



МЪЖЪТ БЕЗ МИНАЛО

АКИ КАУРИСМАКИ

Европейско
кинообразование за деца и
младежи

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ КЪМ ФИЛМА



СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЕДЕНИЕ

- CinEd: филмова колекция, филмова педагогика **стр.2**
- Защо точно този филм днес? – Технически характеристики – Плакати **стр.3**
- Основни теми и резюме **стр.4-5**

ФИЛМЪТ

- Исторически контекст **стр.6**
- Авторът - Аки Каурисмаки **стр.7**
- Избрана филмография **стр.8**
- Препратки **стр.9**
- Свидетелства **стр.13**

АНАЛИЗ

- Разкадровка на филма **стр.15**
- Киновъпроси - Значението на погледите във филма **стр.17**
- Реализъм и поезия **стр.22**
- Статични кадри / движещата се камера **стр.23**
- Анализ на фотограма **стр.25**
- Анализ на план **стр.26**
- Анализ на сцена **стр.27**

ВРЪЗКИ

- Свързани образи **стр.29**
- Диалози между филмите от колекцията на CinEd **стр.30**
- Връзки с други изкуства **стр.33**
- Прием на филма **стр.35**
- Предложения за педагогически дейности **стр.36**

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.

Авторът:

Сату Куосола преподава История на кино в Университета Аалто, а докторската му дисертация е върху творчеството на Аки Каурисмаки. **Кайса Куккола** е учител по кинообразователни програми. Пише и превежда кинотекстове, а освен това организира събития, свързани със седмото изкуство. **Анти Пентикайнен** е учител по кино в гимназиален курс. Провежда обучения, изработва педагогически материали и участва активно в неправителствения сектор.

Благодарности:

Хайже Тулокас (Sputnik Oy), Нийло Ринне, Мете Лагерстам, Изабел Бурдон, Натали Буржоа, Лена Руксел

Координатор Финландия: сдружение IhmeFilmi

Главен координатор на проекта: Френски институт - Париж

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

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

Превод на български език: Йоана Павлова

Графичен дизайн: Леена Нарекангас

Авторски права: CinEd / Френски институт

ЗАЩО ТОЧНО ТОЗИ ФИЛМ?

Без съмнение в международен план Аки Каурисмаки е най-добре познатият финландски кинорежисьор. Филмите му са показвани по фестивалите и в кинозалоните на всеки континент. Критиците често възхваляват спецификата на вселената, която създава киното му, нейното въздействие и оригиналност. От всички филми на Каурисмаки, спечелилият през 2002-а Голямата награда на журито в Кан „Мъжът без минало“ (*Mies vailla menneisyyttä*) има най-голям успех сред широката аудитория. Заради успеха на този конкретен филм, предишните му работи също стават международно популярни и вече навсякъде зрителите очакват с нетърпение новите му филми.

Първата среща със сюжета и със съдбата на протагониста на филма М (мъж, който изведнъж изгубва самоличността си и предишни връзки с обществото), или всеки път, когато публиката се среща с протагониста при повторно гледане на филма, поставят за пореден път директни и извънредно злободневни въпроси. Какво е мястото на индивида в обществото, коя е основата на човешката идентичност и каква е съдбата на най-онеправданите? Филмът на Каурисмаки е подобен на вълшебна приказка, изтъквайки донякъде забравени качества като солидарност и хуманизъм. Само те могат да опазят потиснатите, които в днешния свят постепенно биват изтикани настрана в процеса на преразпределение в глобалната икономика.

Чрез филмовия си разказ и самата кинематографична форма този многообразен филм дава на зрителите възможност да открият и разпознаят връзки с някои от най-значимите работи в историята на киното – режисьорът обогатява своя свят с много преки и косвени заемки. Също така, този филм запознава аудиторията с различните разказвателни техники, които са се развивали заедно с киното. Същевременно, преживяването на това да гледаме този филм ни свързва с нашите собствени спомени за филмите, които сме гледали, и с нашата лична история на киното. „Мъжът без минало“ също така ни предоставя удоволствието от това да изучим нови сфери, с които е възможно да не сме се сблъскали по-рано. Изключителният ритъм на филма ни дава време и пространство да изпитаме и да се насладим на неговата уникалност, красота и оригиналност.



Финландски плакат



Испански плакат



Френски плакат

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Заглавие: *Мъжът без минало*

Оригинално заглавие: *Mies vailla menneisyyttä*

Страна: Финландия

Продължителност: 1 час 37 минути

Формат: цветен, 1.85:1, 35 мм

Бюджет: приблизително 1 206 000 евро

Световна премиера: 1 март 2002

Режисьор: Аки Каурисмаки

Сценарий: Аки Каурисмаки

Продуцент: Аки Каурисмаки

Продуцентска компания: Sputnik Oy

Музика: Антеро Якойла (Antero Jokila), The Renegades, Блайнд Лемън Джеферсън (Blind Lemon Jefferson), Тапио Раутаваара (Tapio Rautavaara),

Марко Хаависто & Пуутахаукат (Marko Haavisto ja Rautahaukat), Маркус Аллан (Markus Allan), Таисто Веслин (Taisto Wesslin), Crazy Ken Band, Лееви

Мадетоя (Leevi Madetoja), Масео Оносе (Masao Onose), Анникки Таhti (Annikki Tähti)

Оператор: Тимо Салминен

Монтаж: Тимо Линнаасало

Звук: Йоуко Лумме, Тери Малмберг

Сценография: Маркку Патила, Юкка Салми

Кастинг: Оути Харюпатана

Актьори: Маркку Пелтола (М/Якко Антеро Луянен), Кати Оутинен (Ирма), Юхани Ниемела (Ниеминен), Кайя Пакаринен (Кайса Ниеминен), Сакари Куосманен (Анттила), Анникки Таhti (управител на магазин за втора употреба), Аннели Саули (собственик на кафене), Елина Сало (чиновник в корабостроителницата), Оути Маенпаа (банков чиновник), Еско Никкари (банков крадец), Пертти Свехолм (полицейски инспектор), Матти Вуори (адвокат), Айно Сеппо (бивша съпруга), Янне Хюютиянен (Оваскайнен), Антти Рейни (електротехник).

Памет и забвение

Преходни
пространстваРеализъм
и поезияМузика и
обекти

Идентичност

„Всичко е благодат“
„Мисля, че тук имаме един нещастник. Вероятно трябва да му помогнем“

ОСНОВНИ ТЕМИ ВЪВ ФИЛМА

ПАМЕТ И ЗАБВЕНИЕ

М става жертва на случаен акт на насилие и изгубва паметта си, а също и връзката с миналото си. Филмът е историята на битката, която протагонистът трябва да подхване, за да изгради наново идентичността си и да поправи нарушените отношения с онзи свят, който го е изградил. Белият бинт, увит около главата на М, принадлежи на воин и на ранен (ангел). С този филм, обаче, Аки Каурисмаки също говори за загубата на памет на едно по-общо ниво. Режисьорът насочва вниманието на зрителя към онези, които са забравени от капиталистическото общество – безработните и бедните, бездомните и самотните. Подобно на М, зрителят се възстановява от загубата на памет, за да се събуди и да забележи хората, които нямат шанса да се наслаждават на обещанията за хубав и удобен живот от страна на пазарната икономика.

ПРЕХОДНИ ПРОСТРАНСТВА

Трудно е да се каже дали наблюдаваният от нас образ представлява сметище или частично изоставена индустриална зона. Не е градска среда, но не е и селски пейзаж, въпреки горите, които забелязваме на заден фон. Това пространство е преходна земя, в процес на промяна, незавършено, фрагментирано – също като М, който се люшка между живота и смъртта, в опит да събере парчетата от живота си. Небето е облачно и леко заплашително, не красиво или буреносно. Във филма има и много други преходни пространства и образи на преход. Те функционират като знаци на един свят в катаклизъм и на общество на ръба на сгромолясването. Тези знаци включват гарата, болницата, кантината, центъра за рециклиране, гетото и зоната около пристанището.

МУЗИКА И ОБЕКТИ

Един джубокс, поставен в центъра на кадъра, е символ на музиката, която играе централна роля във филмите на Каурисмаки. Популярната музика и

нейните представители заемат много видно място в работата на режисьора – музиканти редовно се появяват във филмите му като актьори или изпълняват собствените си песни, докато радиоприемници, грамофони, джубоксове възпроизвеждат див рокендрол и тъжно танго. В „Мъжът без минало“ музиката често замества диалога. Тя предава чувства, но също и предлага на общността, която се е събрала около Армията на спасението, начин да открие своето изгубено самоуважение. По този начин, музиката действа като сила в битката срещу забвения и разпръскването.

ИДЕНТИЧНОСТ

М е изведен от бюро по труда, тъй като е забравил информацията, която формира нашата официална идентичност – първо име и фамилия, адрес, място на раждане и номер на социална осигуровка. Със своя филм Каурисмаки като че ли казва, че човешката идентичност може да се разбере по начин, който се различава от официалните данни. Идентичността ни се възприема спрямо начина, по който се отнасяме към ближните си. Може също да се разпознае в музиката, която слушаме, във важните за нас обекти, в идеалите, които защитаваме. Видимото и материалното може понякога да ни подведа. Под строгата униформа на Армията на спасението едно сърце бие в ритъма на рокендрола (Ирма). Под жестоките и алчни черти на пазача Анттила (чието име неизбежно навява асоциации за Атила, вожд на хуните) се крие чувствителна душа. Затова и не сме изненадани да научим, че неговият „кръвожаден“ Ханибал е в действителност едно хрисимо кученце.

РЕАЛИЗЪМ И ПОЕЗИЯ

„Мъжът без минало“ описва подробно ефектите на икономическата криза във Финландия през '90-те: масова безработица, фалит на малкия бизнес, жилищна криза, завръщане на бездомните, опашки за помощи – и всичко това, докато банките богатейт.

Поставяйки на преден план в кадъра рамка от легло, червен стол и хладилник, Аки Каурисмаки ни напомня, че подслонът и благоприличното съществуване са фундаментални права, върху които се изграждат достойнството и себеуважението на индивида. Но погледът, с който Каурисмаки наблюдава Финландия, е обагрен с поезия. Светлината в „Мъжът без минало“ е мека, оттенъците на материите – топли, а предметите са старовремски или демоде. Бихме могли да разпознаем днешна Финландия благодарение на историческите събития, докато сценографията и отношенията между хората представят една фантазия за онова, което Финландия би могла да бъде.

РЕЗЮМЕ

Филмът започва с пристигането в Хелзинки на един мъж (в ролята Маркку Пелтола), който е дошъл да търси работа. След като е нападнат, мъжът получава амнезия и се оказва в ситуация да започне живота си начисто, за да изгради всичко наново. Ще обича и ще бъде обичан (в ролята на любимата му Ирма – Кати Оутинен) и ще се отправи в търсене на ценностите, достойни за един живот. Това е сюжетът на този филм, посветен на онези същества, които все още познават нежността, филм за малките хора и жестове и при все това способен да провокира огромни емоции у зрителите.

ИСТОРИЧЕСКИ КОНТЕКСТ

ДЕВЕТДЕСЕТТЕ ГОДИНИ

Сюжетът на филма е ситуиран във Финландия в началото на '90-те години, във вихъра на жестока депресия. Много хора трябва да се преместят от провинцията към градовете, за да намерят работа. При все това, не всички успяват да свържат двата края. Свивът на Съветския съюз през 1991-а наврежда сериозно на финландската икономика. Съветският съюз е сред най-важните търговски партньори на Финландия и разливът у големия съсед разтърсва цялата производствена верига. Финландските индустриални компании и техните подизпълнители страдат, докато финландският експортен бизнес е в упадък. След икономическия бум на осемдесетте, банките се оказват в беда заради небрежната си политика на заеми и пазарни спекулации. В рамките на три години безработицата скача от 3.5% на 18.9%, а брутният вътрешен продукт се свива с 13%.

Както се случва в Каурисмакиевата вселена по принцип, събитията във филма, които се разиграват през '90-те, все пак сочат към една друга епоха от историята на Финландия.

СЛЕДВОЕННАТА ЕПОХА

Според военното примирие от 1944 г., Финландия трябва да отстъпи огромни площи от Източна Финландия на Съветския съюз. Финландия също трябва да плати тежки военни репарации. Годишите 1945-1955 се характеризират с феноменален растеж в икономиката и продуктивността, докато страната се стреми да се изправи отново на краката си. Тежката индустрия и строителството (второто отговорно за построяването на жилища, както за 400 000-те жители, евакуирани от отнетите площи, така и за значителния прираст в населението след края на войната) формират мотора на икономическия растеж и увеличаването на работните места. През 1952 г. военните репарации са изплатени, Олимпийските игри се състоят в Хелзинки, а Арми Куусела е коронясана като Мис Вселена. Въпреки това, след изплащането на военните репарации, експортът се свива и индустрията се оказва в голяма беда. През '60-те и '70-те страната е в хватката



Студентска демонстрация пред Парламента през 1990 г. Снимка:
Туйя Саловаара / Национален архив

на тежка икономическа криза, която изтласква хората от провинцията към малките и големите градове, дори и в чужбина. Стотици хиляди от населението от 4,5 милиона се преместват в Швеция. Западната съседка се оказва най-важната цел на финландските икономически бежанци.

ФИЛМОВАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ИСТОРИЯТА

Светът във филмите на Аки Каурисмаки разказва за неотдавнашната история на Финландия с копнеж, който достига връхна точка в избора на музика, реквизит, костюми, цветове, настроения (услужливост и солидарност) и поведението на персонажите. Финландия от 1950-те, годините след войната, е изпълнена с надежда и радост от възврътнатия мир. Хората очакват по-добър живот. Едновременно с това, може да се усетят дълбока тъга и нарастваща болка от загубата, които се крият в сърцата след войната.

Персонажите във филмите на Каурисмаки създават обща идея за следвоенния финландец – корав ветеран от войната, силен работник, който се справя смело с трудностите и търси щастие в малките неща от ежедневието. Той отказва да изгуби куража си заради лош късмет, а също и да се отдаде на дълбока скръб. Докато животът го подмята насам-натам и още повече нещастия се случват, той се опитва да намери решение по почтителен начин. Имплицитно това включва и тъмната страна на този персонаж – понякога той намира утеха в алкохола и това го кара да се държи лошо със себе си и близките. Подобни примери можем да открием както в "Мъжът без минало", така и в други филми от същия режисьор, а също и във филмите на други финландски режисьори като Микко Нисканен, Ристо Ярва, Матти Кассила, Матти Ияс и други.

АВТОРЪТ

Аки Каурисмаки е роден през 1957 г. в Ориматтила, малко градче в Южна Финландия. Семейството се мести често – в други градчета, така че заобикалящата среда остава сходна. Каурисмаки е активен посетител на местната библиотека, книгите и филмите, които гледа в близкото кино, са много важни аспекти на детството му. Любовта му към машините (мотоциклети) и музиката се заражда в този период. Каурисмаки посещава кино клуб и се запознава с филми като „Нанук от Севера“ (1922) на Флаерти, „Златният век“ (1930) на Бунюел и „Майката и блудницата“ (1973) на Жан Юсташ. Стари финландски филми са често показвани по телевизията. На двадесет години Каурисмаки вече учи журналистика и пише за кино в различни вестници и списания, преди да започне да работи в индустрията. Първо помага на по-големия си брат Мика Каурисмаки, в началото на '80-те, но скоро започва да снима филми сам, без всъщност да е учил за това. Каурисмаки създава своя оригинална вселена. Трудно, дори невъзможно е да се изброят всичките ѝ компоненти. Добре познатият киноисторик Петер фон Баг приема успешно предизвикателството едновременно в книгата си „Аки Каурисмаки“ (WSOY, 2006) и в няколко статии върху режисьора и работата му. Този труд, а също и книгата „Филмите на Аки Каурисмаки“ (Otava, 2006) на Лаури Тимонен ни дават възможност да се запознаем още повече с филмографията на този автор и неговата кариера.



Аки Каурисмаки

ХОРА, ПЕРСОНАЖИ

Аки Каурисмаки работи често с едни и същи сътрудници, било то в актьорския състав, или в екипа на продукцията. Но не само с тях... Във всичките му филми зрителите могат да открият познати, често появяващи се персонажи, изиграни както от професионални актьори, така и от реални личности. Част от удоволствието за публиката е да забележи и разпознае тези персонажи и хората, които ги играят, а също и да следи тяхното развитие и остаряване на екрана. Например, в „Мъжът без минало“ продължават кариерите и ролите на Елина Сало (чиновник в корабостроителницата) като „буржоазка“ и на Еско Никкари (банков крадец) като добросъдечен човек, налегнат от тревоги.

Персонажите на Юхани Ниемела (Ниеминен) и Кайя Пакаринен (Ниеминен) вече могат да се видят в друг финландски филм, „Финалното споразумение“ на Вейкко Аалтонен от 1987 г. Аалтонен е приближен колега на Каурисмаки през осемдесетте. К а т о други филмите на Каурисмаки, „Мъжът без минало“ също предлага възможност да се открият познати лица, които идват извън света на киното. Например, певецът-актьор Сакари Куосманен (Анттила), певицата Анникки Тахти

(управител на магазин за втора употреба) и Аннели Саули (собственик на кафене). Кариерата на последната дори се отклонява от музиката и киното към политиката. Едно бързо интернет търсене може да ви предостави много информация за тях. Също така, на екран може да забележим и Атте Блом, собственик на легендарната финландска звукозаписна компания (Love Records), като посетител в кantinата, в компанията на реални бездомници, киноисторикът Петер фон Баг като офицер в Армията на спасението, а също и прочутия адвокат Матти Вуори, който измъква М от полицейския участък. Струва си да споменем също екранното присъствие на монтажиста и звукорежисьора Тимо Линнасало, сценографа Маркку Патила, актьора и басиста на „Ленинградските каубои“ Силу Сеппала, а на снимка на стената в бара – Матти Пеллонпяя, един от доверените актьори на Аки Каурисмаки, който умира през 1995 г.

ИЗОБРАЖЕНИЕ, МОНТАЖ, РИТЪМ

Аки Каурисмаки все още снима на 35мм филмова лента, която е сред най-важните инструменти на режисьора в продължение на десетилетия, отпреди триумфа на дигиталните технологии. Каурисмаки се оправдава за нежеланието си да премине към дигитална камера, твърдейки, че за него киното е (и би трябвало да бъде) свързано със светлината, докато дигиталното изображение е само електричество. Употребата на кинокамерите поставя определени ограничения на работния процес. Камерата е голяма и тежка, а самият филм като материал, включително и пост-продукционната обработка, е скъп за употреба. Човек трябва да е по-внимателен с осветлението и цветовете, тъй като филмът е по-светлочувствителен от дигиталната техника.

Каурисмаки влага много усилия в детайлите на филмите си и изказът му е минималистичен. Камерата остава основно неподвижна – стилистичен избор, който ни напомня на естетиката на класическото кино (в онова време техниката все още е много тежка, заради което всяко движение на камерата е голямо предизвикателство). Заради фиксираната камера всичко трябва да се случи пред нея – в кадрите и в монтажа между тях. „Проследяващите кадри винаги разкриват един режисьор, неуверен в собствения си разказ. Това е най-лесният начин да се скрие факта, че някой не знае как трябва да се разреши дадена сцена, но пък от друга страна се създава илюзията, че поне нещо в историята се движи – например, камерата, ако не нещо друго.“ („Аки Каурисмаки“, Петер фон Баг, стр. 31)

Спокойният ритъм във филмите на Каурисмаки се заражда не само с неподвижността на камерата, но и заради техниката на монтажа. Кадрите обикновено са дълги, с подчертано внимание към ритъма на човешките дейности. Събитията се развиват с необходимото за това темпо, а зрителите разполагат с достатъчно време, за да ги съпреживеят. Звукът и изборът на музика също играят важна роля в създаването на филма.

ФИЛМЪТ В КОНТЕКСТА НА ФИЛМОГРАФИЯТА НА АКИ КАУРИСМАКИ

Аки Каурисмаки посещава по-големия си брат Мика в Германия, докато Мика учи кино там. След завръщането си във Финландия в началото на 1980 г., братята започват да снимат заедно. Пишат, продуцират и се ангажират с почти всеки аспект на снимачния процес. Така Аки се появява за първи път на екран през 1981 г. във филма на Мика Каурисмаки „Лъжецът“ (Valehtelija). Братята също менажират съвместно продуцентска компания с името „Виллеалфа“ / Villealfa (като препратка към филма на Жан-Люк Годар от 1965 г. „Алфавил“).

Каталогът със заглавия на Аки Каурисмаки обхваща различни жанрове. Режисирал е два музикални документални проекта: „Жестът Саимаа“ (Saimaa-ilmiö, 1981), който проследява турнетата на няколко групи, които впоследствие се нареждат сред гигантите на финландската рок сцена. И още „Балалайка шоу“ (Total Balalaika Show, 1994) - запис на съвместния концерт на „Ленинградските каубои“ и Хора на Червената армия на Площада на Сената в Хелзинки. Също така режисира късометражни филми, които напомнят на музикални клипове. И освен това, Каурисмаки заснема киноадаптации по литературни класики като „Престъпление и наказание“ на Достоевски, „Хамлет“ на Шекспир, „Мръсни ръце“ на Сартр и „Юха“ на Юхани Ахо.

Повечето от филмите на Каурисмаки, обаче, се базират на оригинален сценарий, написан от самия него.

Някои от пълнометражните му проекти също оформят по-големи цикли: Пролетарската трилогия със „Сенки в рая“ (Varjoja paratiisissa, 1986), „Ариел“ (Ariel, 1988), „Момичето от фабриката за кибрит“ (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990) или Финландската трилогия с „Плаващи облаци“ (Kauas pilvet karkaavat, 1996), „Човекът без минало“ (Mies vailla menneisyyttä, 2002) и „Светлини в здрача“ (Läitakaupungin valot, 2006). За момента, като че ли Каурисмаки работи по трилогия за пристанищния град – „Хавър“ (Le Havre, 2011) и „Другата страна на надеждата“ (Toivon tuolla puolen, 2017) се занимават с една и съща тема, имиграцията.

Също така Каурисмаки пренася своята вселена на други места: с „Наех наемен убиец“ (I Hired a Contract Killer, 1990) във Великобритания, с „Бохеми“ (Boheemielämä, 1992) в Париж и с „Хавър“ в едноименния град във Франция.

„Мъжът без минало“ има своето собствено място и корени във филмографията на Каурисмаки, но също и в контекста на финландското и световното кино изобщо. Филмът приема произхода си както с препратки, които са мили на създателя му, така и с характерни елементи от неговата авторска вселена. Особено в началото на кариерата си Каурисмаки получава доста студен прием във Финландия. Критиците твърдят, че „хората не говорят по този начин“, или че пък „не действат по този начин“. Каурисмаки дори е обвинен в създаване на фалшив образ на Финландия и финландците. Успехът на филмите му в чужбина помага на режисьора да защити визията си и свободата да твори. Също реакцията на официалните власти и на туристическата индустрия е изненадваща – смята се, че филмите на Каурисмаки подриват имиджа на Финландия извън страната.

ИЗБРАНА ФИЛМОГРАФИЯ

Престъпление и наказание (Rikos ja rangaistus, 1983)

Профсъюзът Калмари (Calamari Union, 1985)

Сенки в рая (Varjoja paratiisissa, 1986)

Хамлет захваща бизнес (Hamlet liikemaailmassa, 1987)

Ариел (Ariel, 1988)

Мръсни ръце (Likaiset kädet, TV, 1989)

Ленинградските каубои в Америка (Leningrad Cowboys Go America, 1989)

Момичето от фабриката за кибрит (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990)

Наех наемен убиец (I Hired a Contract Killer, 1990)

Бохеми (Boheemielämä, 1992)

Пази си шалчето, Татяна (Pidä huivista kiinni, Tatjana, 1994)

Ленинградските каубои се срещат с Моисей (Leningrad Cowboys Meet Moses, 1994)

Плаващи облаци (Kauas pilvet karkaavat, 1996)

Юха (Juha, 1999)

Мъжът без минало (Mies vailla menneisyyttä, 2002)

Светлини в здрача (Läitakaupungin valot, 2006)

Хавър (Le Havre, 2011)

Другата страна на надеждата (Toivon tuolla puolen, 2017)

ПРЕПРАТКИ

Аки Каурисмаки е страстен киноман. Познаването му на киното и възхищението от тази форма на изкуството, а също и от други (като литература, визуални изкуства, музика и прочие) могат да бъдат почувствани, видени и чути във филмите му. Той често отправя препратки към други филми, понякога заемайки директно от тях, а понякога използвайки по-дискретни загатвания. Преживяването от гледането на един филм на Каурисмаки винаги включва и удоволствието да разпознаеш препратки от историята на киното.

Каурисмаки се позовава на други филми – и не само филми – като понякога умишлено цитира, като пресъздава сцени или отделни образи.



Епизод 14: 1 - „Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002 и „Лудият Пиеро“, Жан-Люк Годар, 1965

2 - „Четиристотинте удара“, Франсоа Трюфо, 1959 и на снимачната площадка на „Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002



3 - „Светлини в здрача“, Аки Каурисмаки, 2006 и „Другата страна на надеждата“, Аки Каурисмаки, 2017



Епизод 2: 4 - „Невидимият човек“, Джеймс Уейл, 1933 и „Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002



Епизод 1: 5 - „Пристигането на влака на гара Ла Сиота“, братя Люмиер, 1895 и „Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002



Епизод 19: 8 - „Звездите ще разкажат, комисар Палму“, Матти Кассила, 1962 и „Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002

Хелзинки и Централната гара на Хелзинки играят важна роля във филмите на Каурисмаки, но също и във финландското кино като цяло. Във филма на Матти Кассила млад хулиган с кожено яке бяха от полицията и се опитва да се свърже с приятелката си по телефона. Четиридесет годин по-късно, на същата гара, М, който току-що е пуснат от полицията, се опитва да се свърже с приятелката си Ирма.



Епизод 17: 9 - „Самотна война“, Ристо Ярва, 1972 и „Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002

Заглавието от Финландската нова вълна „Самотна война“ разказва за човек, който се опитва да изхрани семейството си, работейки като конструктор. След като става предприемач, поема рискове и прави инвестиции, но времената са тежки, така че стига до фалит, което води до тежка финансова ситуация (виж Филмът - Контекст). Тридесет години по-късно в „Мъжът без минало“ Еско Никкари играе в ролята на предприемач, който обира банка, за да изплати задълженията към служителите си.



