си училище по настояване на учителя по музика (41мин 3 сек), изпъква със своята естественост, особено на фона на скования маниер на пеене и игра на другите (43мин 9 сек).



41 минути и 3 секунди



43 минути и 9 секунди

Така церемонията, която би могла да бъде рутинна и скучна, се превръща в позитивно преживяване, в което учениците и публиката започват да се държат естествено и да изпитват удоволствие от това (44мин 21сек), за разлика от моментите, в които директорът се обръща към тях.



44 минути и 21 секунди

Празничните песни, които учениците учат наизуст, без да се замислят какво мислят или чувстват по отношение на музиката, представляват важен аспект от културата на поколението, израснало в комунистическата епоха. Тъй като държавният апарат използва като пропаганда всяка форма на изразяване и изображение, песните и поемите за края на учебната година не правят изключение. „Три цвята“ е официалният химн на Народна Република Румъния от 1977-а до 1989-а (по музика на Киприян Порумбеску). Но „Наша страна“ не е официална песен. Тя е избрана от учителя по музика в трудовото училище, вероятно най-неконформистката фигура с власт. Неговият свободен дух се демонстрира с начина, по който той общува с учениците (спокойно, приканвайки учениците към диалог, включително и с леки шеги), по начина, по който се облича (със слънчеви очила като на пилот), но също и с избора на тази патриотична песен, която идва от зоната на свободно изразяване (народа). Песента е композирана през 1979-а от Нику Алифантис, с текст от Йон Николеску (в опит за имитация на румънския поет Никита Станеску, който е част от неомодернистичното течение в Румъния между 1960-а и 1970-а).

2. ПОВЕСТВОВАТЕЛНИ ЕЛЕМЕНТИ: СПЕКТАКЪЛ СРЕЩУ АНТИ-СПЕКТАКЪЛ

НИЩО ПРЕКАЛЕНО ДРАМАТИЧНО.

Филмите, изградени върху повествование, лишено от драматичност, се появяват като реакция срещу класическата драма. В класическия разказ епизодите от сюжета са логически свързани, смислени и представят важни аспекти от личността на персонажите – така, че те да са ясни за зрителите. Малките жестове рядко се появяват без да придвижват интригата напред и изобщо всеки елемент присъства, за да може зрителите да разберат всичко, като се чувстват емоционално свързани с историята и персонажите.

Конфликтът между поколенията, Ева, която зарязва училището, фактът, че бащата на Нику не желае в двора си Чаушика на празненството, Ева и Андрей, които плуват през Дунава, поемайки огромен риск да бъдат заловени, Ева и съседите, които виждат Лали по телевизията по средата на революционните брожения, смъртта на Вомика или полудяването на Чаушика – всички тези повествователни линии имат голям потенциал да прераснат в сочни конфликти и същински драми. Един класически филм в стила на големите холивудски студиа би експлоатирал максимално тези повествователни моменти, за да стимулира вниманието и вътрешното напрежение на аудиторията. За да покажат на зрителите, че Ева и Андрей не са заловени, например, сценаристът и режисьорът биха могли да изберат да включат по-дълги кадри с граниচারите, евентуално със субективна гледна точка, а после да покажат ефекта върху Ева и Андрей – персонажите биха могли да са изплашени и докато стигнат до другия край на реката, би могло да има моменти с тежко дишане, като с всеки звук страхът им нараства.

Някои от тези дребни действия не водят задължително до промяна в живота на персонажите – например, когато Андрей докосва гърдите на Ева във влака, но те не се целуват и тяхната връзка никога не се развива до романтична.

Режисьорът избира да постави акцент върху чистотата и свободата на двамата персонажи, брат и сестра, в един свят преди смъртта на Чаушеску, а не да изгради филм с тежък тон и силни, драматични моменти. Когато Ева е преместена в трудовото училище, един от съучениците ѝ казва „Добре дошла в затвора“! Въпреки това, режисьорът и сценаристът избират да не показват колко лош може да бъде животът на подобно място. Тези решения са част от критериите по „де-драматизирането“ на повествованието в един филм.

ФИЛМ ЗА ПОРАСТВАНЕТО

Филмът започва с Лали, който изважда един свой млечен зъб с помощта на сестра си. Връзката между Лали и Ева е от особена важност, особено за по-малкия от двамата – тя го въвежда в нови аспекти от живота. Той е свидетел на нейното порастване. В много от моментите във филма Лали е внимателен наблюдател на живота на Ева. Той забелязва, когато тя е в беда (защото Вомика счупва гипсовия бюст на Чаушеску), вижда я на празненството, когато тя се впуска в романтичен танц със същото момче (режисьорът го показва как наблюдава, докато яде диня), шпионира я с приятелите си как се среща с Андрей. Един от най-искрените моменти във филма е когато Лали се опитва да се самоубие, защото сестра му е избягала – майка им го пита какво не е наред, но той премълчава тайната за бягството ѝ. Дватамата слушат заедно музика и са съзаклятници в дреболиите на домашното ежедневие.

В началото на филма, Ева учи в най-добрата гимназия в Букурещ и има връзка-клише с добро момче, неин съсед и съученик. Тъй като не желае да прави компромиси, тя е преместена в трудово училище и скъсва с Вомика. Опознава себе си по-добре, като експериментира с различни неща – решава да не избяга от страната, но въпреки това се подготвя и се опитва да го направи. Подготовката е също предтекст, за да започне неясна връзка с Андрей – играейки край влаковите релси, покривайки тялото си с мазнина, преди да се потопят в ледените води. Ева не се страхува да започне сексуалния си живот с Вомика и да напусне училище. Всички тези начала маркират пътя ѝ към зрелостта.

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА

ЕДИН ПОЕТИЧЕН БОЙ

В контекста на филмовия разказ. Насред боя между момчетата на училищния двор. Едно сбиване, започнало между Кости и Андрей за момиче, Ева, се превръща в групов бой. Учителят по музика се хвърля между тях, за да спре кавгата.

