



Лудият Пиеро

Жан-Люк Годар

Европейска програма по
кинообразование за деца и младежи

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ КЪМ ФИЛМА



I - ВЪВЕДЕНИЕ

СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЕДЕНИЕ СТР. 2-5

- CinEd: филмова колекция, филмова педагогика **стр. 2**
- Уводни думи към филма – Технически характеристики – Плакати **стр. 3**
- Основни теми на филма и резюме **стр. 4-5**

ФИЛМЪТ СТР. 6-11

- Контекст: 1965 **стр. 6**
- Авторът - Жан-Люк Годар: режисьор, творец и артист **стр. 7**
- Филмография **стр. 8**
- Филмът в контекста на творчеството на автора: „Лудият Пиеро“, сборен филм **стр. 9**
- Сходства **стр. 10**
- Свидетелства: откритието „Лудият Пиеро“ **стр. 11**

АНАЛИЗ СТР. 12-20

- Разкадровка **стр. 12**
- Киновъпроси **стр. 14**
- 1 – Показано/скрито: буквите на екрана **стр. 14**
- 2 – Актьори във всичките им състояния **стр. 15**
- Анализ на сцена: Откривателите **стр. 17**
- Анализ на фотограма: Корабокрушенците **стр. 19**
- Анализ на план: Разделените **стр. 20**

ВРЪЗКИ СТР. 21-31

- Свързани образи **стр. 21**
- Диалози между филмите от колекцията на CinEd: „Лудият Пиеро“ и „Най-щастливото момиче на света“: две сатири на консуматорското общество **стр. 22**
- Връзка с други изкуства – кино и живопис: цялото световно изкуство **стр. 25**
- Прием на филма: пресечни гледни точки **стр. 29**
- Предложение за педагогическа работа с ученици **стр. 30**

CINED: ФИЛМОВА КОЛЕКЦИЯ, ФИЛМОВА ПЕДАГОГИКА

Програмата CinEd се посвещава на мисията за адекватно предаване на седмото изкуство като културен обект и предпоставка да анализираме света чрез него. За тази цел създадохме обща педагогика на базата на колекция от европейски филми, представящи различните държави, участващи в проекта. Подходът, който сме избрали е адаптиран към нашата епоха, белязана от бързи, резки и продължителни промени в начина, по който виждаме, получаваме, разпространяваме и продуцираме образи. Днес наблюдаваме образите чрез множество екрани: от най-големия – този на 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-фрагментиранят 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 насърчат 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

Арно Е преподава филмов анализ в Националното френско висше училище по кино –Фемис; кинокритик (за списанията *Bref* (Накратко), *Images documentaires* (Документални образи), *Etudes* (Познания) и сайтът *critikat.com*), той е също така селекционер за международния фестивал *Entrevues Belfort* (Ентревю в Белфорт, Франция) и лектор за различни инициативи за кинообразование във Франция, както за учители, така и за ученици.

Благодарности

Ален Бергала, Вероник Годар, Мая Димитрова
И също така Ралица Асенова, Изабел Бурдон, Натали Буржоа, Аньес Нордман, Лена Руксел, Мелоди Шолме
Координатор CinEd: Френски институт – Париж
Координатор на педагогически дейности: Френска национална филмотека / „Киното, сто години младост“
Координатор CinEd България: Ралица Асенова / сдружение „Арте Урбана Колектив“
Коректор на български език: Йоана Павлова
Дизайн (адаптация на български език): Елена Гамалова
Всички права запазени: CinEd / Institut français

ЗАЩО ТОЧНО ТОЗИ ФИЛМ ДНЕС?

Да се подхожда към киното по изключително сериозен начин, да се експериментира с неговите възможности – това са някои от принципите, водещи кариерата на Жан-Люк Годар, от първите му късометражни филми през 50-те години до днес. Годар е емблематичен автор, но също така и подбудител на Новата вълна във френското кино, до чийто първоначален дух остава много близък, най-вече чрез своеобразния си начин да се отказва постоянно от кинематографичните норми и условности, да си присвоява и интегрира технологичните иновации. Жан-Люк Годар и Новата вълна принадлежат на едно общо културно наследство, едновременно френско, европейско и световно. Ето защо ни се струва смислено, както и от съществено значение, да бъде включен един от неговите филми в колекцията на CinEd.

Изборът на „Лудият Пиеро“ бе направен именно в тази перспектива: като важна работа от неговата филмография, заемаща специално място в един лъкатуещ, но и богат творчески път. „Лудият Пиеро“ се стреми към утопията на тоталното изкуство: филм, симфония, поема, картина, роман, смесвайки най-легитимните в изкуството (от Огюст Реноар до Луи-Фердинан Селин) и популярната култура (неангажираща литература, комикси, реклама). За Жан-Люк Годар, киното е форма, която мисли за своето изкуство, но също така за света и настоящето, с възможността да приеме в себе си противоречиви сили: яростна, романтична любов, изправена срещу хаоса на света, бурлеската и трагедията.

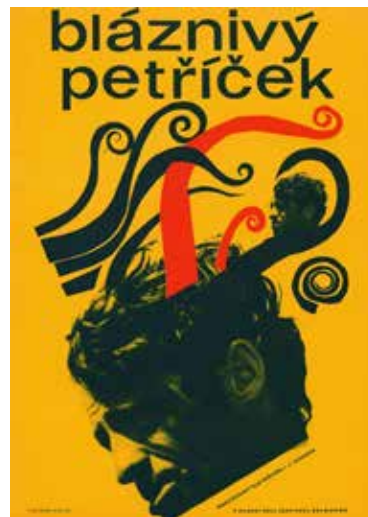
Жан-Люк Годар понякога е определян като трудно достъпен режисьор; ние вярваме, че той е преди всичко амбициозен, спрямо своето изкуство и спрямо публиката. Разбира се, не сме лишени от амбиция и при избора на този филм, а настоящето досие има за цел да се противопостави на това клише: Годар е щедър и находчив режисьор, чувствителен и мил. Остротата на филма през 1965 г. остава като модел за начин на мислене за света и до днес: съпротивата на истинското лице срещу утопии, всездъщността на насилиято, конфликтът между материализма и идеализма, трудността да бъдеш себе си и величието на чувствата.



френски плакат



испански плакат



чехословашки плакат

ТЕХНИЧЕСКА ИНФОРМАЦИЯ

Националност: Франция - Италия

Продължителност: 107 мин.

Формат: цветен – 2,35:1 – 35 mm

Бюджет: 2 500 000 франка

Световна премиера: 29 август 1965
(Фестивала във Венеция)

Премиера във Франция: 5 ноември 1965
(298 621 зрители)

Режисьор: Жан-Люк Годар

Асистент-режисьор: Жан-Пиер Лео и Филип Фурастие

Сценарий: Жан-Люк Годар, по романа „Обсебване“ на Лайънъл Уайт

Продуцент: Жорж дьо Борегар

Продуцентска къща: Дино де Лаурентиис
Синематографика

Музика: Антоан Дюамел; текст и композиция на
песните: Серж Резвани

Оператор: Раул Котар

Монтаж: Аньес Гийемо

Звук: Рене Левер

Декори: Пиер Гифроа

В ролите: Жан-Пол Белмондо (Фердинан Грифон, по прякор Пиеро), Анна Карина (Мариан Реноар), Грациела Галвани (Мария, съпругата на Фердинан), Дърк Сандърс (Фред), Джими Каруби (джудже, шеф на ганстерите), Роже Дютоа и Ханс Мейер (гангстери), Самюъл Фулър (като Самюъл Фулър), принцеса Айша Абадие (като принцеса Айша Абадие), Алексис Полякоф (моряк), Раймон Девос (самотен мъж на пристанището), Лазло Сзабо (Лазло Ковач).

Двойка и
романтизъм

Адресат и
език

Памфлет



Road movie

Актьори и
муза

Цветове и
изкуство

Пiero: „Виждате ли, тя мисли само за забавления!“

Продължението на сцената:

- **Мариан пита:** На кого говориш?

- **Пiero отговаря:** На зрителя.

ОСНОВНИ ВЪПРОСИ

АДРЕСАТ И ЕЗИК

Тук забелязваме погледа в камерата на Пиеро, който предизвиква зрителя, дестабилизирайки класическия пакт на фикцията; той също така подчертава наративните експерименти на филма, характерни за модернизма, които се появяват след Втората световна война и продължава до 70-те години. Става въпрос за кино, което съзнава себе си, поставящо въпроси и пред зрителя. „Лудият Пиеро“ съчетава всички нива на езика (от фамилиарния до поетичния през литературния цитат), минавайки също така от говоренето към пеенето.

АКТЬОРИ И МУЗА

Преди да се отдаде на успешна комерсиална кариера, Жан-Пол Белмондо е един от вдъхновителите на Новата вълна, открит в „До последен дъх“ (1959), първият пълнометражен филм на Жан-Люк Годар. Анна Карина е повече от съпруга на режисьора, тя е истинска муза, а в тази страстна любовна и артистична връзка животът и творчеството са се слели.

ROAD MOVIE

Режисьор – киноман, който е бил критик, преди да се занимава с режисура, Жан-Люк Годар борави умело с цитатите. Той се възхищава особено на американското кино, на което често се позовава във филма – бихме могли да си помислим, че има предвид историята на Бони и Клайд, която ще бъде поставена на екран две години по-късно от Артър Пен. Режисьорът също така избира много широк формат на изображението – 2,35:1, което акцентира върху пространството и придава епично измерение на разказа.

ДВОЙКА И РОМАНТИЗЪМ

Пиеро бяга от конвенционалността и буржоазния комфорт; „Лудият Пиеро“ е простата история на двама влюбени, които се обичат и се оттеглят от упадъчния свят, за да изживеят тази любов като модерни робинзоновци. Тази двойка е както слята, така и дисфункционална, с Пиеро – мечтател и съзерцател и Мариан – непостоянна и фриволна. Под небрежния си вид филмът е изпълнен с едновременно игрив и бесен, черен и отчаян романтизъм.

ПАМФЛЕТ

От филма лъха на свобода, както в съдържанието, така и във формата. Ако и Жан-Люк Годар все още не е влязъл в активисткия си период (от 1967-1969 нататък), той вече заявява своите леви убеждения. С този си филм, той формулира един жлъчен шарж срещу социалните и политически норми на времето, отговаряйки с нихилистичен и анархистичен тон; впрочем, „Лудият Пиеро“ е бил забранен за младежи под 18 години „поради интелектуалната и моралната анархия на целия филм.“

ЦВЕТОВЕ И ИЗКУСТВО

Червеното в този кадър – вътрешността на колата, райетата на роклята, носена от Анна Карина, е един от цветовете, силно подчертани във филма. Като млад Жан-Люк Годар е мечтаел да стане художник, „Лудият Пиеро“ е вероятно филмът, където той се позиционира най-явно като такъв чрез хроматичните си изследвания и живописните композиции. На упадъчната епоха, режисьорът отговаря, използвайки всички форми на изкуството, включително литературата, романа, както и поезията.

РЕЗЮМЕ

Фердинан Грифон вече не се разбира добре със съпругата си. Мариан, дошла да гледа децата им, докато двойката отива на прием, е всъщност старата му и голяма любов. Напускайки ужасната светска вечер, Пиеро се връща при Мариан, която изпраща до вкъщи. Те прекарват нощта заедно, но Мариан е замесена в трафик на оръжия от Фред, предполагаемият ѝ брат. Оставяйки след себе си един труп и един зашеметен човек, те поемат на юг. Търсени от полицията, те губят цяло съкровище, крадат автомобил, откъсват се от света, опитват се да създадат една романтична и екзистенциална утопия. Подобно на корабкрушенци, те се заселват на самотен остров, за да се обичат далеч от света. Но в крайна сметка цивилизацията започва да липсва на Мариан, а скоро и съмнителният ѝ бизнес излиза на повърхността. Тя изчезва, за да се присъедини към бандата, управлявана от Фред, нейният предполагаем брат. Притиснат между тези страсти, Пиеро е пребит и измъчван от съперническа група. Двамата се губят от поглед. Пиеро се опитва да забрави Мариан, става моряк. Но тя се появява отново, увличайки Пиеро в дейностите на Фред, за когото скоро ще научим, че е нейн любовник, а не брат. Те подготвят обир и разчистване на сметки с вражеската банда. Мариан бяга с Фред, Пиеро ги проследява на един остров. Избухва престрелка, Фред е убит; сериозно засегната от куршум, изстрелян от Пиеро, Мариан изпуска последния си дъх. Отчаян, героят събира експлозиви и се самоубива, като се взривява.

КОНТЕКСТ: 1965 ГОДИНА

НАПРЕЖЕНИЕ И РАЗВАЛЯНЕ НА ОТНОШЕНИЯ

За 1965 година може да се каже, че не е толкова емблематична като 1968 или 1989. В Европа, а и в един свят, разделени от идеологиите, процесът на деколонизация не нарушава поляризацията на планетата между САЩ, лидер на капиталистическия лагер, и Съветския съюз, модел на комунизма, конкуриран от по концепцията на Мао след 1956-а. Ако през 1965-а този свят не изглежда неизменен, той поне изглежда стабилен, точно както Шарл дьо Гол заема солидно позицията си на държавен глава на Франция. Подобно на западния свят, Франция е част от Тридесетте славни години (1945-1973), период на растеж и просперитет (виж **Диалози между филмите от колекцията на CinEd – стр. 22-25**), дори и ако Дьо Гол се стреми към една относителна независимост на Франция между двата противоположни блока, изграждайки политически отношения с комунистическите страни.



Уорън К. Лефър, Манифестация във Вашингтон срещу войната във Виетнам, 1967 г.