Епизод 6: 10 - „Осем смъртоносни изстрела“, Микко Нисканен, 1972 и „Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002

Краят не винаги е щастлив – нито на кино, нито в истинския живот. Персонажите, също като реални хора, си задават големите въпроси за обществото и собствената си съдба. Отговорите, до които достигат, са различни и уникални. „Осем смъртоносни изстрела“ е филм и телевизионен мини-сериал в 4 епизода по действителен случай - пиан фермер застрелва четирима полицаи през март 1969. Филмът разказва за трудностите на семейството в следвоенна Финландия – онези, за които никой не говори, но с които всеки се сблъсква (виж Филмът – Контекст).



„Хулда отива в столицата“, Валентин Ваала, 1937 © KAVI / Suomi-Filmi Oy

Епизод 1: 11 - „Хулда отива в столицата“, Валентин Ваала, 1937 и „Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002

„Хулда отива в столицата“ е филм по успешна театрална пиеса, която по-късно е адаптирана за голям екран и в САЩ („Дъщерята на фермера“, Х. К. Потър, 1947). В тази история едно младо момиче от провинцията отпътува за столичния град в търсене на по-добър живот. Когато стига там, сяда на пейка. Неколцина мъже приближават. Богат съдия я назначава като домашна помощница. Хулда започва да води двоен живот и да учи тайно. В края успява да се издигне високо в обществото заради търпението и решителността си.

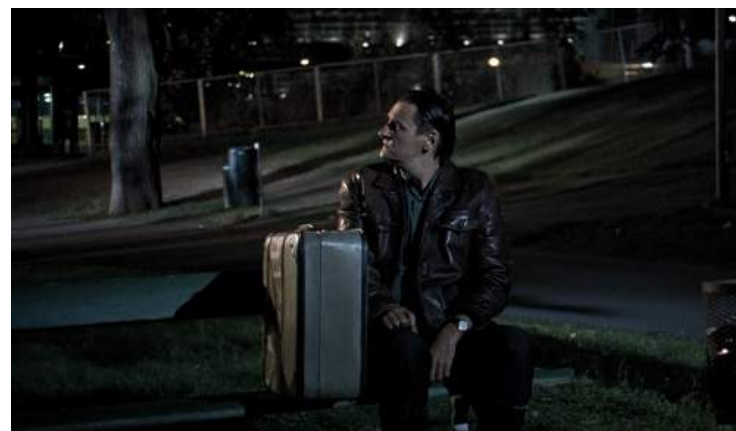
Зрителите лесно ще разпознаят очакванията и надеждите на М, докато седи сам на пейка в непознатия нощен град. Тримата мъже, които приближават, обаче не му предлагат същите възможности като на Хулда.

Впечатляващо е как Аки Каурисмаки ни разкрива уважението си към киноизкуството в собствените си работи. „Мъжът без минало“ е пълен с препратки и спомени от големите класики от историята на киното, но също и от филми, които се харесват на режисьора. Препратките към филмите от предишните десетилетия обогатяват творчеството на нашата епоха. Би било напразно (вероятно дори невъзможно?) да се направи детайлен списък с всички позовавания от страна на Каурисмаки в различните сцени или отделните кадри във филмите му. Тези няколко примера, обаче, биха могли да събудят желанието у зрителя да види въпросните заглавия или просто да се наслади на филма на Каурисмаки така, както човек го преживява, гледайки го за първи път на екран.

Преобладаващото време, цветовата палитра, изборът на реквизит и звуковата картина са елементи, които Каурисмаки използва, за да ни потопи в света на филма, докато също така и ни дава възможност да се запознаем лично със съдбата на М. Понякога препратките са използвани, за да се създаде определена атмосфера, за да се събудят очакванията на зрителя, или за да се обогати разказа. Но понякога може да функционират и единствено като намигвания, шеги, визуални каламбури. Зрителят има за задача да формира собствената си интерпретация.

Когато М пристига в гетото в „Мъжът без минало“, това например може да ни напомни за границата между стария и модерния свят. Препратката е позната от филмите на Жак Тати. За един кратък момент тези две вселени съществуват едновременно, докато по-съвременната не надделее и не наруши мира и спокойствието, така характерни за стария свят.

Във внимателно построените изображения всеки предмет, ъгъл или осветление събуждат мисли, водят зрителската интерпретация и създават различни очаквания. На идиличен фон детската количка и стълбите може да напомнят за известната сцена от класическия съветски филм „Броненосецът Потьомкин“ (Сергей Айзенщайн, 1925), където една детска количка се изплъзва от ръцете на жената, която я бута, и се спуска неудържимо надолу по стълбите.



„Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002



Епизод 6: 12 -
„Мъжът без минало“,
Аки Каурисмаки,
2002 и „Моят чичо“,
Жак Тати, 1958



13 -
„Мъжът без минало“,
Аки Каурисмаки, 2002 и
„Броненосецът Потьомкин“,
Сергей Айзенщайн, 1925

All rights reserved.



Епизод 5: 15 -
„Мъжът без минало“, Аки
Каурисмаки, 2002, „Лудият
Пиеро“, Жан-Люк Годар,
1965 и „Четиристотинте
удара“, Франсоа Трюфо,
1959

© 1959 Les Films du Carrosse / SEDIF – Photographie © André Dino / mk2 D.R.

Мистериозният поглед, насочен към камерата във филма на Ингмар Бергман “Лято с Моника”, е вдъхновил множество режисьори, специално авторите от Френската нова вълна, която се заражда в края на '50-те години, като например Жан-Люк Годар в „Лудият Пиеро“ (1965). Филмът на Бергман е важно вдъхновение и за „Четиристотинте удара“ на Франсоа Трюфо. В „Мъжът без минало“ Ирма поглежда право в камерата – нещо, което е изключително рядко при Каурисмаки. Във въпросната сцена Ирма е сама в скромната си стая, гледа през прозореца към нощния град, наблюдаван в същия момент и от самотния М. През целия филм размяната на погледи между Ирма и М е интензивна. Взорът на Ирма търси любов, с което създава определени очаквания у зрителя.

СВИДЕТЕЛСТВА

Петер фон Баг (ПфБ): Един нов аспект в „Мъжът без минало“ е тази своеобразна фантазна страна, която филмът подчертава – евентуалната смърт на протагониста.

Аки Каурисмаки (АК): Не, той не умира. Аз съм режисьор, не доктор, но смятам, че е очевидно за всеки осъзнат зрител, че мъртъвците не ходят. Може би и в болницата, и на небесата липсва достатъчно персонал, пък и техниката им е стара, така нашият герой успява да се измъкне по някаква грешка – донякъде като протагониста във „Въпрос на живот и смърт“ на Майкъл Пауъл и Емерик Пресбъргър (1946). Освен това в наши дни никой не се вълнува и най-малко за някакъв тип на 40 или 50, даже няма да си мръднат пръста да проверят дали е действително умрял. Отиват до родилното отделение да пушат, а през това време починалият скача и тръгва из града.

ПфБ: Какво облекчение! Може ли да си спомниш как ти хрумна тази история, без съмнение – една от най-добрите ти досега?

АК: Дойде от играта със същите кубчета като в предшните драми за работници и загубеняци, така че след първоначалните трудности излезе наведнъж, както обикновено, в рамките на няколко дни, след като най-накрая събрах смелост да седна пред пишещата машина. Нито един сериозен режисьор няма прекалено много теми, така наречените професионалисти са друга работа – те правят филм без какъвто и да било личен елемент и от всяка една тема. [...]

ПфБ: Едно от страхотните неща в „Мъжът без минало“ е интензивността на цветовете, тяхната изразителност. Обикновено периферията на обществото е изобразена различно от контейнерите и кантините в този филм.

АК: Нямаше много автентични локации, въпреки че хората живееха в контейнери, преди да дойдем. Проблемът с Хелзинки е, че няма брегова линия, където бихме могли да построим гето, така че на заден план да се вижда градът. Няма откъде да добиеш цялостна представа за Хелзинки, освен от няколкото кули.

ПфБ: Това ми напомня на Куросава по две линии: „Рай и ад“ (1963) с двете общества и „Додескаден“ (1970) с богатата цветова палитра.

АК: Мислех си по-скоро за „Пияният ангел“ (1948), но не до степен на определено влияние.

ПфБ: Франк Капра и Виторио Де Сика бяха споменати вече като кръстници по отношение на „Плаващи облаци“ и ти сам го признаваш. А за тук какво ще кажеш?

АК: Този филм няма много кръстници, мисля, че го направих кажи-речи сам. Всъщност, използвах строителен материал, останал от предишни филми със сходен стил.

ПфБ: Как разработи идеята за цветовата палитра в този филм?

АК: В етапа, в който се строят декорите, ходех постоянно с цветовата палитра в задния си джоб. Бомбардирях необузвано и произволно декораторите с различни цветови кодове. Опитвах се да създам нещо като хармония посредством контрапункт. В пост-продукционния период еталонирахме копието, като изведохме на преден план червените и жълтите тонове. По този начин създадохме илюзията за сценографичен континуитет.

ПфБ: Предполагам, че сред инструментите ти за визуален разказ липсват много от модерните технологични средства?

АК: Този неоправдан възторг у режисьорите от постоянно появяващите се нови технологии на практика прикрива факта, че те не знаят как да използват и старите. Киното започва с „камера obscura“ и не ти трябва кой знае колко

сложна кутия, за да възпроизведеш изображение с добро качество. Всъщност преди години „Институт Люмиер“ в Лион помоли група режисьори да заснемат късометражни филми със старата камера на братя Люмиер и крайният резултат не беше много по-различен от онова, което може да видите днес.

Не вярвам в дигиталната фотография или в дигиталната кинематография, защото електричеството никога няма да замени светлината, когато става дума за изображение. Растенията имат нужда от светлина, а дигиталните битове ги превръщат в изкуствени цветя. По същия начин дигиталният звукозапис отнема нещо съществено от музиката: космическия шум, дефекта, с една дума – душата ѝ. Дигиталната кинематография също въвежда проблема за правдоподобността – в очите на зрителите Харолд Лойд, който виси от стрелката на часовника на небостъргача („Безопасността на последно място!“ / Safety Last!, 1923), изгубва всякакво значение, защото никой вече не може да бъде сигурен, дали Лойд



действително го е направил.

Вече съм достатъчно стар, за да хвърля ръкавиците, ако снимането и монтирането с традиционните техники стане невъзможно. През цялото това време съм гледал на себе си като на майстор-занаятчия и това ми е било източникът на онази откъслечна радост, която може да изпиташ в тази професия.

На един семинар хората оправдаваха превъзходството на дигиталния екран с това, че ако вратата на салона се отвори по средата на прожекцията, това няма да навреди на изображението. Първо на първо, защо им е на хората да излизат по средата на прожекцията? И второ, този проблем е решен още в панаирджийската епоха на киното с едно най-обикновено перде пред вратата. Зад всички тези празни думи стои желанието на филмовата индустрия да намали разходите си и броя на прожекционистите.

Дори спомените ни са силно свързани със светлината, където нещо се е случило. Светлината идва преди действието. [...]

ПфБ: Как се зароди музикалната вселена на „Мъжът без минало“?

АК: От финансови усложнения. Първоначалното ми намерение беше да използвам много стари парчета в стил ритъм енд блус, а също и популярна музика. Всичките ми планове пропаднаха обаче, заради огромните цени, които ми поискаха корпорациите, откраднали целия труд на безчет музиканти и наследството на вдовиците им, при това за стотинки. Така че не можех да използвам нищо от онова, което възнамерявах, но парадоксално или не – това направи музикалния фон по-добър, или поне по-жив.

[...]

ПфБ: Казваш, че често използваш музиката, за да заместиш диалога. Може ли да се направи същото и с цветовете?

АК: Да, ако ги използваш по този начин. Може да направиш коментар за някого чрез цветовете, да дефинираш цяла сцена, а с това и състоянието на персонажа. Всичко можеш да направиш с цветовете, дори и да съсипеш един филм, както видяхме с Питър Грийнауей.

От друга страна, само светлината може да ни разкрие цветовете и да създаде сенките, които отразяват душата, както ни учи Рембранд. Онези от ФБР нямат сенки.

