



Европейска програма по
кинообразование за деца
и младежи

Аники-бобо

Мануел де Оливейра

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ
КЪМ ФИЛМА



СЪДЪРЖАНИЕ

I – ВЪВЕДЕНИЕ

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

II – ФИЛМЪТ

- Контекст – **стр.6**
- Авторът: Мануел де Оливейра, вечната младост на един португалски режисьор – **стр.7**
- Филмът в контекста на творчеството на Оливейра – **стр.8**
- Избрана филмография – **стр.9**
- Сходства – **стр.10**
- Цитати – **стр.12**

III - АНАЛИЗ

- Разкадровка на филма – **стр.13**
- Киновъпроси – **стр.17**
- Анализ на фотограма – **стр.21**
- Анализ на план – **стр.22**
- Анализ на сцена – **стр.23**

IV - ВРЪЗКИ

- Свързани образи: шегите – **стр.25**
- Диалози между филмите от колекцията на CinEd – **стр.26**
- Връзка с други изкуства – **стр.29**
- Прием на филма: пресечни гледни точки – **стр.32**

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА

ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ – стр.34

CINED:

ФИЛМОВА КОЛЕКЦИЯ, ФИЛМОВА ПЕДАГОГИКА

Програмата CinEd се посвещава на мисията за адекватно предаване на седмото изкуство като културен обект и предпоставка да анализираме света чрез него. За тази цел създадохме обща педагогика на базата на колекция от европейски филми, представящи различните държави, участващи в проекта. Подходът, който сме избрали е адаптиран към нашата епоха, белязана от бързи, резки и продължителни промени в начина, по който виждаме, получаваме, разпространяваме и продуцираме образи. Днес наблюдаваме образите чрез множество екрани: от най-големия – този на кинозалоните - до най-малките (включително тези на мобилните телефони), преминавайки през телевизията, компютрите и таблетите. Киното е все още младо изкуство, но смъртта му бе предричана няколко пъти: ясно е, че тя така и не се е случила.

Все по-фрагментираният начин, по който гледаме филмите на различни екрани, несъмнено засяга киното и неговата трансмисия. Педагогическите материали на CinEd предлагат и утвърждават една чувствителна и индуктивна педагогика, интерактивна и интуитивна, предоставяща знания и аналитична грамотност, както и възможности за диалог между образите и филмите. Произведенията са анализирани на различни нива, в тяхната цялост, но също така и на отделни фрагменти, в различна темпоралност – фотограма (статичен кадър), план, сцена.

Педагогическите материали позволяват свободното и гъвкаво използване на филмите. Едно от най-големите предизвикателства пред тях е именно успешният им диалог с кинематографичното изображение на няколко нива. Тяхната цел е да насърчават описанието като съществена стъпка към всеки аналитичен подход, както и да развиват способността да бъдат избирани определени образи, да бъдат категоризирани и съпоставяни. Това биха могли да са образи от един и същи филм, от два или повече филми, но също така от сферите на всички други изкуства, включващи изображения и разказ (фотография, литература, живопис, театър, комикс...). Целта е образите да не са случайни, а да имат смисъл; в тази връзка, киното е синтетично изкуство, особено ценно за изграждането и укрепването визуалната култура на младите поколения.

За автора:

С академична подготовка в областта на правото, комуникациите и киното, **Карлош Наталио** се занимава активно с критика, кураторска и изследователска дейност. През 2012г. основава португалския сайт за кино À pala de Walsh, а от 2009г. насам поддържа личния си блог Ordet, където пише за филми, съвременна култура и изкуство. Член на AIM (Association of Moving Image Researchers) и един от редакторите на португалското списание "Аники". Със специални интереси в областта на кинопедагогиката и в момента подготвя докторска дисертация по темата.

Благодарности

Аньес Нордман, Ана Елисеу, Изабел Бурдон, Лена Руксел, Луиш Мендонса, Натали Буржуа, Патрисия Гомеш, Пиер-Мари Гуле, Рикардо Виейра Лишбоа, Росана Торес, Тереза Гарсия, Тереса Боржес и екипа на библиотеката към Португалската национална филмотека и Музея на киното

Главен координатор на CinEd: Френски институт – Париж

Педагогическа координация: Френска национална филмотека / „Киното, сто години младост“

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

Превод на материалите: Йоана Павлова

Дизайн (адаптация на български език): Александра Елешева

Всички права запазени: CinEd / Institut français

ЗАЩО ТОЧНО ТОЗИ ФИЛМ?

Кой от нас като дете не е усещал нещо специално към свой съучник? Кой не си е играл на улицата до залез слънце, когато дните са били като сън, а училищните часове – цяла вечност? Кой никога не е усещал цялата тежест и суровост на думите на възрастните, или подмолния присмех на другарите? И кой никога не е бил изкушен да се преструва, че нищо лошо не се е случило, с надеждата, че никой няма да забележи? Тези и много други въпроси около вината, или разсъждения за това що е добро и зло, копнеж, любов и смърт са сред темите, върху които “Аники-бобо” ни приканва да помислим. Този филм представя проблеми, които просветват пред нас, когато сме деца, а много по-късно, като възрастни, вече разбираме, че отблясъците им няма да ни напуснат, защото са част от живота. С помощта на киното като “машина на времето” Мануел де Оливейра ни отвежда обратно към португалския град Порто от четирийсетте години на миналия век, с малките павирани улички и искрящата река, но тези фундаментални въпроси и мъдрост от филма са все така актуални за съвременния европейски зрител, който тепърва се среща със заглавията от колекцията на CinEd.

При все това, Оливейра не ни показва единствено изкуството да живееш. Този негов първи игрален филм, създаден на 34 години, отваря цял един регистър от образи и звуци, който ни предлага подстъп към необичайното творчество на един от най-великите режисьори в историята на киното. Също така, с “Аники-бобо” става ясно, че още от началото на кариерата му моралът, смелостта, познаването на поведението и въпросите на тялото и духа са еднакво решаващи в живота, както и в киното му. В “Аники-бобо” вече виждаме един дълбок импулс да се наблюдава реалността, който, вместо да търси някаква обективна истина, подготвя почвата, за да засади по-добре семената на фантазията.

Употребата на ритма, търпеливата работа с непрофесионалните актьори, значението на интонацията и думите, улицата като сцена на живота, магията на въображението и любовта са само някои от елементите от киното на Оливейра, които тук се очертават ясно. Положителната страна на това да се добави “Аники-бобо” към колекцията CinEd е също възможността да се работи с шедьовъра на режисьор, който снима дори след като навършва 100 години, като в този дълъг и достоен път нито едно изкуство не му остава чуждо – литература, музика, живопис, опера и кино, разбира се.



ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Страна: Португалия

Продължителност: 68 минути

Формат: черно-бял, 35мм, 1.37:1

Национална премиера: 18-и декември 1942, кино “Еден” / Лисабон

Режисьор: Мануел де Оливейра

Сценарий: Мануел де Оливейра, вдъхновен от разказа на Родригеш де Фрейташ “Богаташките момчета”

Асистент-режисьор: Мануел Гимараеш

Автор на песните: Алберто де Серпа

Изпълнител: Мануел де Азеведо

Композитор: Жайме Силва (младши)

Звукорежисьор: Соуза Сантош

Оператор: Антонио Мендеш

Монтаж: Виейра де Соуза, Мануел де Оливейра

Сценография: Жозе Порто, Силвино Виейра

Кастинг-режисьор: Антонио Вилар

Фотограф на продукцията: Жоао Маринс

Продуцент: Антонио Лопеш Рибейро

Продуцентска компания: “Тобиш Португеса” (Tobis Portuguesa)

Официален бюджет: 750 conto

Разпространителска компания: “Лишбоа Филми” (Lisboa Filme), “Ексклузивош Триуффо” (Exclusivos Triunfo)

Актьори:

Насименто Фернандеш (магазинер)

Витал дош Сантош (учител)

Фернанда Матош (Терезина)

Мануел де Азеведо (уличен певец)

Орацио Силва (Карлитов)

Антонио Сантош (Едуардито)

Антонио Мораиш Соареш (Пишарим)

Фелисиано Давид (Помпеу)

Мануел де Соуза (Философа)

Антонио Перейра (Картофчо / Бататиняш)

Рафаел Мота (Рафаел)

Америко Ботельо (Естрелас)

Армандо Педро (търговец)

Антонио Палма (клиент)

Пинто Родригеш (полицай)

ПОРАСТВАНЕТО

ШЕГИТЕ

ПАДЕНИЕТО

ЛЮБОВНИЯТ
ТРИЪГЪЛНИК

ВИНАТА

ОСНОВНИ ТЕМИ ВЪВ ФИЛМА

ПОРАСТВАНЕТО

Порастването като избор на път

“Винаги следвай правия път” е мантрата на нашия основен персонаж, малкия Карлиташ. Но това не винаги е лесно, защото пътят не винаги е постлан само с прави и добре осветени места, но също и със страхове, любови, желаниа, ревности, чувства за вина, неправди и дори някоя и друга кална локва. Мануел де Оливейра винаги е настоявал на това, че “Аники-бобо” не е филм за деца, а по-скоро – творба, в която “възрастните все още се намират в стадия на детството”. Заради това и пътят на тези момчета – падащи, препъващи се и бягащи – само дублира радостите, забраните и ограниченията на света, който ги очаква.

ПАДЕНИЕТО

Между небето и земята

“Аники-бобо” започва и завършва с кадри на небето. С началото на филма слиза на земята, а на финала – се завръщаме обратно горе, цикълът на разказа се затваря. От свръх-естественото към естественото и пак наобратно. Между тези два плана с небето, камерата пада на земята, а Едуардито пада на железопътните релси, дори преди надписите на филма. Това падане, а също и падение, е част от състоянието на човека и от тази хуманистична притча, някъде между земните проблеми и идеалистичната лиричност, присъща на детството. Освен Едуардито, непохватният Пищарим също пада постоянно. А също и Карлиташ, който пада в калта, защото губи равновесие, след което пада в жертва на изкушението, а накрая и се издига в очите на Терезиня. Тези буквални и символични падания и падения са цената, която трябва да се заплати за невинните грехове на детството.

ШЕГИТЕ

“Звезда”, родео, стражари и апаши

В “Аники-бобо” училището е клетка с пропукани стени, в която неназованият учител се опитва да

удържи радостта и енергията на учениците си, но без успех. Единствено една котка на прозореца напомня за живота навън. Докато училището, също както и “Магазинът на изкушенията”, са запазена територия на възрастните и авторитетите, те също така са и място, което Мануел де Оливейра изпълва със смях и ирония. Сериозните неща, като играта и порастването, са отвън: съперничеството, муркането в река Доуру, пускането на новото реѐо, което Пищарим е купил (само дете той няма достатъчно пари да “купи училището и да го затвори завинаги”), играта на стражари и апаши на улицата, а също и конфликтите около това кой е част от групата и кой не, пускането на хвърчило, което като че ли се издига до небесата, грижата за приятелите в беда...

ЛЮБОВНИЯТ ТРИЪГЪЛНИК

Искаш ли да си играем? Нека да поговорим!

Карлиташ е чувствително и нежно момче. Едуардито е куражлив и самохвалко. Терезиня (“едно невинно перверзно или перверзно наивно момиченце”, по думите на Жоао Бернард да Коша [?] – програматор, критик и директор на Португалската синематека) трябва да избере един от тях, с когото да бъде. Но това не е лесно решение – за да привлечат вниманието ѝ, единият ще трябва да демонстрира силата си, а другият ще трябва да се катери по покривите, за да ѝ предложи откраднатата кукла (епизод с автобиографични мотиви от детството на режисьора). В този смисъл, “Аники-бобо” е филм за невинните желаниа на инициацията, но също и едно иницирано доближаване до комплексните механизми на любовта.

ВИНАТА

Добро и зло

Една първа творба, като дебютния игрален филм в кариерата на Мануел де Оливейра, излага и заснема силата и убежденията на младостта. Освен

противопоставянето между училището и улицата, между небето и земята, “Аники-бобо” е също и филм за осъзнаването на доброто и злото. Карлиташ е обвинен в нещо, което не е извършил - това да бутне Едуардито, докато, в същото време, никой не го обвинява за онази лоша постъпка, която той действително е извършил – кражбата на куклата. Този последен грях на Карлиташ го изпълва със страх и вина – вина, която го изключва от групата на останалите момчета и задейства механизма на най-важния “съд” който съществува: нашата съвест.

