



НАЙ-ЩАСТЛИВОТО МОМИЧЕ НА СВЕТА

Раду Жуде

Румъния, 2009

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ КЪМ ФИЛМА

Европейска програма по
кинообразование за деца и младежи



I - ВЪВЕДЕНИЕ

СЪДЪРЖАНИЕ

I-ВЪВЕДЕНИЕ

1. CinEd: филмова колекция, филмова педагогика
2. Защо точно този филм?
3. Технически характеристики и плакати
4. Основни теми
5. Резюме

II-ФИЛМЪТ

1. Контекст: Възраждането на румънското кино – Въздействието на политиката върху киното
Полемика около предшествениците – Международни постижения
2. Пътят на Раду Жуде като автор – Завой към ексцентричното – Между смешното и сериозното
3. Филмография
4. „Най-щастливото момиче на света“ в контекста на творчеството на Раду Жуде: една постоянна грижа
5. Сходства
6. Цитати

III-АНАЛИЗ

1. Разкадровка на филма
2. Киновъпроси: Подробен разказ – „Синема верите“ - Противопоставяне на класическия стил - Звукът – Замъгляване на вниманието
3. Анализ на план – скрито напрежение
4. Анализ на сцена – без изход
5. Анализ на фотограма – „Трябва да си щастлива“

IV-ВРЪЗКИ

1. Свързани образи
2. Филм за филма – Непрофесионалните актьори – Разлика в гледните точки – Проникването на рекламата в изкуството – Най-щастливото и най-късметливото момиче на света
3. Диалози между филмите от колекцията на CinEd: „Най-щастливото момиче на света“ и „Подслон“ - Скрита социална критика – Деликатни взаимоотношения
4. Прием на филма: пресечни гледни точки

V. ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

1. Преди прожекцията
2. След прожекцията

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 киносалоните – 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 избрани определени образи, да бъдат категоризирани и съпоставяни. Това биха могли да са образи от един и същи филм, от два или повече филми, но също така от сферите на всички други изкуства, включващи изображения и разказ (фотография, литература, живопис, театър, комикс...). Целта е образите да не са случайни, а да имат смисъл; в тази връзка, киното е синтетично изкуство, особено ценно за изграждането и укрепването визуалната култура на младите поколения.

Автор: Габриела Филипи, филмов критик и асистент в Университета за театър и кино в Букурещ, където в момента е докторант.

Координатор CinEd: Френски институт – Париж

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

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

Координатори CinEd Румъния: Сдружения „Next“ и „Макондо“

Превод на български език: Йоана Павлова

Графичен дизайн: Лаура Белк

Графичен дизайн (адаптация на български език): Елена Гамалова

Copyright: CinEd / Френски Институт

ЗАЩО ТОЧНО ТОЗИ ФИЛМ?

На пръв поглед филмите на Раду Жуде може да изглеждат стряскащо заради агресивността си, но още преди да са свършили, осъзнаваме, че всъщност са много по-щедри, отколкото сме смятали в началото. Макар и един от най-изтъкнатите представители на Новата вълна в румънското кино, Жуде категорично се дистанцира от стереотипния реализъм, който извежда румънските режисьори под светлините на рампата на най-важните световни кинофестивали в средата на 2000-те години. Вместо това, той открива свой собствен стил, с определена склонност към абсурдното, а напоследък – и към гротескното.

Радваме се, че имаме възможност да включим в колекцията на CinEd пълнометражния му дебют, „Най-щастливото момиче на света” - филм, който представлява един развлекателен, но и съобразителен поглед към това, какво значи да си тийнейджър. Има доста неща, които младежите биха могли да научат от него – изобразените тук теми са свързани с техните тревоги, като в същото време стимулират интелигентността им, тъй като персонажите и атмосферата на филма са пълни с живот.

Младежите ще открият в този филм друг подход към разказването на една история, различен от онзи, с който са свикнали от комерциалното кино, също и една реалистична естетика, чието разнообразие не е постигнато посредством бързата смяна на сцени, а чрез изобилие на детайли във всеки един кадър. Също много привлекателен е и фактът, че филмът в никакъв случай не е дидактичен, не обвинява нито една от страните. Тази визия за живота, като една непрестанна смешка, може да резонира с определени книги, които юношите откриват на тази възраст. Надяваме се, че стилистичната непринуденост във филма на Жуде ще ги подтикне да потърсят своя личен стил и може би да ги окуражи да се опитат да изразят себе си със средствата на киното, дори и с минималите ресурси, с които вероятно разполагат.



Румънски плакат



Международен плакат

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Страна и година на продукция: Румъния, 2008

Продължителност: 1 час 40 минути

Формат: цвят – 1.85 : 1 – 35 мм

Бюджет: € 650,000 (приблизително)

Световна премиера: 7 февруари, 2009 (Берлинале)

Национална премиера: 26 март, 2009 (Букурещ)

Екип

Режисьор: Раду Жуде

Сценарий: Раду Жуде & Аугустина Станчиу

Оператор: Мариус Пандуру

Звук: Константин Флеанку

Костюми и сценография: Аугустина Станчиу

Монтаж: Каталин Критуциу

Продуцент: Ада Соломон

Актьори: Андреа Бошнеаг (Делия Фрацила), Василе Мурару (г-н Фрацила), Виолета Харет (г-жа Фрацила), Шербан Павлу (режисьорът), Анди Васлуйану (операторът), Дору Катанеску (Арвунеску), Александру Джоржеску (клиентът), Луминица Стояновичи (гримьорката), Богдан Марходин (Виорел), Диана Георгиан (продуцентката)

Кинореализъм

Абсурдизъм

Рекламата в
изкуствотоОтношенията
родители-децаНепрофесионални
актьориФилм във
филма

Принудена да даде една широка усмивка за камерите, за да покаже колко е щастлива от това, че е спечелила голямата награда, лицето на Делия се криви в абсурдна гримаса.

ОСНОВНИ ТЕМИ

КИНОРЕАЛИЗЪМ

Филмът на Жуде принадлежи до голяма степен към традицията на реализма, която се противопоставя на принципите на комерсиалното кино, като се опитва да изобрази на екрана сюжети, които не са толкова необикновени, а по-скоро в съзвучие с живота на редовите зрители, или пък да хвърли светлина върху живота на онези, които съществуват в периферията на обществото. Отхвърляйки блясъка, реалистичното кино отказва да използва огромната палитра от аудио и визуални техники, предназначени за това да направят един филм по-примамливо преживяване за аудиторията.

АБСУРДИЗЪМ

Персонажите в *„Най-щастливото момиче на света“* се въртят около едни и същи ситуации, повтаряни до безкрай, което прави действията им напълно безсмислени. Филмът на Жуде споделя явен афинитет към естетиката на абсурдното и по-специално – така, както се появява в работата на Самуел Бекет, Йожен Йонеско или Албер Камю, където нелепите ситуации без изход са до някаква степен смешни, но когато са обединени, за да формират една цялостна визия за съществуването ни, разкриват и своето трагическо измерение.

НЕПРОФЕСИОНАЛНИ АКТЬОРИ

Още през двадесетте години съветското кино, а също и по-късно, през четиридесетте, италианският неореализъм използва натуршчици, които не са минали през актьорска школа. Избирайки тези хора заради специфичната им физика или особени черти в поведението, режисьорите се стремят към автентичност, която изпъква при едно сравнение с филми, където участват професионални актьори, с тяхната школувана подготовка и упование върху стандартите за красота. Тази практика се предава върху реалистичното кино. В този смисъл, *„Най-щастливото момиче на света“* е микс: непрофесионален актьор за ролята на Делия, а за останалите роли – актьори с най-различен професионален опит.

ФИЛМ ВЪВ ФИЛМА

Откакто съществува киното, има множество заглавия, които се фокусират върху правенето на филми, като *„Американска нощ“* на Франсоа Трюфо или *„Най-красивата“* на Лукино Висконти. До някаква степен, те биха могли да ни разкрият много за процеса на заснемане, а също и за динамиката и взаимоотношенията между отделните звена в една продукция.

ОТНОШЕНИЯТА РОДИТЕЛИ-ДЕЦА

Взаимоотношенията между персонажите във филмите на Раду Жуде са винаги обтегнати, понякога на ръба на истерията. Всеки се опитва да манипулира останалите и да ги подчини на волята си. Интеракциите между членовете на семейството не са по-хармонични. Често родителите на Делия се разкриват също като незрели. В силното си желание да получат нещо от момичето, те я докарват до ръба, без да забелязват, че по този начин нараняват чувствата ѝ.

РЕКЛАМАТА В ИЗКУСТВОТО

Усвояването на средствата за масово производство води до генерална промяна в обществото – един процес, който трансформира начина, по който изглежда съвременната реалност. В началото на XX век мнозина твърдят, че това ново лице на света, вулгарно и меркантилно, не заслужава внимание от страна на изкуството. Все пак, движения като поп-арта спомагат за възприемането на рекламата с нейните нови изображения. Начинът, по който рекламната индустрия е изобразена в *„Най-щастливото момиче на света“*, извежда на преден план силна критика към тази сфера. Обвинява я в това, че принуждава света да се подчини на много стриктен набор от представи и на една силно ограничена визия.

РЕЗЮМЕ

Делия, момиче на 18 години от курортно градче, печели кола в лотария, организирана от компания, която произвежда безалкохолна напитка. Момичето трябва да се появи в телевизионната реклама на въпросната компания, заради което се налага да пътува с родителите си до Букурещ. Първо родителите ѝ решават да продадат колата на място, за да се справят с финансовите си проблеми, без да се съобразят с желанието на Делия да се порадва поне малко на придобивката си. После снимките протичат ужасно, като екипът не проявява никакво търпение към обърканото момиче, което сякаш не може да намери разбиране и утеха у никого.

КОНТЕКСТ

ВЪЗРАЖДАНЕТО НА РУМЪНСКОТО КИНО

През XX век установяването на социализма в Централна и Източна Европа води до появата на тоталитарни режими в държави като Унгария, Албания, Чехословакия, България, Румъния и други. Тази политическа система е въведена в изброените страни след края на Втората световна война и се базира на модела на Съветския съюз след Октомврийската революция от 1917-а. Една от основните мерки, която характеризира този режим, е национализацията (прехвърлянето на частна собственост към държавата), чиято цел е да изгради едно ново общество, в което, на теория, няма висши класи, а всички граждани ползват един и същ социален и икономически статут. Във всяка една от тези страни съществува една единствена партия, наричана „комунистическа“, „социалистическа“ или „работническа“, която контролира всички активности на държавата – от индустрия до агрикултура, от медиите и всичко онова, което се разпространява като информация за населението, до различните изкуства. Така се налага една обща визия за начина, по който тези активности се развиват и изпълняват.

В тези държави свободата на хората е силно ограничена, като сред най-неприятните последици от това са потискането на свободата на словото и невъзможността (в повечето случаи) за свободна миграция. От края на 1989-а, за около година и половина, до 1991-а, всички държави, които дотогава са част от Източния блок, постепенно се отказват от еднопартийния модел и преминават към капиталистическа икономика. В някои от тези страни преходът се случва бурно. Най-кръватава от тези революции се разиграва в Румъния, през декември 1989-а, докато в други държави трансформацията се случва планово, като решение на високо ниво вследствие на разпада на СССР и изчезването на влиянието му като политическа сила.

ВЪЗДЕЙСТВИЕТО НА ПОЛИТИКАТА ВЪРХУ КИНОТО

Наблюдават се много прилики между филмовите индустрии в бившите социалистически страни от Централна и Източна Европа. Това се дължи на факта, че когато държавата поеме контрола върху цялата индустрия, киното също не е пощадено, заради което авторските филми или независимите продукции повече не са възможни. Нещо повече, всички филмови проекти се възлагат според тематичния замисъл, зададен от политическия елит, така че съответните проекти трябва да получат първо позволение на различните етапи на развитие – като доказателство, че завършеният филм би отговарял на политическата конюнктура от онова време. Всички киноиндустрии в новоосновените след Втората световна война социалистически държави приемат догмите на социалистическия реализъм, така както са развити в Съветския съюз. Според това течение, всички сюжети трябва да отразяват епохата с нейния политически курс, а също и всички филми трябва да представят единствено позитивни събития.

С течение на времето формулата на социалистическия реализъм се изтъква в Румъния, както и във всички други държави отвъд Желязната завеса, което позволява да се произведат и разпространят работи с по-разнообразна естетика, илюстриращи живота на персонажите си с повече нюанси. От шейсетте години нататък вече е възможно да се правят филми, които успяват да заобиколят задължителната пропаганда, романтичните сюжети и комедиите, дори и ако триумфалният патос, с който се възвестява

„социалистическия прогрес“, все още се използва в множество визуални продукции, особено в новините и документалистиката.