Както винаги Годар се свързва с настоящето, а през 1965-а това е гражданската война в Йемен, намесата на САЩ в Санто Доминго, интервенцията във Виетнам – изпращането на войски и масивните бомбардировки с напалм – конфликт, провокиращ протестни движения сред младежите от Запада. Изкуството изпраща строги сигнали срещу консуматорската парадигма и идеологията на прогреса (Жак Тати с „Моят Чичо“ през 1958 г.; Жорж Перек с романът „Вещите“, публикуван през 1965г., в който следим млада двойка, нездравословно събираща емблемите на консуматорското общество в своя дом).

Също така, част от френското население възприема управлението на Дьо Гол като нормативен и изчерпан режим. Ако няколко години след края на войната в Алжир и обявяването на независимостта на държавата (1962) Дьо Гол е преизбран през 1965г., той отива на балотаж срещу Франсоа Митеран. Кандидатът на левията е подкрепен от голяма част от младите хора, най-вече тези, посещаващи университетите, където започва да се проявява демографския поток, свързан с бебита бума след края на Втората световна война.

НОВАТА ВЪЛНА И ЕДНА МЛАДЕЖ, ПРЕМИНАВАЩА В ДЕЙСТВИЕ

Новата вълна е дълбоко свързана с младежта. Тя се внедрява в кинематографичната съвременност, без да е нейното олицетворение или инициатор; Роберто Роселини, например, я предхожда. Ето как Жан Дюше (1) описва относително тази ѝ емблематична страна: „Изглежда, че подобни каузи, в различни контексти, произвеждат сходни ефекти.“ Движението се ражда в лоното на филмовата критика, в култовото списание

„Каје дьо синема“ (*Cahiers du cinéma*), където са писали главните представители на Новата вълна. Техните текстове основават „политиката на авторите“, която легитимира киното като изкуство, на същото ниво като литературата, театъра, живописата или музиката. Алфред Хичкок или Хауърд Хоукс са в този смисъл автори на изкуство, развиващо даден мироглед за света. Това, което отличава тази група, е опитът им на критици, имащи желание да правят филми, а упоритите им критици са насочени именно към „френското качество“ (престижни адаптации на класиките на литературното наследство), направени от „професионалистите на професията“ – през 50-те години един развиващ се френски режисьор е трябвало да премине през нескончаемо дълъг период на асистентство, преди да стигне до реализирането на собствените си филми.

Терминът „Новата вълна“ се появява през 1957г., написан от журналистката Франсоаз Жиру, като заглавие на рецензията върху „Доклад върху младежта“. През 1958г., критикът Пиер Бияр го прилага към желанието за промяна на тези млади режисьори, които тогава снимат късометражни филми. Повече от естетически манифест, явлението се отнася към преминаването към действие на редица млади автори през 1959 и 1960 г., между които впрочем много ще бъдат твърде бързо забравени. Новата вълна е именно волята за преодоляване на нормите и пречките на киностандартите в сила по онова време: авторите искат да заснемат новото поколение – нови и млади актьори, да снимат бързо и с малък екип, с лека техника и ниски бюджети, извън студиото (на улицата, в своите апартаменти или в тези на приятели) и с повече свобода относно приетите норми на разказа.

1965: НОВАТА ВЪЛНА МЕЖДУ ПРИЛИВИТЕ И ОТЛИВИТЕ

Новата вълна се проявява, когато „400-те удара“ на Франсоа Трюфо триумфира на кинофестивала в Кан през 1959 г. Тя преживява тежък удар от 1960-а нататък, когато филмите на движението са порицани от критиците, сочещи провалите им в търговската мрежа, лекомисленото високомерие и аматьорството на тези млади режисьори, които имат за цел да направят революция в киното. През 1965 г., терминът вече не е в употреба, всеки поема по своя индивидуален път, но нейното влияние не остава по-малко важно, през 60-те години, както и до днес.

В Италия Пиер Паоло Пазолини признава решителното значение на „До последен дъх“ (1959) на Годар; в свободата на изказа той идентифицира място за пробив на поетичното изкуство. Забележително е също така, че Новата вълна преминава отвъд Желязната завеса, особено в Полша, където Йежи Сколимовски („Барьера“, 1966) заснема полската младеж в своите изобличителни творби. Също и в Чехословакия, вероятно страната, където многообразието на нови автори е най-значително, с появата на Ян Немец, Вера Хитилова или Милош Форман. Терминът „Нова вълна“ се връща редовно, за да се отличи появата на нови поколения, именно така ще бъдат характеризирани румънските режисьори (Кристиан Мунджиу, Корнелиу Порумбоу, Кристи Пуу), направили своите първи фестивални стъпки между 2005 и 2007.

АВТОРЪТ: РЕЖИСЬОР, АРТИСТ, СЪЗДАТЕЛ

Жан-Люк Годар е един от големите творци на седмото изкуство, артист от първостепенна важност, чиито творби, от края на 50-те години досега не са преставали да очароват, да изненадват, да разделят и да предизвикват въпроси – доста отвъд кинематографичната сфера. При Годар се срещат няколко гении: интелигентността на неговото време – много от филмите му са като обаятелни сеизмографи; непрекъснатото експериментиране на възможните естетики, начини на разказване и кинотехники; медийната комуникация и провокацията.

КИНОТО, НОВО СЕМЕЙСТВО

От френско-швейцарска националност, Жан-Люк Годар е роден през 1930г. в Париж. Женевското езеро е мястото, където израсва, след което отново се заселва там през 1977, живеейки днес във все по-голяма изолация. Неговият социален произход, смесващ богатство и култура, по нищо не показва, че Годар ще се ориентира към изкуството, тогава възприемано като „второстепенно“. Но той ще бъде „наследник на разрив“ (3) със своята среда, със заявен вкус към конфронтацията и нарушението.



Жан-Люк Годар, актьор в „Париж ни принадлежи“ на Жак Ривет

Подобно на някои, отдаващи се на религията, Годар се отдава на любовта към киното през 40-те: в киноklubовете, изживяващи златните си години след войната, и във Френската филмотека на Анри Ланглоа, определящо място за първите му крачки в тази сфера. Годар постепенно образува кръг, чиито членове се наричат Франсоа Трюфо, Жак Ривет, Ерик Ромер... Той започва в списанието „Кайе дьо синема“ през 1952г., чиито редактор тогава е Андре Базен, където създамата се банда публикува своите текстове. За Годар и за други това се превръща в ново семейство, заместващо истинското; по повод редакцията на списанието той казва: „Това беше единственият ни дом и аз бях там повече от другите.“ (4)

КИНОТО, АКТ НА СЪТВОРЕНИЕ

Критикът предвещава за режисьора чрез вкуса към афоризма и блестящия език. През 1985 г., той описва отношението си към писането: „Винаги е било трудно и в последната минута. (...) Има известна болка, но тя може да бъде преодоляна чрез удоволствието, което изпитваме във всеки акт на сътворение“ (5). Освен процеса на писане, режисьорът описва тук и особената атмосфера по време на снимките на филмите си, където дългите моменти на съмнения и очаквания са прекъснати от внезапни вдъхновения и бърза скорост на изпълнение.

Преходът към режисурата е направен чрез кратки филми: „Шарлот и Вероник“ или „Всички момчета се казват Патрик“ (1957), „Шарлот и нейният Жул“ през 1958 г., или още, „Историята на водата“, реализиран съвместно с Трюфо. Тези филми носят признаците на първия му пълнометражен филм „До последен дъх“ (1959-60): интерес към цитата (литература, кино), ритмични паузи, поставяне под въпрос конвенциите на монтажа (фалшиви монтажни техники). За Годар киното е форма, която мисли; неговите филми са устремени, визуални и вербални колажи, белязани от разнородността, блясъка и възможностите на сетивата. С „До последен дъх“ той започва един невероятен креативен цикъл: 15 пълнометражни и 7 късометражни филма между 1959 и 1967 г.

ЕДНА СПИРАЛОВИДНА КАРИЕРА: РАДИКАЛНОСТ, АКТИВНОСТ, ОТТЕГЛЯНИЯ И ЗАВРЪЩАНИЯ

Радикалността присъства естетически от началото на филмографията му, а от 1965г. тя се превръща също така и в политическа. Тя приема формата на ангажимент към лявата партия, докато преди това Годар е възприеман като конте с вкус към провокацията, свързвана с един мъглав десен анархизъм. Това политизиране „наляво“ не спира да се усилва след това, без режисьора да губи от своята забележителна способност да улавя духа на епохата – „Китайката“ (1967), смущаващо пророчество за май 1968 г. Събитията от 1968 г. бележат скъсване на отношенията, тъй като Годар изчезва от индустрията, за да се впише в ролята на активист – между 1969 и 1973 г., реализира колективни филми под псевдонима „Дзига Вертов“, в колаборация с Жан-Пиер Горен. Това поведение на оттегляне се възпроизвежда през 70-те години, когато се премества в Гренобъл и развива видеото като артистична и медийна утопия.

Продължавайки своите видео експерименти – с шедевъра „История(и) на киното“ (1988-1998), той се завръща на традиционната кинематографична сцена с „Да спасява, който може (живота)“, селектиран за конкурсната програма на фестивала в Кан през 1980г.

Събитието е значително и публиката е налице (233 000 зрители във Франция). Годар се връща в центъра на играта и неговата креативност е още по-силна: 16 пълнометражни филми между 1981 и 2014, многобройни късометражни филми, есета и заснети сценарии. Ако неговата публика има тенденция да намалява през този период, Годар днес, почти на 90 години, остава творец, чиито кинематографичен изказ тества с яркост и острота възможностите на аудиовизуалното изкуство.

ФИЛМЪТ В КОНТЕКСТА НА ТВОРЧЕСТВОТО НА АВТОРА: „ЛУДИЯТ ПИЕРО“, ФИЛМ-ОПУС

Кариерата на Жан-Люк Годар е толкова дълга, че е трудно да бъде описана тук, без да се отнеме от нейното невероятно богатство. Все пак е лесно да се признае, че „Лудият Пиеро“ е много важен момент във филмографията му, основополагащ филм, бързо превърнал се в митичен, обобщаващ първият цикъл от неговото творчество.

ПРЕДВАРИТЕЛНО ОБМИСЛЕНО ТВОРЧЕСТВО

В този период, Годар работи по много проекти във френетичен ритъм, понякога в много кратък период от време: от началото на подготовката до първата прожекция на филма, „Омъжена жена“ е създаден за четири месеца! По повод на „Лудият Пиеро“ той казва: „Не мога да кажа, че не съм работил по него, но не съм го измислил предварително. Всичко дойде по едно и също време: това е филм, в който не е имало сценарий, нито монтаж, нито озвучаване. Още от моя първи филм, винаги съм си казвал: ще работя повече по сценария и всеки път осъзнавам, че ми се отдава още една възможност да импровизирам, да създам всичко по време на снимачния процес, т.е. без да насочвам киното към нещо.“ (6)

Годар практикува рисуване и живопис в своята младост (виж **Връзка с други изкуства – стр. 26 - 28**) и заедно с писателя (виж **Киновъпроси – 1, стр. 14**), художникът е централна фигура в „Лудият Пиеро“. Говорейки често за творческия процес, режисьорът се стреми да напише собствения си мит. И тук той доста преувеличава, защото „Лудият Пиеро“ е дълго подготвян проект. Ако методите по време на снимки не търпят особени промени (включват се случайни хора на снимачната площадка, отказват се сцени, импровизират се други, дълги колебания и внезапни вдъхновения), различните етапи са подчинени на повече строгост отколкото обикновено, за период от 18 месеца. От март 1964 г. откриваме доказателства за закупуване на правата върху романа на Лайънъл Уайт „Обсесия“, който режисьорът доближава до основната линия на „Лолита“, творба на Владимир Набоков, публикувана през 1955 г.

Годар обича да взима сюжетните линии на добре заплетени полицейски романи, за да се отдели от тях впоследствие, но тук остава верен на книгата на Лайънъл Уайт, пренасяйки интригата във Франция. Още по-изненадващо е, че от 27-те епизода от сценария (около 50 страници - един от най-дългите, писани от режисьора), повечето са запазени по време на снимачния процес. След това идва името „Лудият Пиеро“, позоваващо се на обществен враг номер 1 във Франция от края на 40-те години, опасен, жесток и антисоциален гангстер (бивш член на Гестапо). Заглавието подчертава отношението на Годар срещу голистка Франция, срещу нейното нормализирано общество, компрометиращи действия, подземно насилие (трафикът на оръжия и изтезания препращат към войната в Алжир). Името на героинята, която обича, но лъже Пиеро, е именно Мариан, олицетворението на френската република.

ОБОЩЕНИЕ, ЗА ПЪРВИ ПЪТ

След първоначалните разговори (Годар мисли най-вече за холивудската звезда Ричард Бъртън в главната роля!), режисьорът избира дуото Белмондо-Карина, което акцентира върху идеята за един филм-обобщение: актьорът, открит в „До последен дъх“, е свързан с тази, която се превръща в муза на твореца през 60-те години („Малкият войник“), а малко след това и в негова съпруга. Той е Пигмалионът (7) на тази жена-дете (имат десет години разлика) и именно такава, най-вече заради плюшената ѝ играчка, я виждаме в „Лудият Пиеро“. Те не правят разлика между живота и киното, във филмите, както и в реалността, се разиграват радости и големи страдания, плод на страстната им и бурна връзка.

