



Европейско кинообразование
за младежи

ДУХЪТ НА КОШЕРА

Виктор Ерисе

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ
КЪМ ФИЛМА



СЪДЪРЖАНИЕ

I – ВЪВЕДЕНИЕ

- CinEd: филмова колекция, филмова педагогика [стр. 2](#)
- Редакционна бележка към филма [стр. 3](#)
- Технически характеристики [стр. 3](#)
- Киновъпроси около една фотограма [стр. 5](#)
- Синопис [стр. 5](#)

II – ФИЛМЪТ

- Контекст и рамка на създаване [стр. 6](#)
- Виктор Ерисе, формиране и траектория на един значим режисьор [стр. 8](#)
- Духът на кошера в творчеството на Виктор Ерисе: лиричното изследване на киното [стр. 10](#)
- Филмография [стр. 11](#)
- Размисли на Виктор Ерисе [стр. 12](#)
- Размисли на Тео Ескамия [стр. 14](#)
- Размисли на Ана Торент [стр. 15](#)

III - АНАЛИЗ

- Разкадровка на филма [стр. 16](#)
- Киновъпроси [стр. 20](#)

IV - ВРЪЗКИ И КОРЕСПОНДЕНЦИИ

- Свързани образи [стр. 27](#)
- Диалози между филмите от колекцията CinEd: Духът на кошера, Кръв и Първият учебен ден. Порастването: между вътрешния и външния свят [стр. 29](#)
- Диалози с другите изкуства [стр. 31](#)
- Прием на филма: различни погледи [стр. 33](#)

V – Предложения за педагогическа работа [стр. 34](#)

CINED: ФИЛМОВА КОЛЕКЦИЯ, ФИЛМОВА ПЕДАГОГИКА

Програмата CinEd се посвещава на мисията за адекватно предаване на седмото изкуство като културен обект и предпоставка да анализираме света чрез него. За тази цел създадохме обща педагогика на базата на колекция от европейски филми, представящи различните държави, участващи в проекта. Подходът, който сме избрали е адаптиран към нашата епоха, белязана от бързи, резки и продължителни промени в начина, по който виждаме, получаваме, разпространяваме и продуцираме образи. Днес наблюдаваме образите чрез множество екрани: от най-големия – този на 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 избирани определени образи, да бъдат категоризирани и съпоставяни. Това биха могли да са образи от един и същи филм, от два или повече филми, но също така от сферите на всички други изкуства, включващи изображения и разказ (фотография, литература, живопис, театър, комикс...). Целта е образите да не са случайни, а да имат смисъл; в тази връзка, киното е синтетично изкуство, особено ценно за изграждането и укрепването визуалната култура на младите поколения.

Педагогически материали, разработени от A bao A Qu, Испания

Хайме Пена: Контекст и рамка на създаване; Виктор Ерисе, формиране и траектория на един значим режисьор; Филмография; Духът на кошера във филмографията на Виктор Ерисе: лиричното изследване на киното; Снимков материал; Диалози с други изкуства; Прием на филма от публиката

Гонзало де Лукас: Киновъпроси около една фотограма; Киновъпроси; Диалози между филмите: Духът на кошера, Кръв и Първият учебен ден. Израстването: между вътрешния и външния свят

Нурия Айделман и Лайа Колел: Предложения за педагогическа работа

Редактор български език: Йоана Павлова

Графичен дизайн (адаптация на български език): Александра Елезова

Координатор CinEd: Френски институт - Париж

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

Координатори CinEd България: Ралица Асенова и Василена Баджарова

РЕДАКЦИОННА БЕЛЕЖКА КЪМ ФИЛМА

Духът на кошера е един от ключовите филми на европейското и световното кино, с индивидуален стил и в същото време – вписващ се в една особено ползотворна традиция: онази, която създава киното като начин на познание на света. Това е традиция, която се заражда, замисля и израства в Европа и в която изпъкват едни от големите режисьори на каталога на CinEd: Ермано Олми, Жан-Люк Годар, Хосе Луис Герин, Педро Коша.

От много млад, Виктор Ерисе, който живеел близо до границата, е посещавал често френските кина, което му позволило да получи достъп до това, което не е достигало до испанските кина поради диктатурата. Това е предопределящ аспект, тъй като става дума за режисьор, който познава много добре традицията и „израства“ върху нея.

Духът на кошера също така буди специален интерес поради историческия си контекст, в който се ситиуира действието. Това са 40-те години: годините непосредствено след Испанската гражданска война (1936-1939) и първите години на диктатурата, една съдба тъжно споделена от толкова европейски страни, сред които България, Италия, Португалия, Румъния (в някои от чиито филми от каталога темата се разглежда също така подробно, или като фон на действието).

Отвъд политическия и историческия контекст, *Духът на кошера* е преди всичко един универсален филм, един филм за детството, за откриването на света (вътрешен и външен), за първите стъпки към порастването, за зададените въпроси и съмненията, за страха и способността да се учудваш, да се изненадваш. Един филм за интимните емоции на детството (които оцеляват по някакъв начин в душата на всеки млад или възрастен), които се изразяват именно посредством едно кино, което не се нуждае от думи, за да покаже това, което едно момиченце все още не може да изрази, едно кино, което се задълбочава в своята същност и форма: осветлението, колоритът, кадрите, пространствата, звуците и тишината, лицата, времетраенето, атмосферата.

И една песен за киното и неговата способност да очарова, да възкресява и да създава емоция.



Плакат за разпространението



Оригинален плакат в Италия



Плакат за разпространение във Франция

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Оригинално заглавие: El espíritu de la colmena
(Духът на кошера)

Година: 1973

Продължителност: 97'

Държава: Испания

Режисьор: Виктор Ерисе

Сценарий: Виктор Ерисе и Анхел Фернандес-Сантос

Фотография: Луис Куадро

Продукция: Елиас Керехета Р.С.

Директор продукция: Примитиво Алваро

Асистент режисьор: Хосе Луис Руиз Маркос

Втори оператор: Тео Ескамия

Асистент продукция: Педро Естебан

Музика: Луис де Пабло

Монтаж: Пабло Г. дел Амо

Звук: Луис Родригес, Едуардо Фернандес,
Луис Кастро-Сир

Арт директор: Хайме Чавари

Редактор: Франциско Х. Керехета

Гардероб: Перис Ерманос

Грим: Рамон де Диего

Актьори: Ана Торент, Исабел Телерия, Фернандо Фернан-Гомез, Тереса Химпера, Лали Солдевила, Мигел Пиказо, Хосе Виласанте, Хуан Маргало, Кети де ла Камара

Кадър

Осветление

Време

Интериор



Фигура

Ана преминава през коридора, след като чува вик, който я е обезпокоил

КИНОВЪПРОСИ ОКОЛО ЕДНА ФОТОГРАМА

ОСВЕТЛЕНИЕ

Топлата светлина, която обгръща интериора във филма, препраща към сходен изобразителен и емоционален свят: светлината изобразява чувствата и дава форма на фигурите. Посредством римите и визуалните отражения с цвят охра и кехлибар (къщата и кошера) и със синьото на нощта, филмът създава усещане почти за допир - този на светлината върху лицата и вещите. Възрастните герои се събират или скриват вътре, но светлината носи красотата на света, който се намира отвъд прозорците. Тази толкова чувствителна и ефирна природа носи с по-голяма сила усещането за спомен, за пресъздаването на една отминала епоха. В същото време осветлението (нюансите, сенките) съдържа цялото удивление на кинематографските възможности за улавянето на настоящото и ефирното: бягството на светлината и изнизването на часовете на деня.