Нещо друго, обаче, остава константа – забраната да се критикува ръководството, да се демонстрира недоволство от различни аспекти на политическия живот или просто да се създават работи с мрачна визия. Такива опити от страна на дадени артисти са, в най-добрия случай, критикувани за това, че подронват морала на обществото, а в други случаи филмите са забранени. Има и случаи, като този с Мирча Данелюк, когато имената на режисьорите на подобни бунтовни филми влизат в черен списък, всеки техен следващ проект е отхвърлен, след което те са принудени да потърсят друг начин за препитание. Едно от възможните решения, за да се избегне държавната цензура, се оказва възприемането на един метафоричен, Езопов език, с който проблемите в обществото са представени под формата на алюзия.

По този начин се ражда една нова култура – с гледането на тези филми и опитите да се проникне отвъд видимото, за да се декодира посланието, дори и ако то няма нищо общо с намеренията на автора.

В преходния период, след революцията от 1989-а, румънското кино, както и всички останали индустрии в страната, се сблъсква с хаоса от смяната на режима, липсата на законова база, с която да се регулира субсидията за филми, както и дистрибуцията на произведените заглавия въз основа на техните художествени качества. Затова и в последното десетилетие на XX век са създадени много малко румънски филми. Повечето от тях са произведени от по-авантюристично настроени режисьори, с вече утвърдено име от периода преди 1989-а, които продължават да се опират на метафори, въпреки че ограниченията и принудата да се използва подобен кодиран език са отдавна изчезнали. Тези работи клонят все повече и повече към песимизъм, с опитите си да представят проблемите на едно общество наскоро преминало.

ПОЛЕМИКАТА ОКОЛО ПРЕДШЕСТВЕНИЦИТЕ

Младите румънски режисьори, които дебютират след 2000-а, се бунтуват срещу онова, което те намират за „твърде шумно“ в пропагандното кино на социализма, но също и срещу този метафоричен изказ и истерията на деветдесетте. Така би могъл да се обясни техният уклон към естетиката на реализма.

След като румънската киноиндустрия не произвежда нито един филм през 2000-а (един доста тревожен сигнал за безпорядък, който цари в тази сфера), през 2001-а се появява заглавието, което възвестява Румънската нова вълна. „Стока и мангизи“ на Кристи Пуу представя едни млади хора, които пътуват с кола от Констанца до Букурещ и без да искат се забъркват в нелегални схеми, така че трябва да доставят наркотици. Реалистично-минималистичната естетика на този филм, а също и на следващата работа на Кристи Пуу от 2005-а, „Смъртта на господин Лазареску“, е подета и доразвита от други автори, които впоследствие получават признание на различни международни фестивали.



„Смъртта на господин Лазареску“ (работен момент)

Повечето от тях създават пълнометражния си дебют след 2005 г. Възприемат като разказвателно кредо изобразяването на едно единствено събитие, което се развива в относително кратки рамки (от няколко часа до едно единствено денонощие, с което се създава впечатление, че сякаш наблюдаваме въпросното събитие непосредствено, с всичките му въздействащи и характерни моменти, но също така – с всички затишия и банални детайли. Тази компактност във времетраенето позволява на режисьорите да ограничат действието само до няколко локации, както например в „12:08 източно от Букурещ“ (Корнелиу Порумбою, 2006), „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“ (Кристиан Мунджиу, 2007), „Спортен риболов“ (Адриан Ситару, 2009), „Най-щастливото момиче на света“ (Раду Жуде, 2009), „Ако искам да свиря, аз свиря“ (Флорин Шербан, 2010), „Вторник, след Коледа“ (Раду Мунтеан, 2010). „Позиция на дете“ (Калин Петер Нетцер, 2013).

Също така, персонажите в тези филми са обикновени хора, в тях няма нищо изключително – за разлика от „героите“ на социалистическия реализъм, излезли изпод щампата на Съветския съюз. За да внушат още по-голямо усещане за обективност, за да подчертаят начина, по който сякаш не се месят в изобразените събития, съвременните румънски режисьори предпочитат да не използват музикален фон, който иначе присъства в киното, за да подсили настроението в дадена сцена или за да коментира действията на персонажите. Авторите на Новата вълна в Румъния включват основно диалогична музика, която идва от пространството на сцената, като например музикалната уредба в колата на родителите на Делия в „Най-щастливото момиче на света“. Намеренията са да се постигне висша степен на реализъм. Този художествен минимализъм, който се популяризира в румънското кино между 2005 и 2009, разбира се, не е единствено реакция срещу филмите, които злоупотребяват с техническите и разказвателните средства, за да представят една изкривена реалност, но също и директен резултат от скромните средства за кинопроизводство в страната.

МЕЖДУНАРОДНИ ПОСТИЖЕНИЯ

Румънската нова вълна следва примера на италианския неореализъм, който започва след Втората световна война. Ежедневният живот, с цялата му рутина, се появява за първи път на екран, при това не като драматургично средство, за да придвижи сюжета, а за да представи по-добре начина, по който живеят обикновените хора – основния сюжет на този тип кино. Друг важен източник на вдъхновение за румънските автори е импровизационното кино на американския режисьор Джон Касаветес, с начина, по който работи с актьорите на снимачната площадка, а също и с нешифрованата визия на творбите му. Тъй като в един по-широк смисъл представителите на Новата вълна се интересуват от реализма в киното като естетика и етика, те също изучават френската документалистика в стила на „синема верите“ от шейсетте години, както и „кино на наблюдението“ (или „директно кино“) от САЩ и Канада от същия период. Техниките, разработени тогава за подход към темите и реалността, са пренесени в художественото кино на деветдесетте от автори като белгийските братя Жан-Пиер и Люк Дарден, Кен Лоуч и Майк Лий във Великобритания, Абас Киаростами и Мохсен Махмалбаф от Иран, всички те – добре познати имена от световните фестивали.

ПЪТЯТ НА РАДУ ЖУДЕ КАТО АВТОР

ЗАВОЙ КЪМ ЕКСЦЕНТРИЧНОТО

Като много други автори от Новата вълна, които се впечатляват от реалистичното направление, въведено от Кристи Пуу в румънското национално кино, Раду Жуде (който на практика е втори асистент-режисьор на „Смъртта на господин Лазареску“) също възприема тази естетика при режисурата на първите късометражни филми след дипломирането си. Най-ранният от тях, „Лампата с шапка“, се радва на голям фестивален успех и множество награди, като често е сравняван с един от шедевровете на италианския неореализъм – „Крадци на велосипеди“ (1948), с режисьор Виторио де Сика и сценарист Чезаре Дзаватини. В него сюжетът следва един беден човек, придружаван от сина си, който пътува из големия град и търси изгубения си велосипед, защото без него не може да намери работа.

В „Лампата с шапка“ основните персонажи са също баща и син, които предприемат пътуване до града, за да ремонтират за пореден път огромния и стар домашен телевизор, тъй като не могат да си позволят нов. Също както в италианската класика, продължителното пътуване из града и свързаните с това перипетии са ясно изписани на лицето на детето, което явно не е свикнало да владее чувствата си. Проблемите на тези разорени хора са изобразени с много усет. Но въпреки това липсва сантименталното – персонажите са активни, не са се отдали на самосъжаление и размишления върху нещастията си. Изпускайки телевизора, след като най-накрая са успели да го поправят и почти са стигнали до къщи, бащата (ролята се изпълнява от Габриел Спахиу, един от любимите актьори на Жуде) започва да ругае яростно, а синът му го наблюдава смяяно. В друга сцена от късометражката бащата и синът са седнали да си отпочинат в едно кафене, докато някакви мъже на съседната маса псуват. Тези персонажи се отличават със своята експресивност, но все още не са достигнали онази характерна рязкост от късните филми на автора.

Следващите му две късометражки, „Александра“ (2006) и „На сутринта“ (2007), а също и пълнометражният му дебют „Най-щастливото момиче на света“ (2009) не се отдалечават особено от традицията на реализма. При все това, има определени визуални акценти, или пък някои моменти, в които персонажите привличат внимание към себе си с някакви глуповати жестове.

В „Александра“ персонажът на бащата влиза в дома на бившата си съпруга, за да посети дъщеря си, която се оказва наред раздора между родителите си. Когато мъжът остава сам за малко в дневната, нарязва с ножица една от роклите на бившата си жена в пристъп на отмъстителност. Впоследствие обаче се чувства засрамен от тази постъпка и решава да потули нещата. По-късно режисьорът се връща към тази ситуация в своя пълнометражен филм, озаглавен „Всички мои роднини“, където тества границите на абсурда в сходна среда, но с хиперболизирани средства. Но дори и в първия му игрален филм, „Най-щастливото момиче на света“, може да се долови, че режисьорът не се интересува от това да следва канона на чистия и програмен реализъм, подобно на Кристи Пуу или братя Дарден – стилът на Жуде е много по-закачлив.



„Всички мои роднини“

МЕЖДУ СМЕШНОТО И СЕРИОЗНОТО

След пълнометражния си дебют Жуде постепенно открива свой път към себе си и този път го отвежда още по-близо до бурлеската и до театъра на абсурда. Той изтъква, че в повечето случаи онова, което в изкуството се назовава реализъм, всъщност е статистически резултат за начина, по който обичайно се случват нещата, докато в истинския живот често събитията се развиват неочаквано. Режисьорът поставя насмешката и присмеха в опозиция на педантичността, която не харесва в естетиката на реализма. Във филмите му, заснети след 2009-а, персонажите често действат с невероятна и непростима прищързаност, преследвайки нещо, което никога няма да притежават или постигнат. Среднометражната продукция „Филм за приятели“ (2011) е направен да изглежда като домашно видео, записано от мъж на средна възраст, разведен и беработен, който решава да се самоубие и да запише последно съобщение за най-близките си. По време на злощастния си монолог мъжът се люшка между обвинения и нежност към онези, които обича, след което се застрелва в главата пред камерата. Само че опитът му за самоубийство не успява и камерата продължава да го снима, докато той пълзи, облят в кръв, виещ, в продължение на много минути. Зад този гротесков показ на човешкото тяло (инсцениран от Жуде по начин, който е едновременно и страшен, и пародиен), прозира трагическото измерение на протагониста. Всичките му надежди са напразни, това е повече от личен неуспех и по-скоро представлява начина, по който функционира вселената, която е напълно безчувствена към човешкото страдание – една вселена, в която персонажът е лишен дори от възможността да извърши успешно самоубийство.

В късометражните „Сянка на облак“ (2013) и „Може да мине през стената“ (2014) смъртта и недъзите също присъстват, като абсурдът на човешкото страдание и мъка приемат едни по-прозаични, но също и официални очертания. На места режисьорът отстъпва от хаотичните и комични игри, за да запечата важни детайли, които насочват вниманието към един по-широк контекст, в едни моменти на благоволение, които персонажите сякаш не забелязват.



„Всички мои роднини“ (2012). „Аферим!“ (2015), като историческа продукция с по-сериозна логистика, е с по-висок бюджет, от порядъка на 1,25 милиона евро.

ФИЛМОГРАФИЯ

„Лампата с шапка“ (2006, късометражен)
 „Александра“ (2006, късометражен)
 „На сутринта“ (2007, късометражен)
 „Най-щастливото момиче на света“ (2009)
 „Филм за приятели“ (2011, среднометражен)
 „Всички мои роднини“ (2012)
 „Сянка на облак“ (2013, късометражен)
 „Може да мине през стената“ (2014, късометражен)
 „Аферим!“ (2015)
 „Ранени сърца“ (2016)
 „Мъртва нация“ (2017, документален)
 „Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари“ (2018)

„НАЙ-ЩАСТЛИВОТО МОМИЧЕ НА СВЕТА“ В КОНТЕКСТА НА ТВОРЧЕСТВОТО НА РАДУ ЖУДЕ: ЕДНА ПОСТОЯННА ГРИЖА

В повечето филми на Раду Жуде до момента, с изключение на късометражката „На сутринта“, фокусът е върху отношенията между родители и деца, като коментар върху начина, по който идеите и нагласите на родителите „покръпват“ у децата. В този смисъл, когато става дума за тематичен подход, историческият „Аферим!“ (награден със Сребърна мечка от Берлинале през 2015), където действието се развива във Влахия през 1830-а, на практика не се различава особено от „Най-щастливото момиче на света“. Силата на „Аферим!“ идва от факта, че не само описва епохата посредством най-видимите й елементи, все пак екзотични за съвременния зрител, като сценография и костюми, а също се опитва да анализира начина, по който функционира обществото и как се налагат правилата му. Това също е важна цел в „Най-щастливото момиче на света“ (виж Връзки).

Всъщност, дебютният филм на Жуде от 2009-а съдържа всички отличителни белези на онова, което го занимава в последните години. Персонажите винаги се опитват да постигнат нещо и в тези си интеракции най-често стигат до пазарлък или изнудване. Агресията често е налице. Дори и ако не се изяви по класическия начин, а под формата на постоянен тормоз, постепенно напрежението се натрупва и заема централно място в сюжета. Формално, обаче, „Най-щастливото момиче на света“ представлява по-скоро преход от взискателния реализъм към една по-спокойна условност (виж Анализ на сцена & Киновъпроси).