През 1965 г. творческото им сътрудничество продължава, след като разводът им е обявен, което няма да попречи, според свидетели, на радостните моменти по време на снимките. Както винаги, личното е включено във филма и е трудно да не се забележи, че „Лудият Пиеро“ е нещо като равностетка за тази буреносна любов и непостоянната им връзка, изтъкана от раздели и помирения (виж **Анализ на план – стр. 20**), от жестокости и нежни конфликти. Много пъти по време на филма можем да си представим погледите на Карина към камерата като дяволито ухажване, което упорства между режисьора и музата му. Пиеро или Годар говори в тази реплика: „С теб не можем да разговаряме, ти никога нямаш идеи, а винаги чувства“?



Поглед към камерата на Анна Карина в „Лудият Пиеро“

Освен с тези двама актьори, Годар се обгражда и с обичайния си оператор, Раул Котар, който тук открива **технископа** (8), гъвкав и изгоден цветен процес, но взискателен за постигане на добро осветление. Екипът е в умален състав (Жан-Пиер Лео е сред асистентите); скриптьорът Сюзан Шифман носи важна роля за продукцията, заснета разбъркано - както откъм хронология, така и откъм локации, което подхожда на режисьор, тревожен от идеята за филм, замислен предварително.

(1) Жан Дюше, „Новата вълна“, 1998 г., издателство на Френската национална филмотека/Хазан, стр. 273.

(2) Клод Шаброл дори заснема „Хубавият Серж“, първият си пълнометражен филм през 1957.

(3) Антоан дьо Бек, „Годар“, издателство Грасе, стр. 15-44.

(4) „Разговор с Ален Бергала“, „Жан-Люк Годар от Жан-Люк Годар“, сп. „Кайе дьо синема“, 1985, стр. 13.

(5) Пак там, стр. 11-12.

(6) „Да поговорим за Пиеро“, сп. „Кайе дьо синема“, н° 171, октомври 1965.

(7) Антоан дьо Бек, „Годар“, издателство Грасе, стр. 179.

(8) Учудващо е, че първоначално „Лудият Пиеро“ е бил планиран като черно-бял филм.(6)

ИЗБРАНА ФИЛМОГРАФИЯ

Тази филмография може да бъде само избирателно подбрана, имайки предвид големия брой заглавия (103, от които 42 пълнометражни филми), ето защо решихме да включим двадесетина филми, представящи всички творчески периоди на Жан-Люк Годар.

До последен дъх (1959-60)

Жената си е жена (1961)

Да живееш живота си (1962)

Карабинерите (1963)

Презрението (1963)

Омъжена жена (1964)

Алфавил (1965)

Лудият Пиеро (1964)

Мъжки Женски (1966)

Две или три неща, които знам за нея (1966)

Китайката (1967)

Опе + Опе (Съчувствие към дявола) (1968)

Вятър от изток (1969, реализиран от колектива Дзига Вертов)

Владимир и Роза (1970, реализиран от колектива Дзига Вертов)

Всичко върви добре (1972, реализиран съвместно с Жан-Пиер Горен)

Как си (1976, реализиран съвместно с Ан-Мари Миевил)

Франция отиване връщане с две деца (1979, реализиран съвместно с Ан-Мари Миевил)

Да спасява, който може (живота) (1979)

Страст (1982)

Здравей, Мари (1985)

Пази дясната си страна (1987)

Германия година девет нула (1991)

ЖЛГ/ЖЛГ. Автопортрет от декември (1995)

История(и) на киното (1988-1998)

Ода за любовта (2001)

Нашата музика (2004)

Филм „Социализъм“ (2010)

Сбогом на езика (2014)

СХОДСТВА

ПРЕПРАТКИ

Вече подчертахме важното присъствие на любовта към киното в творческия път на Годар. „Лудият Пиеро“ е обитаван от паметта на киното, където препратките изобилстват, понякога експлицитни във филма („Пепе льо Моко“ на Жулиен Дювие), или само загатнати от ситуации (влюбените далеч от света препращат към „Лято с Моника“ на Ингмар Бергман). Това са два от многото възможни примери.

Железници

- 1 - „Човекът с кинокамерата“
Дзига Вертов, 1929
- 2 - „Лудият Пиеро“
- 3 - „Генералът“, Бъстър Кийтн, 1926

Оръжия и гангстери

- 4 - „Луди по оръжието“,
Джоузеф Х. Луис, 1950
- 5 - „Лудият Пиеро“
- 6 - „Белязаният“, Хауърд Хоукс, 1932

Обобщаващ филм

„Лудият Пиеро“ обобщава един цикъл на интензивно творчество, Годар включва в него теми, мотиви и ситуации, които вече е разглеждал в предишните си филми.

Трагичната любов

- 1 - „Лудият Пиеро“
- 2-3 - „До последен дъх“ (1959 - 1960)

Мъчение и насилие

- 4 - „Лудият Пиеро“
- 5 - „Карабинерите“, 1963
- 6 - „Малкият войник“, 1960

Надписи, игра с думи

- 7 - „Алфавил“, 1964
- 8 - „Лудият Пиеро“
- 9 - „Жената си е жена“, 1961

ПРЕПРАТКИ



1



2



3



4



5



6

ОБОБЩАВАЩ ФИЛМ



1



2



3



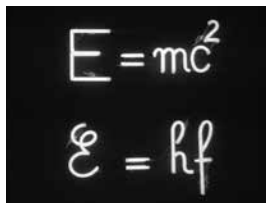
4



5



6



7



8



9

СВИДЕТЕЛСТВА: ОТКРИТИЕТО „ЛУДИЯТ ПИЕРО“

ШАНТАЛ АКЕРМАН

Шантал Акерман (1950-2015) е една от важните женски фигури на киното с филмография, обхващаща различни полета: игрални, документални филми, инсталации. Между нейните заглавия може да цитираме „Жана Дилман, ул. Търговска 23, Брюксел 1080“ (1975), „News From Home / Новини от въкъщи“ (1977), „Златните 80“ (1986), „От Изток“ (1993), „От другата страна“ (2002), „No Home Movie“ (2015).

„Когато видях „Лудият Пиеро“, бях на 15 години. Не знаех кой е Годар, тъкмо бях разбрала, че съществува авторско кино. Когато ходех на кино, отивах да гледам „Голямата разходка“ (1), филмите на Уолт Дисни, беше просто забавление, излизане с приятели, хапване на сладолед, но със сигурност не и за да изживея емоционален шок или за да открия произведение на изкуството. И отидох да гледам филма, защото заглавието ми харесваше, „Лудият Пиеро“... И гледах този филм, и беше нещо толкова друго, толкова различно. Имах чувството, че говори на мен, че беше поезия. И тъй като преди да искам да правя филми, винаги съм искала да пиша, усещах в този филм нещо, което достигаше големите моменти на писане, но по друг начин, и този начин ми се стори още по-впечатляващ. И когато излязох от киното, казах: аз също искам да правя филми.“ (2)



Този шок, получен при откриването на „Лудият Пиеро“, ще продължи, тъй като първият късометражен филм на Шантал Акерман, „Запали града ми“ (1969, на снимката по-горе) е една бурлеска и трагична фантазия. Ролята е изпълнена от самата режисьорка, а филмът е свързан с този на Годар от няколко гледни точки, най-вече в свободата при звуковата обработка. Персонажът се качва в своя апартамент, тананикайки си, скоро след това се затваря в кухнята и извършва всевъзможни фантастични и неочаквани действия, сякаш за да оспори употребата на вещите и да ги подчини по неин маниер. Първоначалната бурлеска прераства в тревога, където се промъква силен гняв срещу света и неговите норми, а филмът завършва със самоубийство в силна експлозия.

(1) Комедия на Жерар Ури с Луи дьо Финес, един от най-големите успехи на френското кино за широката публика (17 млн зрители).

(2) Из разговори, събрани за приложение към издадените филми на Шантал Акерман от The Criterion Collection.

АЛЕН БЕРГАЛА: НА СНИМКИТЕ НА „ЛУДИЯТ ПИЕРО“

Критик, есеист, преподавател и режисьор, Ален Бергала е писал и работил много върху Жан-Люк Годар, включително и като партньор в дискусиите, особено от редакторска гледна точка. Той е редактор на „Жан-Люк Годар от Жан-Люк Годар“ (2 тома, 1985-1998), написал е „Никой не е по-добър от Годар“ (1999) и „Годар на работа, 60-те години“ (2006). Той си спомня за първата си „среща“ с автора на „Лудият Пиеро“:

„Бях студент по литература - защото нямаше киноспециалност - и за нас Годар беше Големият режисьор, беше Бог. Самата идея да го срещна беше нещо необичайно. Освен това аз съм роден във Вар, научих се да плувам на полуостров Жиен, където ходех с родителите си; тази територия, където отчасти бе заснет филма, беше моята, тази на моето детство. Един мой братовчед, готвач в хотел на остров Поркерол, ми се обади, защото знаеше, че се интересувам много от кино. Той ми каза: „Един режисьор ще дойде да снима, казва се Годар...“ Не спрах да го търся, убеждавайки го да ме предупреди, когато пристигнат. И един ден той ми се обади, за да ми съобщи за тяхното пристигане.

Взех назаем една камера 16 мм от мой приятел, купих лента и взех моя обикновен фотоапарат. Заставах там, където лодките акостират, за да съм сигурен, че няма да ги пропусна. И те дойдоха: видях Раул Котар да сваля оборудването и т.н. Спазвах известна дистанция, после се приближавах до хотела, беше нещо като шпиониране... Те излязоха - видях Анна Карина, Белмондо,

Годар. Първият план, който заснеха, бе дебаркирането им на острова, плановете върху краката. Но на плажа нямаше никой и бях забележим. Познах Жан-Пиер Лео, който беше нещо като асистент. Попитах го: „Бихте ли попитали Годар дали мога да остана и да правя снимки?“ Лео попита Годар, върна се и казва, „Годар каза да, но само при условие, че не пушите...“ Кое то нямаше никакъв смисъл. Така че, вече можех да снимам - това, което за съжаление е изгубено - и да правя снимки.

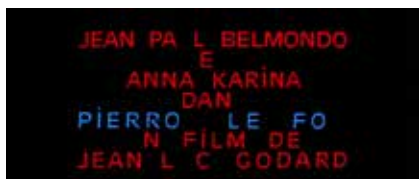
Останах само половин ден, но разбира се беше много впечатляващо за мен - видях всички, видях как Годар се подготвя да монтира форта, как работи и т.н. Това е нещо, което съм правил много пъти по-късно, но което започна именно от този фундаментален за мен опит: да присъствам на снимките, да се връщам на местата, за да се конфортирам с представата, която филмът създава за географската реалност. Беше също така изключително силно преживяване самият факт, че артистът, на когото съм се възхищавал най-много в света, дойде на „моя“ територия.“

Разговор с Ален Бергала от 19 февруари 2016 г.

РАЗКАДРОВКА

Разделянето на филма на части (епизоди) е предложено от практическа гледна точка, за да можем лесно да се ориентираме в него.

Забележка: гласовете зад кадър на Мариан и Пиеро скандират смисловите части на филма, които не отговарят на разкадровката, която предлагаме тук. Звучите, коментарите и допълнителните включвания често пъти започват в края на епизода, за да продължат в следващия, ето защо трябваше да направим някои „произволни“ избори. Беше навъзможно да споменем всички включени картини, текстове, някои от тях обаче са отбелязани.



1 – Начални надписи (0 – 1:05)



2 – Планове на Париж, четене във ваната, подготовка за приема; детегледачката идва да гледа децата на Пиеро, това е Мариан, с която вече се познават (1:06 – 5:06)



3 – Светски прием: един режисьор дефинира киното, другите говорят с рекламни слогани (5:07 – 8:45)



4 – Мариан и Пиеро, пет години по-късно: все още с живи чувства, те напускат Париж заедно (8:46 – 12:36)



5 – Сутринта при Мариан: труп в хола и любовна песен (12:37 – 16:35)



6 – Странните занимания на Мариан: криминална двойка в бягство и без пари (16:36 – 21:40)



7 – Нощно пътуване и нежност: вечната любов (21:41 – 23:28)



8 – В един малък град: печелене на пари, разказвайки истории (23:29 – 25:48) – виж Анализ на сцена



9 – Инсценирана катастрофа и прекосяване на Франция (25:49 – 30:36)



10 – Кражба на форд „Галакси“ и на път за „без значение къде“: направо в морето (30:37 – 36:53) – виж Анализ на фотограма



11 – Като корабкрушеници: съвременни робинзоновци (36:54 – 41:51)



12 – Четене и обяд: „Перфектното щастие!“ (41:52 – 44:34)



13 - „Какво мога да правя?": робинзовци в конфликт (44:35 – 50:21)



14 - Връщане към света: операция театър и войната във Виетнам (50:22 – 55:45)



15 - Мюзикъл под боровите: „Линията на съдбата” (55:46 – 59:10)



16 - Признания, съдбата чука на вратата и връщане към мръсните афери (59:11 – 1:03:54)



17 - Пиеро в бара с дансинга, Мариан в лоши ръце (1:03:55 – 1:06:24)



18 - Да спаси Мариан: Пиеро се хвърля в устата на вълка (1:06:25 – 1:09:50)



19 - Пиеро измъчван, Пиеро депресивен (1:09:51 – 1:12:55)



20 - Пиеро моряк в Тулон и завръщането на Мариан (1:12:56 – 1:16:52)



21 - Мариан и Пиеро отново заедно: към опасни авантюри (1:16:53 – 1:20:35)



22 - Предишният живот на Мариан и дейностите на брат й (1:20:36 – 1:24:58)



23 - Хореография на плажа и успех в заговора (1:24:59 – 1:29:22)



24 - Боулинг и раздор, измама и преброяване (1:29:23 – 1:33:51) – виж Анализ на план



25 - Любовна мъка: „Обичате ли ме?” (1:33:52 – 1:38:05)



26 - Съдба и трагична престрелка: смъртта на Мариан (1:38:06 – 1:41:33)



27 - Нарисувано лице и динамит: взривното самоубийство на Пиеро (1:41:34 – 1:45:11)



28 - Финални надписи (1:45:12 – до края)

КИНОВЪПРОСИ

Този раздел разисква специфични киновъпроси, които преминават през целия филм, и също така предлага различни нива на анализ и предложения за образователни насоки (виж стр. 30-31).