Описание. Става дума за кадър, заснет под широк ъгъл, който позволява на зрителя да види какво се случва от достатъчно разстояние. Слънцето е топло. Фотограмата е много динамична в горната си част – има толкова много действие, което изпълва въздуха с прах. Момчето вляво се възстановява от последния удар и се подготвя да нанесе нов. Повечето от момчетата се боричкат помежду си, скупчени в пирамида. По-висок от повечето и хванат по средата е учителят по музика. От дясно едно момче скача върху другите. Момичетата гледат. Друг персонаж свързва това, което



38 минути и 28 секунди

се случва на екрана, с онова, което остава извън – преминаващ набързо, носещ нещо в ръка (най-дясно на изображението).

Младежки дух. Това сбиване е идеален пример за този тип действия, които младите персонажи във филмите извършват, без да имат конкретна причина или без да се замислят за последствията. Младежкият дух обикновено е представен като активен, в търсене на различни ескалиращи ситуации, в които да се впусне, в името на преживяването и на усещането да живееш “до дупка”. Също така, може да се говори и за стаден инстинкт – чувството да принадлежиш към една група, като вършиш онова, което вършат и другите. “Хайде бе, остави ме да ударя поне веднъж!”, казва един глас.

Това е момчешка работа. Момичетата гледат тихо какво се случва. Нито едно от тях не се опитва да спре боя, или да се включи. Това е едно от клишетата, когато иде реч за разликата между момчета и момичетата: момчетата се бият, а момичетата – не; момчетата са незрели и не се страхуват, момичетата са по-зрели, по-спокойни и избират сигурното в живота.

Носталгия. Почти е невъзможно да не забележим светлината на великолепия залез в тази фотограма. Изображението с биещите се момчета добива поетичен оттенък в контраста между действието и естетическите избори. Осветлението е топло, почти се забелязват слънчевите лъчи в прахоляка. Начинът, по който режисьорът Каталин Митулеску и операторът Мариус Пандуру (виж **Свидетелства – стр.11**) избират да заснемат филма, е част от ефекта на паметта, от магията на спомените на режисьора за тази част от живота му (виж **Авторът-стр.7**).

АНАЛИЗ НА ПЛАН

РАЗКАЗ ОТ ПОГЛЕДИ

Контекст. Вомика харесва много Ева и иска да поднови връзката си с нея. Неговият баща пристига на празника без покана и се поставя в неудобна ситуация, но момичето игнорира сина му. Майката на Ева се опитва да я убеди да се сближи наново с Вомика, защото по този начин би искала да се отблагодари на бащата на момчето за досегашните услуги и за евентуални бъдещи облаги. За нея връзката между дъщеря ѝ и Вомика е стока, която тя може да размени в едно общество, което често поробва хората, без да им предлага алтернатива (лекарствата на Лали могат да се получат само благодарение на намесата на Чаушика, който има нужните връзки; от своя страна, Чаушика е просто един баща, който желае да види сина си умирен).



Изображение 1



Изображение 2



Изображение 3



Изображение 4



Изображение 5



Изображение 6



Изображение 7



Изображение 8

Описание. В 31-а минута режисьорът избира да въведе един кадър с продължителност от 18 секунди, без диалог, в който можем да видим взаимодействието между Ева, Вомика, бащата на Вомика и майката на Ева. Персонажите са разположени в различни планове. На преден план, в дясната страна на кадъра, виждаме Ева, която яде внимателно диня (**изображение 1**). Ева не е на фокус – една техника (във фотографията или киното), при която авторът поставя на преден план замъглен детайл или персонаж (в случая – персонажа на Ева), за да придаде дълбочина на изображението и да спомогне за вграждането му в цялостната структура на сцената. В лявата страна на кадъра, също на преден фон, може да видим забрадката на една жена, вторичен персонаж, която е седнала до Ева на масата. На втори план е Вомика, който също седи на масата с баща си, лице в лице с Ева. От начина, по който избира очертанията на кадъра и решението му да фокусира камерата върху лицето на момчето, режисьорът ни приканва да следваме внимателно дългия и втречен поглед на Вомика към Ева (**изображение 1**). Кадърът бързо става динамичен – камерата се измества от погледа на Вомика и следва Чаушика, неговия баща, който първоначално е седял до него. Чаушика се изправя, поглеждайки за кратко, но напрегнато Ева, чиято коса остава замъгледна на преден план (**изображение 2**). Камерата се измества, бавно следвайки Чаушика и неговата наздравица с един от гостите, който надига чашата си (**изображение 3**). Ева продължава да се намира на преден план (този път в лявата страна на кадъра), а до нея можем да видим майка ѝ, също на преден план, която седи на масата, с гръб към камерата. В този момент Чаушика излиза от зрителното поле (извън кадъра и онова, което могат да видят зрителите). Камерата се фокусира върху майката на Ева, която извързва лицето си и поглежда недоволно към момичето (така си даваме сметка, че тя е проследила с поглед Чаушика). Изглежда, че като тя иска да каже нещо на момичето, но се отказва бързо, защото дъщеря ѝ е все още заета с това да яде диня (**изображение 4**). Камерата се връща в изходна позиция – Вомика все още не е отместил своя поглед (**изображение 5**). Майката на Ева се надига и също излиза извън кадър, но можем да видим ръката ѝ, която побутва леко гърба на Ева. На пръв поглед като че ли има нужда да се опре, но това по-скоро е начин да привлече вниманието на момичето (**изображение 6**). Ева поглежда моментално към майка си (**изображение 7**) и в края на кадъра – към Вомика. Режисьорът отрязва сцената и я противопоставя монтажно със следващата, която ще ни покаже лицето на Ева в едър план, с поглед и усмивка към Вомика.