По този първи пълнометражен филм Раду Жуде работи с неколцина верни съмишленици, като продуцента Ада Соломон, монтажиста Каталин Критуциу, оператора Мариус Пандуру и актьора Шербан Павлу. Бюджетът, оценен приблизително на 650 хиляди евро, по онова време е среден за стандартите на една румънска кинопродукция и доста сходен като сума със следващия пълнометражен проект на Жуде,

УЛИЦАТА КАТО СНИМАЧНА ПЛОЩАДКА



**„До последен дъх“
(1960, Жан-Люк Годар)**



„Най-щастливото момиче на света“ (2009, Раду Жуде)



**„Огледалото“
(1997, Джафар Панахи)**

РЕКЛАМАТА В КИНОТО



„Дали успехът ще провали Рок Хънтър?“ (1957, Франк Ташлин)



**„Мястото“
(1961, Ермано Олми)**



„Най-щастливото момиче на света“ (2009, Раду Жуде)

БУРЛЕСКАТА



„Най-щастливото момиче на света“ (2009, Раду Жуде)



**„Монти Пайтън и Свещеният граал“
(1975, Тери Гилиъм и Тери Джоунс)**



**„Патешка супа“
(1933, Лео Маккери)**

ПЪТУВАНЕТО ДО ГОЛЕМИЯ ГРАД



„Коса“ (1979, Милош Форман)

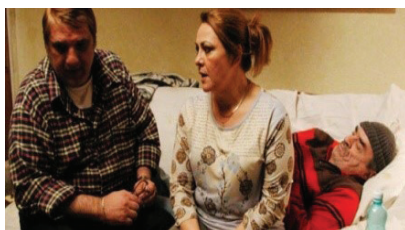


„Урок“ (2014, Кристина Грозева и Петър Вълчанов)



„Най-щастливото момиче на света“ (2009, Раду Жуде)

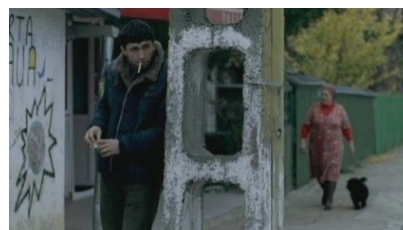
В ОЧАКВАНЕ



„Смъртта на господин Лазареску“ (2005, Кристи Пую)

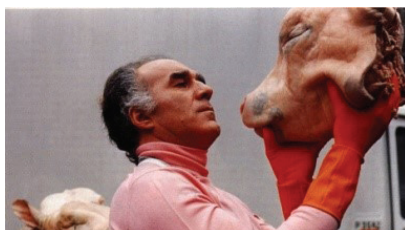


„Най-щастливото момиче на света“ (2009, Раду Жуде)

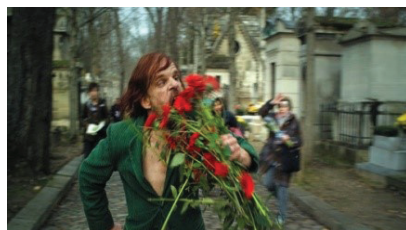


„Полицай, прилагателно“ (2009, Корнелиу Порумбою)

АБСУРДЪТ НА СЪЩЕСТВУВАНЕТО



„Голямото плюскане“ (1973, Марко Ферери)



„Холи Мотърс“ (2012, Леос Каракс)



„Най-щастливото момиче на света“ (2009, Раду Жуде)

ЦИТАТИ

РАДУ ЖУДЕ

В действителност, аз така и не бях сигурен за какво ще става дума в този филм. Мислех, че може да бъде за най-различни неща. За това как хората разсъждават кое е добро за тях. За компромисите и лъжите. За езика на киното, който може да се използва за нечестни цели. За това какво означава да си един изплашен тийнейджър, на когото не му стиска да се изправи срещу родителите си докрай. За това какво означава да си родител, който трябва употреби собственото си дете, за да постигне някакви далечни цели. За щастие, тъгата и консумацията. За капитализма. За начина, по който слънцето залязва на Университетския площад през лятото.

Когато видях завършения филм, не бях убеден колко от всички тези неща бяха останали в него. Не знам дали филмът е хубав или лош. Нямам нито уменията, нито дистанцията, за да си дам сметка за това. И за щастие, не и моя работа да правя подобни заключения. Само се надявам, че който види този филм, ще намери в него нещо смислено и емоционално.

(из прескита на „Най-щастливото момиче на света“)

КАТАЛИН КРИСТУЦИУ

Каталин Критуциу, един от най-успешните и търсени румънски монтажисти в наши дни, работи върху всеки един от проектите на Раду Жуде.

„Най-щастливото момиче на света“ разкрива сюжета си почти в реално време. Раду Жуде ми каза, че иска всеки монтажен преход да създава елипса, въпреки че на места крайният резултат може и да подсказва непрекъснатост на действието. Първоначалната идея беше филмът да изглежда като работно, „making of“ видео за заснемането на този рекламен спот. Затова и той реши да използва триножник в комбинация с тези панорамни въртения на камерата – искаше да улови това специфично усещане за аматорско видео, което някой снима в желанието си да се изтъкне. Така, накрая, ако искахме да се ограничим единствено до онова, което остава на една подобна касета, не би трябвало да знаем продължителността между два отрязъка, между момента, когато камерата спира и когато се включва наново, тоест би трябвало да има елипса.

Знам, че това звучи много формално, но смятам, че начинът, по който всичко беше заснето, и начинът, по който след това материалът беше монтиран, представляват една органична сплав. Беше странно да се работи по този начин, не само защото виждах заснетото през деня на вечерта, но и защото монтирах всяка нощ. Накрая Раду спеше

само по няколко часа – двамата оставахме до 23-24 часа всяка вечер, а на следващата сутрин той трябваше да е на снимки в 7 сутринта. В неговия случай монтажният преход най-общо е въпрос на инстинкт. Аз лично се опитах да монтирам филма така, че всеки разрез би внесъл малко енергия, без това да се набива в очите на зрителя, но всеки преход трябваше да те насочи в определена посока.

По тази причина определени монтажни връзки не изглеждат съвсем коректно, ако се сравнят с традиционните и академичните норми в киното – не би трябвало да режеш по средата на реплика, например, или пък не бива да слагаш един до друг кадри, които са сходни, обаче ти ги правиш възможно най-различни, така че да е приятно за окото, не се сече оста на действието и прочие. Все пак смятам, че е полезно да се знаят всички тези правила, именно за да можеш да ги нарушаваш. Когато работиш с ограничен бюджет, е добре да монтираш по време на снимки, защото ако някоя важна сцена се обърка или пък не се получи изобщо, винаги има възможност да се презаснеме набързо. Особено в случая с *„Най-щастливото момиче на света“*, където имаме само три локации, а една от тях представлява 90% от филма, беше очевидно, че ако един от кадрите не е станал както трябва, можеше лесно да го снимаме наново. И все пак, не си спомням да се е налагало да го правим. Монтирането по време на снимачния процес помага много, обаче – по този начин се открива правилния тон на филма, още повече, че Раду го засне хронологично, следвайки последователността на сцените в сценария.”

„Каталин Кристиуциу и ролята на монтажа в киното”, интервю с Андрей Рус и Габриела Филипи, *„Филм меню”* (Film Menu) №18, април 2013, стр. 36

МАРИУС ПАНДУРУ

Също чест сътрудник на Раду Жуде, Мариус Пандуру работи и с други големи имена в режисурата, при това за продукции с доста различна стилистика и естетика. Той е оператор на заглавия като *„Как прекарах края на света”* (реж. Каталин Митулеску, 2006), *„12:08 източно от Букурещ”* (реж. Корнелиу Порумбою, 2006), *„Останалото е мълчание”* (реж. Нае Каранфил, 2007), *„Полицай, прилагателно”* (реж. Корнелиу Порумбою, 2009), *„По-близо до луната”* (реж. Нае Каранфил, 2013), *„Защо аз?”* (реж. Тудор Джурджу, 2015)

Всичко, което трябваше да правя за *„Най-щастливото момиче на света”*, е да регулирам осветлението за моментите, в които настъпва вечерта. Кинематографията в този филм има една основна практическа роля – тя регистрира. Прекарах доста време в разговори с Раду, но основно върху идеите, сценария. Не се е налагало да коментираме много визуалните аспекти на филма – това е истината, аз бях по-скоро консултант на продукцията. Разбира се, за мен е ясно, че ако друг екип се беше заел със заснемането й, със същия бюджет, тя би изглеждала различно. Всяка личност сред нас по някакъв начин си проправя път в готовия филм. Аз лично държах много

на този проект и усещах, че за мен не беше важно да покажа уменията си или да демонстрирам какъв изтънчен оператор съм, колкото да осъзная какво се случва пред мен и да реагирам спрямо историята, визуалният аспект беше ограничен до нещо като посредник между филма и публиката. Мисля, че идеята за един добър филм е свързана до голяма степен и с онова, което се случва между сцените, с увлечението и спокойствието, с което всеки член на екипа подкрепя едно и също нещо.”

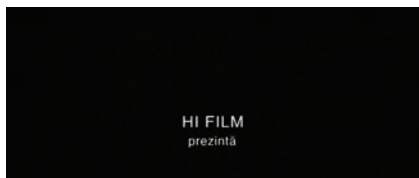
„За кинематографичния образ с Мариус Пандуру”, интервю с Андрей Рус и Габриела Филипи, *„Филм меню”* (Film Menu) №11, юни 2011, стр. 37



Режисьорът Раду Жуде на снимачната площадка на „Най-щастливото момиче на света”

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА

Забележка: Този списък от сцени онагледява идеално повторенията в историята. Като цяло, в един по-скромен, минималистичен филм, задният план и действието не са толкова разнообразни, както в класическото кино, само че в този случай еднообразието е доведено до крайност, с което филмът се доближава още повече до пиеса на абсурда. Тази специфична форма в изкуството изследва безсмислието на човешката дейност, невъзможността да се откъснем от една серийност от събития, която се повтаря до безкрайност, да я превъзмогнем. Тази гледна точка към света може да открием у „В очакване на Годо“ на Самуел Бекет или „Сизиф“ на Албер Камю – митологичен персонаж, осъден да бута огромен скален блок нагоре по склона, само за да види после отново как се търкаля надолу.



1 – Начални надписи (0 - 1:53)



2 – Пътешествие с кола (1:54 - 4:49)



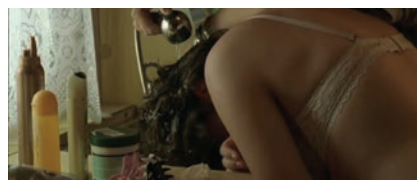
3 – Подготовка за срещата – всички членове на семейството се пременят с нещо по-елегантно в тоалетните на крайпътна бензиностанция (4:50 - 9:18)



4 – Пристигане в оживения Букурещ (9:19 - 12:58)



5 – Представяне – семейство Фрацила опознават снимачната площадка и се запознават с част от екипа (12:59 - 16:25)



6 – Ретуширане – външният вид на Делия трябва да се нагоди към столичната мода (16:26 - 20:55)



7 – Представителите на рекламната агенция оглеждат Делия от глава до пети (20:56 - 23:00)



8 – Снимачният ден започва с чакане (23:01 - 24:09)



9 – Караницата между майка и дъщеря в караваната разкрива причината за напрежението в семейството (24:10 - 32:13)



10 – Отново очакване, този път майка и дъщеря са застанали в противоположни ъгли (32:14 - 33:22)



11 – Въведение – обясняват на Делия как ще протекат снимките и са заснети първите дубли (33:23 - 38:57)



12 – Пауза – времето минава бавно и Делия се опитва да намери с какво да се занимава (38:58 - 44:07)



13 – Първи препятствия – онова, което е запечатала камерата, не отговаря на очакванията на клиента (44:08 - 51:16)



14 – Обезкосмяване на горната устна (51:17 - 54:07)



15 – Снимките продължават – Делия е подложена на тормоз от страна на екипа, който иска от нея определено изпълнение, а също и от родителите си, които се опитват да я накарат да подпише договор за продажба на колата (54:08 - 58:23)



16 – Смяна на декора – агенцията и клиентът се съгласяват да се променят декорите (58:24 - 1:01:14)



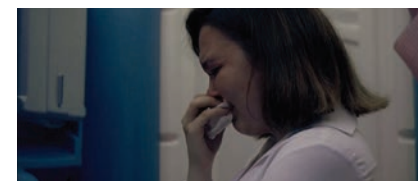
17 – Натиск – бащата се преструва, че разбира гледната точка на момичето и дори нагрубява жена си (1:01:15 - 1:10:36)



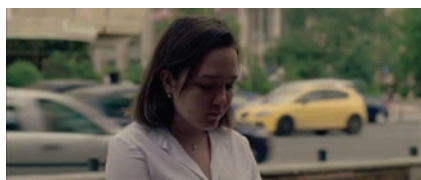
18 – Технически проблеми – генераторът се поврежда и снимките отново са преустановени (1:10:36 - 1:15:09)



19 – Атака – бащата стига до изнудване и обвинения (1:15:10 - 1:21:53)



20 – Делия се скрива в тоалетната и плаче (1:21:54 - 1:23:12)



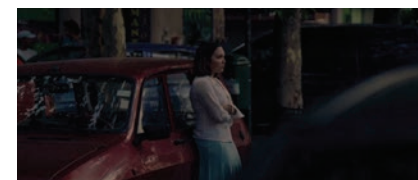
21 – Самота – Делия се връща на мястото, където се е скарала с баща си, само на няколко крачки техниците кибичат и си разказват мръсни вицове (1:23:13 - 1:25:45)



22 – Капитулация – Делия се съгласява да подпише, но настоява за една част от сумата от продажбата на колата (1:24:04 - 1:28:35)



23 – Последни дубли – всички бързат и викат, защото няма достатъчно дневна светлина, за да приключат със снимките (1:28:36 - 1:32:31)



24 – Краят на един ден, изпълнен с разочарования (1:32:32 - 1:35:54)



25 – Финални надписи (1:35:55 - 1:38:55)

КИНОВЪПРОСИ

ПОДРОБЕН РАЗКАЗ

Новата вълна в Румъния се сформира около определени предпочитания за стил, при който времето и пространството на киноразказа се прекъсват възможно най-малко. Тази характеристика произхожда от влиянието на италианския неореализъм. Появил се след Втората световна война, неореализмът заема темите си от бруталната, обедняла действителност на онези времена. А това е и своего рода дебат с класическия наративен стил (често срещан в повечето американски продукции от епохата), където едно филмово действие е представено посредством поредица от относително кратки планове – в тях се виждат само съществени разказвателни елементи, които засягат сюжета и които придвижват интригата напред. От своя страна, неореализмът въвежда дългите кадри, пропити с онова, което би могло да се нарече „мъртво време“, като целта е да се реконструират битовите условия на обикновените хора, чиито живот като цяло е лишен от грандиозност и бляскави вълнения.