1 – ПОКАЗАНО - СКРИТО: БУКВИТЕ НА ЕКРАНА

ФИЛМ-КНИГА, ФИЛМ ЗА ЧЕТЕНЕ

В „Лудият Пиеро“ са цитирани с пълна сила множество автори (Балзак, Бодлер, Жул Верн, „едно малко пристанище като в романите на Конрад“, „една платноходка като в романите на Стивънсън“...):

- Заглавия на книги („Думите“ на Жан-Пол Сартр, „Вещите“ на Жорж Перек, „Един сезон в ада“ от Артур Рембо, „До края на нощта“, декламирано от Пиеро, което напомня за „Пътешествие до края на нощта“ на Луи-Фердинан Селин, един от любимите автори на Годар, на когото кръщава главния си персонаж)

- Във филма се чете много, цитират се фрагменти, като например: „Ах, тези страшни пет часа след пладне“ (от поемата „Плач за Игнасио Санчес Мехиас - Раняването и смъртта“ на Федерико Гарсия Лорка).

Тази булимия от литературни цитати не е изненадваща от страна на режисьор, коментиращ псевдонима си (Ханс Лукас), който използва, за да подписва някои от статиите си, така: „(...) въобще не става дума за връзка с моето семейство, по-скоро има връзка с литературата, защото навремето амбицията ми беше да публикувам роман при Галимар.“ (1) Очевидно е, че Пиеро-писателят, който основава своята утопия върху литературата, тук е алтер-егото на Годар-романиста, който вероятно е написал със своята ръка дневника на героя (2). Ако „Лудият Пиеро“ е за гледане, чуване, слушане, той също така е и за четене – това означава, че литературната амбиция се присъединява към търсенията на автора в областта на живописата (виж **Връзка с други изкуства – стр. 26-28**). Годар добавя четвърти компонент, който обикновено се появява само в началото и в края на филма, и от който киното априори е лишено: надписите като визуално измерение.

НЯКОЛКО НАЧИНА ЗА „ПИСАНЕ“ ВЪРХУ ЕКРАНА:

*** Под формата на четене: надписите не се виждат, а се разкриват чрез гласа**

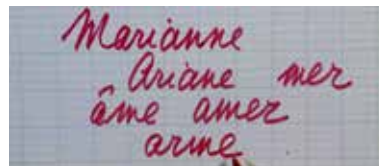


Пиеро чете поема-списък, написана от Мариан в неговия дневник

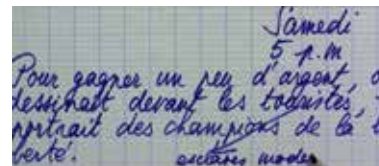


Пиеро чете пасаж от Бандата на Гиньол на Луи-Фердинан Селин

*** Изобразен текст**



Поезия с игра на думи



Политическа сатира

*** Текст-послание**



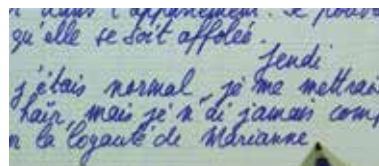
„Живот“ е кадриран елемент от неоновия надпис „Ривиера“



Пиеро буквално призовава за „спасение“

„ПОКАЗАНО/СКРИТО“ ПОСРЕДСТВОМ ТЕКСТ

Текстовете помагат за създаването на напрежение: така усещаме скрити от нас драматургични елементи, преди да ни бъдат показани визуално, обратно на обичайното. На първо място тази видимост на текстовете се отнася до желанието киното да се възприема като чисто творчество, чиито етапи ще бъдат обединени в един и същи дух, в един и същи времеви ритъм. (виж **Филмът в контекста на творчеството на автора – стр. 9**). По своеобразен начин Годар ни показва частта, която по принцип остава скрита в един филм; в дневника на Пиеро фигурират елементи от сценария, едновременно в процеса му на писане и на заснемане. Това присъствие на текстовете напомня за използването на надписи в нямото кино, които не заместват „видимото“, а това, което не можем да чуем. Третото измерение на този похват на показване на текстовете позволява да се разкрие онова, което по дефиниция е невидимо, най-съкровенията част на всяко същество: неговият вътрешен свят. Дневникът на Пиеро увеличава силата на самонаблюдението му, което замества гласа зад кадръ.



Лоялността на Мариан



Мариан към Фред: „Да, той прави всичко, което искам.“

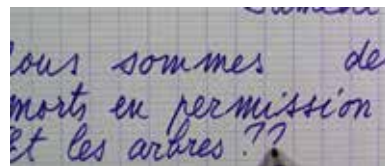
Това функциониране наобратно между надписи и видимост взаимодействия с въпроса за лоялността на Мариан. Този въпрос се появява в дневника на Пиеро (**Епизод 19**), но предателството и двулчието стават реалност едва по-късно (**Епизод 22**), или с петнадесет минути разлика между текста и видяното-чутото. Също така забелязваме, че една част от думите е видима, докато друга е задраскана, което не ни позволява да знаем със сигурност дали Пиеро отказва да постави под въпрос лоялността на Мариан или е взел под внимание предателството ѝ. Дали текстовете са едновременно предварително показвани и скривани?

Често пъти, текстовете са също така предвестник на това, което предстои, понякога набиващи се на очи, буквално като „пътен знак“.



„Внимание: Смъртна опасност“

Смесицата между визуални и текстови елементи също не спира да предвещава края на филма.



Текстът в „Лудият Пиеро“ е като една Касандра (виж **Анализ на план – стр. 20**), той анонсира трагедията, която още не е консумирана, докато Мариан и Пиеро се движат към своята зловеща и фатална съдба. Ако любовният устрем е показан в първата част на филма, то смъртта е буквално написана много по-отдавна.

2 - АКТЬОРИ ВЪВ ВСИЧКИТЕ ИМ СЪСТОЯНИЯ

ПЪСТРА ТРУПА

Терминът „разнороден“ илюстрира добре въпроса за актьорите при Жан-Люк Годар и „Лудият Пиеро“ е напълно верен на тази идея, смесвайки професионални и непрофесионални актьори, личности, чието поле на изява не винаги е киното, както е правил и Жан Реноар, например във

„Френски канкан“ (1954). Този метод се основава на желанието да се играе с различията, евентуално с трудностите, да се приемат случайностите, реалното, една форма на спонтанност (виж **Анализ на сцена – стр. 17 – 18**). Но не става въпрос да се възпроизвежда „реалния свят“; всеки актьор, дори и тези с най-малките роли, има своето оригинално присъствие, най-вече в едно не-натуралистично измерение – с присъщите си фраза, жест.

Анна Карина и Жан-Пол Белмондо играят с прекъсвания на ритъма, от неподвижност до внезапно ускорение. Жан-Пол Белмондо го прави в смесица от безгрижие и физически преразход, неговото почти еластично тяло често ни препраща към анимационното кино; Анна Карина, чувствена, но малко строга, често се движи безцелно или в кръг. Освен това дуо, зрителят е в присъствието на една напълно разнородна актьорска група: ролята на Фред се интерпретирана от хореограф (Дирк Сандерс), а играейки самия себе си, американският режисьор Самюъл Фулър определя киното в тази импровизирана реплика: „Това е военно поле: любов, омраза, насилие, действие, смърт. С една дума: емоция!“ Фантастичната ливанска принцеса Айша е реална историческа личност; колкото до мъжа, уморен от изтърканата песен, която само той чува, в ролята е Раймон Девос и тази сцена е всъщност скеч, написан и разиграван от комика. Годар го открива в едно кабаре в Париж и решава да го включи във филма като ready-made и хепънинг (виж **Връзка с други изкуства – стр. 26 – 28**).

ИГРА, ТАНЦ

През 1964 г. Жак Деми реализира своя значим филм „Шербургските чадъри“, един напълно изпят мюзикъл (това ще рече, че няма говорим диалог). Класическият холивудски мюзикъл преминава от пасажите с говорене към пеене – първо се въвежда музиката, а след това се нарушават нормалните жестове на героите, които постепенно започват да танцуват. „Лудият Пиеро“ включва много пасаж между танца и играта, като това е видно и при трите епизода с музикална комедия, при които Годар очевидно предизвиква установените норми. Първата сцена (5, виж **Разкадровка – стр. 12-13**) включва песен, която не води до особени танцуvalни движения, с изключение на няколкото завъртания на Мариан (изображение 1). В следващата сцена (**епизод 7**), в която обаче не се пее, движенията препращат към хореография (изображение 2), в която камерата участва с виртуозни движения.

В пасажите, в които не се пее и танцува, често присъства хореографско измерение, например когато Мариан среща отново Пиеро на пристанището (изображение 3), или също така странното жестикулиране, приличащо на парадна програма, когато гангстерът се подготвя за действие (изображение 4).



1



2



3



4

Що се отнася до другите две музикални-сцени, хореографската част е много по-изявена. В жанровия микс „Линията на съдбата“ (епизод 15), някои пасаж са очевидно изпълнени с танц (изображение 5), други – не толкова, тъй като са по-статични (изображение 6). От своя страна, сцената на плажа дава възможност на Мариан да направи нещо като акробатично поп ревю (епизод 22 - 7). Но в изкуството на контрапункта, тази сцена е в противоречие с необикновения аспект, приписван на холивудския музикал. Той е ясно цитиран тук, най-вече чрез ярките цветове на костюмите, а обаче хореографията и самата ситуация се колебаят между танца и военно обучение.



3



4



7

РЕЧ И ПЕЕНЕ, МУЗИКАЛНОСТ И ЛИРИЗЪМ

Така както разликите между танца и играта се припокриват по особен начин, между речта и пеенето няма строга разделителна линия. Търсенето на музикалност във филма е почти постоянно чрез съединението на диалога и гласа зад кадър, както и чрез играта с дикцията на Мариан и Пиеро (виж **Анализ на сцена – стр. 17-18**). Пиеро заимства, най-вече в гласа зад кадър, ритъм на речта близък до поетичното декламирање, във всички случаи доста далечен от естествения говор. Парадоксално, епизод 23, който най-много наподобява класическия музикал (хореографията на плажа, от която се разкрива двучлението на Мариан), се говори, а не се пее.

Годар създава също така игра по отношение на музиката. Филмът се отличава с още няколко нетипични музикални събития, като например, когато Пиеро се позовава на „Петата симфония“

на Бетовен, чиито ноти той кара да зазвучат, подобно на диригент на оркестър (изображение 8). Или когато Раймон Девос е единственият, който чува стария рефрен, преследващ го подобно на неговите любовници (изображение 9). Годар поставя още веднъж под въпрос киноправилата, показвайки на екрана източника на музика – грамофон, поставен на брега на морето (изображение 10). Когато той спира да работи, защото е злят от вълните, музиката продължава в следващия кадър.



8



9



10

Такава оригинална последователност формира нещо като детска площадка за режисьора: той може да изследва многото възможни комбинации и да предизвиква стандартния разказ. Но отвъд нагласата на режисьора за модерен кинематографичен експеримент, „Лудият Пиеро“ търси лирическа хореография и може да се разглежда дори като балет - едновременно вълшебен и печален.

(1) „Изкуството от живота“, интервю с Ален Бергала, „Жан-Люк Годар от Жан-Люк Годар“, сп. „Каие дьо синема“, стр 9.

(2) Няма как да се провери дали това е действително така

АНАЛИЗ НА СЦЕНА

СЪЧИНИТЕЛИТЕ

(Епизод 8 – Времетраене: 23:28 до 25:48 мин)

Забележка: Номерацията на изображенията отговаря на реда на появяването им в сцената и не е винаги последователна в анализа.

КОНТЕКСТ И КЛЮЧОВИ МОМЕНТИ

Тази сцена се ситира в частта на филма, която определяме като *road-movie*, и е точно след нощното пътуване, което се отличава със своята изкуственост – заснето е в студио, където две въртящи се врати прожектират цветни светлинни ореоли върху предното стъкло на колата. Сцената е избрана заради своята наситеност и смелост, а също и заради това, че представлява едно рязко прекъсване от гледна точка на ритъма, на формата, на наратива и драматургията.

Тази сцена се основава на принципа на хетерогенността – тук визуална и наративна, типична за Годар и по-общо за кинематографичния модернизъм (виж **Контекст** – стр. 6). След нощното пътуване началото на сцената създава впечатлението за завръщане към прозаичната реалност, в малък град в централната част на Франция. Люболюбниците спират в едно кафе, където чуват по радиото собственото си описание от властите (изображение 1, 2 и 3). Издирвани за убийство и без пукната пара, те решават да разказват истории на жителите, за да припечелят нещо и да продължат пътуването си.