СИНОПСИС

Началото на един нов ден, време е за училище. На улицата момчетата бързат припряно, за да не закъснеят. Малкият Пищарим пристига със закъснение и учителят го наказва, като го изпраща в ъгъла на стаята със смешна шапка. Карлиташ, главният персонаж в тази история, влиза в клас с кал по лицето. Едуардито, негов съученик и съперник за сърцето на любимата им, го е препънал в една локва. И всичко това, за да впечатли Терезиня. Тя симпатизира на срамежливи и чувствителен Карлиташ, но явно предпочита смелостта и увереността на Едуардито. И все пак, нашият герой не се предава. За целта, той решава да открадне една кукла от “Магазина на изкушенията”, за да я предложи на Терезиня и така да спечели сърцето ѝ. Но с кражбата идва и чувството за вина, с което трябва да живее, както и фактът, че се е отклонил от правия път. За да се влошат нещата още повече, на следващия ден, когато децата решават да избягат от клас, Едуардито, в ентусиазма си да види пристигания влак, пада близо до релсите. Всички обвиняват Карлиташ, че го е блъснал, и спират да му говорят. Време е за нашия герой да докаже своята невинност, да изповяда греховете си и да спечели най-накрая любовта на Терезиня.

КОНТЕКСТ

ЧЕТИРИЙСЕТТЕ ГОДИНИ, ОТ КЛЕТКАТА НА РЕЖИМА КЪМ СВОБОДАТА НА ДЕТСТВОТО

“Аники-бобо”, първият игрален филм на Мануел де Оливейра, е показан пред публика в Порто през декември 1942-а, само няколко дни, след като авторът навършва 34. Въпреки че има няколко късометражни документални филма зад гърба си, включително и шедовъра “Работа на река Доуру” (1931), Оливейра все още е известен на португалската публика основно с изявите си като скакач на овчарски скок, моторист или актьор, който изпълнява роли на галантен красавец в популярни комедии. Но всичко това е на път да се промени. Очарован от живота на жителите и работниците край бреговете на реката в Порто, неговия роден град, режисьорът решава да адаптира за големия екран една история от своя приятел, писателя Родригеш де Фрейташ, озаглавена “Богаташките момчета”, в която се разказва за приключенията на една група много бедни момчета от тези квартали.

За този първи опит в игралното кино режисьорът на няколко пъти организира кастинг в Рибейра, като търси деца за ролите от тези места и моли роднините им за позволение да участват във филма. Сред тези деца изпква двойката Карлитош / Терезиня - Орацио Силва и Фернанда Матош (**виж ЦИТАТИ**), но също както и другите момчета, те нямат никакъв актьорски опит. Към списъка е добавена група от професионални актьори, особено известния по онова време Насименто Фернандеш в ролята на магазинер, чието лице е изобразено в едър план на официалния плакат на филма (**виж ПЛАКАТ**).

През 1941-а Европа е във война и в Португалия, която по онова време е под диктатура, продукцията се забавя, докато не получи официално разрешение от властите. До известна степен, всички тези политически и исторически спънки допринасят за работата на Мануел де Оливейра, като по този начин той разполага с време за продължителни репетиции с децата, избрани за ролите в “Аники-бобо”, в едно помещение в “Сао Жоао”. Снимачният процес е дълъг и натоварен, продължава около три месеца и много от сцените е трябвало да бъдат повтаряни многократно. Външните снимки са направени в различни райони на Порто и Рибейра, на двата бряга на река Доуру, а вътрешните снимки протичат в студиото “Тобиш” в Лисабон, което се създава в началото на трийсетте години на миналия век в подкрепа на националната кинематография.

Сред екипа, който помага на Мануел де Оливейра в развитието на проекта, е важно да се спомене името на Мануел Гимараеш, асистент-режисьор и автор на официалния плакат. Художник и карикатурист по занятие, на Мануел Гимараеш е отредено да стане важен португалски режисьор, чието име се свързва с течението на неореализма, по-специално покрай творбите му “Салтимбанкош” (1951) и “Назарет” (1952). Друго ключово име от продукцията е това на Антонио Лопеш Рибейро. Продуцент и режисьор, Лопеш Рибейро създава значими творби като “Майската революция” (1937)

или “Престъпление в старото село” (1964). В епохата на диктатурата, той е влиятелен интелектуалец в културната сфера и без неговото съдействие, вероятно “Аники-бобо” никога нямаше да види бял свят, или да представя толкова смели идеи за времето си.

Във филма на Оливейра можем да забележим няколко знака за това докъде се простират политическият, националният и международният контекст, а също и да отличим професионалните и естетическите влияния в португалското и световното кино през четирийсетте. Въпреки че Португалия запазва неутралитет през Втората световна война, естествено, немските подводници пречат на нормалното придвижване на корабите в пристанищата на Порто. Това е явно в много от кадрите с Доуру, където виждаме реката празна, без кораби. Оливейра разказва колко се е мъчил по време на снимките да използва малкото преминаващи през реката плавателни съдове.

В “Аники-бобо” окарикатуреният авторитарен учител в едно учебно заведение, представено като клетка, бележката на чантата на Карлитош винаги да избира “правия път”, или пък финалните думи на магазинера към децата са все признаци на един свръх-морализъм и на необходимостта от хармония под угрозата на войната, която се е надвесила над филма. Така той се стреми не само да изобрази това затворено общество в периода на диктатура, в която Португалия живее между 1933-а и 1974-а (наречен “Нова държава”), но също и да заобиколи цензурата, окастряща в онези времена всяка една кинотворба, която би могла да накърни ценностите и чувствата на режима.¹

При все това, докато “Аники-бобо” се опитва изкуствено да се интегрира в “добрите практики”, в унисон с диктаторския режим, кинематографичната стойност на филма отива далеч отвъд тях. По онова време, Мануел де Оливейра е вече добър познавач на изкуството и като такъв, неговият първи игрален филм е един смел експеримент, в който могат да се отличат различни влияния – от Съветския съюз (конструктивната сила на бързия монтаж, най-вече в сцените с инцидента с Едуардито), немският експресионизъм (в емоционалната мощ на сенките и изопачените форми, като средство за експониране на душевното състояние, видно в сцените с детските сънища през нощта) и поетичният реализъм от Франция (с популярната за него обстановка, свързана с трагичната и фатална орис на персонажите). Вероятно комбинацията от всички тези елементи в една единствена творба, при това създадена от млад режисьор с желание да снима, допринася за обособяването на нещо действително оригинално в света на киното. Самият автор счита “Аники-бобо” за предшественик на неореалистичното течение (въпреки че, официално, първият неореалистичен филм е “Натрапчивост” на Лукино Висконти от 1943-а). Неореализмът се характеризира със сюжети от живота на бедните, снимките в екстериор и употребата на непрофесионални актьори.

¹ Във времето между 1933-а и 1945-а, често наричано “Златната ера на португалското кино”, но не без известна ирония, в националната кинематография преобладават популярни комедийни жанрове с театрални шаржове – типични продукции, които търсят да наложат (и външно, и вътрешно) ценностите на режима, така както са изразени в лозунга “Бог, родина, семейство”. Намерението на тези творби е двустранно – да придаде благоприятен имидж на Португалия в чужбина, а също и да спомогне за солидното възпитание на подходящ вкус и дух зад затворените врати на държавата. Тези популярни комедийни сцени в “Аники-бобо” – с учителя и учениците, с магазинера и помощника му Бонифасио, песните на улицата – всички те са много модни в оная епоха и могат да се интерпретират в този контекст.

АВТОРЪТ: МАНУЕЛ ДЕ ОЛИВЕЙРА

ВЕЧНАТА МЛАДОСТ НА ЕДИН ПОРТУГАЛСКИ РЕЖИСЬОР

Всяка една книга, посветена на португалското кино, отрежда подобаващо място на най-великия му представител, Мануел де Оливейра (1908-2015). Роден в заможно семейство в Порто, той прекъсва образованието си, за да помага на баща си – индустриалец и собственик на първата фабрика за електрически крушки в страната. Запленен от киното от детска възраст, на 21 получава първата си ръчна камера за 35мм лента, за да може да заснеме първия си филм. Привлича за каузата своя приятел Антонио Мендеш, професионален счетоводител, за да държи камерата, и така двамата правят “Работа на река Доуру” (1931) – късометражен филм без звук, но все пак изпълнен със симфоничен ритъм и поезия, за живота и работата на онези, които обитават кварталите край реката в Порто. Макар и с някои изключения, в началото филмът се възприема негативно заради фокусирането си върху простичкия живот и не толкова лъскавите кътчета на града, което злепоставя добрия имидж на страната. В случка, превърнала се в известен анекдот, Луиджи Пирандело, италиански драматург и един от зрителите на премиерата в салон “Фож” в Лисабон, попитал иронично дали е обичайно в Португалия хората да аплодират шедьовъри, като подсвиркват и тропат с крака в залата.

ПЪРВИ ТВОРБИ

ДСлед едно десетилетие, в което снима скромна документалистика, Мануел де Оливейра прави “Аники-бобо” през 1942-а, също с негативен отзвук в началото – най-вече заради факта, че избира деца, за да третира теми като желанието или вината. Изминават 14 години в отказани или цензурирани проекти, преди Оливейра да успее да се завърне към киното. В този период са отхвърлени три версии на “Странния случай на Анжелика” (2010), историята на фотограф, който бива обсебен от красотата на една мърта жена - любим проект, който се реализира чак през следващия век.

През 1956-а Оливейра снима “Художника и града”, като за първи път експериментира с цветове, свързвайки изкристиализираните изображения на акварелиста Антонио Круз с архитектурата на Порто. Връзката с изобразителното изкуство продължава в “Картините на моя брат Жулио” (1965), където оживяват творбите на Жулио Реджио. Към игралното кино се завръща едва два десет години по-късно, с етнографския “Пролетен акт” (1963). За целта, Оливейра отива в едно селце в Траш-ош-Монтеш, с малък екип и без никаква субсидия, за да заснеме процеса на трансформацията на една общност, докато трае определен религиозен ритуал. Следва “Лов” (1964) – алегорична късометражка за кризата на солидарност между хората.



ТЕТРАЛОГИЯ НА ОСУЕТЕНАТА ЛЮБОВ

През 1972-а Оливейра заснема “Минало и настояще”, с което започва своеобразна серия от филми, в които става дума за нещастна любов, всичките вдъхновени от творби от португалската литература, като по-късно получават названието “Тетралогия на осуетената любов”. В първия от тези филми, субсидиран от фондация “Гюлбенкиан”, Оливейра заснема размирните любови на буржоазията и Ванда, вечната вдовица. Насред периода на революцията (1975-а) и в лицето на общественото безразличие Оливейра снима “Бенилде, или девата майка”, второто заглавие от тетралогията – спокойна и метафизична творба за мистериозната бременност на Бенилде по пиесата на Жозе Реджио. С най-скъпата португалска продукция и до ден днешен, “Обречена любов” (1979), адаптация на едноименния роман на Камило Кастело Бранко, Мануел де Оливейра се завръща към успеха, който впоследствие ще бележи цялата му кариера. С подкрепата на RTP (Rádio e Televisão de Portugal – Португалското радио и телевизия), филмът се адаптира за телевизия сред хор от обиди, тъй като не би могъл да е по-далеч от обичайния формат на сапунената опера за малък екран, но също така и е показан в парижките кинозалони, след което е програмиран с шумен успех от бъдещия продуцент Пауло Бранко. Така започва период на сътрудничество между Бранко и Оливейра от 25 години, като за начало - с продукцията на последната част от тетралогията, “Франциска” (1981), адаптация по Агустина Беса-Луиш, в която става дума за разсъжденията на Жозе Аугусто и Камило Кастело Бранко върху живота, жените и фатализма в средата на деветнайсети век.

СЪЖИВЯВАНЕТО НА ЕДНА КАРИЕРА

Добрите отзиви за “Франциска” във Франция дават нов тласък на кариерата на “младия” Мануел де Оливейра (тогава на 73). Започва време, в което трябва да се навакса пропуснатото до онзи момент, така че следващите три десетилетия се превръщат в богат период на експерименти и съзидание, със скорост от кажи-речи един филм на година. Важно е да споменем, в контекста на португалската история, нейните митични епизоди от “Не, или суетната слава да командваш” (1990), с актьорите Диого Дория и Луиш Мигел Синтра като често присъствие в киното му, или “Христофор Колумб, енигмата” (2007). Продължава да изучава връзките между кино и театър с “Пантоф от сатен” (1985), “Моя случай” (1987), а също и между кино и опера с “Канибалите” (1988). Приключва трилогията по Камило Кастело Бранко с “Деня на отчаянието” (1992) и продължава да работи в литературната вселена на Агуштина Беса-Луиш с “Долината на Аврам” (1993), с една от най-забележителните актриси, Леонор Силвейра, “Манастирът” (1995), “Безпокойство” (1998) или “Принципът на неопределеността” (2002). Въпреки неизчерпаемата му младост и енергия, Оливейра започва да разсъждава върху хода на живота си и остаряването – с “Порто от моето детство” (2001), художествена автобиография, в която изпъкват темите за напредналата възраст и смъртта, “Пътуване към началото на света” (1997), последния филм на Марчело Мастоияни, а също и “Връщам се у дома” (2001) с Мишел Пиколи и Джон Малкович.