(Петер фон Баг, „Аки Каурисмаки“, Хелзинки WSOY, 2006/2012, стр. 183-189)



РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА



1 – Начални надписи и увод. М пристига с влак на Централната гара в Хелзинки. През нощта е пребит в парка и получава толкова сериозни наранявания, че на два пъти е обявен за умрял. (00:00 - 06:07)



4 – Първо посещение на М в кантината заедно с Ниеминен, а след това и бар. М разменя първи погледи с Ирма. (11:48 - 19:00)



7 – М се среща отново с Ирма в кантината на Армията на спасението. Обсъждат ситуацията му. Ирма го окуражава да вземе живота си в ръце. (29:37 - 30:41)



2 – М напуска болницата, по-късно се оказва на морския бряг. Семейство, което живее в контейнер на пристанищната зона, в периферията на града, го прибира. (06:08 - 07:46)



5 – Ирма е сама въщи. Отвъд прозореца ѝ се простира същият заспал град, който в същото време наблюдава и М. (19:01 - 21:10)



8 – В бюро по труда М се опитва да се регистрира като търсещ работа, но без успех. (30:42 - 34:00)



3 – Ниеминен се грижат за М. Той промъглява първите си думи – не си спомня нищо. М наблюдава ежедневието на семейството и местната общност. (07:47 - 11:47)



6 – М се запознава с Антила, от когото наема контейнер за живеене. С малко помощ от приятелите си, М нарежда новия с дом и засажда своя леха с картофи. (21:11 - 29:36)



9 – Собственичката на малко кафене се отнася към М с топлина и човешина. След като се нахранва, М се отправя към Армията на спасението, където също е посрещнат с доброжелатеност. (34:01 - 38:21)



10 – М се пазари с Антила и му обещава да си плати наема веднага, след като получи първата си заплата. М изпраща Ирма, сега вече негова колежка, до вкъщи и си открадва една целувка. (38:22 - 44:17)



13 – Лятно парти, организирано от Армията на спасението. На работното си място, М и Ирма разговарят за бъдещите си планове. (50:51 - 53:02)



16 – М се опитва да отвори банкова сметка, когато крадец атакува офиса на банката. М е отведен в полицейския участък, за да го разпитат като свидетел. М се обажда на Ирма, която му урежда адвокат. (59:19 - 1:09:15)



19 – М осъзнава, че вече не е онзи човек отпреди инцидента. (1:17:49 - 1:26:26)



11 – Ирма се приготвя за вечеря у М. Докато слушат музика, седнали на канапето, те се притискат един към друг. (44:18 - 47:43)



14 – М и Ирма се отправят на пътешествие в горите с кола, взета под наем от Антила. Когато се връщат, Антила се опитва да им продаде билети за музикален концерт, който М е уредил. (51:03 - 57:14)



17 – Банковият крадец се свързва с М и му отправя предложение, на което няма как да откаже. М започва да изплаща дълговете на този предприемач. (1:09:16 - 1:14:12)



20 – След като се сбoguва с миналото си, М се връща в Хелзинки. Там се сблъсква със същите мъже, които са го атакували, които са разтревожени от факта, че все пак жертвата им е оживяла. Под ръководството на Антила, обитателите на гетото се захващат да им дадат добър урок. (1:26:27 - 1:28:59)



12 – След като се среща с бенда на Армията на спасението, М им предлага да се ориентират към нов музикален стил с повече ритъм. М уговаря и техния отговорник. (47:44 - 50:50)



15 – М е готов да започне работа като оксигенист, но му липсват документи за самоличност. (57:15 - 59:18)



18 – М е доволен от картофената реколта. Пристига полицията, след като са открили истинската самоличност на М. М отива да се срещне с миналото си. (1:14:13 - 1:17:48)



21 – М се връща при Ирма. Двамата се отдалечават заедно. (1:29:00 - 1:32:24)

КИНОВЪПРОСИ

ЗНАЧЕНИЕТО НА ПОГЛЕДИТЕ ВЪВ ФИЛМА

Погледът има особен и специален статус в кинематографичната изразност. Често става дума за основният инструмент, чрез който се предават емоциите и чувствата. Погледът запазва изразната си сила дори и след зараждането на говорещото кино, но през епохата на немите филми вече е използван по доста находчив начин. Отношенията между персонажите се отразяват в очите им, а в тяхното огледало персонажът може също да възприеме себе си. „Един добър актьор може да изрази повече с лявата си вежда, отколкото катастрофата на няколко хеликоптера или горила в хола“ (Аки Каурисмаки в „Аки Каурисмаки“, Петер фон Баг, стр. 157).

Погледът създава изключително здрава връзка между два персонажа или между един персонаж и неговата заобикаляща среда, като разкрива всичко, което чувстват персонажите. Във филмите на Каурисмаки актьорската работа е проста и обрана. Тя представлява изкуството на това нещата да се вършат наполовина или изкуството на семплото изразяване. Погледите са сред най-видимите аспекти на работата между актьор и режисьор. Например когато се изгражда интеракцията между два персонажа, режисьорът може да посочи с пръст посоката, в която актьорът пред камерата трябва да погледне. В този смисъл, погледът не се разиграва между двама актьори, но между актьор и режисьор, застанал от другата страна на камерата. „На моменти Каурисмаки ме караше да погледна на 4 сантиметра от носа на момичето. Понякога режисьорът искаше 10% гордост или 33% меланхолия.“ (актьорът Янне Хюютяйнен в „Аки Каурисмаки“, Петер фон Баг, стр. 157).

Конструиран по този начин, погледът придобива смисъл и емоционално съдържание в монтажа. Така може да проследим повторното изграждане или създаване на идентичността на М в „Мъжът без минало“, като наблюдаваме погледите, които отправя към света и себе си. Ритъмът и продължителността са създадени в процеса на монтажа. Ъгълът и мащабът на кадъра, както и звуковата картина се отразяват на зрителското възприятие и интерпретацията на погледа.

По-долу сме интерпретирали с думи значенията и емоциите, предадени от погледа на протагониста в различни фотографии. Възможно е да съществуват няколко интерпретации, защото ефектът е създаден също от монтажа (продължителност), снимачните ъгли, звука / музиката, осветлението и прочие. Също така, различни хора може да възприемат емоциите и тяхното изразяване различно.

Като цяло, погледът е ключов елемент в киноизкуството. Можете да наблюдавате употребата на погледа и в други филми, особено във великите класики от историята на киното. Когато анализирате погледа, може също да използвате педагогическия филм от колекцията на CinEd на тази тема

(<https://event.institutfrancais.com/cined/bg/films/regards>).



Замислен, сам, чакащ, спокоен



Загрижен, развълнуван



Обезоръжен, объркан и прикрит



Уплашен, несигурен



Решителен, отворен



Мечтателен



Носталгичесн, тъжен



Оптимистичен, любопитен

Объркване, изненада и любопитство в очите на М, когато вижда нещо, което му напомня за миналото:



1



2

Погледите, които М отправя към други хора, особено към представителите на различни институции, с които се конфронтира, описват отношението на системата към протагониста. В тези сцени се променя и ъгълът. Към М се гледа „отгоре“ (висок ракурс). В същото време към хората с власт обикновено се гледа отдолу (нисък ракурс). Погледът на М разкрива позицията, в която е поставен, или позицията, която му се налага да заема в различни ситуации.

М в бюрото по труда:



3



4



5



6

М търси работа:



7



8



9

М в банката:



10



11



12



13



14

Отношенията между хората може да бъдат разгледани като дуел на погледи. Битката се води със средствата на филмовия разказ: актьорска работа, постановка, сценография, режисура, звуков дизайн и монтаж (продължителност и ритъм). Всички те заедно създават илюзията за емоция и я подчертават - зрителят изпитва симпатия към М.



15



16



17

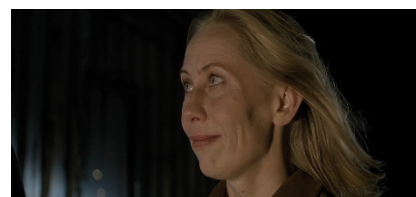
М е беззащитен пред полицията, постепенно се оказва във все по-голяма каша. Дуелът се превръща в тристранна афера, когато пристига адвокат, за да го защитава – един вид *deus ex machina*, който бързо поставя инспектора на мястото му.



18



19



20



21

Още от началото на филма има много силни погледи между М и Антила. Следваме тяхното състезание през очите на Ирма и така забелязваме постепенната промяна, напредъка в позицията на М. Накрая вече няма нужда да гледаме на него със съжаление.

Погледът с любов без съмнение предизвиква най-голям интерес и емоционален отклик у зрителите. Той е най-добре познатият и най-често повтаряният мотив. Срещата между М и Ирма, първите пламъци на любовта и развитието на тяхната връзка, силните емоции и придружаващите ги проблеми – всичко това може да се прочете в погледите им от началото на филма до края.

Първият поглед между Ирма и М е много силен момент във филма. Времето като че ли спира и моментално усещаме значението на този продължителен момент.



22

Епизод 4



23



24

Повторенето засилва силата на погледите: М и Ирма в един и същи кадър, вече по-близко един до друг, но все още разделени от предметите и от ролите си, съответно на помагач и на нуждаещ се. Преодолявайки късото разстояние, те вече се осмеляват да се погледнат директно в очите.



25



26

Когато Ирма и М се срещат за първи път в стола за бедни – сцената е предшествана от нощни кадри, където монтажът сякаш предсказва какво ще се случи от съединяването на тези две самоти (Ирма в стаята си, М в гетото) – интензивността на погледите нараства толкова много, че сякаш пари. Така че двамата трябва да отклонят погледите си, макар и в една и съща посока.

Епизод 9



27

Търсенето на подходяща дистанция между персонажите, в случая – влюбените, се нуждае от няколко фази. Социалните норми, набожността на Ирма и безукорността, която символизира униформата ѝ, а също и метлата на М – всички те служат за запазване на дистанцията между тях, обвързвайки ги със съответните роли. Пролуката е подчертана символично и от хладното есенно време, за което ни напомнят мъртвите листа (абсурд по средата на лятото), които вятърът разнася насам-натам.

Епизод 10



28



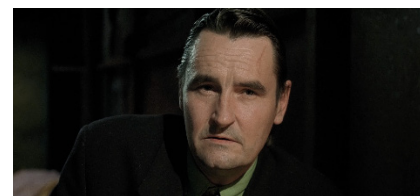
29

Когато масата дефинира правилното разстояние помежду им, М и Ирма може спокойно да се потопят в погледа на другия, на еднаква височина и в приглушена светлина.

Епизод 11



30



31

Отново между М и Ирма няма препятствие и интензивният поглед започва да се усеща като прекалено смел и силен. Ирма насочва погледа си извън кадъра, преди отново да намери смелост, за да отвърне на погледа на М.



32



33

Когато двамата са се отказали от ролите си (най-очевидният признак е униформата на Ирма), топъл и обещаващ поглед може да озари очите на влюбените.

Епизод 14



34

Погледът на кучето Ханибал, което яде само сурово месо

Кучетата са важни персонажи във филмите на Аки Кауризмаки. Неговото собствено куче се появява в почти всички негови заглавия, поне като екстра. В „Мъжът без минало“ кучето е представено като жесток звяр, но погледът в очите му противоречи на тази роля, при което моментално издава същинската природа на животното. Противно на онова, което първоначалният му собственик твърди, Ханибал е чувствително и приятелски настроено животно. Името на кучето създава ирония около двойката. Ханибал не разкъсва и обезобразява нищо, също както и Анттила не е изобщо като вожда на хуните Атила.



35



36



РЕАЛИЗЪМ И ПОЕЗИЯ

Поради тематиката си филмите на Аки Кауриσμαки често са описвани от критиката като реалистични. Без съмнение, това впечатление се базира на факта, че Кауриσμαки не работи никога в студио. В едно интервю, което режисьорът дава в младостта си, през 1984 г., той твърди, че пристрастията му са на страната на реалността, с други думи – предпочита да заснеме една среда, която съществува независимо от кинематографичния процес. По този начин, той признава за общите корени с различните „нови вълни“, зародили се в някои кинематографични традиции и държави от края на '50-те години. В тази категория попадат „До последен дъх“ (1959) на Жан-Люк Годар и „Клео от 5 до 7“ (1962) на Анъес Варда, където много от сцените са заснети из улиците на Париж, наред с ежедневието в оживения столичен град. Стилът на Аки Кауриσμαки

се развива все по-изявено към една фиктивна реалност още с пълнометражния му дебют „Престъпление и наказание“ (1983), особено в по-ранните му работи, където разказът зависи от преобладаващите локации:

„Съзнателната употреба на околната среда обикновено е рядък феномен във финландското кино, където акцентът е основно върху съдържанието. Ние [Аки и Мика Кауриσμαки] често първо откриваме мястото, което ни харесва, и след това се захващаме с нашия си проект за това конкретно място.“¹ През 1992-а режисьорът отново изразява желанието си да използва съществуващи локации. Тъй като „старият

Париж вече може да бъде открит само в предградията“, решава да заснеме „Бохеми“ в Малакоф: „Въпросът е в атмосферата. Намирам промяната на реалността за нещо отвратително. Затова трябва да снимам там, където хората живеят действително, било то и в стая от 8 квадратни метра.“² Методите на Кауриσμαки започват да се изменят, когато снима „Плаващи облаци“ (1996), първата част от трилогията му, обрисувача финландската реалност. Той говори за това в интервю с ежедневника „Хелзингин саномат“: „Когато започнах да пиша сценария за този филм, в едната крайност поставих историята за емоционалното спасение от „Животът е прекрасен“ на Франк Капра, а в другата крайност – „Крадци на велосипеди“ от Виторио Де Сика, като финландската реалност е някъде по средата. Тайната ми цел винаги е била да снимам филми, които правят зрителите малко по-щастливи, след като излязат от киносалона. С тази тема (финансовата криза от началото на '90-те и масовата



безработица впоследствие) беше от първостепенно значение. [...] Трябваше да открия оптимизъм, без да губя връзка с действителността, трябваше да направя съвременен неореализъм в цвят. [...] „Плаващи облаци“ беше заснет като студиен филм. Наехме празни апартаменти, които не липсват в Хелзинки. Поръчах предварително цветни палитри за декораторите. Показах им ги, този и този цвят. В същото време трябваше да съм сигурен, че няма да създадем нещо като „Шербургските чадъри.“ [...] Във филма се усеща силното влияние на Едуард Хопър. Този аскетизъм ме привлича. Чисти цветове. Обичам да си играя с цветовете до степен, в която вече нищо не изглежда реалистично.“

Едно по-внимателно вглеждане в някои от сцените във втората част от Финландската трилогия, „Мъжът без минало“, разкрива елементи, които

навяват асоциации както за утопичния свят на Капра, така и за поезията на Де Сика. Един подходящ пример би било гетото, в което М намира убежище, след като първо е станал жертва на нападение и после по чудо напуска болницата. Зрителят никога няма да открие как точно М се е озовал на брега – спускащата се камера го открива лежащ на скалистия бряг, намеквайки, че може и да е паднал от небето като ранен ангел (епизод 2).