Чезаре Дзаватини, именит сценарист и теоретик на неореализма, дори мечтае за филм, който би показал 90 минути от живота на един персонаж, без никакви прекъсвания и скокове във времето. И все пак, киното на неореализма е далеч от тази идея на Дзаватини, тъй като сюжетите им често се разпростират до няколко дни, дори месеци, а избраните моменти са онези, които са релевантни от драматургична гледна точка, както и при класическата парадигма, но има и моменти на затишие, в които като че ли не се съдържа ключова информация за разказа. Тези моменти по-скоро отправят поглед към средата на персонажите, или ни разкриват как даден персонаж се справя с някаква битова задача в дома си – с дълги кадри, замислени така, че зрителят да получи достъп до вселената на филма, да усети атмосферата, да вникне по-добре в контекста, в който се разгръщат персонажите.

От 2000-а година насам румънското кино разширява границите на тази естетика до степен, която на практика надхвърля очакванията на Дзаватини. В „Смъртта на господин Лазареску“ (заглавие, което през 2005-а проправя път за цяло едно поколение) протагонистът е възрастен мъж, който живее сам и внезапно се разболява, така че е транспортиран от медицинска сестра и шофьор на линейка от една болница в друга, защото никой не иска да го приеме. Действието обхваща една единствена нощ, в която виждаме как състоянието на възрастния човек се влошава прогресивно, докато накрая му остава единствено смъртта. Трагизмът ескалира с всеки последващ отказ.

В „Най-щастливото момиче на света“ действието също протича в рамките на един ден, а и голяма част от филма се развива около едно единствено място в центъра на Букурещ. Само че този поглед към един единствен ден (или една единствена нощ) от живота на даден човек е придружен, както при Кристи Пую, така и при Раду Жуде, с размисъл върху самото съществуване изобщо.

„КИНЕМА ВЕРИТЕ“

Освен неореализма, който никога не е спирал да влияе върху развитието на реалистичното игрално кино и е важна отправна точка във филмите на Раду Жуде, „Най-щастливото момиче на света“ се позовава и на една друга естетика от сферата на реализма.

Снимайки в едно оживено пространство в центъра на Букурещ, често кинокамерата е поставена на известно разстояние от актьорите (**изображение 1**) и от действието във филма – друга снимачна

площадка – така че да не привлича вниманието на минувачите. По логиката на тази фиктивна ситуация, не би било уместно, ако минувачите гледат към камерата, която снима рекламата, но би било много необичайно, ако гледат и към същинската камера, която снима филма, защото това би разрушило илюзията за „четвърта стена“. При все това, някои минувачи забелязват камерата и поглеждат към нея. Специално за да интегрира тези спонтанни моменти, Жуде заема някои визуални елементи от уличната документалистика, или както самият монтажист на филма признава (**виж Цитати**), играе с кодовете на „making of“, филм за филма.

Стилът на „Най-щастливото момиче на света“ се базира също на документалното „кинема верите“ кино, което често е заснето наред с тълпи от хора. Тази документална форма се използва за първи път от Жан Руш във Франция през шейсетте години на миналия век. В същата епоха, но в САЩ и Канада, се развива сходна естетика, позната под името „директно кино“ – може да я разпознаем в работата на документалисти като Дон Алън Пенейбейкър, братята Албърт и Дейвид Мейзълс и други. Тези два подхода, на два различни континента, споделят общо желание за това да уловят своите обекти в тяхното ежедневие, в контекста на местата, където принадлежат, като се отказват от прецизния мизансцен в името на автентичността. Качеството на изображението и на звука също често са жертвани, за да може записът да се направи бързо и резултатно.



Изображение 1

ПРОТИВОПОСТАВЯНЕ НА КЛАСИЧЕСКИЯ СТИЛ

Авторите на игрално кино – онези, които снимат по история, базирана на сценарий, и представят в творбата си фиктивни персонажи – заимстват „недодялания“ вид на тези документални филми. Новите вълни през шейсетте години (във Франция, Полша, Бразилия) дължат на документалистиката много за пробива си на световната сцена. По-късно, особено през деветесетте, става обичайна практика в сценария да се имитира спонтанността на „кинема верите“. Затова и събитията в сценария са представени сякаш през погледа на анонимен страничен наблюдател, който не знае какво ще стане по-нататък и който следи случващото се пред него в една непрекъснатост на действието.

Така най-общо може да се обясни предпочитанието към дългите кадри във филми като „Най-щастливото момиче на света“. В допълнение, актьорите не винаги са заснети идеално на фокус (позиционирани така, че чертите на лицето им да се виждат най-ясно), или пък естетически кадрирани (**изображения 2 и 3**). Съответно и монтажът между тези кадри може да е нехармоничен и да създаде ефект на раздразнение.

Много от тези реалистични игрални филми се снимат в екстериор, на улицата, при което актьорите се сливат с тълпата, забързана в своето ежедневие. В този смисъл и в тази артистична традиция е прието, че понякога някой случаен свидетел на снимките може да погледне към камерата, както това се случва в „Огледалото“ на иранския режисьор Джафар Панахи, или пък в „Най-щастливото момиче на света“ на Раду Жуде (**виж Анализ на план**). Тази традиция се противопоставя на строгите принципи на класическото кино. В класическата практика, установена в Холивуд в началото на XX век и използвана оттогава в болшинството от продукциите, е забранено на хората пред камера да гледат към нея, защото това ще наруши илюзията и ще изведе зрителите от условността на филмовия свят. Ако това се случи при някой от дублите, тези кадри отпадат при монтаж.

ЗВУКЪТ

Имайки предвид изброените дотук артистични вдъхновения и намерения зад „Най-щастливото момиче на света“, звукът във филма също не спазва каноните на класическата традиция, където диалогът винаги се чува ясно. Шумът на улицата, който в дадени моменти буквално удавя репликите на актьорите, е едно постоянно присъствие, с което наслаждава допълнително усещането за изнервеност и рязкост.



изображение 2



изображение 3

ЗАМЪГЛЯВАНЕ НА ВНИМАНИЕТО

Гледайки този филм на Раду Жуде, много е възможно зрителят да изпита чувството за аморфен материал. От един момент нататък, когато персонажите се отдават на скука и раздразнение, дори самият стил на филма започва да се просмуква с подобно усещане. Например, сцената, в която се налага да епилират мустаците на Делия, е заснета по начин, който усилва общото чувство за досада. Множество действия се развиват паралелно – в кратката пауза между дублите родителите на Делия продължават да я тормозят, снимачният екип се бори с най-различни проблеми и прочие. Като че ли разказът не може да се концентрира само върху едно действие, а се разпилява помежду няколко. Често долавяме репликите на персонажите, докато актьорите не са в кадър (само ги чуваме, без да ги виждаме), при което думите се разпиляват в общия шум, с което изгубват значение.

Постоянното жужене от близката улица също разсейва. Визуалните и аудио елементите не са ясно разграничени, както в холивудското кино, където монтажът измежду изобилие от кадри, а и с ускорен ритъм, има много специфична цел – да не остави публиката да се отегчи. В класическия стил ключовите действия биха били изолирани и подчертани – например, караницата между родителите и момичето би била изведена като отделно събитие. Също така, действията биха били представени по-оживено, с различни кадри – от панорама на площада до близки планове с лицата на актьорите. В този филм, обаче, по един и същи начин са заснети и свадата в семейство Фрацила, и снимките на рекламата, и рутинните задачи на екипа. Визуалната монотонност, към която се стремят Раду Жуде и неговият оператор, Мариус Пандуру, има за цел да притъпи сетивата на аудиторията.



изображение 4



изображение 5

СКРИТО НАПРЕЖЕНИЕ

АНАЛИЗ НА ПЛАН (СЦЕНА 4, ОТ 12:00 ДО 13:10 МИН)

Контекст: След като току-що са пристигнали на Университетския площад, семейство Фрацила се представят на снимачния екип. В този момент екипът е зает да снима друг спечелил от играта, който, също като Делия, трябва да разкрие радостта си пред камерата и да препоръча напитката „Бибо Мултифрукт“.



1



2



3



4



5



6

Баланс на силите Малко, след като отиват на снимачната площадка, семейство Фрацила са нахोकани от един асистент, че се пречат. Уведомяват го, че са там заради снимките на рекламата, а той заключава, че става дума за статисти (комичен елемент, вмъкнат от сценаристите, защото, както после става ясно от филма, за тази реклама не се използват статисти, а единствено интервюта с победителите, тоест, от самото начало персонажите са лишени от правото да бъдат водещи фигури – първото унижение, което ще преживеят в този ден). Без да има представа за какво иде реч, един охранител се притичва на помощ на асистента, за да ги изхвърли от периметъра на снимките. Накрая се случва така, че бащата на Делия, воден от своето любопитство, се приближава толкова много, че влиза в кадър, и режисьорът започва да го гълчи. Този пръв контакт на семейството със снимачния екип е показателен за това какви интеракции между персонажите ще последват в останалата част от филма – обтегнати, под формата на мерене на силите и сплашване.

Описание Киноплановите в „Най-щастливото момиче на света“ са по-продължителни в сравнение с общоприетото. Тук действието не е нарязано на откъси, които изтъкват реакциите на отделните персонажи спрямо разказвателните елементи, както това обикновено се прави в Холивуд, по примера на класическата практика (**виж Анализ на сцена**).

Специално този план, в който семейство Фрацила установява първия си контакт с филмовия екип, е относително дълъг (почти минута) и много наситен визуално. Сцената е разположена на три слоя: на преден план са минувачите, в средата се разиграва същинското действие със снимачната площадка, екипа и семейството, а на заден план можем да видим шумните улични тълпи. След като е избран действието да не се разкъсва с монтажни преходи, режисьорът трябва да насочи фокуса на аудиторията по друг начин. По тази причина, въпреки че планът е фиксиран, се е наложило кадърът да се коригира малко отляво и отдясно, така че да можем да следваме определени персонажи, докато прекосяват екрана. Когато бащата се приближава към колата, за да я огледа по-добре, камерата се извързва леко надясно, проследявайки го. Движението е почти незабележимо, както може да се убедите, ако сравните двете изображения в началото и в края на плана (**изображения 5 и 6**), но е достатъчно, за да подсказва известна насока, а също и да внесе лек динамизъм. Същата логика е залегнала и в начина, по който са изобразени действията (разговора с асистента и снимачния процес) дори и ако те се случват кажи-речи едновременно, тези две действия са заснети паралелно така, че вниманието на зрителя да не се разполюва, а да ги проследява поотделно.

Хумор Както целият филм, така и този план съдържа комични елементи. Не става дума за комедия, която приканва към бурен смях, по-скоро сух и сдържан. Дрехите на семейството, което току-що е пристигнало от провинцията, изглеждат леко ретро и не на място. Наситените тонове (охрата в облеклото на майката и синьото при дъщерята) карат дрехите им да изпъкват, като постоянно напомняне за усилията, които са били вложени, за да изглеждат елегантно – усилия, които скоро ще окажат неоправдани. Мачо походката и позата на бодигарда също са смешни (**изображение 3**), а също и нетърпението на бащата да огледа пред всички колата, която дъщеря му е спечелила (**изображения 5 и 6**).