На 104 години Мануел де Оливейра се сбогува с киното с “Гебо и сянката” (2012), един шедевър за покваряващата власт на парите, но киното никога няма да се сбогува с него – техните истории са вплетени една в друга.

ФИЛМЪТ В КОНТЕКСТА НА ТВОРЧЕСТВОТО НА ОЛИВЕЙРА

“АНИКИ-БОБО”, ФИЛМ-НАЧАЛО

Първият филм на Мануел де Оливейра остава неизбежно една работа в състояние на постоянно развитие, също както и късометражките, които режисира през предишните години. На пръв поглед, и при нуждата от един бегъл анализ, би могло да се каже, че политическият хаос между 1942-а и 1956-а, освен че се превръща в период на технически и идейни затруднения, също така и води до прекъсване в кариерата на Оливейра, след което се реализират множество творби и се налага така разпознаваемият стил на португалския режисьор. За разлика от по-късни заглавия от филмографията на Оливейра, “Аники-бобо” осъществява контакт с масовия вкус посредством притчата на Родригеш де Фрейташ, като използва движенията на камерата (вместо статичната гледна точка в по-късните работи на режисьора) и бързите, последователни преходи в пъргавия монтаж. Също така, натурализъм в актьорската игра, физическият хумор, употребата на шеги или уличен жаргон – накратко, всичко, което доближава Оливейра до естетиката на неореализма (виж КОНТЕКСТ), преди още да съществува това понятие, до известна степен няма нищо общо с онова, което се асоциира киното му по-късно, като например вниманието към времетраенето в мизансцена, екстатичната композиция на кадрите, стилизираната репрезентация, употребата на театрална реч, любовите и метафизическите дилеми на аристократичния свят – само за да споменем, някои от характеристиките на филми като “Долината на Аврам”, “Обречена любов” или “Франциска”.

При все това, във филма му от 1942-а вече могат да се отличат някои от компонентите, които дефинират цялата работа на Оливейра. Първо, с “Аники-бобо” (както и преди това с “Работа на река Доуру”) този възторг от живота и хората на Порто, както в града, така и край реката, ще намери продължение в няколко негови творби (виж СХОДСТВА). Това очарование, породено от порива към документално и реалистично наблюдение, постепенно трансформира града в “магическа сцена”, на която се разиграват различните му сюжети (например, в “Долината на Аврам” или “Странния случай на Анжелика”). Само че в “Аники-бобо” градът и ежедневната рутина се сливат с художествения импулс и със силата на приказката. Би могло да се каже, че с този филм Мануел де Оливейра се учи за първи път как да обединява тези две сфери – външната реалност и чистата художествена измислица, като начин непринудеността да се избута встрани, трансформирайки живота чрез изкуството, създавайки “поезията на ежедневието”.

В своя първи пълнометражен филм Оливейра също се занимава с теми, към които често ще се връща и по-късно – вината, греха, изкушението на желанието, смъртта, конфликта между личността и закона, сублимацията на любовта, търсенето на чистота и невинност, иронията. Както Жоао Бернард да Коша потвърждава, в тази история любовта на Карлитош към Терезиня е една от първите “осуетени любви” у Оливейра², тъй като дори след покоряването на сърцето ѝ, поради възрастта на двамата тази любов остава неконсумирана. И така както тази двойка напомня други от творчеството на Оливейра, чиято любов също изглежда невъзможна (най-вече фатализма и трагедията на Тереза де Албукерке и Симао Ботельо в “Обречена любов”), Терезиня, при цялата ѝ “фалшива невинност” и обърканост (виж АНАЛИЗ НА ПЛАН), също така е първа в редицата от изключително комплексни женски персонажи в кариерата на Оливейра. Те включват Ванда от “Минало и настояще”, Франциска / Фани Оуен от “Франциска”, Ема Бовариня от “Долината на Аврам” и Анжелика от “Странния случай на Анжелика”, всички до една – забележителни жени, които доминират и манипулират мъжете.



² Тетралогията на осуетената любов, създадена между 1971-а и 1981-а, се състои от “Минало и настояще”, “Бенилде, или девата майка”, “Обречена любов” и “Франциска”

Противоположно на онова, което се случва, докато работата му постепенно става по-зряла, все пак в “Аники-бобо” изображението неизменно властва над думите. Експресивно изображение, наследник по-скоро на разказвателното и не толкова на театралното от началото на нямото кино, с употребата на камерата с нейните “развърлувани” движения, “нетърпелива” да зърне света. Все пак, наличието на комични реплики, детски песнички, или пък сцената с “философската” дискусия на децата около смъртта и душата са също насочващи елементи в този ранен филм, които подсказват заплепеността на Оливейра от думите. В по-късните му работи те вече ще имат друга тежест – като средство да се проникне в един по-различен свят, призовавайки магическото и свръхестественото.



И накрая, работата по сенките, застъпващите се образи в сцената със стражарите и апашите (**виж АНАЛИЗ НА СЦЕНА**), небесните панорами, съня на Карлиташ, детските забележки за Дявола или за “небесния фенерджия” в “Аники-бобо” - всичко това ни дава възможност да забележим оформянето на едно свръхестествено измерение, на лирическо излияние, на магията на привиденията като форма на родство с духовното, която ще се развие с по-късни работи като “Бенилде, или девата майка”, “Странностите на една блондинка”, “Канибалите”, “Странния случай на Анжелика” или “Магическо огледало”.



ИЗБРАНА ФИЛМОГРАФИЯ

От късометражни до пълнометражни филми, а също и от документално до игрално кино – Мануел де Оливейра има дълга и богата кариера. Предложената селекция включва заглавията на най-важните му творби:

- “Работа на река Доуру” (1931)
- “Аники-бобо” (1942)
- “Пролетен акт” (1963)
- “Лов” (1964)
- “Минало и настояще” (1972)
- “Бенилде, или девата майка” (1975)
- “Обречена любов: спомените на едно семейство” (1979)
- “Франциска” (1981)
- “Пантоф от сатен” (1985)
- “Канибалите” (1988)
- “Не, или суетната слава да командваш” (1990)
- “Божествената комедия” (1991)
- “Денят на отчаянието” (1992)
- “Долината на Аврам” (1993)
- “Кутията” (1994)
- “Манастирът” (1995)
- “Парти” (1996)
- “Пътуване към началото на света” (1997)
- “Безпокойство” (1998)
- “Слово и утопия” (2000)
- “Връщам се у дома” (2001)
- “Порто от моето детство” (2001)
- “Принципът на неопределеността” (2002)
- “Говорещ филм” (2003)
- “Петата империя – вчера както и днес” (2004)
- “Магическо огледало” (2005)
- “Винаги красива” (2006)
- “Странностите на една блондинка” (2009)
- “Странният случай на Анжелика” (2010)
- “Гебо и сянката” (2012)

СХОДСТВА

1. “СВЕТЛИНИТЕ НА ГОЛЕМИЯ ГРАД” (1931), ЧАРЛС ЧАПЛИН

Името на Карлитош е вдъхновено от Чарлс Чаплин, или Шарло – най-известната киноличност. В този филм Чаплин играе скитник, който се влюбва в спящата продавачка на цветя и се опитва да спечели сърцето ѝ, точно като Карлитош.



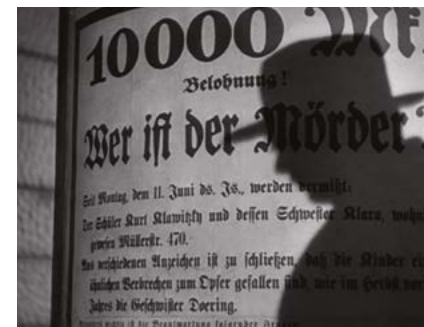
2. “НУЛА ЗА ПОВЕДЕНИЕ” (1933), ЖАН ВИГО

Френски среднометражен филм, който разкрива живота в един училищен интернат. И както се случва в “Аники-бобо”, противопоставя света на възрастните с този на децата.



3. “М” (1931), ФРИЦ ЛАНГ

Немски филм за един човек, който убива дете. Тази творба върху вината, но също и експресионистичната сила на сенките и контрастите между черно и бяло, са източник на вдъхновение за “Аники-бобо”.



4. “НАТРАПЧИВОСТ” (1943), ЛУКИНО ВИСКОНТИ

Италиански филм за омъжена жена, която се влюбва в по-млад мъж. Киностилът, демонстриращ детайлите от изпълнената с живот улица и други елементи на популярната среда, напомня на реализма, с който Оливейра заснема улиците на Порто една година по-рано.



Някои теми и елементи, присъстващи в “Аники-бобо”, по-късно се появяват отново във филмографията на режисьора:

ГРАД ПОРТО

1. **“Работа на река Доуру” (1931)** – документален портрет на ежедневието и работата край река Доуру

2. **“Аники-бобо”**

3. **“Порто от моето детство” (2001)** – документален филм, в който Оливейра си припомня детските и юношеските години в Порто

ВЛАКЪТ

4. **“Художникът и градът” (1956)** – документален филм за две гледни точки към Порто, едната от киното на Оливейра, а другата – на художника Антонио Круз

5. **“Аники-бобо”**

6. **“Странный случай на Анжелика” (2010)** – история за фотограф, който се влюбва в починала младоженка, която се връща към живота посредством обектива на апарата му

КОМПЛЕКСНИ И МИСТЕРИОЗНИ ЖЕНИ

7. **“Долината на Аврам” (1993)** – история за любовите и неудовлетворенията на Ема, португалската версия на Мадам Бовари, по романа на Агустина Беса-Луиш

8. **“Странностите на една блондинка” (2009)** – един мъж се опитва да се ожени за идеалната жена, но освен съвършенство, тя се отличава и с някои мистериозни особености

9. **“Аники-бобо”**



1



2



3



4



5



7



8



9



6

ЦИТАТИ

МАНУЕЛ ДЕ ОЛИВЕЙРА (РЕЖИСЬОР):

“Намерения у “Аники-бобо”? Да, сигурно. И може би дори амбиции, в намерението да се разкаже една толкова простичка история – целта беше да се направи паралел с проблемите на възрастните у децата, проблеми, които все още са в ембрионална фаза, да представим в перспектива концепцията за добро и зло, омраза и любов, приятелство и неблагодарност. Идеята беше да се внуши страха от нощта и от неизвестното, привлекателността на живота, който пулсира навсякъде около нас, в контраст с монотонността на това да си затворен, ограничен от стени, насила или от някакви условности. Ако някой забележи или усети някакъв аспект от социалния или икономическия характер в този филм, факт е, че това никога не е било замислено като част от фундаменталната му структура или устройство. Както не беше и в “Работа на река Доуру”. В “Аники-бобо” поне умишлено, но съвсем дискретно, съм искал да изразя едно послание за любов и разбирателство към себеподобните, като предупреждение към едно общество, което се мъчи и отчайва сред неправда.”

Изявление на Мануел де Оливейра за Киноклуба на Порто (Cine-Clube do Porto) по повод програма №183 от сесия, посветена на португалското кино през декември 1954г.

ФЕРНАНДА МАТОШ (АКТРИСАТА В РОЛЯТА НА ТЕРЕЗИНЯ):

“Бях избрана да се присъединя към филма чрез един учител, който беше приятел със семейството на съпругата на Мануел де Оливейра. Няколко души се появиха в училище, след което учителят ме помоли да прочета откъс от учебника, да изпея една песен и да изрецитирам нещо. Казах на майка ми какво се е случило, но тя не прояви особен интерес. Но когато дойде ваканцията, учителят помоли майка ми да ме заведе един следобед в Паласио де кристал и там се срещнахме отново със същата група. Един от тях ме снима, в различни пози. Този път майка ми се поучуди. След известно време, Мануел де Оливейра и жена му дойдоха вкъщи, за да помолят родителите ми за тяхното позволение да играя във филм за деца. [...] Колкото до останалите, Едуардито беше открит в Рибейра, където живееше; въпреки че той всъщност не живееше там, защото вече си падаше малко мечтател; а Карлиташ обичал да ходи на реката [Доуру] и да я съзерцава – него го намерили там; останалите бяха част от една театрална труппа към Патронато де кампаня.”

Из интервю с Фернанда Грило

ОРАЦИО СИЛВА (АКТЬОРЪТ В РОЛЯТА НА КАРЛИТОШ):

“Бях се настанил върху едно от тези съоръжения за привързване на корабите. Видях човек, който прави снимки там – знаех, че не е Мануел де Оливейра, така че нито съм му се обадил, нито дори погледнах към него. После Мануел де Оливейра дойде и ме попита кой съм, къде живея и дали не съм виждал човек, който фотографира. “Видях” - отговорих. “И дори не погледна?” ме пита той. И аз му обясних, че ако е снимал, това си е негова работа, няма какво да гледам там. И това беше – ако нямаш новика да слизам до кейовете на Рибейра на път за вкъщи, нищо от това нямаше да се случи.”