1



2



3

ДИСТАНЦИРАНЕ

Един от акцентите тук е ефектът на дистанциране при представянето на персонажите пред камерата (изображение 5 и 6). Въпреки че снимачният процес е старателно подготвен, обратно на легендите, които Годар разказва (виж **Филмът в контекста на творчеството на автора**, стр. 9), режисьорът обича най-много от всичко да променя това, което е предвидено: да включва моменти

от реалността, да импровизира, да флиртува със случайността. Погледът, насочен към камерата в някои близки планове, третира зрителя като свидетел и дестабилизира класическата структура на фикцията. Това е един от мотивите на модернизма в киното, който Годар употребява често в своите филми (1 – вижте легендата на края на рубриката). Ефектът е такъв, че ни поставя в позицията на довереник – обръщането към зрителя чрез погледа в камерата е най-често свързвано с „дистанцирането“, иницирано от Бертолд Брехт в театъра. То се изразява в нарушаването на илюзията от представянето на екрана и поканата за размисъл на зрителя върху това, което вижда. По индиректен начин този процес отговаря и на максимата, приписвана на критика (а по-късно и режисьор) Жак Ривет, която гласи: „всеки филм е документален по време на снимачния си процес.“

Годар усложнява тази ситуация, защото и в трите пъти, когато думата е взета по този директен начин от персонажите – само със звук и без музика, сякаш извън основната история – ситуацията са различни. Когато Андре Ете (изображение 6) се представя като такъв, какъвто е („В момента статист в киното“), Вивиан Блазел се описва със своята професия на продавачка (въпреки, че всъщност е радиоводеща), докато Лазло Ковач (изображение 5) не е друг, освен Лазло Сабо, актьор и придружител на Новата вълна, който е присъствал на снимките. В портрета, който обрисова за себе си, има доза истина (наистина е роден на датата, която споменава) и лъжа (не е роден в Санто-Доминго и не е бил прогонен от пристигането на американците – виж **Контекст** – стр. 6). Чрез тази хитра игра, режисьорът цели също така да приеме несръчността на непрофесионалните актьори – Вивиан се колебае за текста си, което контрастира с небрежната сигурност, излъчвана от дуото Белмондо – Карина, но също и от Сабо.



4



5



6

КОЛАЖ И ХЕТЕРОГЕННОСТ

Тези три кратки портрета са въведени от сочещия надясно показалец на Пиеро, свързан с гласа зад кадър на Мариан: „Има тук.“ (изображение 4) Идеята на модернизма е именно да атакува установените стандарти при разказването на истории и мизансцена им, осланици се на хомогенността – класическото кино се основава на идеята, че компонентите на филма образуват логично и хармонично цяло.



10

Впрочем можем да разгледаме дуото Мариан и Пиеро, сегмент на фикцията, като разнородни фигури на това място и в тази ситуация.

След една много по-еднообразна сцена – тази на нощното пътуване с колата, тук Годар представя своеобразен колаж, смесващ фикция (бягството на безпаричните любовници) с реални елементи (градчето, „документалните актьори“), поетичният план на блестящото море (изображение 10) и други визуални елементи.



7



8

Изкуството на колажа (виж **Връзка с други изкуства** – стр. 26-28 и **Диалози между филмите от колекцията на CinEd** – стр. 22 - 25) не е само визуално, то произлиза също така от цялостната организация на различни слоеве звуци, гласове и музика, обединени от огромното желание да бъдат проучени възможностите за наслагване и последователност. Майсторската работа при звуковата обработка прилича на композиция на два гласа, преплетена с музиката на Антоан Дюамел. Всякаква линеарност е отхвърлена, думите на Мариан и Пиеро образуват декламиращ хор зад кадър (единствените реплики, произнесени пред камерата в тази сцена, са тези на тримата персонажи, които виждаме срещу нея) – виж **Киновъпроси – 2**. В това споделяне на гласове и думи се съдържа хармонията на една влюбена същност, обединена в един и същ монолог зад кадър; този съюз продължава, когато Пиеро подема разказа на Мариан и обратното (изображение 7 и 8).

ИЗКУСТВОТО ДА ЖИВЕЕШ НА ХОРИЗОНТА

В този способ да се заменят и вмъкват гласовете един в друг, интегрирайки повторения в диалога, намираме музикалност и поетичност:

- Мариан: „Полицията разпространява тяхното описание по радиото.“
- Пиеро: „Хората ги гледат с недоверчив поглед.“
- Мариан: „Полицията разпространява“
- Пиеро: „Хората...“
- Мариан: „Полицията разпространява“
- Пиеро: „Хората ги гледат с недоверчив поглед.“

Тук забелязваме, че персонажите са чужди на самите себе си. Мариан не казва „нашето описание“, а „тяхното“, сякаш става въпрос за коментар върху самите персонажи в историята, която се развива. Можем да отбележим също така, че въпреки употребата на сегашно време, този глас идва много късно, след случилото се. Мотивът за раздвоението е впрочем споменат от гласа на Пиеро, разказващ историята на Уилям Уилсън, срещащ своя двойник на улицата: „Търси го навсякъде, за да го убие, а след като го направи, си даде сметка, че е убил самия себе си, а това, което оставаше, беше двойникът му.“ Избягвайки от посредствеността на материалистичния, изроден свят (виж **Диалози между филмите от колекцията на CinEd** – стр. 22 - 25), героите излизат от самите себе си тях, превръщат се в други, за да си измислят нов живот, който цели отново да пробуди очарование в съществуването им.



9



11

Това намерение за ново удоволствие от думите и изкуството на разказите – измислени, романтични, исторически – се проявява визуално, когато разказът на Пиеро ражда два образа на блаженство: Къпеша се жена на брега на морето (1892), картина на Огюст Реноар (изображение 9), кадрирана от два плана, разкриващи вълните, трептящи под слънцето (изображение 10). Тази сцена разкрива програмата, която двойката ще се стреми да спазва оттук нататък: поетично и авангардно кредо, изкуството да се живее от и за изкуството, да се устои на един свят, който се противопоставя с глухота и безразличие. Сцената завършва със силен шум – сблъсък, скърцане на думи, което означава именно разводът с реалността, превърнала се в необитаема (изображение 11). За да живеят поетично, персонажите ще трябва да продължат играта на робинзоновци (виж **Анализ на фотограма** – стр. 19), далеч от света.

(1) Като критик и киноман, Годар е поразен от известния поглед в камерата във филма „Лято с Моника“ (1953) на Ингмар Бергман, за който пише в списанието „Изкуства“ (номер 680, 30 юли 1958 г.): „Трябва да видите „Лято с Моника“, най-малкото заради тези уникални минути, в които Хариет Андершон, преди да легне отново с един тип, който е зарязала, гледа фиксирано в камерата, с нейните засмяни очи, навлажнени от безпокойство, ангажирайки зрителя като свидетел на презрението, което изпитва към самата себе си заради неволния си избор на ада вместо небето. Това е най-тъжният кадър в историята на киното.“

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА

КОРАБОКРУШЕНЦИТЕ (ЕПИЗОД 10)

Контекст. (откъс): „Ах! Животът може да тъжен, но винаги е красив. Може би, когато се чувстваме свободни, може да направим това, което искаме, когато искаме. Погледни наляво, надясно, наляво, надясно...“ След тези думи, Пиеро реагира на предизвикателството на Мариан, и завива колата рязко надясно; фордът „Галакси“ пресича плажа и спира право в морето – тогава виждаме страхотен светлинен ефект: пръските на водата образуват за кратко ясна дъга. Избраният кадър е ситуиран именно след това остро отклонение, което е и завой в разказа.

Описание. Става дума за общ план, доминиран от интензивно синьо: затихналото море (Средиземно море), но също и лазура на малката ивица небе, показана над хоризонта и прецизно отрязана от кадъра. Присъствието на хоризонта и на пейзажа са значително подчертани чрез избора на широкоекранен формат 1:2,35.

По същия начин кадрирането и остта – повдигната камера и горен ракурс, засилват присъствието на елементи, които предизвикват усещане за девствена природа (едва са загатнати една шамандура и малък кораб на хоризонта); признаците на цивилизацията са почти изчезнали. Тази промяна на заобикалящата среда съвпада с края на частта, в която „Лудият Пиеро“ е определян като *road-movie*; двамата персонажи, като две нищожни точки, обхванати от декора, тъкмо излизат от колата.



Сами и свободни. Новият начин на живот на любовниците съдържа символичното удавяне във водата на една от емблемите на консуматорското общество (виж **Диалози между филмите от колекцията на CinEd – стр. 22 - 25**). Тази свобода не е нито обмислена, нито разумна, тя съдържа вдъхновението на момента – именно като това от неочакваното отклоняване на Пиеро. Тук можем да направим паралел между начина на живот на влюбените и идеала на режисьора, за когото снимките са момент на творчество, в който се отклонява от първоначално избраната посока (виж **Авторът и Филмът в контекста на творчеството на автора – стр. 7-9**)

Доброволно корабкрушение. Тук присъстваме едновременно на провала на материалистическото общество и доброволното потъване на двойката бегълци. Докато влюбената двойка се движи наляво от кадъра, носейки багажа си на главите, колата остава като следа от един свят, готов да бъде погълнат от вълните – сиво-синият металик на каросерията се слива с цвета на водата, само червената кабина се различава все още. Пиеро и Мариан се обръщат с гръб към нея, буквално и символично, движейки се към нов начин на живот, извън цивилизацията.

Към новия Рай. До този момент двойката излъчва свобода, идваща най-вече от възможността ѝ да пътува. Настоящата фотограма поставя началото на определено забавяне (трудното ходене във вода), преди двамата да ограничат движението си, пребивавайки на остров. Това корабкрушение очевидно събужда литературното въображение – Мариан и Пиеро са на път да станат модерни робинзоновци, но също и митични персонажи: новите Адам и Ева, опитващи се да преоткрият любовта и света. Жан-Люк Годар казва, че е искал да заснеме последната романтична двойка.

АНАЛИЗ НА ПЛАН

РАЗДЕЛЕНИТЕ

(Епизод 24, времетраене: 1:30:20 – 1:31:31)

Контекст. Романтичната утопия е вече далечна. Пиеро и Мариан се завръщат в хаоса на света: те се разделят, срещат се, сблъскват се, намират се, напускат се, всичко това в една съзнателно объркана интрига, включваща в действието персонажите-карикатури на гангстери и предаността на Мариан по отношение на брат ѝ – в действителност неин любовник и трафикант на оръжия. След провала на техния безгрижен живот, една нова хореография се установява между Пиеро и Мариан, на базата на игра с дистанцията, в кадър (където следваме Пиеро), както и извън кадър (където често се намира Мариан): появяване/изчезване, близост/отдалечаване, разделяне/събиране.

Описание и въпроси. Тук присъстваме на един от най-виртуозните планове на „Лудият Пиеро“. Той се състои от няколко части и движения на камерата; за една минута и 11 секунди Раул Котар, главният оператор на филма, извършва сложни панорамни и фартови движения на камерата, както и няколко прекадрирования и промени във вариото. Тази виртуозност отговаря на нуждите на драматургията и действа като болезнен скенер на любовта между Мариан и Пиеро. Този план би могъл да се раздели на няколко, но непрекъснатостта и продължителността му подсилват десинхронизацията между персонажите.



1



2



3



4



5



6



7

Заедно и сами. Заснемането на една двойка поставя елементарни въпроси относно мизансцена: кадрирането е често знак за състоянието на тяхната връзка. Кадърът обединява или разединява персонажите, фокусира се върху тях, или разширява обхвата си. Тук мащабът на кадъра варира по време на плана, но е по-скоро широк и индуцира форма на дистанция и студенина. Мариан е сама в началото на плана, ред е на Пиеро да бъде сам в края му (изображение 1 и 7). Когато Пиеро навлиза в кадъра, за да се срещне с Мариан, той веднага бива изгонен от него, тъй като камерата следва нея, играейки с топката (изображение 2). Както когато двойката монологизира на два гласа изобретяването на новия начин на живот (виж Анализ на сцена – стр. 17-18), тук чуваме, доста приглушено, вътрешните гласове на Пиеро и Мариан, този път самостоятелни. Първият пита: „Защо ми изневеряваш?“

Разстояния. Разположението на тялото също е много важно, винаги маркирано от определена дистанция (изображение 2, 5 и 7). Основният дисбаланс идва най-вече от липсата на откритост към другия: няма размяна на погледи, телата са обърнати с гръб едно към друго, стегнати, те са всичко, но не и приветливи – изображение 5 и 6. Моментът, в който се прокрадва физическа близост и жест на нежност, е връщаност тактика, измислена от Мариан, чрез която ще вземе куфара си (изображение 5). Дистанцията е и буквално визуализирана, докато следваме движението на топката за боулинг – напред и назад. С почти отклоняващо движение (изображение 3 и 4), камерата възстановява извън кадър срещата между Пиеро и Мариан – гласовете зад кадър подсказват, че тя не е особено сърдечна.

Фатална съдба. Изкушаващо е да видим въртенето на топката като алегория на съдбата, което се свързва и с песента, изпята по-рано във филма, „Линията на съдбата“. Сблъсъкът между топката и кеглите подсилва идеята за насилие в тази съдба – звуковият микс всъщност е вид експлозия. Този символ на съдбата, която очаква любовниците, се изразява също с „Млъкни, Касандра!“ (изображение 7), което Пиеро взима от заглавието на книгата (виж Киновъпроси – 1, стр. 14-15), която се намира на масата пред него. Касандра: тази, която възвестява трагедиите, без някой да я чува.

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ: ДА БЪДЕМ ДВАМА

Тази страница представя свободни асоциации с образи около една от темите на филма.