Забелязва се известна доза черен хумор, когато един възрастен мъж с патерици прекосява кадъра, гледайки към камерата (**изображение 2**). Не може да се каже дали става дума за случаен минувач, който прекосява Университетския площад, или за статист, поставен там от екипа на Жуде. Ако е било по случайност, вероятно затова режисьорът е избрал да използва именно този дубъл във филма си. Във всеки случай, има наличие на някаква творческа интенция, защото нещо подобно се случва в различни епизоди от филма, до степен на абсурдност. В по-късна сцена, докато момичето седи и чака отегчено, един възрастен мъж, който едва се държи на краката си, преминава бавно покрай нея, подпирайки се на бастуна си, с което драмата ѝ добива съвсем нови измерения.

БЕЗ ИЗХОД

АНАЛИЗ НА СЦЕНА СПОРЪТ В КАРАВАНАТА (СЦЕНА 8, ОТ 21:25 ДО 28:13 МИН)

КОНТЕКСТ

Докато чакат началото на снимките, Делия и майка ѝ решават да избягат от жегата и влизат в гримьорната на колежа, където има климатик. В тази сцена става ясно каква е причината за гневния тон в гласа на момичето, когато разговаря с родителите си. Те възнамеряват да продадат колата, която Делия е спечелила, и да инвестират парите в бизнес начинание, което би им осигурило по-добър живот от сегашното съществуване. Момичето, обаче, което явно също е засегнато от текущите финансови трудности в семейството, иска да се порадва на наградата си колкото се може по-скоро, а не да чака момента, в който семейният бизнес ще започне да носи по-високи приходи. Делия иска да се сдобие с шофьорска книжка и да закара приятелите си на море, както им е обещала.

РЕЧТА

Аргументите, които си разменят майката и дъщерята, са поднесени с разярен и емоционално наситен тон. Двете на практика не могат да се вслушат в доводите на отсрещната страна, единствената им цел е да се атакуват една друга и съответно да се бранят от режещите забележки на противника. Тъй като не се чувстват удобно, персонажите говорят кресливо и пронизително. Дори третият персонаж, появил се към края на сцената – гримьорката Габи, която влиза в караваната и се кара на майката и дъщерята, че са се вмъкнали без разрешение – не произнася репликите си ясно. Тя говори по начин, който подсказва превъзходството ѝ – малко по-силно от нормалното. Като цяло, във филмите на Радю Жуде (включително и в „Най-щастливото момиче на света“) интонацията и артикулацията на персонажите играят ключова роля в обрисуването на взаимоотношенията. Също така, като се има предвид, че репликите не са артикулирани „правилно“, ясно и с подходящо фразиране, както бихме очаквали от професионални актьори, те звучат някак кухо и това допълнително допринася към усещането за дискомфорт, което филмът създава у нас в процеса на гледане.

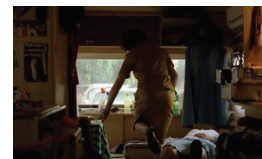
ОПИСАНИЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО

Това е една от малкото интериорни сцени във филма. Въпреки че колите и тълпите, задръстили Университетския площад, са изчезнали, вътрешността на караваната също е претъпкана. Освен всички принадлежности за грим и разкрасяване, вътре се съхраняват и други неща, като бутилки с различен цвят и форма в близост до прозореца (**изображение 4**), изрезки от списания, които са залепени на стената, а също и всевъзможни дреболии. От едната страна виси въже, а от другата – риза. Като че ли това пространство онагледява хаоса, в който живеят персонажите. И все пак, при аранжирането на тази сцена е обърнато специално внимание на цветовете, защото става дума за вътрешни снимки и липсата на светлина може да я направи прекалено приглушена. Създава се силен контраст между студените цветове на проникващото през прозореца слънце, дрехите на момичето и ризата на закачалката и между топлите цветове на масичката за грим и облеклото на майката, при което всеки елемент от пространството изпъква.

РАЗКАДРОВКА НА СЦЕНАТА



изображение 1



изображение 2



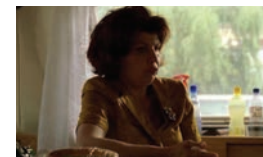
изображение 3



изображение 4



изображение 5



изображение 6



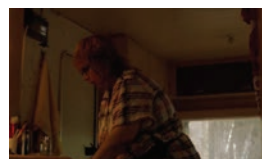
изображение 7



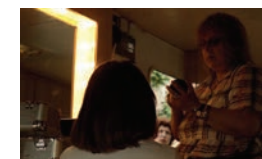
изображение 8



изображение 9



изображение 10



изображение 11

I. 24:10 → 24:25 Близък план на момичето, което лежи върху леглото (**изображение 1**)

II. 24:25 → 26:35 Майката разглежда професионалния грим, след което сядат пред Делия (**изображение 2**).

Статичен план, в който двете разговарят, момичето е облягнато на една страна, при което лицето ѝ не се вижда, визуалният акцент пада върху краката и гърдите ѝ (**изображение 3**). Делия се надига, сядат върху леглото, лицето ѝ е закрито през по-голямата част от времето от кутията с гримове (**изображение 4**).

III. 26:35 → 29:02 Близък план с профила на Делия (**изображение 5**). На 27:25 камерата се извърта и се спира на профила на майката (**изображение 6**). На 28:30 камерата се извъръща отново към профила на Делия (**изображение 7**).

IV. 29:02 → 30:50 И двата персонажа са отново в кадър, среден план (**изображение 8**).

V. 30:50 → 32:13 Делия в профил (**изображение 9**). Габи, гримьорката, влиза в караваната. Можем само да я чуем. В този момент камерата се завърта, за да я покаже (**изображение 10**). Моли Делия да остане, за да я подготви за снимките, а майката да излезе (**изображение 11**).

ДЪЛГИ ПЛАНОВЕ

Тази сцена, която продължава около осем минути, е конструирана единствено от пет плана, с което се отличава от класическия начин на заснемане, в който, ако само два персонажа разговарят (както е случаят тук), сцената е композирана от много повече планове, защото обикновено има монтажен преход при всяка размяна на реплики, при което камерата показва ту единия, ту другия.

При този мизансен, на който разчита Радю Жуде, сцената не се нахъсва, за да се покажат единствено ключовите аспекти от разказвателна гледна точка, както това се прави в класическото кино. И все пак, режисьорът би могъл да заснеме цялата сцена в караваната в един план, но вместо това предприема смела стъпка (с която се дистанцира от суровия реализъм) и „нарязва“ сцената на четири места. По този начин, във филма са имплантирани дискретни визуални шеги, тоест комедийният елемент се създава посредством постановъчни избори. Делия, чийто грим скоро ще бъде грубо изтрит, чиято коса скоро ще бъде болезнено вчесана, чиято устна скоро ще бъде публично епилирана (да не споменаваме и колата, която ще бъде продадена против волята ѝ), също е „тормозена“ от игривия мизансен. В една част от сцената лицето ѝ е изцяло закрито от принадлежностите за грим върху масата в караваната (**изображение 4**). Също така, когато се опитва да седне срещу дъщеря си, майката трябва да прекрачи полегналото момиче (**изображение 2**).

Но освен непосредствената комедия, породена от тези ситуации, клаустрофобичното пространство в караваната диктува настроението на сцената, подчертавайки натиска, на който е подложено момичето. Тази аранжировка умишлено скрива лицето на Делия, с което го лишава от значение, сякаш лицето на момичето е просто един предмет в караваната, а това от своя страна отразява отношението на околните персонажи към Делия. Не само че родителите ѝ остават глухи за желанията ѝ – като че ли останалите изобщо не забелязват присъствието ѝ, игнорирайки я напълно.

Друг комедийен елемент се съдържа в движенията на камерата при заснемането на тази сцена. На пръв поглед тези движения са произволни. Регистрирайки караницата между майка и дъщеря, сякаш самата камера губи интерес и се заплесва бездушно в лицата им (**план III**).

ИЗОБРАЖАВАНЕ НА ЖЕНСТВЕНОСТТА

Първият план на сцената (**изображение 1**) е ехо на началото на филма. И в двата кадъра Делия е обгледната на една страна, с поглед в празното пространство, с модно списание до леко пъпчивото ѝ лице. Това младо момиче изглежда доста различно от начина, по който са представени жените на кориците на тези списания, а в по-общ смисъл – и в масовите медии. Тя е пухкава, някак флегматична, и (както можем да видим във външните сцени) стъпва тежко.

Когато майка ѝ влиза в караваната, тийнейджърката е в не особено прилична поза, подчертана от гледната точка на камерата. Ракурсът подчертава разтворените ѝ крака, изпъкналата пазва, скритото лице (**изображение 3**). Но противопоставяйки се на карикатурните тенденции в този вид планове, постепенно филмът заема позиция срещу стрикните норми за красота и нералистичните очаквания (виж Връзки). Въпреки че момичето не се вписва в образа за красота, наложен от медиите, именно нейната флегматичност и съдържан гняв я правят по-отличима, така тя изглежда по-автентична и симпатична за зрителите.

„ТРЯБВА ДА СИ ЩАСТЛИВА!“ АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА (47:23)



КОНТЕКСТ

След една като че ли безкрайна серия от дубли, представител на рекламната агенция се приближава до Делия и настоява как тя трябва да изглежда по-щастлива пред камера: „Не забравяй да се усмихваш широко и от сърце. Трябва да блестиш от щастие. Трябва да си най-щастлива, когато отпиваш от сока.“ Докато Делия слуша тези напътствия, пред нас застава един от техниците и измерва разстоянието от нея до камерата, за да нагласи осветлението за следващия дубъл.

ОПИСАНИЕ

Голото шкембе на техника се появява в кадър само за няколко секунди, но заема целия преден план, въпреки че остава леко замъглено и извън фокус, като закрива също персонажите в сцената. Не виждаме лицето на човека, единствено торса му от раменете надолу – отпуснатото тяло на мъж на средна възраст, леко прегърбено и изгоряло на слънцето, съвсем не в унисон с критериите за красота на масовите медии. Зад него, също донякъде видима, е голямата червена арка, която украсява помпозно колата, предлагана като награда.

РЕАЛИСТИЧНА ИМИТАЦИЯ

Обикновено, в класическото кино (**виж Киновъпроси**), персонажите са поставени в центъра на кадъра и техните интеракции, в повечето случаи, са представени за зрителите посредством най-добрия възможен ъгъл. Тези правила може да се нарушат единствено, когато целта е да се скрие някаква информация от зрителите, в името на драматургичното напрежение. Но както е видно, „Най-щастливото момиче на света“ е филм, базиран на практиката на реализма, като пунтира дадени документалистични похвати. В един документален филм, заснет на улицата, е нормално минувачите да са концентрирани в своите задачи и мисли, съответно да не обръщат внимание на факта, че ги снимат и да попаднат между камерата и онова, което се снима. Тези непланирани моменти, в които истинският, нережисиран живот изскача на екран, считаме като гаранция за автентичност. Само че докато снима своя филм, Жуде не само имитира тези елементи от „синема верите“ или от making of естетиката, но и осмива изобразената реалност, в която някой говори за щастие, но единственото, което виждаме, е едно отпуснато шкембе.

Този тип коментар превръща всичко в ирония, включително и претенцията за използването на реалистична естетика, за да получим достъп до онова, което се случва „зад кулисите“, като поглед в дълбочина към едно събитие или нечий живот. Става дума за детайл, който лесно може да остане невидим или игнориран, но той добавя допълнителни нюанси и значения към циничната гледна точка, проникнала в „Най-щастливото момиче на света“. Сходен подход, но със средствата на звуковия дизайн, може да се наблюдава и когато Жуде избира да прекъсне една сцена по средата на реплика, докато някой персонаж говори, с което сякаш му забранява да се доизрази напълно. Отново, „недодяланата“ естетика на документалното кино е насмешливо подражателна, преувеличена. Всички тези елементи функционират в синхрон, за да създадат агресивния стил на филма, който подчертава взаимната агресия на персонажите един към друг.

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ



1 – фотограма от „Най-щастливото момиче на света“



2 – тете, създаден от интернет потребители по модела на поп-арт



3 – фотограма от „Мястото“ на Ермано Олми, 1961



4 – картина от Тулуз Лотрек, „Махмурлук“, 1889



5 – реклама на „Кока-Кола“ от 1920-те години



6 – фотограма от „Маргаритки“ на Вера Хитилова, 1966

ФИЛМ ЗА ФИЛМА

Идеята да се заснеме филм за процеса на създаване на филми съществува още от епохата на нямото кино. През 1928-1929 се появяват кажи-речи едновременно две заглавия на тази тема, които впоследствие ще станат много известни – от САЩ и от СССР. В „Операторът“ (1928) основният персонаж, изигран от Бъстър Кийтърн, решава да се захване с кино, за да прекарва повече време в компанията на дама, служител на MGM, а и за да я впечатли (**изображение 1**). „Човекът с кинокамерата“ (1929) на Дзига Вертов е авангарден проект, който използва много технически трикове, като наслагване на изображението или забавен и забързан каданс, за да подкрепи общата теза от онази епоха за прогреса и за постиженията на кинокамерата като оптически инструмент в сравнение с несъвършенствата на човешкото око (**изображение 2**). С течение на годините към тези две класики се присъединяват много други филми, заснети в знак на почин към професиите, свързани със създаването на това изкуство. Сред най-популярните са „Аз пея под дъжда“ (1952) на Стенли Донън и Джийн Кели, „Осем и половина“ (1963) на Федерико Фелини (**изображение 3**), „Американска нощ“ (1973) на Франсоа Трюфо и по-съвременният „Артистът“ (2011) на Мишел Азнавизиус (**изображение 4**).