ИНТЕРИОР

Картинната стилизация на филма при изобразяването на вътрешните пространства на домовете напомня творбите на художници като Вермеер или Хамершой [Вижте "Свързани образи", стр. xx]. Пространството е замислено в емоционални тонове, за да покаже душевното състояние на героите: голямата и празна къща е проекция на усещането за защита, тишина и интроспекция на бащата и майката спрямо тях самите и живота навън. В същото време къщата е също така един голям декор за детската игра и фантазията (дълги коридори, врати към тъмни стаи, сенки по стените...).

ФИГУРА

Къщата представлява едно голямо пространство за Ана, съдържа голяма част от нейния свят: място за игри, от живота с Исабел и с родителите ѝ, от сънищата. Нейната малка фигура пресича тези толкова големи и почти винаги празни пространства – като всички тези врати, които трябва да отвори по протежение на коридора – в едно приключение, изследване и

откриване, така както ще направи и във външните пространства, при пейзажите на Кастилското плато. Ерисе прави пространството и света чувствителни, с нейния мащаб, от гледна точка на малкото тяло на Ана и нейните огромни очи.

КАДЪР

В щателните визуални композиции на филма често се появяват прозорци и врати, които служат за коридор или праг между интериора, или между вътрешното и външното пространство. Ерисе създава кадрите, предполагайки външността на полето: онова, което остава отвъд вратата, в друго помещение, отвън, онова, което не се вижда, или онова, което се представя... Вратите или праговете рамкират също така границите на виждането и познанието, генерирайки напрежение между това, което се демонстрира, и онова, което се скрива: в тази сцена Ана преминава по коридора след като чува вик, който я разтревожава... По този начин вътрешното пространство прави по-интензивно желанието на Ана да види отвъд.

ВРЕМЕ

Във филма всички композиционни елементи (кадриране, осветление, колорит, силуети, декори, ритми, звуци, движения...) се хармонизират, за да дадат форма на емоциите на Ана, улавяйки жестове, погледи, мигове на светлина в лицата, пространствата и в пейзажите, които чувстваме уникални и неповторими. От тук и толкова мощното усещане за хода на часовете и дните, тъй като целият филм препраща към нещо толкова преходно и крехко, а именно - края на детството, откриването на света на възрастните.

СИНОПСИС

Около 1940 година, през първите години след края на Гражданската война в Испания (1936-1939), по време на диктатурата на Франко. В едно малко селце сред Кастилското плато пристига камион с пътуващо кино, за да прожектира филма *Франкенщайн (Frankenstein)*. Измежду публиката две момиченца, Ана и Исабел, са очаровани от прожекцията. По-малката, Ана, е впечатлена от историята за Франкенщайн и смъртта на момичето. Нейната по-голяма сестра ѝ казва, че ако се сприятели с чудовището, може да го призовава, произнасяйки няколко прости думи: "Аз съм Ана, аз съм Ана".

В дома на Ана и Исабел родителите прекарват по-голямата част от времето си сами, в тишина, като затворени или изолирани в своите мисли. Фернандо е посветил ежедневието си на пчеларството и през дългите безсънни нощи пише трактат за кошерите; майката, меланхоличка, пише писма, адресирани до получател, който няма да ни бъде разкрит.

След училище, все още под влиянието на филма *Франкенщайн*, Исабел и Ана посещават една изоставена къщичка. Вече сама, Ана се връща отново и отново. У нея се зараждат въпроси, съмнения, загадки, открития.

КОНТЕКСТ И РАМКА НА СЪЗДАВАНЕ

Духът на кошера е първият пълнометражен филм на Виктор Ерисе (роден през 1940-а в Каранса, Бискайя). Заснет между февруари и март 1973-а, филмът е представен през септември същата година на Международния кинофестивал в Сан Себастиан, където печели Първа награда в конкурсната програма, „Златна раковина“, като по този начин се превръща в първия испански филм, който печели приза. Големият отзвук на тази награда и рядко срещаното единодушие сред специализираните критици водят до това, че филмът излиза веднага на голям екран, като премиерата му е на 8-и октомври, едва осем месеца след началото на снимките.