Домът на семейство Ниеминен е изключително беден, но обзаведен с вкус. Хранителните продукти и приборите за хранене, наредени по рафтовете, дантеленото перде на прозореца, карираната покривка на масата

– всички те свидетелстват за едно желание този тъжен контейнер да се превърне в уютен пристан. Лампата в центъра на кадъра хвърля мека светлина върху лицата на М и жената на Ниеминен, разговарящи на масата. Въпреки че композицията на персонажите не препраща директно към картините на Едуард Хопър, велуреното осветление, статичните пози и осветените лица ни напомнят за стила на този конкретен американски художник.

¹ Петер фон Баг, „Философия на мазето“, „Филмихулу“ 7 / 1984, стр. 9

² ГЖил Анкетил, „Мелодрамата на един ексцентрик“, „Льо нувел обсерватор“ 12 / 18.3.1992, стр. 97



Домът на семейство Ниеминен е скромен, но уютен

Щастлив комунален живот в двора на гетото – хората свирят, готвят, грижат се за бебета и цветя, перат дрехи и се мият. Звучите на акордеон, слънчевото време, пърхащото на вятъра пране – всички те напомнят за старовремската вселена, създадена от Жак Тати в „Моят чичо“ (1958). Домашно пригоденият душ, с който оперират синовете на Ниеминен, е доказателство за способността за оцеляване и за изобретателността на една малка общност. Уредите ни демонстрират силата на кооперативността и ни напомнят за лиричността на безбройните машини, принадлежности и какви ли не други изобретения, които един беден човек може да използва, за да запази достойнството си. В един обобщен смисъл, гетото е отворено пространство, което се противопоставя на държавните институции (бюрото по труда, полицейския участък, банката), изобразени тук като затворени пространства, лишени от надежда и солидарност.



Домашният душ е доказателство за изобретателност и способност за оцеляване



Майчинството е често повтарящ се сюжет във визуалните изкуства. Този слънчев кадър с млада майка и заспало в количката си бебе е Каурисмакиевата интерпретация



Акордеонът, „орган за бедни“, аккомпанира ежедневно рутината на малкото общество



Машината за продажба на мляко в „Хлапето“ (1921) на Чарли Чаплин



Заместител на възглавница в „Кучешки живот“ (1918) на Чарли Чаплин (C) Roy Export S.A.S.

Статични кадри / движещата се камера

Кадри без движения на камерата и акцентирани, премерени композиции, които привличат вниманието на аудиторията, са типични за стила на Аки Каурисмаки. Киноформата на неговите филми се стреми към компактност както с внимателно кадриране, така и с използване на елипси (тоест капсулиране на повествованието към повратните моменти на сюжета, моментално дестилиране на разказа). Записаното с неподвижна камера е също като независима зона, малко островче, заобиколено от кадрирането или композицията, вид кинематографична картина. Неподвижността му изглежда като да се опитва да спре всяко движение и по подразбиране - живота изобщо, за да успее да улови моментите преди да изчезнат. По същата логика, сплотените, масивни и тихи тела създават поне видимо впечатление за ред и постоянство.

Мудни, тежки и перфектно статични, персонажите на Аки Каурисмаки сякаш преминават от един филм в друг в състояние на меланхолия. От дебютния му филм „Престъпление и наказание“ насам, съдбата на много protagonисти е мъка и отчаяние. Песимистичният отенък на работата му не може да се наруши от няколкото хепиенда, където основната двойка се отправя към един по-добър живот („Сенки в рая“, „Ариел“, „Наех наемен убиец“, „Пази си шалчето, Татяна!“, „Мъжът без минало“) или започва да гради върху руините на предишния живот („Плаващи облаци“). Във филмите на Каурисмаки смъртта постоянно следва хората по петите: убийства, самоубийства и фатални болести похват персонажите, спирайки ги завинаги. Независимо дали са работници, безработни или артисти на модерния свят, на финала системата на капиталистическата икономика се надига срещу им, пречупва духа им, блокира пътя им, парализира ги, или ги запокитва настрана.

Типични за тези маргинализирани персонажи са тежката походка, инертността, сънливостта, задрямването, дори яростните физически срывове, празен поглед и необщителност. Режисьорската работа (постановка) участва в изразяването на това неемоционално състояние, съпротива, обезсърчение с предпочитането на кадри без движение на камерата, с което дава предимство на времетраенето, а също и с поставянето на почти безизразни актьори наред едно просто и сурово изображение.



Изображението на легнал човек, в безсъзнание или проснат на земята, се повтаря неколкостранно в „Мъжът без минало“. След като е нападнат, М е „погребан“ под куфара си и вещите си



М лежи в безсъзнание в тоалетната на гарата



М в болничното легло



М на пустия бряг



Бездомник, заспал върху грубата земя под звездите



Ирма лежи в леглото си, слушайки рок музика



М върху сламения си матрак

Във филмите на Аки Кауризмаки противоположната динамика, насочена към разпада и разреждането, се надига като противодействаща сила на затвореното, бездейното, подреденото и ограниченото. Пример за това са многобройните затъмнения, с които свършват филмите, или дори отделни сцени, особено усещането за плъзгане, което се създава в определени планове от движението на камерата, персонажите, предметите.

Панорамен кадър с градски пейзаж е често повтарящ се мотив в киното на Кауризмаки. Тези планове с града не казват нищо специално на зрителя, нито пък ни показват нещо конкретно – освен онова, което се изплъзва, изчезва, липсва. Откъснатостта на тези кадри от историята съответства на дистанцията от заснетата локация. Това се проявява в изображението едновременно и като дистанцираността на камерата (дълъг кадър, висок ъгъл), и като смущение в гледката (нощ, мъгла). Сцената бяга от очите. Плъзга се, така както приплъзванията на камерата панорамират града, както предните фарове на колите прорязват тъмнината. В тези изображения градът афишира присъствието си ненаатрапчиво – едновременно тук и не, почти достижим но скрит, съществуващ от край време и все пак завинаги изгубен.



Когато М пристига в Хелзинки с влак, гледа нощния град, който се приплъзва отвън през прозореца с хоризонтален панорамен кадър (начални надписи)



След като е слезъл от влака, М сяда на пейка в парка и заспива. Преди кадъра, в който го виждаме да спи, бавен панорамен план ни показва нощния силует на града

Като копнеж, който завладява податливия на носталгия – онзи, който „усеща с духа си разстоянието до мястото, където се намира тялото му“³ - пребиваването на борда (на кораб, кола, мотоциклет, трамвай, влак) дава възможност на пътника да изгради дистанция между себе си и настоящето. В същото време гледките, покрай които минаваме, често започват да отминават под звуците на бавни песни или мелодии от друга ера и място (когато М пристига в Хелзинки с влак, се чува „Зависи от мен / Ha-waii No Yoru“ на японците Crazy Ken Band, епизод 19). Филмът на Кауризмаки „Ленинградските каубои в Америка“ (1989) е подсилен с няколко серии от хоризонтални проследяващи кадри, представящи пътешествието на музикантите като мимолетни парчета от американския пейзаж. Декорите се плъзгат покрай очите ни, без да оставят място за наблюдение. Погледът на зрителя се приплъзва върху мимолетната, фрагментирана реалност без център, безкрайни пространства, нощни градове, покрайнините на градове, индустриални зони, царевични ниви или дива природа. Пейзажът се шмугва покрай екрана, без да очаква внимание, плъзга се, отпуска се, както някой би се оставил да умре. Когато проследяващите кадри са събрани заедно в процеса на монтажа, местата, които летят покрай нас, са обединени като музикантски гигове, които безжалостно се повтарят и дублират един друг. Кауризмаки не ни показва толкова природата, колкото останките от нея, които скоро ще изчезнат, нито пък движението в самите образи и пътешествието, което от появата до изчезването им създава впечатлението за „документиране на локации“ като представянето на техните „финални моменти“.

³ Владимир Янкевич, „Необратимост и носталгия“, Париж, издателство Фламарин, колекция „Нова научна библиотека“, 1974, стр. 281

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА

МАЛКО СЪРЦЕ

Епизод 13

Контекст. След като М въвежда музикантите от Армията на спасението в света на рок енд рола, той предлага на управителя на магазина за втора употреба да включат популярна музика в репертоара за това социално събитие. „Засега никой не е умрял от музика“, му отговаря тя и продължава: „Може да опитаме. Аз самата пеях малко на млади години. Да действаме.“ Камерата се премества към средно-близък план на офицер от Армията на спасението, който представя набързо тангото „Малко сърце“. В ролята на офицера забелязваме известния киноисторик Петер фон Баг. Той говори за популярната музика в няколко книги и документални филми, наричайки я „тайната памет на нацията“ и „история на чувствата“. Избраната фотограма показва първите тактове от тангото.

Описание. Въпросното изображение е заснето, така че хоризонтално е разделено на две. На преден план, защитени от ограда, седят посетителите на кантината и се хранят, докато слушат музика. Цветовете са избелели, като се изключи едно червено петно подобно на сърце, благодарение на връхната дреха на една жена, седнала в средата на кадъра. На заден фон се издига студената бяла фасада на модерна сграда, която закрива небето. Това е фабрика за подправки и кафе, която функционира като такава и в наши дни. Стриктната геометрична шарка на прозорците контрастира с временните маси и пейки, наслагани тук и там от Армията на спасението. Персонажите и техните вещи са разположени на екрана във формата на кръг. Това е метафора за техния съюз в лицето на капиталистическата заплаха.

Общността. Посетителите на кантината са насядали на малки групи. Въпреки че са заедно, всички са мълчаливи, като че ли потънали в самотата си. Все пак, пред очите ни се формира общност, в която, макар и мълчалив и безименен, един ще се надигне и



Армията на спасението организира народно честване за хора в неравностойно положение по повод лятното слънцестоене.

ще поиска да бъде приет. Привидният хаос, обхванал задния двор на Армията на спасението, създава впечатление за живот, за разлика от модерната архитектура отзад. Бъдещите любовници Ирма и М са застанали един до друг край мобилната кухня (на фински *sorpatykki*). В ръцете на Армията на спасението, този полеви казан за супа може би служи за напомняне, че любовта и солидарността са по-велика сила от всички войни и войски.

Звездата. В центъра на композицията, над жената с червена дреха, се виждат изпълнителните от бенда на Армията, заедно с мениджъра на магазина като техен вокал. Ролята се изпълнява от великата финландска певица Анникки Тахти, чиято кариера започва през 1953 г. Във филма тя изпълнява две от най-популярните си песни („Запомни Монрепо / *Muistatko Monrepos'n*“ и „Малко сърце“ / *Pieni sydän*“), които могат да се открият на страна А и Б от първата златна плоча във Финландия.

Във фотограмата зрителите на филма чуват именно първите тактове от „Малко сърце“. Думите на песента описват различните противоречиви чувства и усещания, които може да изпълнят човешкото сърце. Има любов и нищета, щастие и мъка,

благородни идеи и долни мисли – всичко онова, което съдбата ни изпраща. В сцената, от която е извадена фотограмата, серията с едри планове на лицата и телата на хранещите се препраща визуално към стиховете на песента.

Нека танцуват. След като тангото пристига от Аржентина, първата му златна епоха във Финландия е през '30-те и '40-те години. Във финландското танго се развиват определени тематични и стилистични черти, които го отличават от аржентинския модел. Втората световна война изиграва ключова роля в развитието на стила. Разочарованието на един народ, покосен от войната, а също и финансовата криза белязват дълбоко финландското танго. Вместо в изгарящата страст, музикантите намират вдъхновение в покрусените надежди и измамената любов. Танците са забранени във Финландия по време на войната. „Нека танцуват“, казва офицерът от Армията на спасението във филма на Кауризмаки. Музиката успокоява и предлага възможност за срещи между хората.

АНАЛИЗ НА ПЛАН

И ТЕ ЗАЖИВЕЛИ ЩАСТЛИВО...

Контекст. След като М се е помирил с миналото си със сцена, в която той, бившата му жена и новият ѝ партньор се сдобряват, М се връща в Хелзинки. Преживял е като по чудо още една атака – бездомните му приятели идват на помощ, за да го защитят, водени от пазача Антила – М се събира отново с Ирма, коленичи пред нея и я извежда. В същото време, бендът на Армията на спасението изпълнява носталгична песен за изгубената Карелия. „Не отсъства дълго.“ казва Ирма. „Не.“ отвърща М. „За момент се притесних.“ продължава Ирма. „Не е било нужно“ отговаря М. След което двамата излизат от кадъра наляво, с гръб към камерата и вървят, хванати за ръка (в последното изображение от филма) към зоната със складовете. Преди заключителното затъмнение, един дълъг товарен влак пресича кадъра бавно от ляво надясно, като за момент закрива Ирма и М от погледа ни. Когато и последният вагон е отминал, влюбените са изчезнали.