изображение 1



изображение 2



изображение 3



изображение 4

„Най-щастливото момиче на света“ е филм за снимането на филми, но също и за света на рекламата. До известна степен, творбата на Жуде може да бъде гледана с образователна цел – за това как протича снимачният процес, било то в киното или за една телевизионна реклама, как се снимат сцените, как се разбиват на планове, как определени ефекти се постигат с кран, или пък актьорите се снимат на син / зелен фон, за да може после в процеса на пост-продукция да се добавят други изображения и прочие. Можем да наблюдаваме и каква е динамиката във взаимоотношенията между отделните членове на екипа, а тъй като става дума за телевизионен спот, ставаме също свидетели на отношенията между екипа и рекламната агенция.

Освен всичко това, „Най-щастливото момиче на света“ е размишление върху практиката да се използват непрофесионални актьори. В контекста на интригата на филма, присъствието им е оправдано от факта, че телевизионната реклама се снима като лично свидетелство. Само че става дума и за нещо повече, особено когато говорим за Жуде, който, също като останалите режисьори от неговото поколение и от Новата вълна, избира за филмите си натуршчици редом с ветерани с многогодишна практика, добавяйки допълнително автентичност към историята и привнасяйки тяхната личност на екран. Андреа Бошнеаг, момичето в ролята на Делия, избира да учи актьорско майсторство и да продължи професионалния си път в киното, след като играе във филма. Ролята на майката се изпълнява от актриса, която е известна в Румъния с театралната си кариера, докато бащата, Василе Мурару, е изключително популярен от различни телевизионни шоута и сериали. Като членове на снимачния екип се появяват двама актьора, които често се мяркат в съвременни румънски продукции – Шербан Павлу като режисьора и Анди Васлуяну като оператора, но редом с тях има и много натуршчици.

НЕПРОФЕСИОНАЛНИТЕ АКТЬОРИ

Италианският неореализъм поставя началото на практиката за главни роли да се избират хора, които нямат школовка в областта на драматичните изкуства. Това се случва най-вече заради социалния залог, който кинодейците от четирийсетте години целят да вдигнат посредством работата си. В началото на въпросното десетилетие италианските режисьори Джузепе Де Сантис и Марио Аликата отправят следния апел в подкрепа на реалистичната насока в киното: „Ние сме убедени, че един ден ще създадем нашия най-красив филм, следвайки бавните и уморени крачки на работника, който се прибира вкъщи.“ За да се изобрази този работник, а и, в по-широк смисъл, обикновените хора, предпочитани от неореалистичния метод, са необходими нов тип актьори – нови лица, които биха разрушили шаблона за съвършенство и красота, поддържан от комерсиалното кино или от рекламата, без дикцията и навиците на един професионален актьор. В наши дни голяма част от европейското артхаус кино разчита на този подход, търсейки една палитра на изразяване по-широка от онова, което предлагат актьорските школи.

Чрез темата си „Най-щастливото момиче на света“ също навява асоциации за италианския неореализъм, препращайки към „Най-красивата“ (1951) на Лукино Висконти. В този филм също става дума за момиче, макар и доста по-младо от Делия, което трябва да играе за първи път пред камера. Майка ѝ, от скромен произход но обсебена от киното, я записва на кастинг за филм, надявайки се, че това ще предостави на малкото момиче по-добри шансове в живота. В действителност обаче, светът на киното не е онази магия, която виждаме на екрана (**изображение 5**). По време на прослушването тя се сблъсква с циничност и безразличие – взаимоотношенията са изключително хладни, тъй като коридорът е пълен майки с деца и всички се надяват на главната роля (**изображение 6**). Въпреки че режисьорът (ролята се изпълнява от един от известните италиански режисьори от епохата, Алесандро Блазети) се оказва мил и симпатичен човек,

младите актриси все пак се чувстват разочаровани и дори наскърбени от служителите на студиото. Тази тема е продължена и задълбочена в „Най-щастливото момиче на света“, където, под натиска на снимачния стрес, екипът няма време да щади чувствата на момичето. Те не се интересуват дали Делия е засрамена от епилацията на горната устна пред всички – онова, което ги вълнува, е да заснемат необходимия дубъл и то по най-атрактивния начин.



изображение 5



изображение 6



изображение 7



изображение 8

В „Най-красивата“ има една прочувствена сцена, която описва възможната траектория на непрофесионалните актьори – избрани заради лицето си или заради някаква своя специфична черта да играят в един, евентуално два филма, а после вече никой не ги взима в роля, защото им липсва свежест. Монтажистката Ирис (в ролята – Лилиана Манчини, която в действителност изгрява първо като непрофесионална актриса в „Под слънцето на Рим“ на Ренато Каstellани от 1948-а, а след това се появява и в други ленти от епохата) разказва с нежност и много смирение за това как става известна след пробива си, за големите надежди, а след това и за разочарованието, когато повече не може да получи голяма роля (**изображение 7**).

И все пак, като опровержение на случая с „Най-красивата“, съществуват и много примери за успешни кариери на хора, които след първата си успешна роля търсят и получават възможност да продължат да се изявяват на това поприще. Това се случва, например, с момичето, което играе в „Духът на кошера“ (1973) – изключително талантливата Ана Торент. Едва доловимите реакции, които се появяват по лицето ѝ във филма на Виктор Ерисе, вдъхват живот на мълчаливия свят на нейния протагонист, с всички страхове и цялото любопитство на детството. След тази поява в дебютния ѝ филм, с който става звезда на 7, Ана Торент е избрана за друга водеща роля в бъдеща класика – „Да отгледаш гарвани“ (1976) на Карлос Саура. Актьорската ѝ кариера е все още активна и днес, с множество участия в испански и международни продукции.

РАЗЛИКА В ГЛЕДНИТЕ ТОЧКИ

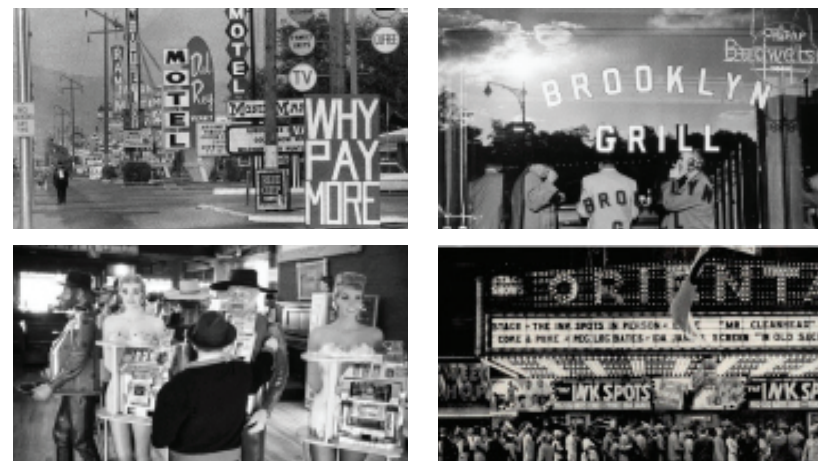
Една важна разлика между италианския неореализъм и Новата вълна в Румъния е оптимистичния финал. Дори и в най-мрачните творби на неореализма, накрая персонажите откриват поне стрък надежда. В „Най-красивата“ персонажът на Ана Маняни си дава сметка, че даже и дъщеря ѝ да няма фантастичния живот, за който тя самата мечтае, даже и да не са нищо повече от едно скромно семейство, няма нищо по-важно от любовта и доверието, което споделят (**изображение 8**). Филмите на румънската Нова вълна никога не завършват с толкова приповдигнат тон – финалът е по-скоро равен, отворен, някак сух и формален.

Този подход, при който семейните ценности са противопоставени на комерсиалния, или поне нечестен, свят на киното (а, по подразбиране, и на рекламата), все още е модерен през петдесетте, когато е заснет „Най-красивата“. Само че разликата между същинските ценности и обществената измама започва да се заличава през шейсетте. Това е началото на един интелектуален процес, който протича през втората половина на XX век, при който се поставят под въпрос всички стойности, които до този момент са смятани за присъщи на човечеството – става ясно, че предпочитанията и идеалите на различните епохи варират спрямо социо-историческите фактори. Съмнението в така наречените универсални ценности може да се открие и във филма на Жуде. Персонажите в „Най-щастливото момиче на света“ не могат да избягат от циничността на шоу-бизнеса в приласкаващата пазва на семейството. Техните собствени семейни взаимоотношения тук са предопределени от актуалното състояние на обществото.

ПРОНИКВАНЕТО НА РЕКЛАМАТА В ИЗКУСТВОТО

Макар че образът на рекламата в „Най-щастливото момиче на света“ ни оставя със смесени чувства, в никакъв случай не става дума за отричане на цялата сфера. Рекламата е добре установена като практика и е даденост в модерния свят, за който се говори и във филма. При все това, преди да бъде приета сред изкуствата, са се случили немало дебати в областта на културната критика.

Рекламната индустрия започва да процъфтява в началото на XX век. След като продукцията започва да се стандартизира, за да е по-ефективна, постепенно се превръща в масова, а от това възниква нова потребност – връзката с потребителите на масови стоки. Едновременно с това, някогашната работническа класа се превръща в средна класа и изведнъж се оказва с повече свободно време и известна покупателна способност. Това на свой ред поражда кича, като вторичен продукт на капитализма.



изображения 1-4

В света на изкуството, особено онези сфери, които се занимават с прякото обрисване на действителността (пластичните изкуства или по-специално – изобразителните изкуства), никой не може да остане безучастен пред промените, разтърсили обществото в този момент (**изображения 1-4**). В този контекст съществуват само две възможности – напълно да се игнорират новите образи, произвеждани от обществото, да се заклеят като вулгарни и да се отсъди, че те биха опустошили изкуството, или да се включат в процеса на творчество. Дори и когато те биват приобщени към изкуството, обаче, това не означава, че тези образи, или че обществото, които ги генерира, са добре дошли. Вместо това може да гледаме на тях като на изображение на различните стадии на скептицизъм. Рекламите и промишленият дизайн се появяват първо в монтажите на кубистите – картини и скици с молив от първото и второто десетилетие на XX век, които по-късно биват наречени „прото поп“. Пример за това е рисунката от 1914 на Пабло Пикасо със заглавието „Чиния с масло“ (**изображение 5**). Друг пример е „Бръснач“, прото-поп картина от 1922 на Джералд Мърфи – художник, живеещ във Франция (**изображение 6**).



изображение 5



изображение 6

©Люси Липард, „Поп-арт“, Темз & Хъдсън 2004

(1) Kristin Thompson și David Bordwell, Film History – An Introduction, 2009, p. 359

И все пак, първото арт движение, което действително превръща масовата култура в свой обект, е поп-артът, възникнал по времето на рекламния и консуматорския бум в САЩ и Западна Европа след Втората световна война. Но дори ако въпросните творби са пропити с доминантната култура, в много случаи самите артисти запазват една критическа дистанция между себе си и изобразеното. Такъв е и случаят с известния колаж на Ричард Хамилтън „Кое е онова, което прави съвременните домове толкова различни, толкова привлекателни?“ (**изображение 7**) – пародия на този новозараждащ се лайфстайл. От друга страна, масовата култура бива изцяло и напълно възприета от нийорската поп-арт сцена – през шейсетте години артисти като Анди Уорхол и Рой Лихтенщайн започват да рисуват знаменитости, анимационни персонажи (Доналд Дък и Мики Маус във „Виж, Мики“ на Лихтенщайн, **изображение 8**) или марки на дадени продукти (като доматената супа „Кембъл“, увековечена от Уорхол, **изображение 9**) – позната гледка за всеки американец от онази епоха. Стилът на тези работи до голяма степен е повлиян от комиксите и текстилните щампи. След известни колебания, на поп-арта е позволено да се присъедини към артистичните движения, което впоследствие води до пълен срыв на онова, което преди се е смятало за непоклатима преграда между високото изкуство и масовата култура. Поп-артистите са обсебени от масовата култура и се придържат към нея без грам снизходителност.



изображение 7



изображение 8



изображение 9

Независимо дали ги разглеждаме като критика или апотеоз на масовата култура обаче, образите, които поп-артът и рекламата създават, на свой ред са отзвук на общата идея за щастие, циркулираща в обществото.

Най-щастливото и най-късметливото момиче на света

Филмът на Радуге се базира на действителна случка, на която режисьорът става свидетел. Самият Жуде режисира множество реклами, за да се издържа. В действителност момичето, което е трябвало да заснема и което се оказва с беден произход, не е можело да се престори на щастливка, спечелила конкурс. Ако във филма на Жуде усещаме скрита критика, то тя не е към рекламната индустрия сама по себе си, а по-скоро към нелепите очаквания от света, които създава.