*Из “РАЗГОВОРИ СЪС
Мануел де Оливейра, Фернанда Матош – Терезиня и Орацио Силва – Карлиташ”
DVD допълнителни материали към “Аники-бобо” NOS (Португалия)*



Фернанда Матош в ролята на Терезиня в "Аники-Бобо"



Орацио Силва в ролята на Карлиташ в "Аники-Бобо"

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА



1 – Децата наблюдават преминаващия влак от хълма. Внимание!

(00:01 - 01:41)



2 – Сутринта Карлитош се приготвя да излезе и се присъединява към другите момчета на път за училище.

(01:42 - 03:16)



3 – В "Магазина на изкушенията" собственикът мъмри своя служител, младия Бонифасио, за това че е непохватен.

(03:17 - 03:44)



4 – На път за училище Карлитош пада в една локва, бутнат от Едуардито. И двамата се опитват да привлекат вниманието на Терезиня.

(03:45 - 04:36)



5 – Часът ще започне всеки момент. Пищарим пристига със закъснение и учителят го наказва в ъгъла на стаята, с глуповата шапка на главата.

(04:37 - 08:45)



6 – Докато излизат от училище, момчетата започват да пеят щастливо.

(08:46 - 10:13)



7 – Карлитош предлага на Терезиня ябълка, но тя предпочита Едуардито, съперника му. Пищарим предлага на неутешимия Карлитош да се изкъпят в реката.

(10:14 - 12:52)



8 – Момчетата се къпят в реката и Карлитош започва да се бие с Едуардито, за да защити Пищарим. Суматохата привлича един полицай, след което всички се разбягват.

(12:53 - 16:40)



9 – Терезиня отива до “Магазина на изкушенията” и разглежда красива кукла на витрината. Когато забелязва, че Карлитош е ранен, тя почиства лицето му.

(16:41 - 19:19)



10 – В училище момчетата рецитират урока. Но Карлитош мечтае за Терезиня, а Едуардито го уцелва с прашка.

(19:21 - 19:55)



11 – Карлитош е тъжен и Пищарим му предлага да купи куклата за Терезиня.

(19:56 - 20:56)



12 – Като добър приятел, Пищарим се опитва да купи куклата със спестеното в касичката си, но усилията му са напразно.

(20:57 - 24:08)



13 – Карлитош отива в “Магазина на изкушенията” и открадва куклата.

(22:48 - 26:59)



14 – Едуардито се хвали, че Терезиня е насинила окото на Карлитош. Моли го да не си отмъщава.

(27:00 - 28:09)



15 – Собственикът на магазина открива, че куклата липсва и Карлитош се опитва да се покрие.

(28:10 - 30:21)



16 – Едуардито и Терезиня се разхождат край реката. Едуардито предлага да избягат от училище на следващия ден, за да пускат “звезда”.

(30:22 - 32:09)



17 – Привечер момчетата играят на стражари и апаши. Карлитош не иска да е апаш, защото го гризе съвестта.

(32:14 - 35:31)



18 – Призори Карлитош се катери по покривите, за да влезе в стаята на Терезиня и да ѝ предложи куклата.

(35:38 - 41:34)



19 – Няма достатъчно хартия, за да се измайстори хвърчило. Децата събрат пари и молят Карлитош да купи – той отказва.

(41:39 - 42:46)



20 – Едуардито отива в магазина да купи нужната хартия и собственикът заподозира, че може би той е откраднал куклата.

(42:47 - 44:27)



21 – Едуардито се връща с хартията, но след като виждат, че към тях се задава собственикът на магазина, всички побягват.

(44:28 - 46:40)



22 – Насред играта и докато Карлитош и Едуардито се бият отново, се чува задаващият се влак, така че децата тичат развълнувано към върха на хълма да го видят. Едуардито се подхлъзва и пада на железопътната линия.

(46:41 - 48:30)



23 – Всички, включително и Терезиня, обвиняват бедния Карлитош, че го е бутнал нарочно.

(48:31 - 52:10)



24 – Без дори да знаят какво се е случило с Едуардито, децата разговарят за смъртта, душата и за Дявола.

(52:10 - 54:21)



25 – Същата нощ Карлитош сънува кошмари за онова, което се е случило. Всички в училище го обвиняват и никой не му говори.

(54:22 - 57:35)



26 – Собственикът на магазина казва на Терезиня онова, което е видял, а именно - че Едуардито се е подхлъзнал. Унилият Карлитош се скрива в лодка, за да избяга.

(57:36 - 59:08 / 01:00:13 - 01:00:40)



27 – Разбирайки истината, приятелите на Карлитош го приемат обратно.

(01:02:25 - 01:03:50)



28 – Разкажал се, Карлитош си признава за кражбата и връща куклата на магазинера. Собственикът му прощава и му дава куклата обратно.

(01:03:51 - 01:06:41)



29 – Карлитош отива отново да подари куклата на Терезиня и двамата излизат на улицата, като влюбена двойка.

(01:06:42 - 01:07:54)

КИНОВЪПРОСИ

1. ОБРАЗИТЕ В “АНИКИ-БОБО” КАТО МОСТОВЕ МЕЖДУ РАЗЛИЧНИ СВЕТОВЕ

В своята изключителна книга върху филма на Мануел де Оливейра (“Аники-бобо”, 2012), португалският поет Мануел Антонио Пина (1943-2012) пише, че това е един “спонтанен и емоционален” филм, който “не е свързан с различните школи и естетики в киното”. Тази спонтанност, характерна за една творба на млад автор и, както е в случая с Оливейра, също пълнометражен дебют, се изразява в готовността да се експериментира и да се поеме на пътешествие по няколко различни пътища. Имайки предвид тези неща, може да се каже, че основният принцип при подбора на изображенията в “Аники-бобо” демонстрира конфронтацията, но също и допълването на различни светове: на децата и на възрастните, на идеалистичните принципи на душата и небето и на прагматичните проблеми на тялото и земята, на реализма на пространството и градовете и на поезията и историите, които се разиграват в тази среда, на спонтанността в погледа на децата от Рибейра и на заучените думи от сценария, на реда и на прегрешението, а също така, като за финал, на драмата и на смеха. Във всички тези опозиции, пазейки равновесие между интуицията и здрав разум, творбата на Мануел де Оливейра ни разкрива прехода от детството към зрелостта – време на наивност, пресъздадено умело от режисьора. Нека да погледнем как точно са изградени някои от тези мостове между изброените светове.

ВЪЗРАСТНИ / ДЕЦА

Мануел де Оливейра отказва да окачестви филма си като “детски” (виж ЦИТАТИ). За него, това по-скоро е филм за възрастни, които са все още в началната фаза на детството и чиито проблеми тепърва се разгръщат пред зрителите – връзката между добро и зло, правда и неправда, надежда и страх, любов и омраза, желание и смърт, вина и съвест. Вследствие на отказа да се отграничат категорично “децата” и “възрастните”, в “Аники-бобо” не е достатъчно само да се анализира как са конструирани тези два свята, но е и важно да се разбере от какво са направени мостовете помежду им.

Карлитош, Едуардито и другите момчета принадлежат към отворените пространства на улиците, реката, полята. Противоположно на това, възрастните (като учителят в класната стая или продавачът в своя магазин) са почти изцяло “затворени” в своите тесни пространства. И за разлика от момчетата, които са назовани поотделно, тези възрастни съществуват като продължение на функцията, която изпълняват – учител, магазинер, полицай – налагайки ред в една система от правила, чиито пазители те се явяват. Освен че нямат имена, често дори не виждаме ясно лицата им. Например при майката на Карлитош имаме нужда единствено от нейните ръце и глас като “инструмент” за привързаност и авторитет, за да разберем как възрастните ограничават, но също и подхранват една прикрита обич към децата в света на “Аники-бобо” (изображение 1).



1



2



3



4

Би могло да се каже, че Оливейра изгражда едно огледало между децата и възрастните, което е по-скоро наобратно, отколкото симетрично. От една страна, сериозните дилеми са прехвърлени към света на децата, докато възрастните са по-скоро пародийни карикатури от които, иронично, човек очаква да деконструират порядъка, регулиращ света на порасналите. От друга страна, режисьорът предпочита камерата да снима отгоре надолу, симулирайки гледната точка на възрастните към децата, “смазани” от тежестта на авторитета (изображение 2), а също и наобратно, камерата симулира погледа на децата към възрастните отдолу, което ги “издига в очите” на зрителите (изображение 3). Цялата значимост на творбата се разгръща в това взаимодействие на гледните точки – в стремежа да се “извиси” света на децата до гледната точка на възрастните, докато в същото време житейските проблеми се “спускат” на тяхното ниво.

На финала, когато Карлитош разказва цялата истина и се помирява със света на възрастните, двамата с Терезиня се изкачват по стъпалата, хванати ръка за ръка, с куклата. В този момента Оливейра позиционира камерата като за порасналите, с което двамата все едно прескачат в огледалния свят – този на възрастните (изображение 4). Тази “награда” двойката получава за това, че последва порядъка на възрастните, за това, че открива “правия път” – обратно на Едуардито, който насърчава лошите постъпки сред приятелите си и бягството от училище, така че накрая пада (виж ОСНОВНИ ТЕМИ) близо до железопътните релси, допълнително увеличавайки пропастта между възрастните и децата.

ВИДИМО/НЕВИДИМО

Едно от предизвикателствата на изкуството е да се внушат на зрителя съществуването на чувства и други вътрешни измерения, които нямат съответната проява в обозримата реалност. Как да се заснемат любовта, ревността или други неосезаеми аспекти на живота? В тези четири изброени примера изкуството на Оливейра разкрива невидимото. В първия пример Карлиташ идва на училище със закъснение и слага кепето си при другите шапки. Докато режисьорът ни показва в детайли как шапката първа другите, когато се допира до тях – с което също ни разказва как закъснението се отразява на училищната дисциплина – малко след това за Пищарим, който идва още по-късно, е още по-трудно да сложи шапката си на мястото ѝ (**изображение 5**). И тогава, за да заплати за липсата на дисциплина, той ще бъде наказан от учителя и ще трябва да носи глуповата шапка в ъгъла. Във втория пример Оливейра ни внушава онова, което чувства по отнишение на училището през очите на нашия протагонист – чрез образа на старата пропукана стена (**изображение 6**). В третия пример се концентрираме върху погледа на Карлиташ, разтревожен, че е видял магазинера край реката, при което предупреждава другарите си и всички се разбягват. Нюансът е в това, че докато групата тича, защото смятат, че възрастният е разкрил бягството им от училище, Карлиташ също бяга, но защото се страхува, че магазинерът е разкрил, че той е виновен за кражбата на куклата (**изображение 7**). Най-накрая, след бързите сцени с падането на Едуардито, режисьорът заснема разбитото хвърчило на земята, като алюзия за тъгата и трагедията, които са последвали епизода със забавата (**изображение 8**).



5



6



7



8

ИСТИНСКИ/КИНЕМАТОГРАФИЧЕН ГРАД

Мануел де Оливейра снима своя град Порто и околностите край бреговете на река Доуру – все места от неговото детство – по време на война. Както вече споменахме (**виж КОНТЕКСТ**), той работи с местни деца, които развиват усилено ролите си, за да интерпретират съответните персонажи. В този смисъл, на местата, където се развива сюжетът на “Аники-бобо”, се поражда значително напрежение. Докато, от една страна винаги има доза истинност зад локациите и епохата – с хората, които преминават забързано, жените, гледащи през прозореца, волските коли, работниците на речното пристанище (**изображение 9**), липсва реалистичната непрекъснатост между заснетите места, защото за режисьора е важно да представи на преден план художествената история на децата (**изображение 10**). По този начин киното и образите от “Аники-бобо” никога не успяват да отговорят на тази двойна функция – те документират истинския град, с неговите обитатели и ежедневието, но на базата на всичко това Мануел де Оливейра конструира една кинематографична реалност, която съществува единствено за тези деца – с уговорката, че това вече не са просто едни момчета от Рибейра, а действителни художествени персонажи.



9



10

СЪН/РЕАЛНОСТ

Един от най-сложните аспекти на детството е свързан с начина, по който интегрираме нашите емоции, мечти и почуда в правилата, на които ни учи реалността. Осъзнавайки това заплетено взаимоотношение, Мануел де Оливейра изтъква филма си около реалистични и трагични епизоди – като падането на Едуардито, кражбата на куклата, опита за бягство на Карлиташ – на един фантастичен, комичен, карикатурен и естествен фон. Кошмарът на Карлиташ се отнася до това измерение, със застъпването и изкривяването на визуалните елементи, които го закриват, или експресионичната и унила сцена с играта на стражари и апаши (**виж АНАЛИЗ НА СЦЕНА**). Като два алтернативни и допълващи се образа, поставени на пътя на тези деца – между облаците на небето и тежестта на земята – вероятно единствено съединяването на тези две реалности би позволило напълно да се разбере смисълът на порастването.