Без думи, само с поглед. В рамките на само 18 секунди получаваме много информация за взаимоотношенията между персонажите, като режисьорът избира да наблегне върху визуалната част, за да предостави тези детайли на зрителите. Персонажите не комуникират помежду си с думи, а и фоновата музика е онази от празненството, в което участват, без тя да създава някаква специална емоция за персонажите. Без съмнение, кадърът насочва вниманието към момичето, въпреки че не можем да видим лицето ѝ – всеки персонаж, който зърваме в кадъра, има отношение към Ева и нейната житейска позиция на очарователна независимост. Гледната точка не принадлежи на нито един от персонажите в този кадър. Камерата е поставена над рамото на Ева и може да се сметне за окото на обективен наблюдател, който очевидно желае да улови напрежението между персонажите. Камерата зарязва родителите, след като те решават да се отдалечат от горещата точка, която представлява връзката между двамата юноши. Въпреки че кадрирането създава усещането за едно тясно пространство, начинът, по който персонажите са подредени в различните планове, с погледите помежду им и леките движения на камерата, режисьорът подчертава факта, че това пространство е изпълнено с човешка енергия и напрежение, което се разсейва с усмивката на най-спокойния сред персонажите – Ева.

АНАЛИЗ НА СЦЕНА

Въображаемостта изглежда почти реално.

Таймкод: от началото до 2 минути и 30 секунди (първата сцена във филма)

Без въвеждащ кадър. Във филм, изграден по класическите кинематографични правила (като повечето холивудски продукти, например *Сам вкъщи*), сцената, с която започва филма, съдържа първи, общ кадър, който ситуира мястото, където се развива действието. Тази рамка, наречена “въвеждащ кадър”, се използва от режисьора, за да предаде на зрителя информация за мястото, в което се разгръща сюжета (в *Сам вкъщи* виждаме план с къщата – така, както изглежда отвън). В *Как прекарах края на света* режисьорът избира да не покаже мястото чрез въвеждащ кадър. По този начин зрителят е въвлечен в атмосферата на филма рязко, без действително да знае къде се случват събитията (1сек).



0 минути и 1 секунди

Като цяло, режисьорът избира първата сцена така, че тя да даде на зрителя ключ към начина, по който ще функционира филмът. В някои случаи се създава напрежение, така че да се провокира любопитството на зрителя, а в други случаи началото се стреми да предаде най-основното във филма, дори да изгради визуална метафора. Режисьорът Каталин Митулеску подава улики за историческото време, в което се развива действието, като въвежда различни елементи на базата на определена сценография и костюми. Един зрител, който може да разпознае специфичните визуални елементи на комунистическата епоха в Румъния, си дава сметка, че това най-вероятно е времето точно преди 1989-а, щом види панделките в косите на учениците (17сек), униформите им, портрета на Чаушеску, който виси на стената (1мин 20сек).



0 минути и 17 секунди



1 минути и 20 секунди

Общи характеристики при представянето на въображаемостта и реалното.

Стилистично погледнато, тази сцена има общи елементи с останалата част от филма – например, осветлението е сходно. Операторът е предпочел да използва естествена светлина при всеки възможен случай (няма изкуствени източници на светлина, които да осветяват персонажите, да ги разкрояват или да накарат да изпъкнат детайли и контури така, както това се прави в каноните на класическото кино). Колоритът е сиво-синкав, тъмен, идентичен в различни сцени на филма. Движейки се, камерата като че ли потрепва леко.

Елементи на необикновеността. Вярно е, че в останалата част от филма също можем да намерим кадри, заснети на ръка. Само че тук е по-видимо как камерата е като че ли в трескаво търсене. Подобно на първия кадър (1сек), има и други кадри (44сек), в които персонажът поглежда право към камерата – факт, който предполага, че някой може да бъде зад нея. В *Лудият Пиеро* (1965) на Жан-Люк Годар персонажите гледат към камерата и Мариан (Ана Карина) пита Пиеро (Жан-Пол Белмондо): “На кого говориш?”. “На зрителя”, отговаря той. Това е стратегия, чрез която режисьорът напомня на зрителя, че онова, което гледа, е филм, а не реалност. Жан-Люк Годар се стреми да “разруши четвъртата стена”. Модерното изкуство има за цел да постави под въпрос художествените правила и да накара зрителя да осъзнае, че става дума само за конструкция. В *Как прекарах края на света* фактът, че персонажите гледат към камерата, не означава, че режисьорът желае да постигне същия ефект като в *Лудият Пиеро*. Би могло да става дума за материал, заснет от някой любител, който иска да документира церемонията, с което привлича вниманието на хората, които снима. В аудиото на филма, сред множество други гласове може да се отличи един детски глас, който се провиква “Камерата идва, камерата идва!”, с което подсилва впечатлението, че някой вероятно заснема събитието и че персонажите са наясно с неговото присъствие.



0 минути и 44 секунди



1 минута и 48 секунди

Персонажите и обектите изглеждат реалистично, но действието е объркано, определена динамика в образите и известно визуално изкривяване на елементите ни насочват към факта, че вероятно това не е реалност - като повечето от сцените във филма. Портретът на лидера Николае Чаушеску е карикатурен, а други плакати и портрети са закачени хаотично. На училищната церемония, в която би участвал Николае Чаушеску, всичко би било изрядно, прецизно подготвено, децата и възрастните биха били строени внимателно, със сериозно изражение и отношение. Всеизвестно е, че когато се е анонсирало посещението му в някоя институция, цялата сграда е била почиствана и пренареждана до абсурд, всички хора са изглеждали като за пример, комуникацията е била официална и изпълнена с клишета – всичко е било неестествено. Вместо това, тук сцената е оживена, шумна, спокойна. Децата поемат инициативата, те имат смелостта да се изразяват свободно и игриво. Отношението с фигурите на властта като цяло е сковано, формално, но в случая децата не са особено впечатлени от присъствието на възрастните край тях. Лали, например, се шегува, като показва среден пръст на приятелите си (**1мин 48сек**).