Така както е било практика в Испания с всички творби от онзи период, за този филм ситуиран „някъде из Кастилското плато през 1940 година“, е трябвало да се поиска съответното министерско разрешително, за да може да се заснеме, преминавайки проверка през съответната комисия по цензурата. Сюжетът на филма пресъздава началото на франкистката диктатура, малко след края на Гражданската война от периода 1936-1939 година, при което войските на републиканското правителство, избрано по демократичен път се изправят срещу въстаническите сили, водени от Франсиско Франко и подпомагани от правителствата на Италия и Германия. *Духът на кошера* е заснет и показан в момент, когато диктатурата клони към края си, поради което може да се каже, че между момента, в който се ситуира действието, и неговото реализиране се простира една времева арка, която обхваща практически целия период на франкизма.

Малко след премиерата на филма, на 20 декември Министър-председателят Луис Кареро Бланко загива като жертва на атентат на терористичната групировка ЕТА. Здравословното състояние на държавния глава, диктаторът Франсиско Франко, е силно разклатено и режимът се приближава към края си. След смъртта на диктатора през ноември 1975-а, падането на режима се ускорява. Една година по-късно, вече при управлението на Хуан Карлос I, е гласуван Закона за политическата реформа, който поставя края на диктатурата, а през 1977-а се провеждат първите демократични избори в Испания от 1936 година насам. Макар че създаването на „Духът на кошера“ става в историческия период на диктатурата, страната вече се променя, както и политическите движения в рамките на демократичната опозиция. По тази причина много автори поставят 1973 година като началото на Прехода към демокрация. Този процес се изживява едновременно и в други страни от Южна Европа, като Гърция, където се поставя край на ефимерната диктатура на военната хунта през 1974-а, и Португалия, която също през тази година събаря дългата диктатура на Салазар с „Революцията на карамфилите“.

Въпреки че става въпрос за първия му игрален филм, преди да създаде *Духът на кошера*, Ерисе вече е имал натрупан известен опит като критик, сценарист и е реализирал няколко късометражни филма. От тази гледна точка, може да се каже, че неговите авторски търсения са плод на новото кино на шестдесетте години. От края на петдесетте години едно ново поколение кинодейци се включва в индустрията в цяла Европа. В киното става дума за отражението на тази младежка култура,

която се налага и в други области, като например в музиката, където е изразена още по-явно. Младите режисьори използват някои технологични иновации, които правят монтажа по-лесен и по-евтин: по-леки камери, по-чувствителни филми, които позволяват записването навън, при естествена светлина и др. По този начин се налага един по-непосредствен и близък до документалното кино стил, в много случаи използващ непрофесионални актьори.

Много от филмите се фокусират върху проблемите на поколението на самите режисьори, младите хора, акцентирайки върху житейската близост на историите и натурализма. В края на краищата, намираме се също така пред първото поколение режисьори, което има пълно съзнание за историята на киното – това са кинолюбители, които са следвали траекторията на своите любими режисьори благодарение на записите в възникващите филмотечни фондове и на кинофестивалите, които започват да се умножават; много от тях преди това са били критици преди да се превърнат в режисьори, какъвто е и случаят с Ерисе.