2. ЗВУК И МУЗИКА В “АНИКИ-БОБО”, “СУРОВИНАТА” НА ТВОРЧЕСТВОТО

Във филма на Мануел де Оливейра музиката и звукът изпълняват най-различни роли. Първо и очевидно, става дума за начина, по който Жайме Силва асоциира различните персонажи и музикални стилове. Най-идиличните и романтични акорди са запазени за сцените с ухажването между Терезиня и Карлитош, но има и по-ритмични пасажи за груповите сцени, в които децата тичат по улицата или играят, а има също и нотки на напрежение в моментите, когато е представено съперничеството между Едуардито и Карлитош. Ще разгледаме различни примери, в които музиката и звуковата средата помагат да се изградят различните измерения в “Аники-бобо”.

КОМИЧНОТО

В различни моменти музиката подчертава или се нагажда към комичните жестове, разиграващи се на улицата – когато Карлитош се блъска в един стълб (**изображение 1**) или пък когато Пищарим се препъва в собствените си обувки. Понякога звуците или интонацията на речта са онова, което трябва да предизвика смях. Два примера: пискливия глас на Помпеу, когато чете в училище (**изображение 2**) или бързото преповтаряне на списъка за пазаруване от Терезиня и магазинера малко по-късно [17:00].



1



2

ОПАСНОСТ

Употребата на звука понякога загатва за опасност, за вълнение или за повишаване на драматичния заряд. Преди финалните надписи на “Аники-бобо”, към финала, бързите кадри с падането на Едуардито са комбинирани многократно със свирката на влака, за да се подчертае внезапното му идване (**изображение 4**) и пронизителния писък на Терезиня, в пристъп на паника, веднага след падането (**изображение 3**). Към това бихме могли да прибавим и звука от сирената на линейката, който се чува малко след инцидента, когато също виждаме смачканото хвърчило на земята [49:45].



3



4

ПРИЯТЕЛСТВО

В други моменти, освен че обединява деца и възрастни в епизоди на игра или приповдигнато настроение, музиката също изпълнява явна разказвателна роля. В първия пример стиховете на Алберто де Серпа (**виж ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ**) “Отворете вратата на училището, врабчето напуска своята клетка” или “Отворете вашия прозорец и животът става по-хубав” ни предават детайли за ежедневието на учениците (**изображение 5**). Същото е и с гореспоменатата детска песничка-броилка “Аники-бобо” от заглавието на филма, която освен че е повод за забавление, песни и танци (**изображение 6**), също така помага на момчетата да се разделят на стражари и апаши – едно разделение, предхождащо много други, които ще се случат по-късно, в живота им като възрастни (**виж АНАЛИЗ НА СЦЕНА**).



5



6

СЪВЕСТ

Понякога звуците са изменени и преувеличени, за да изразят психологическото безпокойство у даден персонаж. След играта на стражари и апаши, пропита от вина (**изображение 7**) за “престъпление”, което е извършил и за което още никой не го е обвинил, Карлитош многократно чува като че ли в главата си прошепнатите думи от играта, произнесени от Едуардито: “ти си апаш... ти си апаш...” (**виж АНАЛИЗ НА СЦЕНА**). По-късно, когато е обвинен в престъпление, което не е извършил – за това, че е блъснал Едуардито, същият Карлитош решава да избяга на борда на товарен кораб. В тази сцена, увеличаващият се шум от комина на кораба и моторите в пристанището говори за враждебната и тежка реалност, която се е стоварила над главата на нашия протагонист (**изображение 8**).



7



8

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА

ИСКАШ ЛИ КУКЛАТА?

ЕПИЗОД 9 [17:46]

По своята същност, фотограмата е по-скоро фотографско, отколкото кинематографично изображение. Докато фиксираният план предлага максимална неподвижност, по време на снимките камерата фиксира още повече различни и неподвижни компоненти – кадрите, запечатани на филмовата лента, или фотограмите. Връзката между всички тях по време на прожекцията ни дава илюзията за движение.

Ако предишният анализ демонстрира как Мануел де Оливейра разкрива за зрителите нерешителността на Терезиня по отношение на любовното съперничество между Карлитош и Едуардито, този кадър ни показва за първи път фактора, който ще нажежи тази нерешителност – куклата, по която момичето се размечтава, след като я вижда на витрината на (символично назования) “Магазина на изкушенията”. Връщайки се от приключението на река Доуру, с боя с Едуардито и бягството от полиция, Карлитош и Пищарим виждат Терезиня до витрината и се приближават. Тук, със самия избор на кадриране, се отличават няколко определящи фактора в “Аники-бобо”. На първо място – погледите. Тъй като става дума за филм, в който децата се сблъскват за първи път със света на чувствата и желанията, Мануел де Оливейра влага в този план цяла възел от погледи, които са едновременно опознавателни, трансформиращи реалността в поезия, а също и разголени от скрити мотиви. В този смисъл, Терезиня изглежда насърчена, а куклата е като че ли озарена от великолепието на момичешкото желание. От своя страна, Карлитош гледа към Терезиня, неговия “обект на желанието”. И накрая, Пищарим явно ламти за буркана с лакомствата. За това “озаряване” на куклата, трябва да отбележим, че то не е реалистично. В следващите сцени може да видим как Оливейра решава да трансформира буркана с лакомствата в нещо, което излъчва светлина, за да освети по-добре кадъра и по този начин да фиксира ясно формата на куклата в очите на момчетата. Тази дефиниция на драматичния елемент позволява също на режисьора да определи на каква височина да позиционира камерата.

Друг изключително важен елемент е начинът, по който кадърът ни демонстрира мъжкото в приятелството на двете момчета, от една страна, с хубавата стойка на Пищарим и ръката му на гърба на приятеля му, а от друга страна женското, със сходството между роклите на Терезиня и куклите, с което са подчертано значението на финалната сцена на “Аники-бобо” - куклата, над която Терезиня и Карлитош ще сключат ръце, изкачвайки се по улицата, вече одобри, е физическото представяне на тяхната любов, символ на “потомството” на тази невинна връзка, която в същото време е и нова стъпка в тяхното порастване и навлизане в света на възрастните.

И третият ключов елемент в тази фотограма е гледната точка на камерата, която установява разрива между вътрешния и външния мир. Камерата е поставена вътре в магазина, което е едно затворено пространство, пространство на възрастните, което означава едновременно източник на желание и интеграция на децата, но също така ограничение и авторитет. В същото време, навън, децата са свободни, пеят, играят, там се намират като фон също реката и естествената площадка на тяхното детство.



АНАЛИЗ НА ПЛАН

ЖЕЛАНИЕТО ИМА МНОГО ПОСОКИ ЕПИЗОД 7 [00:10:35 ТО 00:10:47]

Избраният план е част от втората сцена, в която Карлитош вижда своята любима Терезиня. Първия път тя е показана отгоре подобно на кукла, усмихваща се към него и Едуардито от “недостижимия рай” на своя балкон [03:46]. В този момент камерата на режисьора разделя момчетата, видени от горе надолу от момичето, позирайки на улицата, за да я впечатлят, но в този план Терезиня ще слезе до тяхното ниво. Тя се спуска по стълбите, докато на финала на филма ще се изкачи с Карлитош към бреговете на реката и ще пресече с него. В този конкретен момент, камерата, която започва да следи хода на Терезиня по улицата от дясно наляво (**изображение 1**), спира да се движи и остава на място, докато Карлитош се приближава (**изображение 2**). След което Терезиня минава покрай него (**изображение 3**) и прави още няколко крачки към реката. Тогава камерата продължава прекъснатото си движение наляво, проследявайки извитата глава на Терезиня, която се опитва да зърне някого (**изображение 4 и 5**) – както научаваме малко по-късно, това е Едуардито. След това Терезиня се колебае, дава на заден ход в намеренията си и се обръща отново към Карлитош. Тук камерата кадрира наново двойката, с леко движение вдясно (**изображение 6**).

ДВИЖЕНИЯ НА КАМЕРАТА И ЕМОЦИОНАЛНИ ПРЕНАГЛАСИ

Важно е да се отбележи, че движенията на камерата в тази сцена, съпровождащи колебливото движение на Терезиня, превеждат на визуален език любовната дилема, около която се върти филмът. Момичето демонстрира интерес към Карлитош, но преди да го заговори, има нужда да улови погледа на Едуардито, който също я привлича. И точно в следващата сцена това колебание се превръща в сигурност, така че тя зарязва Карлитош, докато той, след като я е питал дали иска да играят заедно, рови в чантата си, за да ѝ предложи ябълка.

НАСТЪПЛЕНИЯ И ОТСТЪПЛЕНИЯ

Историята на Карлитош и Терезиня обхваща серия от настъпления и отстъпления. През целия филм той постепенно заличава разстоянието между двамата, като се доближава все повече и повече. При първата среща едва разменят погледи, а тук вече разговарят, макар и кратко. Тя не иска да играе с него, нито да вземе ябълката му, но когато се видят още веднъж по-късно, Карлитош ще се е доближил още повече, така че ще получи потупване по бузата (**виж АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА**). Още по-близо и от това е сцената на прозореца на стаята, когато Карлитош заменя ябълката с кукла на цената на една целувка, което за малко не се оказва фатална за него, претъркувайки от покрива [39:47]. На финала, когато всички стандарти за честност са изпълнени и сметките за малките грехове – уредени, двамата са заедно, почти като женени, изкачвайки се по стъпалата с куклата, хванати ръка за ръка. Но на всяко подобно настъпление съответства едно отстъпление.

В първата сцена, също като другите, Терезиня също му се присмива, когато го вижда с изцапано от кал лице, защото Едуардито го е препънал [04:16]. В избраната тук сцена, той също избира да ѝ обърне гръб и да се срещне с някой друг, а накрая тя ще го обвини в нещо, което той не е извършил “И ти също, Терезиня? И ти ме обвиняваш?” [51:16].



1



2



3



4



5



6

АНАЛИЗ НА СЦЕНА

КОГАТО ВИНАТА НИ ПРЕСЛЕДВА

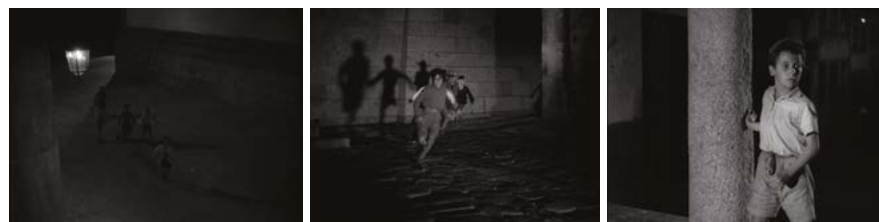
ЕПИЗОД 17 [00:32:09 - 00:35:33]



Сцената със стражарите и апашите из лошо осветените улички на централно Порто е ключова за разбирането на „Аники-бобо“. От една страна, тук присъстват няколко от темите на филма – лекомислието в момент на сериозност, динамиката между Карлитош и останалите, значението на това да се поема отговорност и нуждата да се изправим срещу страховете си. От друга страна, Мануел де Оливейра също постига тук някои от най-високите върхове в работата си – способността да се покаже невидимото, експресионистичната му работа със сенките като знак за случващото се у персонажите, фантастичното обкръжение, звука като елемент на тревожността. И за финал, избраната сцена е ключова за разказа на филма, тъй като с нея започва превръщането на Карлитош във възрастен, разсъждавайки върху проблемите, която неговата лична съвест му поставя. Тази сцена е разделена на **четири отделни части**. В първата Едуардито уточнява с другарите си всичко около пускането на „звезда“ за следващия ден. Във **втората**, която започва с идването на Карлитош, начева играта и разделението на стражари и апаша. В **третата** момчетата вече се преследват, тичайки по (почти) опустелите улици. В **четвъртата** Карлитош е заловен от Едуардито и побягва.

САМ И В ГРУПА

Това е първата сцена от „Аники-бобо“ (един изцяло „дневен“ филм до момента), която се развива през нощта. След тази, ще последват още три подобни сцени – отнасянето на куклата до стаята на Терезиня призори [35:38 - 41:34], философските разговори на момчетата върху душата и Дявола, докато Едуардито е в болница [52:10 - 54:21] и кошмара на Карлитош [54:23 - 55:55]. (В сцената с разговора едно от момчетата пита „Кой светва звездите?“ „Онзи с лампата в небесата“ - отговаря друг.) След красивия здрач на река Доуру, не е случайно, че избраната тук сцена започва именно с човек, застанал на върха на стълба и с лампа в ръка, осветяваща тясната уличка, където след това преминава двойка. Тази мъждукаща улична светлина, която ще освети последвалите разговори и игри, ще изгасне в последния момент – боя на Карлитош, с което оставя възможност цялата тази сцена да се интерпретира като един кошмар, развиващ се в потайна доба, наскоро кратка и лека мъгла.