Също така, персонажът на лидера изглежда гротескно (**29сек**). Присъствието на въоръжените милиционери сред децата е пресилено (**2мин 25 сек**). Тези елементи, вдъхновени от реалността, част от света на официалното и строгия протокол, имат особено комичен и сюрреалистичен ефект, характерен за фантазията, когато се поставят в близост до света на децата, населен с палави хора и нелогични действия. Когато най-накрая тълпата се успокоява малко и военният оркестър засвирва (**2мин 5сек**), огромната пита кашкавал (която в действителност би била много тежка, но тук изглежда лека), репликата на лидера ("Как е възможно, другари, той все още има млечни зъби? Това е невероятно!"), а после и сборичкването между Лали и Чаушеску за питата кашкавал (**2мин 31сек**) придават на зрителя усещането, сравнявайки тази сцена с останалата част от филма, че става дума за подчертано субективна гледна точка. Перспективата е игрива, тя не се интересува от атмосферата на събитията отвън, защото е белег на вътрешно усещане. По този начин сцената съдържа достатъчно знаци, които биха накарали зрителя да осъзнае, че вероятно става дума за детски сън или фантазия.



0 минути и 29 секунди



2 минути и 25 секунди



2 минути и 5 секунди



2 минути и 31 секунди

Белег за въображението на Лали. Сънят на Лалалилу е дискретен знак за детско-субективната гледна точка, с която се характеризира целият филм, в контраст със суровия контекст, драмата и жестокостта на репресивната система на социалистическа Румъния. Тази сцена налага един спокоен тон за атмосферата, в която режисьорът избира да разкаже историята кинематографично. Филмът съдържа още два откъса от сънища – сцената с подводницата (където целият квартал се събира на подводницата, управлявана от Лали и приятелите му) и сцената с дъвката (Лали прави огромен балон от дъвка, който излита към небето).

Режисьорът кадрира по начин, който подчертава кои са персонажите, които ще се появят в останалата част от филма като важни за Лалалилу – един от протагонистите, чиято гледна точка дефинира първата сцена. По този начин режисьорът насочва вниманието на зрителя – едри планове на Лали (**1мин 53 сек**), на майка му и сестра му (**1мин 57сек**), а също и на най-близките му приятели, Тарзан и Силвика (**1мин 51сек**).



1 минути и 53 секунди



1 минути и 57 секунди



1 минути и 51 секунди

IV - ВРЪЗКИ

СВЪРЗАЩИ ОБРАЗИ: *ДА ГЛЕДАШ, БЕЗ ДА БЪДЕШ ВИДЯН*

Да гледаш, без да бъдеш видян, е едно от основните средства на децата да натрупат нов опит. По подобие, любопитството, което движи кинозрителя, е сходно с онова на детето, което открива нови неща.



Приятелят на Лали, който шпионира в двора на Андрей - новият в квартала



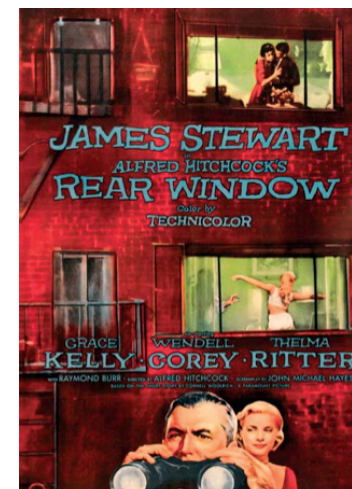
Мигел наблюдава скришом Луиза, кадър от *Камък в джоба*, режисьор: Жоаким Пинто, 1988 г.



Картината *Батшеба в банята* на Ханс Мемлинг от 1480-а, едно от първите загатвания за войеризъм във визуалните изкуства. Изглежда, че в първоначалния вариант цар Давид е нарисувал в горния ляв ъгъл, наблюдавайки Батшеба.



Фотография на Еди Харджо, който използва фигури на супергерои.



Плакат на *Прозорец към двора*, режисьор: Алфред Хичкок, 1955 г.

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

КОНСТРУИРАНЕ НА РОМАНТИЧНАТА ИНТРИГА: **КАК ПРЕКАРАХ КРАЯ НА СВЕТА** (2006) И **КАМЪК В ДЖОБА** (1988)

Общото между двата филма са младите персонажи, които изпитват любов за първи път. Мигел се влюбва в Луиза – млада жена, която е малко по-възрастна от него. Ева преживява първата си връзка с Вомика – първо са заедно, после се разделят, след което се събират наново, за да споделят първото си сексуално изживяване. Междувременно тя има и неясна връзка с Андрей, която никога не изглежда изцяло романтична, но все пак има и намеци за това. Двата филма използват определени стилистични похвати, за да изградят любовното напрежение, но по различен начин.

СЦЕНИ С ТАНЦ

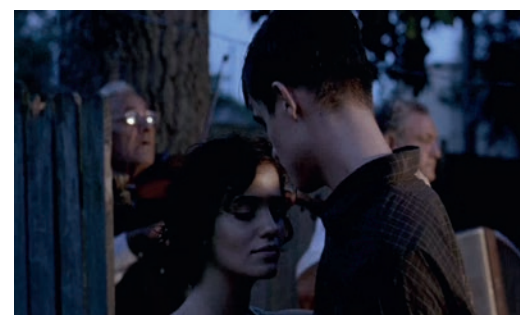
Каталин Митулеску заснема сцената с танца в три кадъра. В първия (**изображение 1**), можем да видим Ева и Вомика в "американски план", в дъното. Отпред се намират други персонажи, които танцуват (вляво), преминаващи деца и Булба, който излиза от кадър. Следващите два кадъра са в средно едър план. Камерата се приплъзва по-близо до персонажите и показва с повече детайли размяната на погледи, изразженията на лицата им, чувствата им – Ева прелъстява, а Вомика се оставя да бъде прелъстен (**изображения 2 и 3**).



34 минути и 53 секунди (изображение 1)



35 минути и 53 секунди (изображение 2)



35 минути и 19 секунди (изображение 3)

Начинът, по който Митулеску разбива действието в различни кадри, е сходен с онзи в класическото кино – първо се показва мястото на действието, след което, приближавайки се към персонажите, той приканва зрителя да сподели техните чувства. Фактът, че много от присъстващите персонажи желаят този танц да се случи (**виж Анализ на план – стр.18**), прави сцената още по-удовлетворяваща. Музиката е оживена, слънцето току-що е залязло, започва лек дъжд и само двамата остават да танцуват – атмосферата е особено романтична. Цялата сцена продължава почти минута, заедно с други кадри на действия, които протичат междувременно (например, хората, които влизат в къщата).