Отпътуване. Този заключителен план е типичен за Кауриσμαки. Финалната сцена – или финалният план – в неговите филми често включва отдалечаване: някой или нещо (кораб, лодка) се отдалечава, докато камерата неподвижна. Това, разбира се, е знак, че филмът всеки момент ще завърши. В историята на киното има много сходни финали. Един от най-известните е в „Модерни времена“ (1936) на Чарли Чаплин, когато Скитникът и неговата спътница Момичето (чиято роля се изпълнява от Полет Годар) се отправят ръка за ръка към съдбата си. В същото време изгрява слънцето и се чува основната мелодия със заглавие „Усмивка / Smile“. Във филма на Кауриσμαки не е сутрин, а вечер. Пеерсонажите вече не са във вихъра на младостта си, а по-скоро към петдесетте. Песента, която придружава сцената, „Запомни Монрепо“ е вальс с бавно темпо. Текстът, изпълнен с носталгия, описва прекрасния парк Монрепо, където сега само спомените могат да ни пренесат. От годините гласът на Анникки Тахти е крехък, на моменти като че ли пред скупване. Всички



елементи в тази сцена сякаш предават идеята за край, за преход. Ние, все пак, сме в зона, запазена за транспортен трафик, където редуването на хора, влакове и стоки никога не спира. Понякога нечий пътища се пресичат, като в последния план на филма, където железопътните релси преминават през дървен прелез, откъдето влюбените минават. Във вихъра на вальса преплетените един около друг танцьори се въртят около себе си. По същия начин и финалът се сплита като в пръстен – нощната индустриална зона и товарните влакове отвеждат зрителя обратно в началото на филма, когато М пристига в Хелзинки с вечерния влак.

Монрепо. Известният парк, за който става дума във вальса, се намира в почти митичния град Виипури (днешен Выборг), който Финландия трябва да отстъпи на Съветския съюз след Втората световна война. Френската дума „герос“ означава „почивка“ и ни напомня за популярния мотив от златната ера на финланската живопис (приблизително 1880-1910): градината на смъртта. Тази тема произлиза от средновековното вярване, че мъртвите си почиват в цъфнала градина. Хуго Симберг, един от ключовите художници от онази епоха, рисува „Раненият ангел“

(Haavoittunut enkeli, 1903) – произведение, към което има директна препратка както в „Мъжът без минало“ (в сцената, където момчетата на Ниеминен използват дървената пръчка, с която пренасят бидон с вода, за да побутнат М, лежащ в безсъзнание на брега), така и в „Профсъюзът Калмари“. Според Симберг „градината на смъртта е мястото, на което се оказват душите, преди да ги приемат на небето“⁴. М е ранен ангел, но би могло и да е вече смъртник. В първата сцена на филма той е пребит и оставен да лежи на земята, погребан под куфара си. После е обявен за умрял от чистача в тоалетната, а после и от лекаря в болницата. Филмът на Аки Кауриσμαки описва основно историческите и удостоверимите ефекти от икономическата рецесия върху хората, които са вече в уязвима позиция, но се превръща в хорър, където смъртта сее терор сред минувачите (ранения М на гарата) и където бездомниците се появяват изведнъж отникъде като зомбитата в жанрова лента (приятелите на М го спасяват в последния момент от ръцете на хулиганите, които го заплашват в индустриалната зона).

⁴ Фразата е изписана върху скица от художника върху темата за градината на смъртта. Виж Сакари Саарикиви, „Хуго Симберг, живот и творчество“, Хелзинки, WSOY, 1948, стр. 153

Вълшебна приказка. Финалната сцена от филма, с този финален план, описва реалния живот, какъвто го познаваме. Една двойка пред раздяла се открива отново и се сдобива с втори шанс. Едновременно с това, някои елементи, предхождащи този последен кадър, ни отвеждат към света на вълшебните приказки. Каурисмаки вече ги използва като източник в „Момичето от фабриката за кибрит“ (1990), който заема елементи от приказката на Ханс Кристиан Андерсен „Малката кибритопродавачка“. По време на музикалното соаре, организирано от Армията на спасението, М коленичи пред Ирма като принц от мечтите, взимайки ръката ѝ в своята. Вгледани един в друг, те се изправят и потеглят към изхода. Движенията им са бавни, като че ли ритъмът на филма се е забавил за миг. Неминуемо се сещаме за известната сцена на забавен каданс с двойката, която се изкачва към небесата, от „Красавицата и звярът“ (La belle et la Bête, 1946) на Жан Кокто. Омагьосан миг, като в приказките, където общият живот на принца и принцесата често е подпечатан с известната фраза „и живели дълго и щастливо“.

Всичко е благодат. Каурисмаки оставя края отворен. Няма да знаем дали в бъдеще М и Ирма ще са щастливи или нещастни. Но дори и ако целият филм е унил и самата сцена носи меланхолични нотки, все пак има надежда. „Всичко е благодат.“ казва Ирма по-рано в друг епизод. Репликата е заета от финала на романа „Дневникът на един селски свещеник“ от Жорж Бернанос, който се занимава с вярата и съмнението: „Но само малко по-късно той сложи ръката си върху моята и очите му ме приканиха да се приближа още повече. Тогава промълви тези думи почти в ухото ми. И съм доста сигурен, че ги повтарям правилно, тъй като гласът му, макар и несигурен, беше странно отчетлив. „Има ли значение? Божиата благодат е... навсякъде.“ Мисля, че почина почти веднага след това.“

АНАЛИЗ НА СЦЕНА

В НИЗИНТЕ (ЕПИЗОД 9)



Контекст. Посещението на М в бюрото по труда завършва с горчиво разочарование. Той е неспособен да попълни формулярите, които чиновниците му дават, тъй като не може да си спомни нищо за себе си. Управителят на агенцията го отправя, подмятайки сухо: „Драм-школа е точно зад ъгъла, те може да имат нещо за Вас. Не ни губете повече времето, някои хора тук искат да работят (...) Сега се махайте от очите ми! Наркотици може да намерите на улицата.“ Сцената в бара, която разглеждаме тук, ни показва М, който буквално е ударил дъното, но получава помощ от две непознати жени, непосредствено след като е бил изхвърлен на улицата от управителя на бюрото.

Снижаване на напрежението. Срещата на М със собственичката на скромното кафене на ъгъла – ролята се изпълнява от Анели Саули, икона на финландското кино, която започва кариерата си през петдесетте – е изградена върху драмата между тези два персонажа. Разделени от тезгяха, който пресича пространството между тях, М и собственичката се наблюдават, единият обезкуражен, а другият привидно раздразнен. Погледите им се кръстосват, но почти не се гледат. Изражението на лицето на жената като че ли говори за нарастващо отвращение, докато изпадналото положение на М постепенно се изяснява за изпитателния ѝ взор. Когато М изважда кибрит от джоба си и измъква използвано пакетче за чай, което след това потапя в чашата си, падението достига крайната си точка и напрежението става непоносимо. Собственичката изчезва зад завесата към кухнята. Зрителите са сигурни, че М съвсем скоро ще бъде изхвърлен отново на улицата. В следващия момент собственичката, сега вече в компанията на готвачката, се показва отново в кадър под звука на изтеглената назад завеса и непроницаемите им очи подсилват още повече впечатлението. Изненадата е огромна, когато в следващия план собственичката се приближава към М и му носи порция храна, останала от обяд. „Изглеждате гладен.“ му казва тя. „Нямам никакви пари.“ признава М, така че онова, което първоначално изглежда като дистанция между персонажите, постепенно се превръща в знак за уважение. Когато и тялото, и душата на

М са били нахранени чрез неочакваната, почти неправдоподобна любов от ближния, в следващата сцена той влиза в магазина на Армията на спасението, за да получи нови дрехи, работа и възможност за нов живот. Кафенето, където М възвръща силите си, се нарича „Салонът на Алма“ – доста подходящо име за заведение, чийто собственик има „добра душа“ (душа се превежда като „алма“ на латински).

Естетика на резервираност. Сцената се състои от 14 плана. Като се изключи краткия панорамиращ план, който проследява пристигането на М в бара, камерата не се мести изобщо и показва като равнопоставени хората (персонажите, които се измерват един друг с поглед) и обектите (чашата с чай и ястието на М). Аспектът се променя от среден до близък план. Само в първите два плана кадрирането на събитията е по-общо. Въпреки че сцената се основава на нарастващо напрежение, което накрая се разтапя в изненадваща развръзка, ритъмът на кадрите, инерцията и пестеливият диалог носят усещането за резервираност. Диалогът е почти откъслечен, голяма част от сцената се разиграва в мълчание, което предоставя място за една игра на погледите, разкриваща разликата и отстоянието между двата персонажа. Погледите въздействат силно, въпреки че тезгяхът ги разделя физически. Въпреки че навън е слънчево, кафенето е безрадостно. С цветята, дървените ламперии и прозорците в червено, оранжево и жълтеникаво, локацията напомня на седемдесетте. Прозорецът е с решетки – елемент, който ни напомня за затвора, в който М се е оказал заради загубата на паметта си. Впечатлението за спряло време се подсилва от музиката в сцената. Мелодията е меланхолична и се изпълнява от Тапио Раутаваара. Освен популярен актьор, той е също носител на златен олимпийски медал по хвърляне на копие от игрите в Лондон през 1948-а. Заглавието на песента от 1951 г. „Не ме забравяй“, концентрира както съдържанието на сцената, така и централната тема на филма.

Мястото. Планът, който ни отвежда до сцената с кафето, ни показва Съорняйнен – стар работнически квартал, където в наши дни се намира Театралната

академия, а също и няколко модерни бара и ресторанта. Известен е със социалните проблеми, създавани от безработицата, наркотиците и алкохолизма. Улица „Хамеентие“, която се вижда в кадър, е основната пътна артерия през квартала – вече сме я виждали в „Сенки в рая“ – по нея всеки ден преминават хиляди. Сред тези пешеходци самотният, безименен и лишен от всичко М е само един от провалилите се.

Във всеки филм на Кауризмаки има поне една сцена, в която пероснажът влиза в някакво заведение, за да убие малко време. Обикновено това са барове и кафенета, забравени от времето, подобни на реликви от една вече изгубена народна култура. Финландският музикант, композитор, поет и писател М. А. Нумминен пише книга със заглавие „Мъжът от бара“ като възхвалява на тези изчезващи места. Според Нумминен кафенетата и баровете са „за мнозина единственото място, което могат да посетят. Втори хол, който ги предпазва от социалната маргинализация“⁵ – точно като „Салонът на Алма“. Самите Аки и Мика Кауризмаки са собственици на популярен бар в центъра на Хелзинки. В него пространството е разделено на две – „Корона“ с маси за бiliarд и дълги барове, които напомнят на нийорски декор, и „Кафе Москва“, което се опитва да запази атмосферата на изчезващите съветски барове. „Москва“ се вижда в сцената, където банкрутиралият предприемач, решен да се самоубие, моли М да изплати дълговете към приближените му (епизод 17).

⁵ „Хелзингин Саномат“ от 26.01.2003

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ

Ако един кинорежисьор иска да промени света – дори и само като направи определени явления достойни за зрителите – трябва да знае как да постигне това с образи. Загрижеността на Аки Каурисмаки за Земята и за съдбата на обитателите ѝ, а също и състраданието му към най-неоправданите са отдавна известни. Така че за никого не изненада фактът, че във филмите си той третира социални проблеми и създава персонажи, бунтуващи се срещу често непосилната и жестока икономическа реалност.

Традицията на визуалното представяне на революциите е пълна със силни символи и ключови персонажи, вълнуващи младите революционери, които мечтаят да се присъединят към движението.

Двадесети век и особено централната му форма в изкуството, киното, често обръщат поглед към обикновените, малките хора, които са като зрънца пясък в часовниците, които измерват великото историческо време. Революционните образи в този филм предлагат една свежа перспектива, нова позиция за хората от народа, които принадлежат към тази група. Един малък жест може да запали искрата на революцията – негодна за ядене храна („Броненосецът Потьомкин“), паднало знаме („Модерни времена“) или дъска с пирони („Мъжът без минало“). Когато революцията влезе в ход, може да се разрастне до степен да трансформира целия свят и съдбата на обитателите му.

В края на филма М е узнал достатъчно за миналото си, така че после да го загърби. Среща се отново с мъжете, които са го нападнали в началото на филма, възпрепятствайки го в търсенето му на по-добър живот. Този път той решава да се защити, въпреки че е сам срещу трима. Самоувереността, с която вдига от земята парче дърво, дава пример и на другите. Тъй като М отказва да се превърне в жертва, насърчава и другите да потърсят кураж, да се изправят срещу непоносимото, да вземат съдбата си в ръце. Когато виждаме как Антила заема „нашата“ страна срещу „тях“, си даваме сметка, че светът се е променил. Революцията на един човек е дала резултат.



1



2



3



4



5



6

1 „Свободата води народа“, картина на Йожен Дьолакроа, 1830

2 „Ленин провъзгласява съветската власт“, картина на Владимир Серов, 1947

3 „Броненосецът Потьомкин“, Сергей Айзенщайн, 1925

4 „Модерни времена“, Чарли Чаплин, 1936

5 & 6 „Мъжът без минало“, Аки Каурисмаки, 2002

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

Колекцията CinEd (www.cined.eu) ни позволява да установим връзки между различни заглавия – в тази секция ще разгледаме филма на Аки Каурисмаки „Мъжът без минало“ в диалог с „Палачът“ (El Verdugo, 1963) на Луис Гарсия Берланга. Творбата на Берланга, която спокойно би могла да бъде озаглавена и „Мъжът без бъдеще“, проследява един младеж, който накрая продължава кариерата на тъста си. Допълнителна информация и материали за „Палачът“ може да намерите на платформата на CinEd.