4

5

6

Първоначално виждаме наредените момчета, а Едуардито е показан отзад, в позиция на лидер – авторитарен и обвиняващ, с вдигнат пръст, раздаващ команди за това какво да носи всеки за следващия ден. В една сцена, която е по-скоро като от военен филм, във всеки случай не и включваща играта на стражари и апаша, Едуардито е „капитан“, „генерал“, „ръководител“ на групата. Това е роля, която той ще изпълнява до инцидента с влака (**виж СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ**). Тук също така е артикулирана и дисциплината, която Едуардито налага над групата – щом каже „Аники!“, останалите отговарят с „Бобо!“.

Карлитош, съперникът на Едуардито, не само че не е лидер, за известно време той дори не принадлежи към групата, тъй като лошите му постъпки го изолират от останалите. Музиката на Жайме Силва маркира момента, в който той пристига сам пред любопитните погледи на останалите, без да знаем откъде. Сцената напредва с прогресивната му изолация от другите – нещо, за което ще се намери „лек“ едва към края на филма [01:03:04].

НА ШЕГА ИЛИ НА СЕРИОЗНО?

Тогава Едуардито предлага да играят на стражари и апаша и момчетата, към които сега се е присъединил и Карлитош, подскочат радостно. Те се нареждат край стената (**изображение 1**), като Карлитош все остава последен. След, което, пръстът-пистолет на Едуардито и броилката „Ти си стражар! Ти си апаш!“ ги разделят на две – такива, които се крият, и такива, които ги гонят. Момчетата са разпределени и напрежението нараства, защото все още не знаем съдбата на Карлитош. Сега на стената остават само той и още едно момче. Едуардито повтаря стихчето и когато стига до „Ти си стражар!“, сочи към другото момче, което си тръгва, оставяйки Карлитош на съдбата му. Едуардито спира за момент, след което с още повече патос, обрича окончателно съперника си с „Ти си апаш!“. Звуковият ефект като че ли скулптира този именно момент на обвинението, при което виждаме Карлитош хванат в капана между собствената си сянка и сянката на Едуардито, с неговия пръст, сочещ към гърдите на Карлитош (**изображение 2**). Карлитош отвърща, че не желае да бъде апаш, но Едуардито само засилва обвинението, което има двойно значение, както е ясно за зрителите – не само в играта, но и в действителност, защото Карлитош наистина е извършил кражба.



7

8

9

СЕНКИТЕ И НИЕ

Играта започва под командването на Едуардито (**изображение 3**). В тази трета част, монтажът се забързва, като че ли в крак със забавленията на децата. Оливейра издига камерата нагоре и ни показва момчетата долу в ниското, как тичат наред широките и празни пространства, само с един мъждукащ източник на светлина (**изображение 4**), или пък се позиционира в края на улицата, като ни показва как след тичащите момчета ги следват техните сенки, блуждаещи по стените, като че ли също нетърпеливи да участват в този танц (**изображение 5**).

В една експресионистична сцена (**виж КОНТЕКСТ**), работата със сенките има двойна цел. Първо, сянката е движещ се елемент, но тъй като трудно може да се идентифицира моментално, това допринася за създаването на атмосфера на мистериозност и страх. Сянката е движение без тяло, като визуално това внася аспект на недоверие – първо у зрителите, а после и у персонажите. Това е видимо в сцените с уличните котки, които се хранят на ъгъла, или дамите на прозореца, където сенките закриват телата им. Второ, оптически сенките уголемяват пространствата и телата. Момчетата изглеждат много по-големи, отколкото са всъщност, “изрисувайки” стените, пътищата, сградите със странни сенки, които придават на преследването кошмарен оттенък, защото момчетата все едно са преследвани от образите, излизащи от самите тях.



10

11

12

ДА ИЗБЯГАШ ОТ СЕБЕ СИ

Докато целият този епизод може да се интерпретира като опита на Карлитош да се интегрира в групата (той идва да играе с другарите си), Мануел де Оливейра всъщност демонстрира, че именно вината, която протагонистът носи, не позволява това да се случи. И тази изолация, в която той ще изпадне, е прогресивна. Първо, Карлитош се отличава от групата с апашите в момента, където те пресичат под арките, а той се спира (**изображение 6**), след което продължава в обратната посока. В същия план, последователно, същото се случва и с Едуардито – той също се отделя от стражарите и спира до същата колона, където е спрял и Карлитош, след което продължава по стъпките му (**изображение 7**). Но ако съдбата на съперниците като че ли ги събира в края на сцената в **симетрично съотношение** (тъй като плановите с двете момчета са много сходни – единият е отдясно на колоната, а другият е отляво), то това означава също, че на визуално ниво, а може би и дълбоко в себе си, Карлитош и Едуардито са **огледално противоположни**.

ШЕГИТЕ

На улицата, из полята, по вода, въздух и земя
Шегите на децата нямат край



1



2

1. Кадър от **“Аники-бобо”**, 1942

2. Фотография от Хелън Левит - **“Счупено огледало”**, 1942



3



4

3. Колаж на Жако Путкер - **“Момичетата и гмуркачът”**, 2013

4. Картина на Жорж-Пьер Сьора - **“Мостът на Курбевоа”**, 1886

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

“АНИКИ-БОБО” (1942) – МАНУЕЛ ДЕ ОЛИВЕЙРА И
“ПЪРВИЯТ УЧЕБЕН ДЕН” (1956) – ЖАК РОЗИЕ

В училище, а навън... животът

“Виж, дете мое, ако станеш и видиш света и хората, ще си едно много умно момче”. Това е съветът, който майката дава на Жоао Парво – персонаж в разказа, който момчетата от “Аники-бобо” четат в училище, в една от сцените на филма. “Първият учебен ден”, заснет от французина Жак Розие 14 години по-късно и също с деца, които нямат предишен актьорски опит, може да се разгледа като пример за този майчин съвет. В този филм едно момче хвърля училищната си чанта от моста в реката, след което, докато се опитва да си я върне, успява да “види свят” и да преживее едно истинско приключение в сърцето на природата.

Между двата филма съществуват множество допирни точки. Като за начало, в тях са противопоставени двете сфери в живота на децата – клаустрофобичното училище и контакта с природата като източник на игра и открития. Двата филма започват сходно, с деца в група, които са оживени и доволни, тичайки по улицата на път за училище. В една от началните сцени от филма на Оливейра ще видим как учителят порицава онези, които пристигат със закъснение – Пищарим с неговата магарешка шапка в ъгъла на стаята (**изображение 1**), а идващите със закъснение ученици на Розие, прогизнали от реката, се появяват по-късно в другия филм, като това закъснение е опростено от учителя им (**изображение 2**). Само че той не може да прости грешките в домашното на един от тях. Тях учителят със сигурност няма да отмени с мълчание, с което се засилва комичното във филма.



1



2

Училището е това затворено пространство, където не можеш да научиш нищо или много малко. В него се зараждат вражди (**изображение 3 и 4**) и единствено прозорците представляват интерес за децата. В “Аники-бобо” там се показва една котка, като знак за свободата навън. В “Първия учебен ден” учениците побягват именно през прозореца, все едно от затвор, защото се страхуват от змията, която съученикът им е донесъл в клас. Тази змия, която малкият персонаж от филма на Розие ще внесе в авторитарното училище, разрушавайки порядъка, представлява именно прекрасния свят на природата.



3



4

И в двата филма образът и звукът са използвани, за да се моделират въпросните освобождаващи приключения сред природата. Често, процесът на откритие води до това, че децата се изгубват наред необятната среда – нещо, което и двамата режисьори демонстрират с високата гледна точка на камерата, като че ли Бог ги наблюдава отгоре с техния екстаз, възторгнати от величието и тайната на реалността (**изображения 5 и 6**). Посредством класическа музика и естествените звуци на природата, в “Първия учебен ден” Розие допълва с лиричност и субективност кинематографическата конструкция чрез това преживяване от откриването на света. В “Аники-бобо”, благодарение на връзката с масовата култура, класическата музика е заменена от римите, шумовете на корабите, звънците, влаковете – винаги оглушителни, като че ли да подчертаят гледната точка на децата и възрастта, в която всичко изглежда прекомерно.

**“АНИКИ-БОБО” (1942) – МАНУЕЛ ДЕ ОЛИВЕЙРА И
“МЪЖЪТ БЕЗ МИНАЛО” (2002) – АКИ КАУРИСМАКИ**

Да живееш като аутсайдер, в търсене на идентичност



5



6

**СЕТИВЕН ПОДХОД –
СВЕТЛИНА, ЗВУЦИ, ОСЕЗАНИЕ**

В двата филма трансгресията се явява ключова за порастването и тя се случва в контакт с външното и природата. Също така, и в двата филма, водата, като светъл природен елемент, който символизира чистотата и кръговрата, изпълнява ключова роля. При Оливейра момчетата отиват да се къпят на река Доуру (**изображение 7**), кроят планове как да избягат от училище, за да пускат хвърчило на излет край реката и Карлиташ дори се опитва да се освободи от нещастията си по вода – като се скрива на един кораб. При Розие основният персонаж също предпочита да пропусне часовете, при което търси приключения край реката, разхождайки се до водата, къпейки се, “забравяйки се” вътре – и всичко това с естествения музикален съпровод на водата, птиците и насекомите (**изображение 8**).



7



8



1



2

В един от диалозите в “Аники-бобо” Пищарим казва на приятеля си Карлиташ колко е хубаво да има много пари и ако някой ден това се случи, той самият би купил училището, само за да го затвори, след което би се хранил единствено с пържоли с масло. В една от сцените в “Мъжът без минало” М, протагонистът, няма пари, за да си купи храна, тъй като с пристигането си в Хелзинки е ограбен, изгубва паметта си и всичките си документи, с което започва “нов живот” в предградията на града, без да знае кой е и как е попаднал там. Сравнението между тези два детайла има за цел да подчертае, че двата филма, макар и разделени от точно 60 години, третират темата за бедността, но с различни средства.

Във филма на Мануел де Оливейра, адаптиран по разказа на Родригеш де Фрейташ “Богаташките момчета”, задният план на историята за порастването и желанията на Карлиташ и неговите другари са бедните крайречни райони на П орто, при това през Втората световна война, във време на оскъдица и хаос (**виж КОНТЕКСТ**), като това е засвидетелствано от неколцина от жителите, появяващи се като фон, с тяхното мъчно трудово ежедневие (**виж КИНОВЪПРОСИ**). Бедността е по-конкретизирана във филма на Аки Каурисмаки, при това от гледна точка на града и трансформациите му, продуктувани от динамиката на следвоенния период, в един ироничен портрет, където работническата класа е изтласкана към предградията, защото за нея вече няма място в новия икономически ред.

И в двете творби представянето на градското пространство не е напълно реалистично (**изображение 2**). В първия филм вече разгледахме изграждането на Порто като “кинематографичен град” (**виж КИНОВЪПРОСИ**). В случая с “Мъжът без минало” централните части на града са заменени с гетото, с неговите пригодени къщи, с индустриални развалини, олющени стени и булдозери (**изображение 1**). В рамките на самия филм част от този “реализъм” контрастира с минималистичните сцени, където е представен масовият урбаничен ред, като например в бюрата по труда, болниците, затворите или банките.

В “Аники-бобо”, както и в случая с протагониста от “Мъжът без минало”, възрастните нямат имена. При Оливейра това придава повече значение на света на децата, където всеки е назован, докато при Каурисмаки загубата на името включва критика към финландския бюрократичен апарат, където нищо не може да се постигне без документи за самоличност. Имайки предвид този паралел, вижда се ясно как двата филма критикуват институционалния ред и го правят по идентичен начин – чрез комедията като форма на деконструкция. Във филма на Оливейра децата гледат към тези неназовани възрастни и виждат в тях единствено източник на забавление или на безсмислен порядак, като във филма на Каурисмаки, изобразените институции (например затворът или бюрото по труда) са идентифицирани като бюрократични и като излезли изпод перото на Кафка, но това осмиване има за цел да атакува основите на този порядак.

И накрая, трябва да се спомене, че в простичките зони, обитавани от персонажите на двата филма, музиката, изпълнявана навън, има важна обединяваща роля (**изображения 3 и 4**), също както текстовете на песните са деликатен коментар към сюжета. В тази среда също така двамата протагонисти Карлитош и М, ще трябва да погледнат в огледалото (**изображения 5 и 6**), защото и двамата са изправени пред едно и също препятствие – да разкрият кои са и да поемат отговорност за действията си. Наградата също е сходна, с чиста съвест, те хващат за ръка любимата си (**изображения 7 и 8**) и поемат нататък, или казано накратко – порастват.