В *Камък в джоба*, сцената с танца трае три минути, но е разбита само в два кадъра. Режисьорът Жоахим Пинто избира да заснеме персонажите само в “американски план”. В първия кадър, камерата се придвижва бавно, като следва Луиза и завършва с панорама, за да ни покаже, че е открила Мигел (**изображение 4**). Луиза е в закачливо настроение, върви бавно и иска да изненада Мигел. Панорамата спира тогава, когато тя хваща момчето, за да го научи как да танцува.



29 минути и 26 секунди (изображение 4)



29 минути и 49 секунди (изображение 5)

Вторият кадър на сцената продължава почти две минути и ги показва танцуващи (**изображение 5**). Камерата се движи почти незабележимо в един момент, единствено, за да отиде по-напред, след което се връща обратно. Зрителят може да види как Мигел танцува по наивен, необигран начин, определено не в същия ритъм като Луиза. Той е само дете – в един момент решава да се откаже (**изображение 6**). Това е една от сцените с неговата инициация. Дължината на кадрите и фактът, че няма голямо разнообразие в ъглите на заснемане (лицата им не са показани в детайли), приканва зрителя към една по-отстранена перспектива на наблюдател. В сравнение с класическия начин на изграждане на сцена в *Как прекарах края на света*, изборите на Пинто са знак за отхвърляне на постановъчните трикове.



30 минути и 19 секунди (изображение 6)

СБЛИЖАВАНЕ

В *Как прекарах края на света* моментът с най-наситена интимност е първото сексуално изживяване на Вомика и Ева, което режисьорът избира да разбие в девет кадъра. Камерата преминава от среден план (**изображение 7**) към контраплан с лицето на Ева (**изображение 8**), после отново към първоначална позицията, за да покаже тяхната близост (**изображение 9**). Камерата остава в тази позиция, предавайки детайлите, като най-накрая се фокусира върху реакциите на момичето (**изображение 10**). Тези сбити планове създават усещането за интимност, за близост.



изображение 7



изображение 8



изображение 9



изображение 10

Само в два кадъра Жоаким Пинто ни показва единствения момент, в който Луиза прегръща Мигел. Вторият от тях, представляващ самата прегръдка (изображение 10), трае около 50 секунди. Камерата се придвижва много деликатно малко по-близо до персонажите. Пинто използва важно изразно средство при представянето на спомените – задкадровия глас. В този дълъг кадър, зрителят може да чуе гласа на вече възрастния Мигел, който разказва за миналото с вълнение: „Мечтаех си за този момент в продължение на много време. Но всичко, което си спомням, са студеният ръце на врата ми и миризмата на пържена храна.“ Епизодът е изграден много фино и разкрива срамежливостта на персонажа, както и романтичната невинност на момента. Това е мигът, който Мигел е очаквал дълго, и режисьорът създава нежна чувственост чрез натрупване и наблюдение, вместо да го предаде чрез разнообразни ъгли на камерата. В сравнение с *Как прекарах края на света*, той избира анти-спектакъла.



изображение 11

ВРЪЗКИ С ДРУГИТЕ ИЗКУСТВА

Как прекарах края на света съдържа елементи, които могат да се асоциират с различни изобразителни стилове. Например, по отношение на темата, филмът е сходен с реализма в живописа. Но в различните начини, по които режисьорът избира да подходи към темата, могат да се открият влияния от други естетически течения.

РЕАЛИЗЪМ В ЖИВОПИСТА

Изобразяване на обикновените хора. Кварталът с къщи, където са заснети сцените от Как прекарах края на света, е някъде в предградията на Букурещ. Онова, което със сигурност може да се каже за живота на хората там, е че той е оскъден - начинът, по който изглеждат къщите и квартала, със сигурност не прилича на буржоазен или модернизирания район. Трябва също да се отбележи, че този аспект от техния живот няма връзка с техния житейски избор (виж **Контекст – стр.6**), както това би могло да бъде днес, например – ако изберем, да живеем възможно най-смпло, далеч от новите технологии и консуматорството.

Нито един от жителите на квартала не изглежда като да е потомък на буржоазен род, който някога, в миналото, се е наслаждавал на живот с повече комфорт. Въпреки че политическата



1



2

система се е състояла в заличаването на разликите между различните социални класи и в разпределянето на ресурсите поравно (**виж Контекст – стр.6**), действителността, поне в квартала, представен във филма, е че често липсват стоки от първа необходимост (храна, лекарства) – нещо, което е специфично за най-низшата класа, потиснатите.

В този смисъл, изборът да се представи една общност от периферията на града и тяхното ежедневие може да се отнесе към стремежите, артикулирани от реализма в живописа в началото на 19-и век. Желанието на художниците-реалисти е да представят низшите социални класи (работниците на село или в индустриализираните градове), както и събития от техния живот, които предишните течения пренебрегват като сюжет. Реалистите се интересуват от обективното и от тривиалното, като представят реалността и хората по неидеализиран начин. Реализмът може да се сметне за реакция към романтизма. Романтиците се интересуват от емоциите, миналото, идеализацията на природата, героичното, така че тяхната гледна точка е пълна с възхваляване, с фокус върху субективното у човека.

Реализмът се проявява в най-различни изкуства, като живописа, литературата, театъра. В киното, след Втората световна война, италианските неореалисти (**Основни въпроси около филма – стр. 4**) напускат снимачните площадки и отиват да снимат на улиците и на местата, където обикновените хора се занимават със своята си работа, като по този начин демонстрират интерес към социалните проблеми и реалните трудности на тази низвергната



3



4



Жан-Франсоа Миле, *Събирачки на класове*, 1857 (източник http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2110)

Висшата класа във Франция не приема особено добре картината на Миле – споменът за Френската революция е все още пресен, работниците от най-ниската социална прослойка наброяват много повече от буржоата, така че страхът от нова революция, която може да преобърне установения ред, е налице. Припомнянето на онези горе, че има и други долу, ги кара да губят опора под краката си. В допълнение, жените от картината са били сметнати дори за гротеска.