- 1 - Фотограма от „Лудият Пиеро“
- 2 - Бони (в дясно) и Клайд (ляво) през март 1933 г. Фотография, открита от полицията в тяхната бърлога в Джоуплин, Мисури
- 3 - Гравюра на Албрехт Дюрер, „Адам и Ева“, 1504 г.
- 4 - Фотограма от филма „В строеж“ на Хосе Луи Герин (2001)



1



2



3



4

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

„ЛУДИЯТ ПИЕРО“ И „НАЙ-ЩАСТЛИВОТО МОМИЧЕ НА СВЕТА“: ДВЕ САТИРИ НА КОНСУМАТОРСКОТО ОБЩЕСТВО

„Лудият Пиеро“ и „Най-щастливото момиче на света“ (2009) на Раду Жуде, един румънски филм от колекцията на Cined, принадлежат към две различни епохи и с много различен контекст. Първият е ситуиран наред тридесетте славни години на Запада, период (1945-1973) на изобилие и трудова заетост, в който все по-голям дял от населението получава достъп до потребителското общество - време, което върви ръка за ръка с нахлуването на рекламния дискурс. От своя страна, румънският контекст на 2000-те свидетелства за ускорено навлизане в капиталистическата сфера след разпадането на комунистическия режим през декември 1989-а. Една брутална промяна на социално-икономическия статус се разиграва из всички някогашни народни републики, сред които Румъния на Чаушеску се отличава със сериозен недостиг на най-основни стоки.

Отвъд своята география и темпоралност, обаче, двата филма завързват плодотворни връзки около въпросите за потребителското общество и рекламата - от визуална гледна точка, както и откъм лексика и език.

ТРАЕКТОРИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ

На първо място, както за Пиеро и Мариан, така и за Делия и родителите ѝ, и в двата филма откриваме мотива за придвижването в автомобил, макар и по различни траектории. Едните пътуват, за да избягат от света на консуматорството, а при вторите маршрутът води наобратно. Това семейство от скромни провинциалисти се отправя за Букурещ, така че Делия да получи спечелената награда - автомобил - след като е участвала в игра на марка оранжада. Това ѝ дава привилегията да бъде част от заснемането на реклама. Желанието ѝ е пълна противоположност на онова, което изпитват любовниците от „Лудият Пиеро“ - да се интегрира в потребителското общество.



1

1 - „Лудият Пиеро“

Трябва да отбележим, че това пътуване води до определени трансформации във външния вид на главните персонажи от двата филма. По време на бягството си Пиеро и Мариан се отърват (изображение 1) от първоначалните си дрехи, за да приемат нови - той заменя буржоазния си вид (костюм и вратовръзка) за борсалиното на гангстер, като тя захвърля дрехите на добро момиче (пола, строга синя жилетка с бяла якичка) за облекло като от партизанска фантазия, преди да облече леки рокли, а Пиеро - нещо ежедневно. Делия и нейните родители, напротив, оставят своите джунджурийки на провинциалисти, спирайки на една бензиностанция (изображение 2). Въпреки тази трансформация на добра воля, сините мотиви в облеклото на Делия се бият със синия фон, където се снима рекламната. Персонажите от „Най-щастливото момиче на света“, най-вече Делия, са готови да влязат в един образ, изображение, фикция и за това трябва да се подчиняват на диктата на външния вид.



2



3

2 и 3 - „Най-щастливото момиче...“

Санитарните възли представляват гримьорните на двете актриси (майка и дъщеря) - едно място далеч от лукса, също като мизерната каравана на мястото на снимки в Букурещ. Операцията по трансформация прави откровено комичен завои, когато бащата пръска с дезодорант на паркинга (изображение 3), за да се справи с постоянната лоша миризма в колата. Обектите също имат право на тоалет, така че бащата се опитва да придаде по-добър вид на колата, уморена от годините. Когато семейството влиза в покрайнините на Букурещ, пространствата, възприемани от прозореца на колата, са пълни с признаци на потребителското общество, което Делия проучва, сякаш прониква в непознат пейзаж, който също е образ на свят в процес на стандартизация - едни и същи марки в една и съща градска периферия. В непрекъснатостта на същия план, с появата на рекламните банери, Делия завърта огледалото, за да обърне внимание на външния си вид (изображение 4), осъзнавайки, че скоро ще бъде част от това изображение.



4

РЕКЛАМА И СВЯТ НА СИМУЛАЦИЯ

В „Лудият Пиеро“ изчезването на рекламните знаци и език се постига в момента, когато любовниците остават сами на света. Преди това Годар включва недвусмислено рекламата – Пиеро, за когото научаваме, че работи в телевизията, се развива в среда, където се говори „рекламно“. На практика началото на филма е една ужасяваща научна фантастика, вдъхновена от тезата на Ги Дебор, чийто труд „Обществото на спектакъла“ ще се появи едва през 1967-а, две години след филма на Годар. Тази работа започва със следната теза: „Целият живот на обществата, в които господстват съвременните условия на производство, се проявява като огромно натрупване на спектакли. Всичко, което по-рано е било преживявано непосредствено, сега се извежда в представление.“



5

Съпругата на Пиеро олицетворява тази крайна пустота, като възхвалява достойнствата на бикините си с марка „Скандал“, чийто съпруг декламира рекламата, изписана пред камерата (изображение 5): „Под новите ми панталони: Скандал! Жълта линия!“. Докато чете историята на Ели Фор в следващата сцена, той продължава: „След Атинската цивилизация и Ренесанса, сега навлизаме в цивилизацията на задниците!“ По същия начин гостите на приема у г-н и г-жа Еспресо не са нищо повече от една репрезентация, която говори единствено с рекламни лозунги. Като този човек: „Новата „Алфа Ромео“, с мощни четиридискоски спирачки, удобно купе и стабилност на пътя, които я отличават сред автомобилите в лимитирани серии. Сигурна, приятна за каране, с бързо ускорение и добре балансирана.“ От друга страна, Делия се оказва неспособна да произнесе и изиграе правилно една проста реплика, в което може да открием някаква несъзнателна форма на съпротива и това един вид ѝ прави чест – да не се влиза в клишето на една диктатура на представянето и на рекламисткия език. За двойката в „Лудият Пиеро“ поетиката на езика им представлява средство за съпротива, за да измислят нов начин на живот (виж **Анализ на сцена – стр. 17-18**).



6



7



8



9

„Лудият Пиеро“ се откроява с начина, по който интегрира визуалната реклама в състава на много от плановете (изображение 6). Този начин на включване на знаците на консуматорската цивилизация във филма също препраща към колажа, а също и към поп-арта (виж **Връзка с други изкуства – стр. 26-28**), по-специално чрез рециклирането на елементи от популярната култура (изображение 9), от която рекламата се превръща в неразделна част. Годар също играе памфлетни игри с думи, като момента, в който логото на компанията Esso е изрязано, за да се покаже само SS, като препратка към нацизма (изображение 7), докато Пиеро и Мариан импровизират представление на вьетнамската война за американските туристи. Изборът на петролна компания очевидно не е случаен, тъй като става въпрос за позоваване на бомбардировките с напалм, извършвани във Виетнам от САЩ. По този начин режисьорът формулира с монтажа една асоциация с най-малко вредните – в „Китайката“ (1967) той ще се върне към това кадриране на логото Esso, свързано както и тук с тигър (изображение 8) – като „хартиния тигър“, според израза на Мао, са Съединените американски щати.

Годар изобличава, включва и отвлеча тези визуални рекламни знаци в една мрежа, която е едновременно играва и разяждаща, памфлетна и на ниво школки хумор, смислена и обкръжава. Радуга Жуде няма тази склонност да интегрира визуалното като естетически мотиви, дори и ако при него плановете играят с пластичността на емблематичните места на потребителското общество. Изображение 3 показва една много графична композиция (правите и ъгловите линии на архитектурата на бензиностанцията) и свидетелства за особена грижа към взаимоотношенията между цветовете.



10- „Най-щастливото момиче...“



11- „Най-щастливото момиче...“

На снимачната площадка, разположена на голям площад в Букурещ, целта на *„Най-щастливото момиче на света“*, сурова и разяждаща, се стреми повече към идеята за подигравателен артефакт (синия фон, дървото), една абсурдна симулация (изображение 10). Жуде разчита на *mise en abyme* – снимки във снимките – и един от аспектите на филма се състои в това, че снимачната площадка е рамкирана от реалността на града. Преминаващите зрители, които не принадлежат нито към рекламата, нито към фикцията, пресичат това условно поле и на моменти хвърлят въпросителни погледи към тази странна постановка (изображение 11).

ПОДЧИНЕНИЕ

Описаната по-горе диктатура на външния вид съдържа форма на насилие, наложена на подчинени и моделирани тела, за да се превърнат в подходяща репрезентация на самите себе си. Изпитанията на Делия преминават през истинско телесно подчинение – тя е поставена на тест и дори унижена за целите на рекламата. Това включва болезнена сесия на епилация (изображение 12), след което стигаме до безцеремонния възглас „Това момиче има мустаци! А тя също така трябва да покаже своята напрегната и нелепа усмивка.“



12 - „Най-щастливото момиче...“

Докато траят снимките през този безкраен ден и по заповед на екипа, ние буквално сме свидетели на насилственото наливане на Делия, която трябва да погълне неразумни количества от въпросната напитка, чак до отвращение: „Пий, пий, пий!“ Също така изложена на алчността на родителите си, момичето, уж щастливо от факта, че е родено след жестоката диктатура на Чаушеску, напредва към осъзнаването, че капитализмът и консуматорството не са някакъв рай. Без изрично да изразява съжаление за предишния режим, Жуде като че все пак изглежда има предвид, че капиталистическата ера е една жестока фикция, която заменя социалистическия рай.



13 - „Лудият Пиеро“



14 - „Лудият Пиеро“

Този въпрос за подчиняването на телата е повтарящ се у Годар и често се третира във филмите му, като изрично свързва капитализма, консумацията на телата и проституцията, особено в *„Да живееш живота си“* (1962), *„Две или три неща, които знам за нея“* (1967) или *„Да спасява, който може (живота)“* (1979). В *„Лудият Пиеро“*, по време на светската вечер у семейство Еспресо, телата са замръзнали в пози, удавени в изкуствени монохромни филтри. Жените са повече или по-малко голи (изображение 13) – един аспект, който е допълнително разработен в сценария. Най-важното от шоуто завършва така или иначе чрез намеса: красавица с азиатски черти се материализира в една огромна кремообразна торта (изображение 14) – буквален образ на тази „цивилизация на задника“, описана от Пиеро.

ВРЪЗКА С ДРУГИ ИЗКУСТВА

Този раздел има за цел да изследва отношенията на филма с другите изкуства и изследователски дисциплини

КИНО И ЖИВОПИС: ЦЯЛОТО СВЕТОВНО ИЗКУСТВО

Този опус магнум на Годар, „Лудият Пиеро“, приветства всички изкуства: киното (виж **Сходства**), разбира се, преминавайки през купища референции, като присъствието на Самюъл Фулър, песента и танца; литературата и писането – за да превърне думите във форми (виж **Киновъпроси – 1- стр. 14-15; Диалози между филмите от колекцията на CinEd – стр. 22-25**). Но живописът и по-общо пластичните изкуства са в центъра: в прес-информацията, която пише за филма, Годар споменава: „Проникване на криминалния кинороман в трагичността на киноживописа.“

Отвъд таланта на общуване на режисьора, филмът е значимо събитие и от естетическа гледна точка. „Лудият Пиеро“ вдъхновява включително писателя Луис Арагон, който тогава пише: „Какво е изкуство? Боря се с този въпрос, откакто гледах „Лудият Пиеро“ на Жан-Люк Годар, където сфинксът Белмондо постави на един продуцент въпроса „Какво означава кино?“ Арагон продължава с увереност: „(...) изкуството днес е Жан-Люк Годар.“ (1) Той формира тази констатация върху идеята за колажа (виж **Киновъпроси – 1 – стр. 14 -15 и Диалози между филмите от колекцията на CinEd стр. 22-25**), и прави от Годар последовател на кубизма и сюрреализма заради изкуството му на съпоставяне, на свободно асоцииране, на конфронтация между звуковите, визуалните и текстовите елементи. Очевидно е също така, че Годар цитира напълно съзнателно две кубистични картини на Пикасо: „Портрет на Силвет“ (1954 г.) и „Жаклин с цветя“ (1954 г.) (изображение 1).



1

ОБРАТНО КЪМ ЖИВОПИСТА

Вече отбелязахме, че Годар, говорейки за реализирането на „Лудият Пиеро“, иска да доближи киното до вдъхновението на творческия акт. Той описва заснемането на филма, преувеличавайки немалко, като спонтанно създава се форма, следваща перото на писателя (виж **Киновъпроси – 1, стр. 14-15**). Споменахме още, че първата артистична практика на режисьора е рисунката и живописът, една страст, която той сериозно смята да превърне в свой занаят, между 17 и 18-тата си година. Известни са ни пет негови картини, с ясно модернистично вдъхновение, с портрета като привилигирана форма (баща му, сестрите му). В тях могат да бъдат разпознати разнообразни препратки като експресионизма, влечение към абстракцията, където е включен и поантилизма, геометричните форми и очевидно хроматичните търсения (изображение 2: Картина без име, около 1947 г.).



2

Не особено многословен по отношение на тази си практика, Годар все пак я споменава в едно интервю от 1992г.: „Занимавах се малко с живопис, когато бях съвсем млад. Най-вече видях много от тази епоха. Така че, в известен смисъл, киното бе едно завръщане. Завръщане не точно в детството, но в територията на детството, която за мен бе живописът. Киното все още е велика сила, тъй като е наследник на живописът като мироглед.“ (2) Ако живописът присъства в предишните му филми („Да живееш живота си“ и портрета), както и в следващите („Страст“ и неговите живи картини), то тя прави особено впечатление в „Лудият Пиеро“. За Годар е важно едновременно да мисли, цитира, интегрира и практикува тази връзка с изобразителните изкуства.