3



4



5



6



7



8

ВРЪЗКА С ДРУГИ ИЗКУСТВА

ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРНИТЕ КОРЕНИ НА “АНИКИ-БОБО”

Първият пълнометражен игрален филм на Мануел де Оливейра е вдъхновен от разказа на писателя и адвоката Жоао Родригеш де Фрейташ (1908-1976). Тази история, известна като “Богаташките момчета”, е публикувана в две части в списание “Презенса, фоля де арте е критика” (Presença, Folha de Arte e Crítica).³ Първата част, озаглавена “Богаташките момчета в клас”, е от 1930-а и представя училището като едно тъжно, затворено пространство, пълно с мухи, където децата учат много малко или дори нищо. Пет години по-късно, втората част “Богаташките момчета, игра на стражари и апаши” е посветена основно на детската игра и техния страх от нощта и сенките. Това, че Оливейра и Родригеш де Фрейташ и двамата произхождат от Порто, а също и тяхната чувствителност към темата за детството и тези “богаташки момчета без пукната пара”, обяснява защо въпросната история вдъхновява режисьора да заснеме “Аники-бобо”.



РАБОТА С ДУМИТЕ – ВДЪХНОВЕНИЕ И АДАПТАЦИЯ

Когато говорим за творба, адаптирана за филм от литературен източник, трябва да се има предвид, че всъщност текстът трябва да се превърне в една друга реалност, съставена от звуци и образи. При все това, вероятно за да подчертае творческата свобода и дистанцията от началната точка, Оливейра предпочита да използва израза “вдъхновен от поемата” в надписите на филма. Проманата в литературния жанр, от разказ в поема, потвърждава мнението, че “Аники-бобо” е организиран по-скоро около поетичното чувство от думите на Родригеш де Фрейташ, отколкото около конкретния сюжет. Фактът, че Оливейра обмисля различни заглавия за филма си (“Богаташки момчета”, “Малки сърца”, “Малки хора”) единствено подчертава впечатлението, че финалният резултат от процеса на работа с литературния източник се измества от оригинала и в този смисъл може да говорим по-скоро за вдъхновение, отколкото за адаптация.



Някои от сюжетните епизоди от разказа остават, макар и изменени, като например къпането сред корабите или играта на стажари и апаши привечер. Други елементи от разказа също присъстват във филма, да кажем противопоставянето между училището и света отвън, или различни жестове (момчетата, които бягат от полицията с купчинка дрехи на главата) или диалози (разговора на момчетата за това кой запалва звездите).

³ “Презенса”, заедно с “Орфей” (Orfeu), е едно от най-влиятелните литературни списания в Португалия през XX век. Основано в Коимбра през 1927-а, списанието издава 54 броя до 1940-а, когато спира да излиза. На страниците му публикуват имена като Бранкиньо да Фонсека, Жозе Режиу, Адолфо Казайш Монтейро, Мигел Торга, Акилино Рибейро и Алберто де Серпа, като последният е посочен в надписите на “Аники-бобо” като автор на стиховете на песните, които момчетата пеят на улицата. В онзи момент Серпа, Режиу и Родригеш де Фрейташ са част от приятелския кръг на Оливейра, което естествено води и до тяхното артистично съучастничество.

От самото начало работата с думите е ключова в разбирането на киното на Оливейра. Това до голяма степен е видимо и в “Аники-бобо”. Първо, заглавието на филма подчертава думите, които децата изричат, под формата на броилка, и това е подходът към техния свят, а също и израз на тяхната устна комуникация. Както видяхме вече (**виж КИНОВЪПРОСИ**), същото се случва със стиховете, изпяти на улицата, с римите в училище и дори с декламаторския тон на думите, произнесени от тези деца, превърнати в актьори, чиято липса на опит ги подтиква към определено усещане за литературност – нещо, с което Оливейра ще работи в много от по-късните си филми.

ЛИТЕРАТУРНИ ВЛИЯНИЯ

И разказът на Родригеш де Фрейташ, и впоследствие филмът на Оливейра често са отнасяни към естетиката, популяризирана от списание “Презенса”. Става дума за дилемите на човека (в случая с “Аники-бобо” – човека във фазата на детството) и неговата способност да трансформира обществото посредством личния си опит и съзнание за поетичното. Тази естетика се формира в отговор на литературния неореализъм, който се фокусира основно върху социалния аспект на човека и колектива в техните взаимоотношения с обществото, като опит да се изобличи статуквото.

ЛИТЕРАТУРА И КИНО, ДВЕТЕ НЕОТДЕЛИМИ ЛЮБОВИ НА ОЛИВЕЙРА

С “Аники-бобо” кариерата на Мануел де Оливейра се впуска в една дълга и предизвикателна връзка с киното и литературата. Както вече споменахме за неговата филмография (**виж АВТОРЪТ: МАНУЕЛ ДЕ ОЛИВЕЙРА**), много литературни произведения са адаптирани за екран. Основно португалски писатели и драматурзи (Агустина Беса-Луиш, Жозе Режиу, Камило Кастело Бранко, Еса де Кейрош, Раул Брандао, Приста Монтейро), но също и чуждестранни автори (Достоевски, Пол Клодел, Мадам де Лафайет). Удачен пример за значимостта на литературата в киното на Оливейра е телевизионният сериал от 1979-а “Обречена любов: спомените на едно семейство”, който адаптира дословно шедовъра “Обречена любов” на Камило Кастело Бранко (1825-1890). Този роман прилича на трагичната любов между Ромео и Жулиета на Шекспир, но разказва за невъзможната любов на Симао Ботельо и Тереза де Албукерке, които принадлежат към два съпернически рода от Висеу, в Северна Португалия. Въпреки своята вярност към текста, Оливейра постига едно малко чудо във филма, като по този начин отива отвъд творбата на Камило Кастело Бранко.

ФОТОГРАФИЯ

Да уловиш живота на улицата

В главата, посветена на работата по филма (**виж КИНОВЪПРОСИ**), видяхме как изпод поезията и фикцията у “Аники-бобо” се разкрива също един пласт реализъм, който документира не само епохата (1940-те), но и мястото – крайречните райони на Порто, с живота на обитателите му. И по-специално – светът на децата. Това измерение на творбата е свързано с една от сферите на фотографията (и по-специално – уличната фотография), която се опитва, за различни артистични и/или социални цели, да улови непринудените срещи с хора или ситуации на обществени места. Тази сфера на фотографията, която започва да се развива в края на XIX век докъм седемдесетте години на миналия век, се стреми да постигне възможно най-автентична атмосфера и преживяване, без обичайните прийоми, композиции и допълнителни аксесоари.

Тук представяме кадри с фокус върху детската вселена, които са изпълнени със същата енергия и реалистични детайли като филма на португалския режисьор. Не става дума за директно влияние върху работата на Мануел де Оливейра, а по-скоро за един общ комуникативен и творчески контекст. Фотографии, които подобно на “Аники-бобо”, имат способността да фиксират най-истинското при взаимодействието на децата в контакт с градската или селската среда.

Първото изображение е една от най-известните работи на фотографа Хелън Левит (1912-2009) – “**На улицата: рисунки с тебешир и съобщения, Ню Йорк 1938-1948**”. В тази творба американският фотограф и учител по изкуствата решава да документира игрите на децата с рисунки с тебешир из улиците на Ню Йорк.

Второто изображение е на френския фотограф **Анри Картие-Бресон**⁴ (1908-2004), един от авторите, които повлияват значително върху работата на Левит. Група деца си играят сред равалините в Севиля през 1933-а, с което напомнят за контраста между детската невинност и ужасите на войната по-силно и от филма на Оливейра.



1



2



3



4

Третото изображение е на Уокър Еванс (1903-1975), американски фотограф, който след като работи с Хелън Левит, става известен с изпълнените с живот свидетелства от улицата, с нейните движения, полиция, просяци и черноработници. Тази снимка от 1936-а идва от семейство Тингъл, от Алабама, заснети от Еванс заедно с писателя и критика Джеймс Ейджи за статия върху живота на работниците в Дълбокия юг по времето на Голямата депресия през трийсетте години. Люис Хайн (1874-1940) е друго голямо име във фотографията, особено с усилията му да осъди детския труд в САЩ. **Четвъртото изображение** е заснето през 1912-а и показва група деца, които всеки ден преди и след училище събират стриди в Порт Роял, Южна Каролина.



5



6

Петата фотография е на Дейвид Сиймур (1911-1956) – полски фотограф, известен предимно с работата си от Гражданската война в Испания и проекта “Децата на войната” (съвместно с УНИЦЕФ), който онагледява последиците от Втората световна война върху децата. В тази снимка от 1947-а Елефтерия, единственото дете, което не е евакуирано от района на Оксия по време на Гражданската война в Гърция (1946-1949), показва първия си чифт обувки, получен от УНИЦЕФ. Уилям Клайн (1920),

изображение 6, е родом от Ню Йорк и се превръща в едно от най-големите имена в уличната фотография. В този кадър, озаглавен **Оръжие 2**, Ню Йорк, щракнат през 1955-а в родния му град, Клайн демонстрира техниката си, при която обективът на апарата е използван като дуло на пистолет в лицата на преминаващите – за да се провокират персонажите отвъд тяхната зона на комфорт, което придава особен реализъм на образа.

И в последните четири изображения (**от 7 до 10**) виждаме сравнение между фотографските композиции на Мануел де Оливейра (**вляво**) със снимките от 2015-а на Мануел Роберто, фоторедактор във вестник “О публично” (O Público), заснети край реката, на погребението на режисьора (**вдясно**), почти 75 години по-късно, със “същите деца” и “същата енергия”, в едно магическо пространство, което остава завинаги запазено за персонажите и приключенията от “Аники-бобо”.



7



8



9



10

4 Пет години след “Аники-бобо”, през 1947-а, Картие-Бресон основава заедно с Робърт Капа, Джордж Роджър, Дейвид Сиймур и Уилям Вандиверт известната агенция “Магnum фотос” - вид фотографски кооператив, чиято цел е да използва фотографията в услуга на човечеството, изобличавайки военни конфликти и напипвайки пулса на съвремението. През 1952-а Картие-Бресон постулира една много важна концепция както за фотожурналистиката, така и за уличната фотография: “решителния момент”. Според него всички събития притежават този миг, който фотографът трябва да улови – тази част от секундата, в която се срещат значимостта на събитието и точната организация на формата, която може да го изрази.

ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

Премиерата на „Аники-бобо“ е на 18-и декември 1942-а в Лисабон, в кино „Еден“, а на следващата година и в Порто и по-специално – на 11-и януари в кино „Сао Жоао“. Мануел де Оливейра разказва, че за съжаление не е било възможно да се приготви копие на филма за фестивала във Венеция през 1942-а, защото това вероятно би доказало, че неговият филм, а не **“Натрапчивост”** на Висконти от 1943-а, е първата неореалистична творба (**виж КОНТЕКСТ**). През 1957-а известният френски критик Андре Базен е първият теоретик, който асоциира „Аники-бобо“ с неореалистичното течение. В скромна публикация в списание „Кайе дьо синема“, въпреки че все още не е гледал филма (по време на посещение в Португалия успява да види единствено **“Работа на река Дуору”**), описва Оливейра като повлиян от италианското неореалистично кино.⁵

След дебюта в Португалия по-консервативните критици намерили филма за неморален и подривен, така че аудиторията не е била особено радушна, въпреки няколко рекламни кампании, които наблюдавали на участието на актьора Насименто Фернандеш (собственика на „Магазина на изкушенията“) и на факта, че това е „първият португалски филм, чието действие се развива изцяло в град Порто“, описван като „истинска поема от нежност и чувства, изиграна от момчета, които демонстрират своя удивителен талант за кино“. И двата цитата идват от „Комерсио до Порто“ (някогашен португалски вестник) през януари 1943-а.

В разговор с приятеля си Жоао Бенард да Коша, Мануел де Оливейра разказва как по време на първата част от филма публиката се държала много добре, смеейки се на комичните моменти и притихнала по време на сериозните епизоди. Проблемът започвал със сцената, в която Карлиташ се качва на покрива, за да отиде към стаята на Терезиня. В онези времена любовта между деца е шокираща тема-табу, поради което публиката реагирала със студенина. След което филмът е въртян още само няколко седмици. Иронично, тъй като днес се смята за един от най-популярните филми на Оливейра.

Признането му като топ-режисьор се случва едва през осемдесетте години, но критическото реабилитиране на филма започва още през 1954-а, когато „Аники-бобо“ е показан на фестивала в Порто и избран за първото издание на фестивала в Сао Паоло, след което печели награда на Вторите международни филмови срещи на младеждта през 1961-а (в Кан, Франция). Тоест, близо 20 години по-късно, филмът е отличен с почетен диплом.