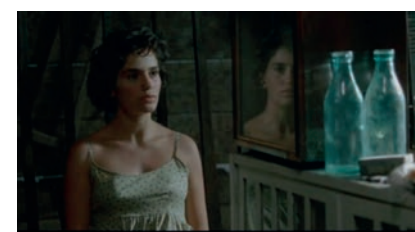
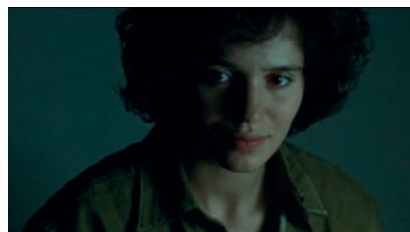
Густав Курбе, *Погребение в Орнан*, 1849-1850 (източник http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2395)

Картината на Курбе остава в историята на изкуството като една от големите декларации на реализма в живописа. До онзи момент, картина с подобни размери (315cm x 668cm) е представляла единствено героични сюжети, които по подразбиране се приемат за "благородни". Също така, Густав Курбе използва за модели обикновени хора от действително погребение в Орнан, а не актьори, както е бил обичаят навремето. Лицата им не са драматични като онези, които обичайно са представени, за да илюстрират траур. Надигат се критични гласове, които изказват мнение, че нарисуваните лица са грозни.

СВЕТЛОСЯНКА (CHIAROSCURO)

КАКВО Е СВЕТЛОСЯНКА?

Това са фотографии от филма, където осветлението е насочено по такъв начин, че да придаде на персонажите тайнствено изражение и да подчертае определени хармонични черти в техния външен вид (очертанието на лицата и ключиците). Този метод, *chiaroscuro*, се използва във всички видове визуални изкуства. Преведен буквално от италиански, терминът включва две думи: „*chiaro*” - „светло” и „*scuro*” - „тъмно”. За да се постигне светлосянка, от особена важност е взаимоотношението между светлината и тъмнината в изображението – контрастът между тях трябва да е силен, с възможна градация. В живописа градацията се получава, когато се добавят не-цветове (бяло и черно). Източникът на светлина обикновено е извън рамката, но добре насочен, така че позицията му може ясно да се определи от начина, по който светлината пада върху обекта или човека на изображението. По този начин, в посочените фотографии от *Как прекарах края на света* може ясно да забележим, че източникът на светлина е разположен от ляво на персонажа.



СВЕТЛОСЯНКТА В ИСТОРИЯТА НА ЖИВОПИСТА.

Светлосянката е използвана при различни течения в живописа. Появява се за първи път в работата на древногръцкия художник Аполондор, живял през V век преди новата ера, от чиито творби не се е запазило нищо. В началото на XV век ренесансови художници като Леонардо да Винчи използват светлосянката специално, за да придадат триизмерност на човешките черти. В общи линии, Леонардо да Винчи прилага светлосянката, за да придаде обем на двуизмерни изображения, така че да се създаде илюзията за триизмерен образ. Целта е да се подсили ефекта на реализма. Само че съвременният наблюдател, който е навикнал и да вижда, и да анализира най-различни методи за използването на светлина и цвят във визуалните изкуства, които се опитват да представят реалността, може да сметне, че използването на светлосянката в Ренесанса и по-специално в Барока трябва да подчертае ефекта на драматичност. Картините на Караваджо превръщат светлосянката в техника, дефинирала целия Барок през XVII и XVIII век, когато Рембранд е един от най-известните живописци, използващи светлосянка.



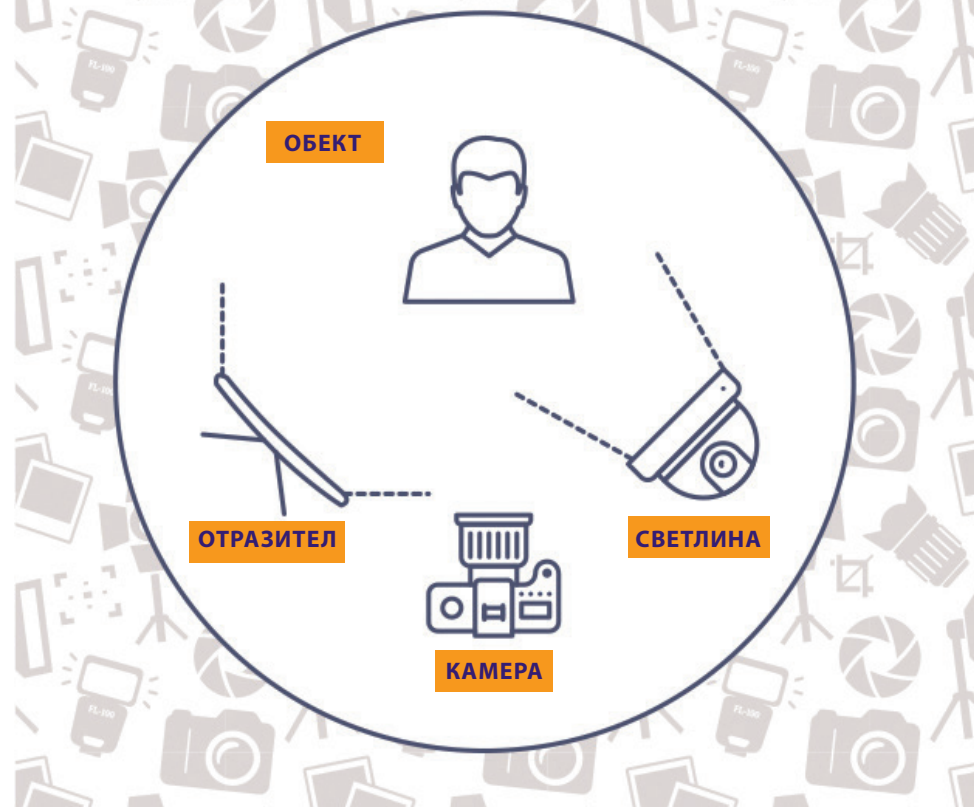
Караваджо, *Вдъхновението на Свети Матей*, 1599–1600