Огромна част от румънските филми, заснети след падането на комунизма, изучават това несъответствие между местната действителност и западния модел, така почитан от новото капиталистическо общество в Румъния. Активните през деветдесетте години режисьори, като Мирча Данелюк и Дан Пица, разглеждат през призмата на трагикомизма аномалиите, породени от този феномен, при който

ценности и образи, идващи от Запада, са привнесени или пък имитирани по детски, без стабилна социална основа, на която да бъдат положени.

В киното на авторите, дебютирали след 2005-а, тези несъответствия вече не са основна тема, донякъде защото в голяма част от румънските градове и особено в Букурещ съществува средна класа (от която произлизат повечето кинотворци на Новата вълна) и там тези разлики не са толкова фрапиращи. Все пак, тази проблематика се промъква на заден план в някои нови заглавия, въпреки че третират съвременността, като в „Най-щастливото момиче на света“ например.



изображение 10

В началото на деветдесетте рекламата все още е нов бранш в Румъния, докато на Запад пикът е през петдесетте, а впоследствие се развива допълнително. В някогашните комунистически държави, където пазарите са лишени от конкуренция, ролята на рекламата е много по-малка. За рекламните компании, създадени след Революцията, отнема известно време да се овладее базисните умения и да се обучи аудиторията, която все още не разбира този нов език. Рекламата, която екипът снима в рамките на филма, е елементарна – наградата (в случая – кола) е опакована с огромна, червена панделка (**изображение 10**). Режисьорът и операторът са отегчени от тази работа, която не изисква никаква креативност. Екипът, но също и представителите на рекламната компания, се опитват да адаптират концепциите си и своите (някак ограничени) идеи за красота към реалността, която ги обгражда. Един от асистентите отбелязва снизходително провинциалния стил, в който е облечена Делия. Даже и сградите в централен Букурещ, където се снима рекламата, не са сметени за „вдъхновяващ“ фон (**изображение 11, 12**).

В „Най-щастливото момиче на света“ иронията, но и нежността идват с наблюдаването на този сблъсък между човешките идеали на двата лагера – средната класа от Букурещ и провинциалните – като Аз-концепции на фона на реалността, която отказва да се подчини на техните проекции.



изображение 11



изображение 12

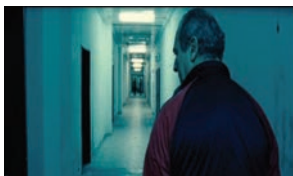
ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

„Най-щастливото момиче на света“ и „Подслон“ - скрита социална критика

Сценарият за „Подслон“ на Драгомир Шолев е резултат от сътрудничеството между холандския режисьор Мелиса де Рааф и румънския драматург Разван Радулеску, написал сценариите на някои от най-емблематичните филми от Румънската нова вълна, като „Смъртта на господин Лазареску“, „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“, „Позиция на дете“. Българският филм също е заснет с дълги кадри без монтаж, но подобно на „Най-щастливото момиче на света“ не се придържа стриктно към стилистичната строгост на новото румънско кино, която му извоюва толкова международни награди и възторжени реакции. В „Подслон“ тези дълги кадри са цял спектакъл, сякаш на моменти камерата се е забавлявала с това да създава визуални трикове – нещо, което би било напълно невъзможно в контекста на сериозния стил на братята Дарден или Кристи Пую.

Един полицейски служител предвожда родителите на Радо в участъка – място, което те не познават, тъй като са „почтени“ хора. Преминавайки покрай някакви мъже, закопчани с белезници към тръба на стената, бащата забавя ход и поглежда към тримата престъпника. Кинокамерата, която до този момент е била фокусирана върху гърбовете на посетителите (изображение 1), също спира за момент върху лицата на мъжете, имитирайки гледната точка на бащата на Радо (изображение 2), след което пъргаво отскача напред и се извърща, за да покаже загриженото лице на персонажа (изображение 3). Побрано в един единствен план, това игриво движение на камерата представлява и комичен контрапункт на действието, създавайки „сблъсък“ между два свята с различни, дори несъвместими гледни точки.

В същото време, камерата „иззема“ позицията на персонажа, като ни предлага неговата перспектива към случващото се, след което веднага се дистанцира от него, надсмивайки се над ужаса, изписан на лицето му, при сблъсъка му с криминалния свят. В „Най-щастливото момиче на света“ подобни комични ефекти се създават от постановъчните решения. Например, в рамките на един дълъг план виждаме как Делия влиза в караваната (изображение 4). Камерата се обръща леко наляво, откъдето е дошло момичето, при което кадрира бащата. От мястото на камерата, тоест от нашата гледна точка към сцената, изглежда сякаш бащата следва дъщеря си и всеки момент ще влезе също в караваната (изображение 5). Само че камерата се извърща надясно и забелязваме как всъщност той минава зад караваната, при което я подминава и продължава по пътя си (изображение 6). Всичко това прилича на визуален гег като от немите комедии на Чарли Чаплин.



изображение 1



изображение 2



изображение 3



изображение 4



изображение 5



изображение 6

Деликатни взаимоотношения

Сред различните източници на хумор в двата филма, онова, което ги сближава по дух, е режисьорската гледна точка към зрелостта. И в „Най-щастливото момиче на света“, и в „Подслон“ се третира темата за взаимоотношенията между деца и родители, само че родителите често се държат инфантилно, особено когато им се налага да комуникират с децата си. Драматургичната структура и на двата филма предразполага към едно детайлно задълбочаване в различни ключови моменти на взаимодействие. Поне в началото „Подслон“ се впуска в една класическа траектория, при която персонажите преследват определена цел, само че времето ги притиска, което съгъства действието и увеличава напрежението. Родителите на Радо отиват в полицейския участък, за да сигнализират, че детето им е изчезнало от два дни. Във въздуха висят всевъзможни трагични предчувствия, но зрителските очаквания са подхлъзнати още в първия половин час от филма, когато момчето се появява невредимо.

Когато вижда сина си, бащата, който до този момент се е страхувал за здравето и живота му, го посреща с емоционален шантаж: „Ти да не искаш да ни умориш?“. По-късно, когато се опитва да получи от сина си гаранции, че няма да избяга от къщи с новите си приятели пънкари, той отвежда дванадесетгодишния хлапак за разговор „по мъжки“ (изображение 7). Само че Радо си спомня как баща му вече е прибягвал до подобна тактика, да го ласкае като пораснал и да го увери, че може да си купи каквото поиска с джобните си пари, а после да се отметне от думите си, щом се заговори за електрическа китара и евентуалния шум в дома. По сходен начин и бащата в „Най-щастливото момиче на света“ намира подходящ момент да разговаря с Делия насаме (изображение 8), уверен, че би му било по-лесно да убеди дъщеря си да продаде колата, ако жена му не е наоколо да се меси в дискусията. Бащата започва с описание на трудностите, които е преживял, за да издържа семейството си, за вредата от работата във фабриката, как понякога се е хранил единствено с хляб, как се е разболял от диабет заради прекомерните усилия и прочие. И чак тогава, когато забелязва наченки на чувство за вина, бащата показва на дъщеря си договора и смирено ѝ обещава, че до две години ще ѝ купи друга кола. Само че, подобно на Радо, Делия припомня на баща си моментите, в които ѝ е обещавал, че може да отиде на лагер, ако се справя добре в училище, а след това не е спазил думата си.

Не бихме могли да кажем, че сценаристите на двата филма са на страната на децата, те са по-скоро автономни, по очевидни причини. Делия иска да запази колата, за да се фука пред приятелите си, докато Радо набързо сваля плаката на Аврил Лавин в стаята си, щом забелязва, че новите му другари пънкари не я одобряват. Ситуациите са представени така, че да разберем и двете гледни точки – и на децата, и на родителите.

В двата филма, обаче, зрителската емпатия не е насочена към възрастните, които използват авторитета си, за да се наложат над децата с манипулативни методи, без да си дават сметка за емоционалните белези, които им оставят. Това невежество явно е индикатор за по-широк кръг от проблеми в обществото, в чиито рамки съществуват въпросните персонажи.



изображение 7



изображение 8

И в двата филма присъства едно уважение към авторитета, което не се поставя под въпрос нито в същото време затруднява диалога. Би могло да се предположи, че този образователен модел, базиран на емоционалния шантаж, на който ставаме свидетели в „Най-щастливото момиче на света“ и „Подслон“, помага да се запазят традиции в едно общество, където социалните йерархии са много осезаеми. Сходната тематика може да се обясни не само с факта, че и двата филма имат румънски сценарист, който вътква в драматургията тенденции и сюжети от Новата вълна, но и с историческите прилики между Румъния и България. След 1989-а и двете държави излизат от епохата на социалистическия режим, който освен прогресивните ценности налага и немалко конформистки, дори ретроградни практики в обществото. Семейният модел е изцяло традиционен. На всичко отгоре, липсва свобода на словото, на хората не им е позволено да организират каквато и да било публична форма на протест, за да изразят недоволството си. Отгласите от тези нагласи все още се усещат в тези общества, както и двата филма демонстрират.

Също така, и в двата филма мъжете са онези, които взимат решенията и представляват семейството. Дори гълчат съпругите си, ако покажат наценки на инициатива – в „Най-щастливото момиче на света“ се стига даже до груби обиди. Само че тези „глави на семейства“ са поставени на мястото си от някой, който представлява властта и с когото те са длъжни да се съобразяват. Бащата на Радо е порицан от полицаи (изображение 9), а бащата на Делия развява бял флаг, когато един асистент го заплашва, че ще се наложи да заплати разходите за целия снимачен ден, ако не остави дъщеря си да се върне веднага, за да си довърши работата (изображение 10). Човешките взаимоотношения и в двата филма се основават най-вече на правила и йерархии. Затова и рефлексът на Делия е да реагира с плаха благодарност в края на дискусията с представителката на рекламната компания, която току-що я е обидила, твърдейки, че сандалите ѝ са „бабешки“.



изображение 9



изображение 10

ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

„Най-щастливото момиче на света“, Арно Е, „Критикам“ (Critikat.com), декември 2009 г.

[...] Делия печели една чудесна кола (Дачия Logan), при това съвсем нова – от томболата на компания, която произвежда портокалови сокове. Тя пристига в столицата, за да си получи наградата, само че първо се налага да заснеме реклама, в която хвали качествата на напитката, способна да направи всеки най-щастлив на света. Пристигането в Букурещ е също стъпка в полето на аудиовизуалната ловкост, наред с обемистата техника, декора, караваните и камионите за снимки. Историята на „Най-щастливото момиче на света“ се разгръща в единството на място и време, следобедът и падането на вечерта са слети в едно като усещане. Грим сесия, която наподобява изтезание, текст, който трябва да се наизусти – Делия е само едно тяло, което трябва да излезе на сцена и да бъде аранжирана, но това се оказва нелека задача.

Раду Жуде създава чудесно чувство за напрежение на тази снимачна локация, така че у зрителите започва да се заформя въпросът дали става дума за фикция или всичко това е реалност. Какви са тези тела, които непрекъснато застават между камерата и онова, което се снима? А задният план режисиран ли е? Тази пропусклива граница между снимките на една дебелашка фикция и онова, което я обгражда, безусловно обрисова портрета на едно разтеглено общество, от парвенютата-рекламисти до общите работници, струпвайки ги накуп – победителите и губещите в епохата на пост-комунизма. Онова, от което се вълнува филмът, а също и интелигентността на режисьора, е сътворяването на това семейство, живеещо с неясни средства и социален статус – нито бедни, нито богати, по-скоро губещи, които искат да се присъединят отново към групата на победителите.

След като е разположил персонажите си в техния пространствено-времеви континуум, посредством един разказ с кадри, които сякаш заекват, Раду Жуде разпръсква, в многословен и търпелив стил, една двойна динамика – Делия се оказва ужасна актриса, а семейството се препира относно съдбата на колата. Ако постигнат съгласие да я продадат, родителите вече имат план как и тримата да живеят по-охолно в бъдеще, но момичето е обхванато от колебания и предпочита да разполага поне за известно време с автомобил, за да отиде на море с приятелите си. С този на пръв поглед оскъден материал като за начало, постепенно авторите на филма ескалират напрежението до неподозирани висоти. В този смисъл, връзката с материалното е въпрос, който се третира с истеричен тон, а снимките се превръщат в унижение: „Това момиче има мустаци!“, „Изглеждаш като мъртва“ са някои от репликите, които Делия трябва да изтърпи, докато се налива с литри от въпросната напитка. Колкото до отношенията между момичето и родителите ѝ, постепенно те са разтърсени от насилие, като например тази пронизваща сцена на вербална конфронтация между баща и дъщеря, в която онзи, който е пропилял живота си, изнема правото да взема решения от името на онзи, който не бива да прави същите грешки. Жертвите на родителите приканват също за жертви от страна на дъщерята.