ИЗКУСТВОТО КАТО НАЧИН НА ИДЕНТИФИКАЦИЯ И МИСЛОВЕН ПРОЦЕС

Мисълта за изкуството идва още с началото на филма, когато Пиеро чете един дълъг пасаж за Веласкес от „История на изкуството“ на Ели Фор (изображение 3) - книга, която по-късно откриваме в сцената с киното в Тулон. Забелязваме известна форма на идентификация на Годар с испанският художник – някои пасаж се отнасят към естетиката на „Лудият Пиеро“, най-вече идеите за хетерогенността и за колажа: „Той вече не забелязваше нищо друго в света, освен мистериозния обмен на формите и цветовете, които проникваха едни в други (...)“. Също така, изкуството действа като съпротива срещу епохата, като основна подривна тема: „(...) никакъв сблъсък, никакво сътресение не прекъсва този ход (...)“.



3

Тези връзки са представени с почти буквални илюстрации из думите на Ели Фор: когато Пиеро чете самия текст, или чрез метода на ретроспекцията, по-късно във филма: „той обикаляше около предметите с въздуха и здрача (...)“ Беше като въздушна вълна, която се плъзгаше по повърхностите (...)“ (изображение 4); „(...) испанските художници обчували с вечерното време...“ (изображение 5). Така Годар се превръща в художник на светлината, на здрача, на лунната светлина.



4



5

Цитатът на Ели Фор също така анонсира края на цивилизацията: „Светът, в който той (Веласкес) живее, е тъжен, с изроден цар, болни деца, идиоти, джуджета, недъгави хора, няколко страховити клоуни, облечени като принцове, които имат функцията да се надсмиват над самите себе си и да размиват същества, които сякаш не са сред живите, обхванати от церемонии, конспирация, лъжи, обвързани с изповед и с вина. А на портите, аутодафето, тишината, цензурата.“ Очевидно става дума за асоциация между епохата на Веласкес (испанската монархия от седемнадесети век) и голистка Франция от 60-те години, с политическите ѝ компромиси, с острия авторитаризъм, с дисфункционалното общество (виж **Диалози между филмите от колекцията на CinEd – стр.22-25**). Също така, пред нас се разкрива съдбата на любовниците във филма, най-вече нейната безнадежност и самоубийствен уклон: „Носталгичният дух е наоколо, но не виждаме нито грозното, нито тъгата, нито мрачното и жестоко чувство на едно изгубено детство.“ Така, този дълъг цитат от книгата на Ели Фор може да се възприеме двояко: като тайния сценарий на филма и като неговия естетически манифест.

ЦИТАТИ, ДИАЛОЗИ

Във филма преброяваме над 43 „вложки“, които съчетават картини, плакати, реклами, корици на романи, комикси (3), плюс много репродукции (плакати, пощенски картички). Любовта и изкуството са двата подслона на Пиеро и Мариан, те се заобикалят, както и Годар, с тези творби като защита от един свят, който отхвърлят, и чието грозно лице izbiva на повърхността (снимки от войната и порнографски изображения по стените). Сред творбите доминират портретите на две водещи фигури: Огюст Реноар (фамилията на Мариан неслучайно е Реноар) и Пабло Пикасо. Картини от тези двама художници дори заменят образите на Годар в един диалог; на екрана откриваме „Пол и Пиеро“ (1925) на Пикасо и две картини, чрез които е представена Мариан: „Румънската блуза“ на Анри Матис и „Голо тяло“ на Реноар (изображение 6, 7 и 8). Целта на Годар е да създаде връзка между живописата и киното, да не разграничава тези две изкуства като начин на представяне.



Този пряк диалог между филма и творбите се материализира също така, когато Пиеро носи Мариан, сериозно ранена; лицето от гравюрата изглежда сякаш наблюдава трагичната сцена (изображение 9). Тези произведения не са просто илюстрации, те си взаимодействат с драматургията. В тази сцена Мариан е поставена пред два погледа: този на Пиеро и този на жената, изобразена на гравюрата. Освен че Мариан е пресъздадена многократно чрез картината „Малко момиче с венец“ (1888) на Огюст Реноар (изображение 10, тук картината е в пълен размер, а във филма виждаме само горната ѝ част), забелязваме, че невидимият венец от отрязаната при кадрирането от режисьора картина на Реноар се държи именно от жената, която наблюдава Мариан. В този интензивен диалог между филма и картините Годар организира визуални, физически и хроматични рими между персонажите на филма и репродукциите, закачени на стените (изображение 11).



10



11

ДЕЙСТВИЕ, ПРАКТИКА

Годар не просто цитира, той преминава към действие. Главният оператор Раул Котар свидетелства за тази нагласа на художник и скулптор от страна на режисьора на снимачната площадка: „Той имаше бои в кутии с ярки цветове и боядисваше предметите или в червено, или в синьо, или в зелено.“ (4) Следователно, той буквално пребоядисва света, за да създаде една поетична утопия. Сред тези негови многобройни намеси, забелязваме най-вече лодката, пребоядисана в ярко зелено, червено и синьо (изображение 12), или пък графит под формата на следния надпис: „Да живее Бог!“ (изображение 13). В същия дух може да споменем и киносалона, също получил едри мазки с четката (изображение 14).

Тази асоциация на цвета с жеста на рисуването се потвърждава и от присъствието на две картини на Жорж Матийо (изображение 15 – долу, репродукция на картината „Капенинци навсякъде“, 1954 г.), чиято техника се доближава до дрипинга (5) и пърформънса. В „Лудият Пиеро“ действително присъства един истински подход на колорист, изразен в дълго интервю, което Годар дава за „Каие дьо синема“ и където отговаря на въпрос за това, че виждаме много кръв във филма: „Не кръв, а червено!“ (6)



12



13



14



15

„Лудият Пиеро“ е утопията на музей, извън стените на музея; творбите ще бъдат изведени, за да населяват света и в присъствието на изкуството светът ще стане по-обитаем. Забелязваме едно и също намерение у Годар и неговите персонажи: филмът, както и животът на Мариан и Пиеро целят да бъдат произведение на изкуството. Въпреки, че филмът започва с напомняне за Веласкес, музеят е щедро белязан от модерното изкуство, с неговите големи будители (Матис, Реноар, Ван Гог) и неговите основни представители (Пикасо, Шагал, Модилиани).



16



17

Изкуството се намества в живота, а през филма преминават пластични мотиви, напомнящи на съвременното изкуство: поп-арт и колиажи (вижте **Диалози между филмите от колекцията на CinEd – стр. 22-25**), рисунки, хепънинги, ready-made (редимейд) и пърформанси (изображение 16). Намираме и сходство със стилите на обекти и инсталации, особено с тези на скулптора Сезар: в своето бягство любовниците падат върху смачкана кола, висеща в участък на пътя. Тази постановка нелепо се откроява като зловещата суета на съвременното общество (изображение 17).



18



19

Сблъсквайки се с посредствеността и деградирането на света, изкуството е истинско убежище. Тъй като Пиеро не успява да превърне живота си в бленувания любовен и артистичен шедьовър, той се самоубива с жест (изображение 18 и 19), в който живопис (тялото тук е също така основа за живопис, както Мариан при представянето на войната във Виетнам), хепънинг и хроматично, а скоро след това и пиротехническо събитие, се сливат в едно.

(1) „Френските писма“, 2 септември 1965 г.

(2) Ален Жобер, „Живопис и кино“, издателство MAE communication, 1992 г., стр. 188-193

(3) Тук целта не е да се изброят изчерпателно всички цитати; може да консултирате този полезен сайт на английски език: <http://www.thecinetourist.net/paintings-in-pierrot-le-fou.html>

(4) Ален Бергала, „Годар на работа“, изд. „Каие дьо синема“, 2006 г., стр. 278

(5) Техника, чието създаване Годар оспорва с американеца Джесън Полък (който ще я „спечели“); в основата ѝ е мотото „потопете и изтръскайте“ боята върху платното, често с наслаждане на цветовете

(6) „Каие дьо синема“, No. 171, октомври 1965 г.

ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

„Лудият Пиеро“ на Жан-Люк Годар“, Мишел Курньо, „Нувел обсерватор“, 3 ноември 1965 г.

Колко е часът, всичко е черно, дръпнахте ли щорите, какъв сезон сме сега, виж – сини гласни на черен фон, екранът не е черна картина, но защо не, вход свободен, свободно поле, правя от екрана това, което искам, една черна картина, празна страница, Пиеро пише на белия екран със син флумастер, червен, с червило, свободна част на киното, пейте, танкувайте, чувствайте се като у дома си, разкъсайте платното и го оставете да изсъхне, да живее екранът – моята свобода!

(...) Мариан, обичах те, обичах само теб, никога не ме напускай, Мариан, сами сме в света, видения на ужасите в Санто Доминго, ти и аз, сами на пътя, радио на борда, бомбардировките с напалм върху къщички във Виетнам, актуални образи от Виетнам, новини, те са сиви, без червено, без черно, Мариан, моя любов, твоите черни очи, прекосяваме Франция с нейните реки и мостове, кино на живота, кино на любовта, Мариан, ти и аз единствени в света, какви страшни образи на света можехме да направим, любовта променя всичко, голямо и бавно кино, и щедро към нашата любов, кажете, какво видяхте, аз видях Поркерол, островите Хиерес, видях един папагал и евкалипт, илюстрирани книги в жобен формат, видях риби и грамофонни плочи, празното небе, кораби от войната, един пиян американец и китайка, която крещи, видях бурята, видях музиката, видях думите, красиви като красивите книги, Мариан, моя любов.

(...) Какво става там, Пиеро не знае, филмът промени гласа си, той е по-изморен, по-малко сигурен, образите се удрят, нещо трябваше да се случи, ти лъжеш, Мариан, вярвам ти, лъжкия, но ти лъжеш, ти ме накара да си оставя плажа и книгите, не разбирам всички тези непознати, тези стълби, ето още един човек, едни ножици, забити направо в шията, няма черно, няма червено, вече не чувам тази велика музика, плановите са трудни, образите изскачат в очите ми и не виждам кога идват, цветовете са загубили своя дълбок и интензивен приток, Мариан, къде си? С кого? Кой е той?

Изображението трепереше, усещах морето в гърба и слънцето в лицето, когато стрелях по тях, Мариан, две червени дупки в роклята ти, смъртта, морето, разчистете екрана, пиша на бялата картина на екрана „море, смърт, горчив, любов“, кино, ти служиш за всичко, Пиеро, лошо ми е, Мариан, не трябваше да правиш това, образът е червен, Пиеро се е боядисал в синьо, камера, луда по цветовете, остави Пиеро да си пръсне гърдите, мъжете винаги чувстват едно голямо бяло спокойствие, когато са решили да умрат от самосебе си, забавеният екран е нараснал, побелял, черен шум.

Слънцето завзема екрана, не виждаме нищо повече, това е смъртта, това е морето, слято със слънцето, колко е часът, не чувам ударите на времето, напълно бял екран, беше ли отворила капците на прозорците, Пиеро вече не е тук, не, още не тръгвайте, не ставайте, останете тук, най-малко от благоприятие останете няколко секунди, един филм не умира току-така, не мърдайте, всичко става черно, кино на олтар, кръстовище на срещи. Мариан го чака не знам къде си, лудия Пиеро. *Pierrot o louco.*

Григор Чернев, „Пиеро, Мария и Мария“, списание „Киноизкуство“, брой 4, април 1966 г.

Току-що се връщам от Париж (...). Докато бях там, филмите, за които се говори в Париж, бяха „Лудият Пиеро“ и „Вива Мария“ (1) (...). За тях се шумеше, за тях се крещеше, изиграваха се словесни фойерверки и рекламни светлини. Те бяха филмовите слагери на Париж. Ако, да речем, не си гледал „Пиеро“ и не кажеш няколко дълбокомислени фрази по негов адрес, би рискувал да изглеждаш в очите на снобите последния простак.

(...) без съмнение е най-добрият измежду стотината филми, които ми се случи да видя във Франция. Пиеро и Мариана – Жан-Пол Белмондо и Анна Карина. Една криминална история. Двама влюбени, замесени в афера с търговци на оръжие. Кражби на коли, изстрели, преследвания, трупове, трагичен край... На пръв поглед една история, която не се различава от „черната серия“ на полицейските романи. Смисълът на този филм, неговото въздействие и очарование обаче се крие зад външната видимост на сюжета, зад репликите и изображенията. Зад арогантността и грубостта на Пиеро има една мислеща същност, една поетична душа, едно инстинктивно желание и стремление към нещо чисто и добро. Този свят на насилие, на вълчи самоизяждания – той не е естественото състояние на човека, естествената му среда – иска да внуши Жан-Люк Годар. Човек понякога го приема по принуда, но съзнателно или не иска да се отърси от него, да избяга от него.

(...) В този филм ме респектира свободното боравене с изразните средства на киното. Той е свободен като организация, като монтаж, въпреки че хронологията на действието е запазена. Историята започва в началото и свършва в края на филма. Но лиричните и философски отклонения, „бягствата“ от фабулната нишка – всъщност в тях е осмислянето на събитията, оценката. Без тях „Лудият Пиеро“ не би се различавал от полицейските епизоди на екрана.

В този смисъл „Лудият Пиеро“ е едно предизвикателство към добрите установени правила и норми. Вие си мислите, че пеенето във филма е демоде, но ето че двамата влюбени започват да разговарят, пеейки, после отново – като „нормални“ хора. Четенето на стихове? Няма ли да ни доскучае от тях? Няма ли да се разводни действието? Годар не се бои от тях. Когато трябва, Жал-Пол Белмондо може пет или десет минути да седи над разтворената книга. Или да си води дневник. Или да води киноанкета „а ла синема верите“... Целият въпрос, мисля, е в това – тези похвати, тези прийоми да се използват по необходимост, да се вплетат органично в тъканта на творбата, да не изглеждат чужди тела. Едни умеят да го правят, други само подражават и тогава то заприличва на стилна еkleктика. Годар умее да го прави. Талантът му, усетът му на роден кинематографист го прави.