Рембранд, *Автопортрет*, 1629

Рембрандово осветление във фотографията и киното. Рембранд и начинът, по който той използва светлината в картините си, дават име на специална техника за осветление – в основни линии, има силен източник на светлина от едната страна на обекта (ключова светлина) и отражател от противоположната страна. Така едната страна от лицето на модела е силно осветено, а другата страна остава в сянка, с изключение на един триъгълник от светлина, под окото. Този триъгълник не трябва да е по-дълъг от носа и по-широк от окото. За модели с кръгло или пълно лице, тази схема на осветление придава яснота на чертите им и прави лицата им по-слаби – затова и изглеждат разкрасени. Терминът „Рембрандово осветление“ е използван за първи път от Сесил Б. Демил (1881-1959), считан за един от основателите на холивудската киноиндустрия.

РЕМБРАНДОВО ОСВЕТЛЕНИЕ



ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

Андрей Горзо / *Dilema Veche* – седмично списание за култура, октомври 2006

„Доротеря Петре, звездата на *Как прекарах края на света*, е благословена с филмово присъствие от висока класа - доминиращо, но дискретно, директно, но загадъчно. Тя е в ролята на Ева, ученичка в 11-и клас на букурещка гимназия от 1989-а, която е преместена в трудово училище, когато е обвинена в унищожаването на гипсов бюст на Чаушеску. Истинският виновник е нейният приятел Александру (по прякор Вомика), който, в момента на инцидента се опитва да налучка стъпките към девствеността на момичето, докато едновременно с това демонстрира познанията си по карате – две действия, които не могат да бъдат съчетани и които имат фатален ефект върху равновесието на едно 17-годишно момче, въпреки че само едно 17-годишно момче може да се опита да ги съчетае. Въпреки че Александру гласува заедно с останалата част от класа за изключването на Ева от Комсомола, тя отказва да го предаде. „Ако се разплачеш, аз изчезвам“, казва тя на майка си, когато и двете са извикани в учителската стая.

Тя не е непокорен тийнейджър, става дума за нещо повече от това - за един добър вкус в морала, за една вътрешна красота, които тя е успяла да развие до седемнадесетата си година, докато паралелно с това открива деморализиращата липса на вкус и красота у хората, които я заобикалят. Тази вътрешна дисциплина ѝ дава възможност да разработи стратегии за оцеляване. Бог знае как е успяла да направи всичко това на 17, но, играейки тази роля, Доротеря Петре демонстрира, че е възможно. Ясно е, че Ева вижда много добре мизерията на света (започвайки с тази на родителите ѝ, които я насърчават да се сдобри с Вомика, защото баща му е в тайните служби) и въпреки че тя не прави коментари по темата, всъщност излъчва, постоянно, една тиха вироглавост, самоконтрол на базата на едно преждевременно и пълно познание на цената на его-то – че то е частна собственост, която тя не позволява да бъде национализирана, това е нейното царство и тя е готова да ограничи до минимум дипломатическите контакти с популярната демокрация, която го обгражда.”

Алекс Лео Шербан, вестник *Libertatea newspaper*, септември 2006:

„В *Как прекарах края на света* (отлично заглавие) има много добри неща – като за начало, изключително убедителни превъплъщения (особено децата, но също и ветеранът Жан Константин в роля, която е антипод на онова, с което го познаваме), характерно и насочващо изображение (Мариус Пандуру), една сценография, която реконституира атмосферата на онази епоха с чувство за детайла и прочие. Историята се точи бавно като желатин, с молекулите на интригата – чак до края, когато те леко се забързват заради декемврийските събития. Всеки момент е на мястото си, но цялото страда от липса на обособена структура и би спечелило, ако налице беше един по-стегнат ритъм. Мултилеску е избрал да рискува фреска с малки парченца, като остави зрителя да ги залепи едно към друго. До каква степен бихме имали желание да го направим, зависи от това колко ни харесва филма”

Мари Бигори, *Critikat* – онлайн списание за кино, август 2006

“На моменти филмът изненадва. В определени сцени класическият и прекалено конвенционален рисунък е изоставен, разказът е изоставен в полза на бягства към бурлеската или съня. Лалалилу прави балон от дъвка. Гигантският балон, който доскоро децата държат, се изплъзва от ръцете им. Камерата следва полета на този балон и как той се превръща в някакво земно кълбо. Желанието на режисьора за реализъм (в сценарните му избори и костюмите, които сочат за една много конкретна епоха) е обезоръжено от обхвата на дадени онирични или абсурдни сцени. И точката на бурлеска. Както във фарсовата сцена, когато бащата, преоблечен като Чаушеску, имитира диктатора. Но Каталин Митулеску не се подиграва на една кървава страница от историята. Абсурдът се смесва с бурлеската, еуфорията – с носталгията. Тази изкуствено конструирана вселена, никога безразлична, е изцяло изравнена. Режисьорът успява да накара персонажите си да заживеят и да еволюират в тези моменти на безвремие, като че ли опитвайки се да се откъснат от великата История, за да впишат историите си в едно новозараждащо се бъдеще.”