⁵ Списание „Кайе дьо синема“, №75, октомври 1957, стр. 47-48. В същия брой може да се открие също статията „Aniki-Bóbó, Fábulas Humanista“ от Тиаго Бантиста

ОТКЪСИ ОТ КРИТИЧЕСКИ ТЕКСТОВЕ:

“Мануел де Оливейра е конструирал една история около детската любов като опорна точка и така артикулира някои елементи, които съставят душевното преживяване на момчетата и изобщо живота на тази възраст: отегчението от архаичното училище (...), страхът от полицията, легендите около тайната на смъртта, играта на стражари и апаши (...), винаги новият спектакъл на преминаващия влак.”

Руй Грасио, сп. “Оризонти” (1943)

“В “Аники-бобо”, подведен от сценария си, не достигащ поетичните нива на детския свят, който се опитва да интерпретира, той [Оливейра] успява да създаде може би най-оригиналния и със сигурност най-смелия (...) от нашите художествени филми (...), заедно с добрия кинематографичен вкус и добрия усет, деликатността и проникателността, с която ни предава този детски свят, кадриран като едно огромно, сигурно и много красиво свидетелство за децата на скромно Порто.”

Роберто Норбе, в. “Диарио Популар” (1965)

“От тогава съм го гледал три или четири пъти и с всяко следващо гледане качествата му се увеличаваха, като поетично великолепие. Там се вмести цял детски свят на тайни и жестокост, който лирично изкупва вината си с първите признаци на любовта. Кукла, боен вик, милата топлина на Насименто Фернандеш, половин дузина момчета, пораснал живот и забрава - “Аники-бобо” е един красив филм-копнеж.”

Жозе Аугусто Франца, Възпоменателен каталог по повод 50-годишнината на “Аники-бобо” (1992)

“Никога досега кинематографичният субект не е бил толкова чист, без каквито и е да е било скрити мотиви. “Наивната” страна на документалната структура определя заснемането, избирайки малките актьори пред задния план (...), с което играе в полза на вечността, нареждаща “Аники-бобо” сред най-великите шедеври на португалското кино.”

Жорже Невеш, Възпоменателен каталог по повод 50-годишнината на “Аники-бобо” (1992)

“Вниманието към реалността на града, истинският протагонист в документираното желание и детския любовен триъгълник, придава на “Аники-бобо” усещане за трогателна невинност и зараждаща се сексуалност на чистото и безупречно детство – нещо, което Нова държава не може нито да разбере, нито да оцени.”

Марио Жорже Торес, монография върху Мануел де Оливейра (2008)

“Аники-бобо” е кръстопът на много влияния – разказа на Родригеш де Фрейташ, от който режисьора заема основните елементи (...) и към който добавя една интрига, която понякога е сантиментална, а понякога “детективска”. Вселената на Марк Твен също се доближава до тази история за помъдряването, която се фокусира върху деца със скромен произход. (...) Неговият [на Оливейра] начин да улови градската красота, тази на Порто, усещането за истина и справедливост, извлечени отвън (...) са почин към родния град на режисьора. (...) Най-красивите измислици са също най-добрите свидетелства за неговото време.”

Ариел Швайцер, в ревю на книгата “Аники-бобо, деца в града”, “Кайе дьо синема” (2013)

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

РАБОТА С ПЛАКАТИТЕ:

След като разгледате плакатите, попитайте учениците:

- Как си представяме сюжета на филма? Колко важни за сюжета са обектите, които са изобразени на плаката ("звездата", куклата, черната дъска и т.н.)? Защо едно от момчетата сочи другото с пръст?
- Какви са разликите между плакатите по отношение на композицията и стила? Кои персонажи са изобразени на различните варианти?
- Какво означава "аники-бобо"?

РАБОТА С ИЗОБРАЖЕНИЯТА ОТ ПЕДАГОГИЧЕСКИТЕ МАТЕРИАЛИ:

След като покажете една или две фотографии от материалите, попитайте учениците:

- Опишете какво виждате. Къде се развива действието на филма? Кои са персонажите? За какво става дума?
- От онова, което виждате, представете си взаимоотношенията между персонажите и техните чувства.

РАБОТА СЪС ЗВУКА:

- Без да показвате изображенията, изслушайте звука към две от сцените, в които се чува броилката "Аники-бобо" - вечерната сцена, когато момчетата играят на стражари и апаши, и дневната сцена, когато момчетата танцуват и пеят, докато Карлиташ и Едуардо не започнат кавгата си. След това попитайте учениците как си представят тези две сцени. Къде и кога се разиграват те? Какво точно се случва?

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

Върнете се отново към аудио сцените, с които сте работили преди прожекцията:

- Дали сцените, които първо само изслушахте, изглеждат така, както си ги представяхте?
- Какви са основните разлики между тези две сцени (нощ / ден, лидер / група)?
- Защо Карлиташ не иска да е апащ? Защо Едуардо изглежда като стражар? Кое е преобладаващото чувство в тази сцена?
- Защо сбиването между Карлиташ и Едуардо започва в сцената, в която децата ще пускат "звезда"? Защо в края на тази сцена режисьорът заснема скъсаната "звезда" на земята?
- Нарисувайте схема на събитията, като посочите къде се намира железопътната линия и къде са се събрали Карлиташ и Едуардо – отбележете позицията на всеки персонаж и движенията му в момента, когато Едуардо пада върху релсите.
- Разкажете, устно или писмено, за момента, в който Едуардо пада, но от гледната точка на Терезиня, Карлиташ и магазинера.

ОТКРИВАНЕ НА МЕСТА**ИСТИНСКИЯТ / КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ ГРАД:**

- Направете списък с филмовите локации: къщата, улицата, реката, училището, магазина, покривите, полето, железопътната линия...
- Кои от сцените са заснети не улицата (където режисьорът не може да контролира всеки аспект)? Вижте отново сцените със сбиването на плажа, без звук, и наблюдавайте какво се вижда на заден план!
- Кои сцени са заснети в студио (където всичко в кадър е под контрола на режисьора)? Вижте отново сцената, в която Карлиташ се качва на покрива, за да отнесе куклата на Терезиня, и анализирайте как сцените в студио и сцените на улицата създават усещане за опасност, когато се монтират заедно.

- Въпреки че много от сцените са заснети в Порто, градът от филма е пресъздаден, така че не отговаря на географската реалност (например Мануел де Оливейра снима на река Доуру от страната на Гая, но във филма изглежда като че ли е Порто). Направете упражнение с фотографии, където конструирате една измислена зона от реални географски обекти.

Изберете персонаж и нарисуйте пътя му сред различни места – във вашия проект, тези места са едно до друго, но в реалността може да са много отдалечени.

- Защо смятаме, че тази сграда със стълбите, където Терезиня и момчетата очакват новини за Едуардо, е болница? Били ли сме някога там?
- В кои от локациите на филма момчетата се чувстват свободно?
- Дискутирайте дали мястото, където децата живеят, е сходно или различно от мястото, където се развива сюжетът на филма.

РЕАЛНОСТТА НА ФИЛМА / РЕАЛНОСТТА НА ЗРИТЕЛЯ:

- Помислете върху разликите в училищната институция, показана във филма, и днес. Обърнете внимание на разликите (само момчета, смешната шапка, катедрата на учителя), но също и на възможните прилики (повтарянето, четенето на глас, глобуса и прочее). Направете списък с приликите и разликите, като първо само наблюдавате класната стая – огледайте се, както прави Карлиташ, след което вижте отново сцената в училището, за да допълните списъка.

- Сравнете училището от “Аники-бобо” с онова от “Първия учебен ден”.

По какво си приличат и различават?

- Изберете кадри с ученици от двата филма, като доказателство за вашата гледна точка, след което направете снимки на вашето училище и класна стая (може да използвате филмовите кадри като модел, тоест да пресъздадете заснетото).
- Какво виждате от прозореца на вашата класна стая? Какво чувате? Какво насекомо би могло да влети наскоро час? Направете киноупражнение, или пък ако няма прозорци, запишете единствено звука. Ако и това не е възможно, направете рисунка по темата.
- Когато децата от вашето училище си тръгват, къде отиват да играят? Има ли специално място, където се срещат с приятелите си? Вечер излизат ли на улицата да играете?
- Направете списък с шегите, които се появяват във филма, и се опитайте да намерите съответствие спрямо вашия опит (други броилки, вариации на стражари и апаши, пускането на “звездата” и т.н.)!
- Във филма момчетата държат ли се по същия начин като момчетата? Дали и днес е така?

ЧУВСТВА И УСЕЩАНИЯ:

- Опитайте се да откриете дали във филма има персонаж, който импонира на учениците и те го чувстват близък? Защо?
- Каква е ролята на възрастните във филма? Какво е отношението на момчетата към тях? Има ли поне един възрастен, който е съучастник на децата?
- Коя е преобладаващата емоция във филма? Изберете една или няколко, след което потърсете кадър от филма, който най-добре визуализира въпросната емоция.

- В началото на филма Карлитош е толкова разсеян, че едва не го прегазват на улицата, след което се блъска в полиция и в стълба. Малко след това Едуардо го блъска и пада в локва с кал, докато Терезиня, Едуардо и останалите му се смеят. Опитайте се да откриете дали децата се смеят и в двете сцени. Защо? Дали някоя от тях ви напомня на други филми (Чаплин, например)?
- Кой смятате, че е по-смел – Едуардо или Карлитош? Защо?
- Защо Карлитош открадва куклата? Какви чувства пробужда тази кражба у него? Помислете за ситуации, в които сте изпитали противоположни чувства за същата постъпка!
- Дали сънят на Карлитош е приятен или по-скоро кошмар? Защо?
- Какво точно сънува Карлитош? Дали става дума за събития, които са се случили действително, или образи на онова, което чувства? Виждате отново сцената със съня, като обърнете внимание на образите, които я съставят.
- Какво биха могли да сънуват другите персонажи от филма? Изберете персонаж и си представете сънищата му. Изберете изображения от филма или от другаде, за да съставите колаж, който визуализира този сън.

ДУМИ И ДИАЛОЗИ:

- Какво е значението на онова, което е написано на чантата на Карлитош: “Винаги следвай правия път!”? Защо магазинът във филма е “на изкушенията”?
- Защо Бонифасио смята, че в магазина има котка?
- Какво означава “говоренето” за Едуардо и Терезиня? Как можем да сме сигурни, че нямат предвид просто говорене?
- Направете списък с непознати думи и изрази и помислете как биха се изразили децата днес в подобна ситуация.
- Как магазинерът открива кой е откраднал куклата? Сравнете със сцената от “Духът на кошера”, в която Фернандо открива, че Ана е дала палтото му на беглеца.

- Работете върху диалога от сцената след падането на Едуардо върху релсите, в която децата говорят за душата и Дявола.
- Едно от момчетата вярва само в онова, което вижда – кой е той?
- Дали Карлитош също вярва в Дявола?
- Вярваме ли в това, че когато хората починат, те се превръщат в пеперуди и звезди?

ИЗПОЛЗВАНИ ВИЗУАЛНИ МАТЕРИАЛИ В ПЕДАГОГИЧЕСКИТЕ МАТЕРИАЛИ:

Фотограми от филмите на Мануел де Оливейра © NOS/Lusomundo / стр. 7: Manoel de Oliveira © Associated Press p. 10: Charles Chaplin, City Lights, 1931 © Costa do Castelo Filmes/ стр. 10: Fritz Lang, M - Eine Stadt sucht einen Morder, 1931 © Divisa Home Video/ стр. 10: Jean Vigo, Zero de Conduite, 1933 © Gaumont Film Company стр. 10: Luchino Visconti, Ossessione, 1943 © Alambique Filmes/ стр. 25: Helen Levitt, Children Playing with a Picture Frame, 1940 © Estate of Helen Levitt/ стр. 26, 27: Jacques Rozier, Rentrée des classes, 1956 © CinEd стр. 27 - 28: Aki Kaurismäki, Mies vailla menneisyttä, 2002 © CinEd/ стр. 29: Quadro a óleo de José Joaquim Rodrigues de Freitas Júnior in Ateneu Comercial do Porto стр. 29: Imagem da revista Presença © Presença стр. 30: Helen Levitt, In the Street: chalk drawings and messages, New York City, 1938-1948 © Estate of Helen Levitt стр. 30: Henri Cartier-Bresson, 1933 © Henri Cartier-Bresson/ стр. 31: Walker Evans, Let Us Now Praise Famous Men, 1940 © Houghton Mifflin/ стр. 31: William Klein, Petri Cleaners, New York, 1955 © William Klein стр. 31: Manuel Roberto, Fotografias publicadas no jornal O Público, 2015.

ВСИЧКИ ПРАВА ЗАПАЗЕНИ: CINED / INSTITUT FRANÇAIS / OS FILHOS DE LUMIÈRE

Настоящите педагогически материали са предназначени единствено за използване с некоммерсиална цел. Написаното не може да бъде частично или изцяло употребявано за каквато и да е финансова печалба, в противен случай казусът ще бъде решаван в съда.



**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