Раду Жуде насища това уникално време-пространство с напрежение между две поколения с противоречиви стремежи и разнопосочни интереси – един малък театър, постоянно осцилиращ между абсурда, жестокостта и трагедията, който се разгръща благодарение на една суха, прецизна и рафинирана драматургия. Социално-историческият имажинариум на Румъния функционира, по подразбиране, на пълен режим. Например, изглежда като че ли бащата е хванат в капана на някогашните авторитарни рефлексии – за зрителите той изглежда точно като едновременно бюрократ от режима на Чаушеску, едно от онези малки зъбчати колела, които въртят голямата машина. Колкото до Делия, за нея явно всичко това е ново – ако е на 18, тя вероятно е родена през 1989 г. или скоро след това. Така авторската интенция зад „Най-щастливото момиче на света“ се разкрива тихо и непретенциозно, за да формира една красива разновидност върху проблема да се измисли ново настояще и бъдеще, а румънският регистър в случая не бива да засенчва универсалността на тази неумолима сатира.

„Просто най-щастливото момиче на света“, Андрей Горзо, „Дилема веке“ (Dilema Veche), май 2009 г.

Звездата в дебютния филм на Раду Жуде, *„Най-щастливото момиче на света“*, е провинциалната тийнейджърка Делия (Андреа Бошнеаг), която печели кола в томбола на компания за подсладени напитки, така че заминава за Букурещ с родителите си (Василе Мурару и Виолета Харет-Попа), за да заснеме неизбежната реклама: Делия, седнала зад волана на автомобила, заявява, че е „най-щастливото момиче на света“, и се наслаждава на глътка „Бибо“. Когато стига до мястото за снимки, първо се среща с гримьорката (Луминица Стояновичи), която без заобиколки се захваща да тегли косата ѝ, докато операторът (Анди Васлуяну) ругае синята ѝ блуза, само че нито един не говори на нея, а по-скоро около нея – като че ли Делия изобщо не присъства. По заповед на продуцента, мъхът на горната ѝ устна е брутално епилиран. По заповед на рекламодателя, в напитката се добавя „Кока-Кола“, за да се постигне по-добър цвят. И така, дубъл след дубъл, докато режисьорът (Шербан Павлу) непрекъснато изразява недоволството си, без да се замисля, че може да наранява момичето по този начин. Никой на това място не си задава подобни въпроси.

Никой, с изключение на Жуде, който е работил в сферата на рекламата и който иска аудиторията да разбере по-добре какво се случва с някого извън професията, когато попадне на подобна снимачна площадка. На негов прицел е рекламата и той като че ли я отстрелва безпроблемно, трупайки доказателства за липсата на емпатия у снимачния екип и то по начин, по който никой не изглежда не на място или пък автоматично злодей в момента, в който си отвори устата. Режисьорът на рекламния спот се развива на Делия веднъж, но от време на време си припомня, че работи с непрофесионални актьори, които имат нужда от повече грижа и внимание, операторът също се включва спорадично с думи на утеха. Сплотеността между екипа е очевидна, а ако се погледне от друга гледна точка (тоест, не тази на Делия), те даже са един чудесен тим. Само че Жуде, който е асистент-режисьор на *„Смъртта на господин Лазареску“* на Кристи Пую, знае как и кога да обърне внимание към моментите, в които с някого се държат зле и то систематично.

[...] Хуманизмът на Жуде (точно както и при Пую) произтича от наблюдението за нашата близост с животните, от осъзнаването на това колко много жестокост се съдържа в ежедневните ни интеракции. Той е протест срещу оскъбренията, които минават незабелязани (протест, оправдан дори и от факта, че публиката гледа този филм и си казва, че „нищо толкова не е станало“), протест срещу недостига на добрина в света. (И не само в Румъния – нормално е тези протести да се зараждат в полуцивилизовани общества като нашето, но това не означава, че и други общества не могат да припознаят – онова, което са били; онова, което лежи отвъд тънкото лустро на вежливостта; онова, което един ден може да се завърне.) Натуралният хабитат на рекламистите е големият град – постоянно ръмжащи (режисьора), постоянно оголващи зъбите си (продуцента) или просто свити в дебелината си черупка (гримьорката, представителя на агенцията), струва им се, че тази свирепост и рязкост заместват „конкурентност“ и „професионализъм“. Естествената среда на родителите на Делия е провинцията – по-малко арогантни, но също толкова свирепи, когато трябва да осигурят прехраната, наричат това „мъдрост“, „грижа за бъдещето на детето“. Искат им се да продадат колата още същия ден и когато Делия протестира, в ход е включен всяко средство – емоционално изнудване, аргументация, праведен родителски гняв. С помощта на рекламистите, те я отгват, докато не се пречупи. Красотата, която камерата на Жуде разкрива по лицето на момичето, е неореализъм в чиста форма, след което ни приканва да я открием на свой ред: красотата на желанието да се съпротивляваш на двата лагера едновременно, да се запази колата и да се запази достойнството пред снимачния екип. А това е действително е красотата.

1. ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

Гледаме без звук сцената, в която семейство Фрацила пристига на Университетския площад (от 12:58 до 14:20)

- Към кой жанр принадлежи този филм? Лесно ли е да отгатнем?

- Каква е разликата между игрално и документално кино? В този случай, какво може да ни насочи към това дали става дума за игрален или документален филм, ако не и някакъв междинен хибрид? „Най-щастливото момиче на света“ се представя като игрален филм, но също така е вярно и че работи с естетиката на документалистиката. Може ли да дадете примери, които да насочват категоризацията на филма в едната или другата посока (игрално / документално кино)?

Например (виж Киновъпроси): в повечето случаи кадърът е препълнен, между камерата и обекта постоянно се оказват различни хора и предмети. В сцената, която току-що сме гледали, камерата следи персонажите от разстояние, като че ли за да им предостави достатъчно пространство, така че да могат да се движат необезпокоявани – точно както това се прави в документалистиката, когато авторите на филма нямат представа как ще се развие сцената и в коя посока ще отидат персонажите. Творбата на Жуде пунтира тази техника, тъй като актьорите следват предварително дефинирани насоки, реакциите им са заложили в сценария и репетираны преди още камерата да започне да работи.

Гледаме, отново без звук, следващата сцена от филма – срещата между семейство Фрацила и снимачния екип (от 14:20 до 15:23)

- Кои елементи на сцената може да ни накарат да помислим, че „Най-щастливото момиче на света“ е по-скоро игрален филм и кои елементи може да ни насочат към документалното кино?

Например: хората минават през кадъра както в един документален филм. Някои дори поглеждат към камерата – нещо, което е табу в класическото игрално кино (виж Киновъпроси & Анализ на план). Онези улики, които издават същинската природа на филма, обаче, са комедийните нюанси. Възможно е някои ученици вече да са забелязали карикатуристичните пасажии в сцената – позата на бодигарда, непохватността на тримата провинциалисти, любопитството на господин Фрацила (виж Анализ на план).

- Какво може да се случва в тази сцена? Какво може да се случи по-нататък във филма?

Показваме румънския плакат на филма.

- Съдейки по плаката, към кой жанр може да причислим „Най-щастливото момиче на света“?

- Дали изображението е иронично? Защо? Дали момичето изглежда като да се чувства комфортно? Какво да очакваме – комедия или драма? Или и от двете?

Ще се върнем към тези въпроси след прожекцията. Както показва плакатът, филмът е по-скоро комедия. Но надграждайки абсурдните ситуации и повтаряйки едни и същи разговори до степен на фрустрация,

дори и показвайки как снимките никога не се случват според заплануваното, филмът постепенно приема един по-мрачен тон.

Молим учениците да сравнят румънския и международния плакат на филма.

- Какви нови елементи откриваме в международния плакат? Дали този плакат може да повлияе върху очакванията на един потенциален зрител на филма, или тази версия насочва към същата атмосфера и тематика като румънския плакат?

- Според учениците, защо съществуват две различни версии на плаката, една за реклама на местно ниво и една за международна публика?

2. СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

Саундтракът

- Дали учениците си спомнят да се чули музика по време на филма?

Във филма може да чуем едно единствено музикално произведение – песента „Наем“ (Rent) на „Пет шоп бойз“ (Pet Shop Boys), още в първата сцена на филма.

Гледаме отново сцената заедно.

Най-общо, има два начина да се използва музиката в киното. Диегетичният звук идва от радио, касетофон, тонколони, които се появяват в кадър, т.е. можем да видим как персонажа пуска тази музика, или пък влиза в шумен клуб, където тя се чува – даже и да не можем да видим конкретния източник на звука, можем да отгатнем откъде идва. Недиетичният или задкадровият звук служи по-скоро за „фон“. В този смисъл, употребата му не е наложена от случващото се в света на филма, а по-скоро се използва, за да подчертае дадено чувство или като коментар върху случващото се (например – кадър с двама влюбени в поле от цветя може да се подсили с мечтателна музика, а комедийни персонажи може да се открият с нещо шеговито, което да изтъкне техните черти и т.н.).

- Откъде се чува звукът в тази сцена? Защо Раду Жуде избира музика, която сякаш идва от източник в самия филм?

- Какви други звуци си спомнят учениците от филма?

След като дискутираме звуците, които са ни направили впечатление във филма, може да гледаме един фрагмент отново. Препоръчваме епизода, в който персонажите чакат (от 32:14 до 33:45), със звуците от фонтана, гълъбите, които плясат с криле, чуруликащите птици, шумовете от колиите, сирената на линейката, клаксоните. Този път насочваме вниманието на учениците към начина, по който е изградена звуковата среда, при което ги молим да запамятят и опишат възможно най-много от тези звуци.

- Какъв е ефектът от постоянните шумове на Университетския площад в Букурещ, където се развива основното

действие в „Най-щастливото момиче на света“? Как спомага за развитието на визията на филма? (виж Анализ на план)

- Какви са разликите между начина, по който въздействат звуците тук и в един холивудски филм? (виж Киновъпроси)

Заснемане на ситуация

Учениците ще импровизират една ситуация, след което ще я заснемат, като за отправна точка може да послужи сцената с караницата между членовете на семейство Фрацила, от 1:03:06 до 1:10:35.

В началото родителите се обединяват, за да убедят Делия, че трябва да подпише договора, за да могат да продадат колата. Напомнят ѝ за всички трудности, през които са преминали, за да я отгледат. Майката продължава с укорителен тон спора, който са имали допреди малко. Бащата се опитва, поне в началото, да убеди дъщеря си с добро, но все пак разчитайки на емоционален шантаж: „И ако имаме възможност генерално да си решим проблемите и да си изживеем добре старините... [...] Сега ни излезе късметът за по-добър живот.“ (Преувеличение и преиграване от страна на бащата, като се има предвид, че родителите на Делия са все още на средна възраст.) Родителите също спорят помежду си. Господин Фрацила недоволства от факта, че съпругата му продължава да се меси в разговора, при което я поставя грубо на място. След това смекчава тона и обещава на дъщеря си, че къщата за гости ще носи нейното име, Делия.

Учениците трябва да запазят драматичната динамика на сцената:

- в началото един персонаж (А) се опитва да убеди някого (Б) да направи нещо
- появява се трети персонаж (В), който иска да убеди А в същото
- Б и В започват да спорят помежду си
- сцената стига до момент, в който и трите персонажа (А, Б, В) са на различни

позиции и не могат да се съгласят за нищо

Учениците трябва да заснемат тази сцена по няколко различни начина (може да работят по групи).

Първо децата снимат сцената, използвайки различни планове, които впоследствие ще бъдат монтирани (общ план, среден план, близък план). Трябва да помислят за различните гледни точки в психологическия и техническия смисъл, т.е. дали камерата се фокусира върху А, Б или В и как точно. После сцената се снима отново в един непрекъснат кадър, от началото до края. Решенията, свързани с това как да се позиционира или движи камерата, от какво разстояние да се кадрират персонажите и прочие, се взимат от учениците. Препоръчително е да се заснемат две версии – една в тих интериор и една сред множество хора, които не знаят за присъствието на камерата, както в документалното кино.

Накрая всички заснети сцени се гледат и сравняват.

- Как се изменя значението на сцената, когато е заснета по различни начини? Със или без монтаж? В тих интериор или наред тълпата? Отблизо или от по-голямо разстояние?

- С кой персонаж се идентифицират учениците най-много? Дали посредством аранжирането на снимките и различните избори се опитват (съзнателно или несъзнателно) да дадат предимство на един от персонажите?

Сравнение на образи

Молим учениците да сравнят образа на Делия от **ОСНОВНИ ТЕМИ** с рекламата на „Кока-Кола“ от **СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ**

- Как тези образи се различават? Кой изглежда по-добре и защо? Кой е по-автентичен?
- Как бихме описали Делия, съдейки за нея от начина, по който се проявява във филма?
- Ако приемем, че въпросните образи са продукт на две различни общества, какво точно ги отличава?

Холивудски преразказ

- Как биха се стекли събитията, ако ситуацията от „Най-щастливото момиче на света“ се развиваше в холивудски филм?

Приканвайки учениците да си представят сюжета на филма като холивудска адаптация, така че да се впише в комерсиалното кино, ние също ги насърчаваме да помислят за ключовите елементи и отлики спрямо Новата вълна в Румъния.

- Дали това е случаят с Делия и другите персонажи от филма на Раду Жуде? Дали стават по-мъдри или по-успешни на финала? Или си остават същите?



CINED ПРЕДЛАГА:

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

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

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