В „Мъжът без минало“ и „Палачът“ изучаваме два протагониста, чиито живот не следва най-утъпканите пътеки. И двамата мъже са добронамерени по свой собствен начин, уравновесени и мили. И двамата биха искали да участват в изграждането на обществото и да бъдат част от това общество. Въпреки добрината си, основният персонаж във филма на Берланга накрая се оказва, че трябва да пожертва себе си и мечтите си, след като се е подчинявал слъпо на властта, уж уповавайки се на нейната честност, любезност и безпристрастност. Предава се на обкръжаващата го общност, неговите най-близки, и оставя очакванията на обществото да диктуват живота му. И двамата протагонисти, Хосе Луис Родригес на Берланга и М на Каурисмаки, са свързани от мечтата да се чувстват пълноправни граждани, което обаче им е отнето, макар и по различни причини. Обединени са от силна вътрешна визия за свобода, заради което те не следват всички правила на обществото.

Родригес говори непрестанно за мечтите си – социална мобилност благодарение на по-добро образование, а също и възможност за пътуване в чужбина. Докато говори, той сякаш вярва в тези мечти, с помощта на въображението си, с което също би променил хода на живота си, за да избегне неминуемото – екзекуцията на човешко същество. В този смисъл, Родригес е бунтовник дори след като избира професията си. При все това, зрителят може лесно да остане с впечатление, че присъдата му като палач е подпечатана.

М е човек със силна воля и решимост, който е загърбил дом и живот. Може да погледнем на него и като на маргинализиран загубеняк, чийто брак е приключил с развод и който е изгубил сигурната си работа. Преди амезията си, обаче, той сам е решил да напусне тази задънена улица и да промени посоката на отчуждения си живот.

Външния вид на персонажите и локациите, в които са заснети, ни разказват много за личностите им и за връзката им със света. В „Палачът“ пространството, композициите и кадрирането често въздействат като прокоба за начна, по който ще се развие животът на Родригес. Дори и при външните снимки изглежда като че другите вече предварително са решили по кой път трябва да поеме той. Той отдава собствения си живот, за да се омъжи за дъщерята на палача и да приеме професионалната идентичност на тъста си. Родригес сякаш няма собствена воля и накрая се оказва в позицията да следва ролята на онези, които – понякога дори чисто физически – насочват действията му както им е угодно.

РОДРИГЕС, М И СЪДБАТА

В началото на „Палачът“, след началните надписи и въвеждането на персонажите, Родригес буквално пристига на портата на бъдещия си живот. Той носи куфарчето на Амадео, след като палачът го забравя в катафалката, чийто шофьор е именно Родригес. Пространството е изпълнено с хора, които по-късно ще изиграят ключова роля в живота на протагониста. Особено жената, за която след това Родригес ще се ожени и която ще свържи съдбата му с тази на баща си Амадео. В тази сцена коридорът е дълъг и тесен, сякаш не предлага никакъв шанс за отклонение от пътя, за бягство. Камерата очаква Родригес вътре, като че ли подготвена за идването му. Чрез камерата зрителят също е вече в компанията на палач, тоест бъдещия тъст. Впечатлението от значението на тази ситуация и стъпките в този коридор са подчертани от силния образ, показващ Родригес колебаещ се на прага – Родригес, който вече е под контрола на бъдещите си жена и тъст. Композицията на изображението е разделена на две (split screen), за да се покажат едновременно две различни среди, две гледни точки към едно и също събитие. Така тези иначе много разделени ситуации са обединени в едно.



1



2



3



4

В тези две фотографии (епизод 18) от „Мъжът без минало“ коридорът разбива пространството. Както и в „Палачът“, гледната точка приема перспективата на протагониста.

От някогашния дом на М струи светлина, но този път камерата не дефинира събитията отвътре. Вместо това, тя чака (с което кара и зрителите да чакат) подобно на М, на прага на къщата. Така че пространството сякаш все още дава шанс на М да промени посоката и да се върне обратно. Въпреки че вратата е отворена, М не преминава през нея. Вместо това изчаква на прага.

Докато М е в хола, Оваскайнен, новият приятел на бившата му жена, се показва от задната част на стаята. В тази сцена (а също и в целия филм), съпругата е неназована – като че ли става дума единствено за двама мъже, които трябва да се изяснят помежду си, докато жената остава аутсайдер. Дори и погледът ѝ е насочен другаде. Оваскайнен се опитва да доминира положението, като М реагира спрямо правилата на тази игра. Жестовите му и начинът, по който се установява в пространството, дават сигнал, че той е силен мъж, владетел на съдбата, а също и мъж, който е седнал на домакинското място и е способен да гледа Оваскайнен директно в очите. М е самоуверен и изглежда също, че физически превъзхожда съперника си. Вратата зад гърба му е отворена и той много добре го вижда от креслото си – знае, че може да си тръгне във всеки един момент, въпреки че Оваскайнен се опитва да застане на пътя му.

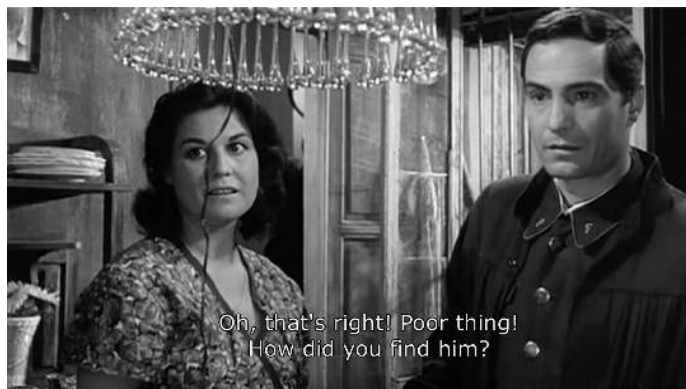


5



6

Когато Родригес отива у бъдещия си тъст в „Палачът“, той изглежда приклепен в пространството. Зад него пътят за отстъпление е блокиран, като в задънена улица. Кабел, стърчащ от лампата, пресича кадъра. От едната му страна виждаме бъдещата съпруга Кармен (име, което навява някои мрачни конотации, особено за запознатите с известната едноименна история на Проспер Мериме от 1845 г.), а от другата страна остава Родригес. Очите им са обърнати към Амадео, палача, който ще бъде най-важният човек в живота на Родригес от тук нататък. Той е най-важният човек дори и в този кадър, макар че остава извън него.



7

Въпреки че М не е в най-добрата си форма в тези два кадъра (епизод 9) и че съдбата е затворила някои врати за него, изглежда други са поне наполовина отворени. В тази сцена вратата между М и Ирма е по-скоро символична граница, като дори не става дума за врата в същинския смисъл на думата, а по-скоро – завеса. Граничната линия между тях е подчертана от униформата на Ирма, като символ на нейното посвещение на целомъдрен живот. В подобна ситуация един директен поглед помежду им би бил прекалено интензивен, което би предизвикало жест на атака, дори агресия. Така че Ирма подсилва границата помежду двамата, като затваря завесата.



8



9

В „Палачът“ неминуемо идва моментът, в който Родригес трябва да се изправи срещу неизбежното, своята собствена професия. Той изглежда напълно примирен, повече не може да контролира движенията на собственото си тяло. Първо се движи благодарение на погледа на Амадео (изображение 10), а след това и благодарение на двамата мъже, които буквално го влачат към съдбата му (изображение 11). Вратите в затвора, през които Родригес неизбежно трябва да мине, за да изпълни професионалния си дълг, изглеждат яки и непроходими – в акта на преминаване през тях има нещо окончателно.



10



11

Към края на филма Родригес напълно изгубва контрол върху живота си. Направляван е от други хора, които го водят все по-далеч и далеч от свободата, която той заявява на думи. Той е като прикован за кадъра (изображение 11) и камерата му позволява да се движи само в една единствена посока. Докато сцената напредва и той се премества по тази единствена възможна траектория, на палач, фигурата му се смаява постепенно. Съществуването на палач е обрекло тъста му Амадео на самота и той насърчава (или насилва) Родригес по същия път. През цялото време до финала на филма в съзнанието на зрителя се борят надеждата за някакво чудотворно освобождение и страхът, че все пак няма да може да избегне съдбата си.

И в двата филма протагонистите подписват документ, който символизира важна стъпка в живота им. И за двамата е трудно да вземат химикала в ръка, но са ръководени в действията си. Родригес е накаран почти насила (изображение 12), докато М го насърчават (13), но така или иначе жестовете са много сходни.



12



13

Когато Родригес най-накрая намира възможност да остане насаме с любимата си и да ѝ разкаже за мечтите си (изображение 14), той е показан с гръб към камерата. При все че чуваме гласа му, реакцията на Кармен е достатъчна, за да определи развоя на събитията (изображение 14 и 15). Когато зрителите най-накрая виждат радостта на лицето на Родригес (изображение 16), някакви непознати в задната част на кадъра коментират сцената и отнемат вниманието, като намек, че Родригес никога няма да постигне живота и свободата, за които мечтае. Това също е въпрос на съзнателен избор от страна на режисьора. Оставяйки на мечтите на Родригес (думите, жестовете, изразенията, движенията) едно много ограничено пространство, „отрязвайки“ ги в композицията и монтажа, това още повече подсилва съдбовното усещане у зрителите.



14



15



16

Един неприятен и злонамерен поглед също следва, преценява и се опитва да контролира М, докато последният прави първи крачки в новия си живот (изображение 17). М и Ирма, обаче, вече действат заедно и очите им се срещат, въпреки че в композицията „врагът“, колега на Ирма, е позициониран помежду

двамата, като че ли за да заплаши съдружието им. В този ключов момент М и Ирма са един до друг в композицията на кадъра, тъй като Ирма помага на М.



17



18

Към финала на „Мъжът без минало“ М се връща към истинската си любов. Ликуващите им приятели обграждат двойката (изображение 19), въпреки че една меланхолична нотка преобладава в цветовете, музиката и пространството. Тази нотка добавя дълбочина към сцената, с което я предпазва от това да стане прекалено захаросана. Погледите към М и Ирма повече не са осъдителни, а одобрителни и насърчителни. Пространството не е затворено, съдбата не е предопределена. Вместо това, двойката може да се отправи спокойно към бъдещето си (изображение 20), точно като в приказките.



19



20

Финалът на „Палачът“, обаче, не оставя никакво място за оптимизъм. Въпреки че музиката и танцуващите хора на палубата на кораба са весели, сякаш тази радост е отредена за живота на другите. Семейството на палача чува и наблюдава веселието на другите, но щастието не е предопределено за Родригес, дори не и за детето му. Техните пътища са предначертани.



21



22

ВРЪЗКИ С ДРУГИ ИЗКУСТВА

Във филмите си Аки Кауриσμαки конструира образи и състояния, които препращат към други филми. Подобно на това, понякога връзките между образите се изграждат посредством различни форми на изкуството. Приложени са няколко примера.



1 „Раненият ангел“ (Haavoittunut enkeli), картина от Хуго Симберг, 1906; фотография от Ханну Юкола



2 „Мъжът без минало“, Аки Кауриσμαки, 2002



3 „Водни лилии“ (Nymphéas), картина от Клод Моне, 1906



4 „Мъжът без минало“, Аки Кауриσμαки, 2002



5 Оути Маенпаа в „Мъжът без минало“, Аки Кауриσμαки, 2002

1 и 2 Подкрепа, солидарност, свят на вълшебства, срещи и доброжелателност в изобразителното изкуството. Картината на Хуго Симберг (1873-1917) с деца, които носят ранен ангел, е сред най-иконичните и добре познатите във финландска живопис. В „Мъжът без минало“ децата носят бял гюм за вода вместо ангел.

3 и 4 Може да намерим и други препратки към световно познати артисти от епохата на импресионизма и началото на XX век.

5 Ако потърсим изображения (особено цветни) на най-важните блондинки в историята на киното (Мерилин Монро, Ким Новак, Лорен Бакол, Катрин Денъов, Брижит Бардо, става ясно, че персонажът на Оути Маенпаа принадлежи към същата традиция.



Плакат на чешката театрална версия на „Мъжът без минало“, режисирана от Мирослав Кробот през януари 2010 г. в театъра „Дейвицке дивadlo“ в Прага.

Вселената и стилът на Аки Каурисмаки са толкова оригинални и отличими, че е трудно да се назоват конкретни автори, чиито творби биха били съзнателно и директно видими. Все пак, неговото влияние върху финландското кино е неоспоримо. Международното уважение, на което се радва, вероятно предлага на други местни режисьори по-добра реализация, въпреки че филмите им почти неминуемо са сравнявани с онези на Каурисмаки. Лесно е да е открит Каурисмакиев елементи в други работи, например в употребата на цветовете, диалога, избора на декори (късометражния

филм на Йоонас Ранта <https://vimeo.com/161049627>, трейлър за късометражния филм на Ееро Тамм <https://www.csfd.cz/film/441056-hannes-blank/prehled/>), и още - илюстрации, реклами, трейлър за кинофестивал, който цитира „Профсъюзът Калмари“ <https://vimeo.com/229525112> или японска реклама <https://www.youtube.com/watch?v=Ddq93hlpeRA>.