„Лудият Пиеро“ е цветен филм. Използването на цветовете, тяхното композиране в кадъра е на такова високо ниво, че мнозина специалисти не без основание говорят за родството на тази лента с романтичните традиции на френската живопис и голямото име на Делакроа. (...) Всъщност примерът на „Лудият Пиеро“ за сетен път доказва старата истина, че само единството на всички компоненти прави от киното изкуство.

(1) Филм на Луи Мал, излязъл през ноември 1965 г., с Бриджит Бардо и Жана Маро. Филмът се радва на голям успех с 3 450 000 зрители, а „Лудият Пиеро“ събира „едва“ 300 000.

ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКА РАБОТА С УЧЕНИЦИ

Тези предложения са в пряка връзка с педагогическите принципи за подход към филмите, описани в увода на този текст. Основната идея е да се подходи интуитивно и с чувствителност към филмите, като средствата за това са директно разписани в настоящото досие. Рубриката **Разкадровка** позволява да се ориентираме лесно във филма.

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

* Работа по оригиналния плакат (виж стр. 3)

- Анализ на композицията му, на естетиката му.
- Какво можем да предположим за персонажите и за драматургията. Изглежда ли, че филмът препраща към определени жанрове в киното?

Оригиналният френски плакат подчертава трагичният и насилствен аспект на филма, неговата болезнена/деликатна страна. Но вторият план предава също така мечтателното измерение на Пиеро, чийто поглед изглежда се губи в неяснотата. Неговото лице, боядисано в синьо, може също така да привлече внимание върху живописиста в „Лудият Пиеро“, и по-общо желанието да се включат всички форми на изкуството.

- Този анализ може да бъде задълбочен, сравнявайки различните плакати (виж стр. 3).

Плакатите, избрани за досието, притежават изявена графична тоналност, не толкова разказвателна, и се концентрират върху персонажа на Пиеро. Персонажът на Мариан не е ясно показан на чехословашкия плакат, който акцентира върху тревожния вътрешен свтп на мъжкия персонаж. На испанския плакат забелязваме доминиращото червено на любовната страст, но също така на кръвта; в своето динамично движение и в контраст със статичното лице на Пиеро Мариан изглежда неуловима.

* Изберете една фотограма от педагогическото досие, покажете я на учениците и ги оставете да си представят и опишат ситуацията, персонажите, местата, където се разиграва филмът

* Изслушайте песента „Никога не съм ти казвала, че винаги ще те обичам“! Представете си контекста, в който тя се появява във филма.

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

Бихме могли да си представим три етапа в тази част на дискусия и анализ.

1) УСЕЩАНЕ: РАЗГОВОРИ И ВПЕЧАТЛЕНИЯ НА ГЛАС

В това отношение, не трябва да се страхуваме от резервите по отношение на филма, трябва да ги чуем и анализираме. Дори и вече да сте работили по плакатите преди прожекциите, е напълно възможно да тръгнете от тази точка, дискутирайки дали плакатите са верни на филма.

* „Класически“ филм ли е? Как филмът нарушава зрителските ни навици?
* Кои са основните моменти/акценти във филма? Опишете ги и ги наместете в последователността на филма. Защо са значими тези моменти?

* Възстановете хронологията на персонажите и на разказа. Каква е ситуацията в началото и в края на филма? Кои са основните етапи и трансформации, които се случват между началото и края на филма? Филмът напомня ли на определени кинематографични жанрове и ако да – на кои? Принадлежи ли той само на един жанр?

2) КОНСТАТИРАНЕ, ОПИСАНИЕ, АНАЛИЗ

С толкова своеобразен филм като „Лудият Пиеро“, може да тръгнем от съвсем прости въпроси, които ще ни изведат до същинския анализ.

Това, което виждаме (виж Киновъпроси 1 и 2, стр. 14-16)

* Всички актьори ли имат еднакъв стил на игра? Определете и характеризирайте вариациите на играта, на базата на конкретни елементи (дикция, жестове, придвиждане)!

* „Естествена“ ли е тяхна игра? Какъв ефект създава тя, какво търси Жан-Люк Годар в тази насока?

* Как да опишем присъствието на текстовете на екрана? Какво научаваме от тях за персонажа на Пиеро, за неговия мечтан живот, за режисьора?

* Какво разкрива написаното от това, което не виждаме? Какво създава това за зрителя?

Това, което казваме и чуваме

* Опишете различните начини, по които се говори и съобщава във филма (най-вече гласовете зад кадър): какъв ефект е създаден и защо е

* Връзките между думите, песните и музиката:

- Какво забелязваме по повод връзката между думите, песните и музиката, с какво тази организация се различава от обичайното организиране на филмите?

- Връзката между думите и музиката: какви са различните начини, по които музиката се застъпва с думите?

Ключови сцени за изучаването на тези въпроси:

- музикални или епизоди, в които присъства пеене: **5, 13, 15, 23, 25**

(виж Киновъпроси 2, стр. 15-16)

- епизоди, които не са музикални, но в които присъства хореография: **6, 21, 24** (виж Анализ на план, стр. 20)

- епизоди, където езикът се доближава до лиризма на поезията: **8, 12, 25** (виж Анализ на сцена, стр. 17-18)

Изучаване на песен от филма

Думите на песните всъщност заместват диалозите и участват изцяло в състоянията, в които изпада връзката между Пиеро и Мариан. Разбира се, възможно и интересно е да работите също така по „Линията на съдбата ми“, която изразява трагичното измерение на съдбата на персонажите.

Никога не съм казвала, че ще винаги ще те обичам (епизод 5)

О, моя любов

Никога не си ми обещавал да ме обожаваш

Цял живот

Никога не сме си разменяли такива клетви, познавайки ме

Познавайки те

Никога не бихме повярвали, че ще бъдем завладяни завинаги от любовта, ние, които бяхме

Толкова непостоянни,

Обаче

Обаче малко по-малко, без да си казваме нищо

Малко по малко

Чувствата се промъкнаха между телата ни, които се харесваха

Смесиха се

И после любовни думи дойдоха на голите ни устни

Малко по малко

Купица любовни думи се смесиха бавно с целувките ни

Колко любовни думи?

Никога не съм си мислила, че толкова ще те харесвам

Моя любов

Никога не сме си мислили, че можем да живеем заедно

Без да се оставим

Да се будим всяка сутрин, изненадани, че ще ни е толкова добре заедно

В едно и също легло

Да не искаме нищо повече от това всекидневно удоволствие да бъдем

заедно
Толкова добре
Обаче,
Обаче съвсем леко, без да си казваме нищо
Малко по малко
Нашите чувства ни свързаха добре, въпреки нас, без да му мислим
Завинаги
По-силни и по-жестоки чувства от всички знайни думи за любов
И незнайни
Толкова луди и свирепи чувства, чувства, в които
Никога не бихме повярвали
Никога, не ми казвай никога, че винаги ще ме обичаш
Моя любов
Никога не ми обещавай, че ще ме обожаваш
Цял живот
Нека не разменяме такива клетви, познавайки ме,
Познавайки те
Да запазим чувството на нашата любов от един за ден,
Тъй като нашата любов е любов
Без бъдеще”

Текст и музика: Сируус Басиак (Серж Резвани)
1965 © Продуцент Жак Канети

* В кой момент от филма е намесена тази песен? Има ли други пасажии под формата на песен във филма? Мюзикъл ли са те?

След като изгледате отново откъса:

- Какво казват свързващите думи между Мариан и Пиеро на този етап на филма? Мизансценът на този изпят епизод неочакван ли е?

- Каква разлика би имало за зрителя, ако същата информация (за бъдещия начин на живот и за любовната връзка на Пиеро и Мариан), е дадена под формата на диалог, а не на песен?

- Представете си друг начин за поставяне на тази песен (със същите персонажи, Пиеро и Мариан).

Цитати и препратки

Цитатите и препратките са толкова много във филма, ето защо по-добре да тръгнем от съвсем обикновени елементи.

* На базата на анализирания фотограма (стр. 19) или на епизоди 11, 12 и 13, отговорете на въпроса: на какви архетипи или фигури (литературни, религиозни, митологични) отговарят персонажите на Мариан и Пиеро?

* Многобройните картини, интегрирани в монтажа на филма, са вдъхновени от класическото или модерното изкуство? Защо? Как може да разберем този избор от страна на Годар?

* Опитайте се да идентифицирате художниците на картините, цитирани във филма. Освен живописиста, какви са различните пластични изкуства, присъстващи в „Лудият Пиеро“? (виж Връзка с други изкуства, стр. 26-28) Кой са най-малко очакваните?

- По какъв начин многобройните артистични цитати отговарят на идеала за живот на двойката и по-точно този на Пиеро?

Възприятие

Страница 25 на досието ни кани да помислим върху възприемането на филма, сравняйки два текста, но също така използвайки „Свидетелства“ (стр. 11), както и Контекст, Авторът и Филмът в контекста на творчеството на автора (стр. 6 – 9).

- Защо този филм е основополагащ опит за Шантал Акерман и Ален Бергала? Изберете по един цитат от текстовете, който добре илюстрира това.

- Мишел Курньо и Григор Чернев споделят ли едно и също мнение за филма? Техният подход към „Лудият Пиеро“ и към работата на критика еднакъв ли е?

- Как бихме могли да определим стила на критиките на Мишел Курньо и Григор Чернев? Какви са темите и мотивите, които забелязваме в двата текста? По какъв начин правят от „Лудият Пиеро“ произведение на изкуството?

- Защо можем да кажем, че „Лудият Пиеро“ е филм на своето време? С какво говори и за нашата епоха? Изберете един съвременен филм, който би направил същото.

3) ИНТЕРАКТИВНОСТ С ОБРАЗИТЕ, ПЛАНОВЕТЕ И СЦЕНИТЕ

Тук целта е учениците да бъдат активни по отношение на образите. Бихме могли да измислим множество ситуации, произлизащи от рубриците на досието.

Работа върху кадър:

Следвайки секцията **Основни теми на филма (стр. 4-5)**, изберете кадър от филма (или най-добре самите ученици да изберат): какви са основните мотиви, които можем да намерим в него, и кои са тези, които липсват? Тръгвайки от избраната фотограма (стр. 19): уточнете контекста, опишете композицията (пространството и местата на телата в него, елементите на постановка), обяснете драматургичните елементи, които може да набележим от фотограмата, питайки се как подсказват продължението на филма

От **Свързани образи (стр. 21)**: изберете едно изображение от филма и асоциирайте с други, избрани сред различни стилове и източници. Друг вариант: след като направите избора на един кадър, намерете самите вие

едно или повече изображения, във връзка с филма. Изхождайки от цитата на Ели Фор, намерете във филма образи, които се доближават до смисъла на текста и показват, че Годар се идентифицира с тази книга като артист (виж Връзка с други изкуства, стр. 26-28).

Работа върху движещите се образи

Бихме могли да определим плана като продължителност на пространството и времето между две монтажни отрязъка. Колкото до сцената, тя е относително автономна драматургична единица. Тук бихме могли да използваме **Анализ на план (стр. 20)** и да зададем повече въпроси относно други планове или важни сцени във филма: **6, 11, 15, 18, 21**.

* Как влизаме в плана или сцената и как излизаме от тях? Какви са трансформациите, които се случват между влизането и излизането от плана или сцената?

* По какъв начин мизансценът и движенията на камерата (или статичността ѝ) участват в разказа, най-вече този, следващ еволюцията на отношенията между Мариан и Пиеро?

Използвани изображения:

William K. Leffer, Large crowd at a National Mobilization to End the War in Vietnam direct action demonstration, 21 Oct. 1967, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. / Jacques Rivette, Paris nous appartient, 1958, © MK2 Diffusion / Dziga Vertov, L'homme à la caméra, 1927 © Films sans frontières / Buster Keaton, Le mécano de la « Général », 1926, © MK2 Diffusion / Joseph H. Lewis, Le démon des armes, 1950 © Wild Side / Howard Hawks, Scarface, 1932, © United Artists / Jean-Luc Godard, à bout de souffle, 1959-1960 © Les Acacias / Jean-Luc Godard, Les Carabiniers, 1963 © StudioCanal Films Limited / Jean-Luc Godard, Le petit soldat, 1960 © StudioCanal Films Limited / Jean-Luc Godard, Alphaville, 1964 © StudioCanal Films Limited / Jean-Luc Godard, Une femme est une femme, 1961 © Carlotta Films / Chantal Akerman, Saute ma ville, 1968 © Carlotta-Gaumont Columbia Tristar home vidéo / Photographie de Bonnie and Clyde, Source policière, Library of Congress, Prints & Photographs Division, NYWT&S Collection / Albrecht Dürer, Adam et Eve, 1504, The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1919 / Jean-Luc Godard, 1947 © Famille Godard



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

CINED ПРЕДЛАГА:

- Мултиезична платформа със свободен достъп в 45 европейски държави, за провеждането на публични прожекции с некомерсиална цел
- Колекция от европейски филми, насочени към деца и младежи на възраст от 6 до 19 години • Педагогически материали за подготовка и провеждане на прожекциите: разработен анализ на филма, предложения за педагогическа работа към учителите или културните медиатори, провеждащи заниманията, работен лист за учениците, педагогически филм на определен мотив за сравнителен анализ на филмите от колекцията.

CinEd е програма за европейско сътрудничество, посветена на кинообразованието в Европа. Проектът CinEd е съфинансиран от програма МЕДИА / Творческа Европа на Европейския съюз

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

la bao a qu



ART E URBANA
collectif

LA CINEMATHEQUE
FRANÇAISE

MEFILM

MENO
AVILYS



les films de
LUMIERE

Next