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

- **Анализ на композицията на оригиналния киноплакат**
- Как е направен оригиналният плакат на филма (виж **Редакционна бележка + Технически характеристики – стр. 3**). Как си представяте двата свята на персонажите, виждайки, че те са разделени и съпоставени (светът на децата на преден план и светът на момичето на заден фон)? От чия гледна точка смятате, че е разказана историята във филма – на децата или на момичето? Какво ни внушава плакатът и защо?
- Работата по оригиналния киноплакат може да отиде и по-далече, като се сравнят различните плакати на филма (от други държави).
- **Персонажи тийнейджъри и филм за порастването**
- Може да започнете, като помолите учениците да назоват техни примери с други филми, които са гледали, където главните персонажи са деца, сблъскващи се с порастването като преживяване (включително и филми от каталога на CinEd). Помолете ги да дадат подробности за персонажите (например име, възраст, данни за семейството) и за сюжета, след което въведете “филм за порастването” като понятие.
- Изберете кадър от филм, който се занимава с темата за порастването, помолете учениците да го опишат и да си представят възможните взаимоотношения между персонажите в него.
- **Да си представим декора**
- Наблюдавайте тези два кадъра от филма. Съдейки по ахриктурата, която се вижда на първото изображение, в коя част на Европа бихте казали, че се развива действието?



изображение 1

- Опишете всички елементи от сценографията и костюмите, които са показани на второто изображение. Опитайте се да установите дали може да идентифицирате някакви съвременни елементи. Бихте ли казали, че действието се развива в наши дни, или става дума за миналото?



изображение 2

- Изслушайте запис на патриотичната песен от сцена 12, “Наша страна” (композирана от Нику Алифантис), и въз основа на нейните думи и ритъм, се опитайте да си представите в какъв контекст може да се появи във филма, като анализирате дали тя също би могла да служи за елемент, по който да се прецизира историческия момент на сюжета.

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

1. Прием: обмяна на идеи Разказ. Персонажи. Исторически контекст.

- След като видяхте филма, бихте ли казали, че отговори на вашите очаквания или на начина, по който интерпретирахте ролите на персонажите и техните взаимоотношения на базата на оригиналния плакат, на двата кадъра или музиката?
- Как бихте описали персонажите на някого, който не е гледал филма?
- Според вас колко дълго трае действието?
- Посочете няколко примера за това как персонажите се отнасят един към друг и как взаимодействат помежду си.
- Опитайте се да си припомните кои, от ваша гледна точка, са най-важните действия в сюжетната линия.
- Какво мислите за проблемите на Ева в училище?

- Защо мислите, че тя решава да се върне вкъщи, вместо да продължи и да прекоси границата с Андрей? Смятате ли, че нейното решение може да се предвиди? Ако да, защо? Пуснете отново сцената, в която Ева и Андрей забягват и анализирайте как е заснета. Сравнете с друг сходни сцени, налични в педагогическия филм "Бягство" (от платформата на CinEd).
- Струва ли ви се, че Ева и Лалалилу се променят с времето? Ако да, какво може да провокира тази промяна и как те са по-различни към края на филма?
- Какво мислите за заглавието на филма? Защо 1989-а е отнесена към "края на света" по отношение на персонажите, на обстановката и на финала на филма?
- Как си представяте, че би изглеждал животът на персонажите след 10 или 20 години?

2. НАБЛЮДЕНИЕ. ОПИСАНИЕ. АНАЛИЗ.

Какво виждаме

- Пуснете отново епизод 11 или 12 (виж **Киновъпроси – Музика – стр.14**) без включен звук и наблюдавайте невербалната комуникация на учителите и на учениците. Изгледайте епизодите отново, със звук, и дискутирайте как музиката променя ефекта за зрителя.
- Пуснете отново сцената с празненството и наблюдавайте размяната на погледи между персонажите в плана, анализиран в брошурата (виж **Анализ на план – стр.18**). Обърнете внимание на невербалния диалог, артикулиран с размяната на погледи, в отсъствието на диалог с думи. Какви чувства смятате, че предават актьорите? Анализирайки позицията и движенията на камерата, какво е "изказано" с мизансцена и операторската работа?
- Наблюдавайте и анализирайте плана, на който се позовава раздел 2, в който семейството се е събрало на масата. Сравнявайки го с други сцени на вечеря (останалите фотографии от други румънски филми в този раздел може да послужат за пример), анализирайте връзката между това как тримата персонажи са разположени на масата, техните статус и роля в рамките на семейството. Може да изберете и сцени от други филми, както е показано в педагогическия филм "На масата" (от платформата на CinEd).

Какво се казва и какво се разбира

- Пуснете отново сцена 5, в която съучениците на Ева гласуват за нейното изключване от Комсомола. Как бихте характеризирали връзката между това, което се казва, и онова, което не се казва, и как бихте коментирали вота на Вомика (онова, което се вижда), както и реакцията на Ева?

3. ИНТЕРАКЦИЯ С ФОТОГРАМИ, ПЛАНОВЕ И СЦЕНИ

Работа със статични изображения

- На базата на **Основни въпроси около филма (стр. 4)**, изберете заедно с вашите ученици (ако е възможно) едно изображение и наблюдавайте кои основни въпроси намират отражение в него и кои – не, по отношения на филма като цяло.
- Изберете една фотограма, дайте ѝ контекст, опишете композицията (например пространството, как са разположени персонажите и елементите от декора, цветовата схема), анализирайте заедно с учениците ефекта, който налага, и ги попитайте, дали по нея може да разгадаем какво ще се случи в историята по-нататък.
- На базата на **Свързани образи (стр.22)**, изберете един план от филма и дискутирайте около възможните асоциации с подобни изображения, без значение от носителя или езика, на който са създадени. Бихте могли да поканите учениците да пресъздадат изображението от филма (чрез фотография, рисунка, и т.н.)

Работа с динамични изображения

- Помолете учениците да изберат любимия си кадър от филма, да го опишат, да говорят за начина, по който е изработен, и да защитят избора си.
- Изберете сцена и се опитайте да внимавате как тя се разгръща, план по план. Установете ролята, позицията и движенията на персонажите. Обърнете внимание на това къде и под какъв ъгъл е поставена камерата, а също и дали е фиксирана, или се движи. Изглежда ли като че гледната точка е субективна или обективна? Ами осветлението и колоритът? По какъв начин те влияят на нашето възприятие за персонажите и действието? Кои са трансформациите, които се случват по време на сцената, от началото до края, и по какъв начин, мислите, тези избори оформят или нюансират сюжета?



**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 програмата МЕДИА / Творческа Европа на Европейския съюз

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union