Също така, все повече автори изпитват желание да отдадат почит към други режисьори или артисти, които са ги вдъхновили. Вероятно филмите на Аки Каурисмаки са повлияли на локално и международно ниво за това да усещаме миналото по-близо и живо, отколкото преди - и това се отчита от други режисьори, артисти и от самата публика.

„Мъжът без минало“ е вдъхновил пряко и други артистични начинания. В Чехия, Швеция и Германия филмът е адаптиран за сцена. Драматургията е близка до филмовия сюжет, но както всеки път, когато едно произведение преминава от една форма на изкуството в друга, създателите на „римейка“ са отговорни за различните интерпретации.

Фотографии от представлението „Мъжът без минало“ на Кралския национален театър на Швеция „Драматен“ под режисурата на Надя Вайс от март 2015 г., могат да се видят тук: www.dramaten.se/Repertoar-arkiv/Mannen-utan-minne/. Видео-презентацията на немската версия, под режисурата на Кристоф Роос от септември 2017 г. в Държавния театър на Вюртемберг-Хоенцолерн Тюбинген Ройтлинген, е достъпна тук: www.youtube.com/watch?v=Xg72XI5DQWM.

Във Финландия филмът е адаптиран като комикс, в който Доналд Дък, персонажът на Дисни, изпълнява ролята на М.

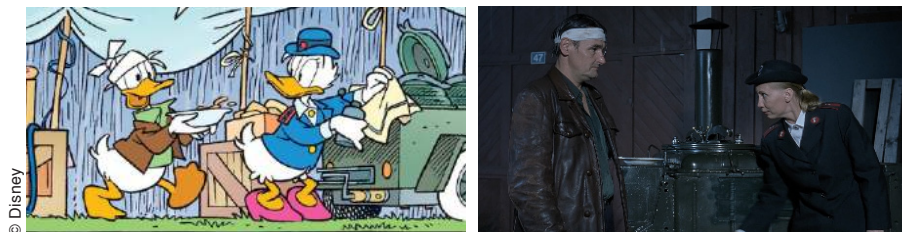
Кари Корхонен, Аки Каурисмаки и Джордж Кавадзано, „Патокът без минало“ (Ankka vailla menneisyyttä), 2016.



Ключовият момент, срещата между Ирма и М в кантината, може да се види още на обложката на албума.



Растящото приятелство между М и Ниеминен е изобразено като другарството на Доналд и един по-малко известен персонаж на Дисни, Хорас Хорсколар.



Ирма и М се срещат отново в ресторанта за бедни в един дъждовен ден.

ПРИЕМ НА ФИЛМА

Международната премиера на „Мъжът без минало“ е през 2002 г., в състезателната програма на фестивала в Кан. В онзи момент новият филм на Аки Каурисмаки привлича огромно внимание. Особено от страна на френската критика, която вече е следила кариерата на режисьора от дълги години, така че пише надълго и нашироко за новата му работа. По-късно филмът получава Голямата награда на журито, а Кати Оутинен е отличена с приза за най-добра актриса.

Приемът сред френската преса е възхитителен. Филмът пробужда много уважение и се превръща в любимец от първата прожекция. Често, пишейки за филма, журналистите и критиците анализират също препратките към други филми или форми на изкуството. В някои случаи предполагат, че дадени препратки са по-скоро за местната публика, което би ги направило по-трудни за разбиране от международна аудитория.

Ето какво пише Жан Рой, специален пратеник на вестник „Л'Юманите“, за филма в публикация от 23 май 2002: www.humanite.fr/node/265653.

ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

Това са предложения за различни подходи и инструменти за разглеждане / изучаване на филма. Учителите биха могли да изберат онези, които преценят за най-подходящи и да ги предложат за работа на учениците. Биха могли също така да предложат други варианти.

ПОГЛЕДИТЕ

Разгледайте различните погледи на персонажите и ги дискутирайте

Какво точно наблюдавате във филма? Кой към кого гледа? Какви емоции и чувства предават тези погледи?

Може да използвате като пример сцената, в която Антили се опитва да накара М и Ирма да си купят билети за концерта на бенда, а също и дискусията между полицейския инспектор, М и адвоката. Гледайте сцената отново, но без звук.

Може също да гледате педагогическото видео на CinEd, което третира темата за погледите във филмите от колекцията [<https://event.institutfrancais.com/cined/bg/films/regards>]

Упражнение: Работете по двойки или в малки групи. Снимайте се един друг с мобилен телефон или фотоапарат. Опитайте се да представите различни изражения – на страх, подчинение, любов. Заснемете общо пет емоции / изражения.

Дискутирайте актьорския елемент във фотографиите. Помислете как някои малки детайли може да предадат емоция или състояние. Опитайте се да пресилите изражението, а след това и да го изразите с много минималистични средства.

Имитирайте кадрирането във филма, където се виждат само главата на персонажа и горната част от тялото му, с поглед насочен леко покрай камерата.

За финал, разгледайте снимките с целия клас и дискутирайте какво впечатление оставя всеки един поглед. Кои емоции се изразяват или разпознават най-лесно и кои – най-трудно? Има ли някакви елементи в снимките, които подсилват емоцията или усещането, или пък затрудняват интерпретацията?

Помислете за онова, което е показано, и което остава „извън“. Може ли да изразите чувство, без да показвате лице? Например, ако заснемете ръка, свита в юмрук? Какви символични образи може да се използват в един

филм, за да се предадат чувства? Може да заснемете алтернативна серия без лица.

СЦЕНОГРАФИЯ, СРЕДА, РЕКВИЗИТ

Първо, коментирайте сценографията, реквизита и декорите във филма. Кои места, пространства и обекти сте запомнили? Какви мисли и усещания пробуждат у вас? Тези места и обекти какво точно разкриват за собствениците си, т.е. за персонажите от филма?

После продължете работа по двойки или в групи.

БЪРЗО УПРАЖНЕНИЕ

Изберете няколко предмета и ги поставете пред вас. Заснемете аранжировката им с мобилен телефон или фотоапарат. Какъв е човекът, на когото принадлежат тези вещи? Какво ни казва подредбата им? После сменете вещите – как се променят средата и интерпретацията?

ПО-ДЪЛГО УПРАЖНЕНИЕ

Преместете масата или чина, които искате да заснемете, или изберете такива в зависимост от осветлението. Използвайте различни източници на светлина (естествена, класни лампи, фенерчета на мобилни телефони), за да създадете различни видове настроения. Използвайте също онова, което се намира до масата / чина (красива гледка през прозореца, стена с определен цвят, хубава раница, мрачен ъгъл и прочие) и изберете подходящи обекти от класната стая или лични вещи, за да подчертаете ефекта. Как може да използвате светлината и средата, за да разкажете една история и да опишете персонажите? Покажете снимките на другите и ги попитайте какви хора седят на тези места. Какво правят? Как са облечени?

ОЩЕ ПО-ДЪЛГО УПРАЖНЕНИЕ

Разгледайте училището и онова, което го обкръжава, или пък мястото около дома. Изберете интересно място с подходяща цветова палитра и осветление. Снимайте един член от групата на това място. Разположете го на място и в поза, която изразява възможно най-силно дадена емоция, чувство, усещане. Какви дрехи са подходящи за ситуацията, която имате предвид? Помислете също за подходящ план и ъгъл на камерата. Какви методи може да използвате, за да подсилите още повече емоцията или състоянието, които искате да постигнете?

ОБРАЗЪТ

Коментирайте цветовата палитра на филма. Кои цветове си спомняте? Те различават ли се от цветовете, използвани в други филми?

Изберете изображения от досието и ги разгледайте заедно. За кои ситуации какви цветове са използвани и какво усещане носи това? Дали цветовете подсилват чувството, или напротив – противоречат, или пък ефектът им е съвсем различен?

Разгледайте също училището и домовете си. Как са използвани цветовете в ежедневната ви среда? Как ви се отразяват емоционално? Какъв филм бихте могли да заснемете с цветовата палитра, осветлението и атмосферата на вашата класна стая или дом?

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И АВТОРСКА ИНТЕНЦИЯ

Аки Каурисмаки казва, че се позовава на различни филми, книги, картини и прочие творби на изкуството. С някои от цветовете, например, той цитира други режисьори - според Каурисмаки, сивото идва от Жан-Пиер Мелвил, а червеното от Ясуджиро Озу. Може да потърсите сами изображения от техните филми. Какви мисли пробужда това у вас? Разпознавате ли някакви вербални или визуални препратки? Смятате ли, че авторът на „Мъжът без минало“ е успял в намеренията си? Разбирате ли усилията му? Дали има значение, че някои зрители не са гледали въпросните филми?

ИДЕНТИЧНОСТ

Режисьорите илюстрират идентичността на персонажите си по най-различни начини – посредством декора, костюмите, осветлението, колорита, движенията на камерата, актьорската работа, диалога и т.н. Понякога един единствен предмет в джоба на персонажа може да дефинира цялата му самоличност и да насочи развитието на сюжета.

Първо, направете списък на основните и на второстепенните персонажи. После, помислете върху онова, което персонажите имат в джобовете си или в чантите си. Опитайте се да си спомните какво има М в куфара си, в началото на филма, а също и какво му открадват мъжете, които го нападат. (Може да гледате сцената отново след дискусията.)

Какво остава в джобовете на коженото яке на М след побоя, след престоя в болницата и след като е лежал в безсъзнание на брега? Какво има в джобовете на палтото на Ирма? В чантата или в стята ѝ? Какво ни казват за един персонаж нещата, които откриваме в джоба или в чантата му?

Напишете кратка характеристика на персонажите от филма и си ги представете във вашето обкръжение, например в училище. Как би се държал М в тази среда? Какво би било интересно за Ирма във вашето училище? Или Анттила? Или семейство Ниеминен? Къде биха искали да отидат, какво биха искали да видят, с кого биха разговаряли и за какво?

Опитайте се също да се поставите в света на киното на Аки Каурисмаки. Изберете първо една сцена и си представете как скачате в нея. Кое би било странно и неясно? Къде искате да отидете? Какво искате да попитате и кого? На какво ще обърнете най-голямо внимание?

За финал: Потърсете из собствените си джобове или чанти. Изпразнете цялото им съдържание пред вас. Какво биха могли да кажат околните за вас на базата на тези предмети? Спрямо тази интерпретация, какъв персонаж бихте били и в какъв сюжет бихте участвали?

РЕАЛИЗЪМ И ПОЕЗИЯ

Аки Каурисмаки често комбинира реализъм и вълшебни елементи във филмите си. Кое в „Мъжът без минало“ е реалистично? И кои елементи са по-скоро като от вълшебна приказка? Погледнете отново сцената в кафенето (виж Анализ на сцена) и сцената с нападението към края на филма – какво ги прави реалистични или поетични?

ОЧАКВАНИЯ

Преди да гледате филма, помислете какво знаете за Финландия и/или Хелзинки. Коментирайте и запишете най-важните образи в съзнанието си. Не използвайте интернет или други източници за информация! Продължете с дискусията след филма – до каква степен очакванията ви се оправдаха? Кои елементи бяха опровергани от филма? Помислете също до каква степен филмът дава вярна представа за Финландия.

МУЗИКА

Какви чувства, емоции и настроения създава музиката, или как променя онова, което е изобразено на екран? Разучете сцената с танцовата забава. Всички танцуват и се приема, че се забавляват, но дали наистина е така? Какви чувства събужда у вас тази сцена?

Ако правите ваш филм с танцова сцена, която би трябвало да подчертае едно щастливо или тъжно настроение, каква музика ще изберете? Намерете я в интернет и я слушайте заедно!

ПРЕХОДНИ ПРОСТРАНСТВА

Коментирайте местата, в които живеят персонажите. Кой къде живее и какво откриваме в дома му? Кой живее в среда, показана във филма, и чий дом не се вижда?

Опишете гарата, автобусната спирка, училищното фойе или други транзитни места около вас. Наблюдавайте, нарисуйте или фотографирайте хора, които познавате (съученици, приятели, роднини), които посещават тези места. Как се държат хората в такива преходни пространства? Към какво гледат? Как се движат? Различават ли се от хората в местата, където вие прекарвате свободното си време? Какви истории биха подходжали на изображенията, които сте създали?

Запомнете, че винаги трябва да поискате разрешение, преди да снимате, и да се съобразявате с правилата на съответното обществено място.

Какви са преходните пространства или тези „по man's land“ във филма на Аки Каурисмаки? Къде са разположени? Какво правят персонажите там? Кога персонажите са отново в тяхната си среда? Как сцените се различават помежду си?

ПАМЕТ И ЗАБВЕНИЕ

Представте си, че скоро паметта ви ще бъде изтрита изцяло. Запишете десетте най-важни неща за живота си, които бихте искали да прочетете отново, след като паметта ви е изтрита. Какви неща искате да запомните?

Ако изгубите паметта си сега, какво бихте заключили за себе си или за другарите си въз основа на съдържанието на джобовете или чантата ви?

Запишете десетте неща, които сте запомнили от филма. Помислете какво разкриват за вас като зрител.



CINED.EU Е ДИГИТАЛНА ПЛАТФОРМА, ПОСВЕТЕНА НА КИНООБРАЗОВАНИЕТО В ЕВРОПА

CINED ПРЕДЛАГА:

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

CinEd е европейска програма за сътрудничество, посветена на кинообразование чрез европейското кино.

CinEd е съфинансиран от програма „Творческа Европа“ / подпрограма „Медиа“ на Европейския съюз.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