Хирошима, моя любов / Hiroshima mon amour
Ален Рене, 1959



До последен дъх / À bout de souffle
Жан-Люк Годар, 1960



Четиристотинте удара / Les quatre cent coups
Франсоа Трюфо, 1959



Акатоне / Accattone
Пиер Паоло Пазолини, 1961



Мястото / Il Posto
Ермано Олми



Приключението / L'avventura
Микеланджело Антониони

При формирането на Виктор Ерисе като кинолюбител оказва дълбоко влияние ранното откриване на френската Нова вълна (*Nouvelle Vague*), и по-специално на *Хирошима, моя любов* (Ален Рене, 1959 г.) и *400-те удара* (Франсоа Трюфо, 1959 г.)¹. Вече като студент във Официалното филмово училище в Мадрид и като критик към списание „Нашето кино“ (*Nuestro Cine*) в началото на шейсетте години, преди Рене, Трюфо или Жан-Люк Годар, младият Ерисе се ентусиазира от новите италиански автори, наследници на неореализма: Валерио Дзурлини, Пиер Паоло Пазолини, Франческо Роси, Ермано Олми, и др. последователи на считаните за велики майстори Лукино Висконти и Микеланджело Антониони, които през този период са осъществявали стилистична революция паралелно с тази на *Новата вълна*. Критиците на *Нашето кино* виждали в италианския критически реализъм, за разлика от френското движение, една силна ангажираност към историческия момент и хвалели способността му да екстраполира индивидуални обстоятелства, за да представи една цялостна визия за света.

По този начин се ражда така нареченото Ново испанско кино, сред които най-изтъкнатите представители са режисьори като Карлос Саура, Басилио Мартин Патино или Антоно Есеиса и продуценти като Елиас Керехета. Техните филми носят до голяма степен духа на този млад модернизъм, който покорява европейското кино, въпреки че е трябвало да се сблъска с железните условия на франкистката цензура. В действителност, става дума не толкова за противопоставяне, колкото за споразумение – режимът се нуждае от това да си придаде един образ на отвореност към останалия свят и киното служи на неговите интереси; филмите разглеждат въпроси като Гражданската война (*Ловът* - *La caza*, Карлос Саура, 1965 г.) или изгнанието (*Девет писма до Берта* - *Nueve cartas a Berta*, Басилио Мартин Патино, 1965 г.), с език, който си служи с метафората като основен разказвателен елемент и от перспективата на загубилите войната – нещо, което предизвиква симпатии навън, но тази твърдения са прекалено неясни за голяма част от местната публика, така че същинският им обхват остава ограничен.

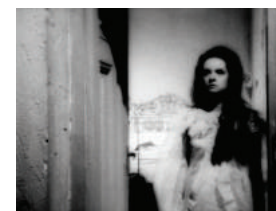
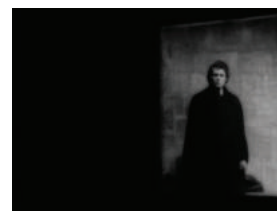
Успоредно с това, в Каталония се създава Школата на Барселона с режисьори като Пере Портабеля, Хасинто Естева, Гонзало Суарес или Висенте Аранда. В пряка опозиция със своите мадридски съвременници и с ясно признание за хомогенна група или школа, техните интереси са насочени преди всичко към експресивното изучаване, в диалог с търсенията на *Новата вълна* или на други централноевропейски движения. Бързото разпръскване на групата ще доведе едни от тях (Аранда, Суарес) до най-конвенционалното, което може да предложи киноиндустрията, докато други (Портабеля от *Vampir/Cuadecus*, от 1970 г., или *Umbracle*, от 1972 г.) в крайна сметка се принуждават да заснемат тайно, поради което не е необходимо да се подлагат на ограниченията на режима, но и без да се облагодетелстват от неговите помощи. Тази последна линия довежда до едно истински независимо кино, което превръща експериментирането и елиптичния разказ (например, *Контакти* - *Contactos*, на Паулино Виота, от 1970 г.) в стратегия, с която се изплъзват от следенето на режима. Разказът на *Духът на кошера* дължи много на тази ъндърграундна тенденция на испанското кино.



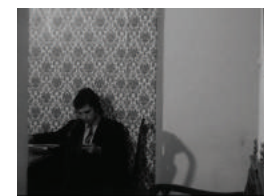
Ловът, Карлос Саура (*La caza* 1965)



Девет писма до Берта, Басилио Мартин Патино (*Nueve cartas a Berta*, 1965)



Vampir/Cuadecus, Пере Портабеля (1970)



Контакти, Паулино Виота (*Contactos*, 1970)

¹ От много ранна възраст Виктор Ерисе е живял в Сан Себастиан. Франция и в частност кината в Биариц са се намирали в близост.

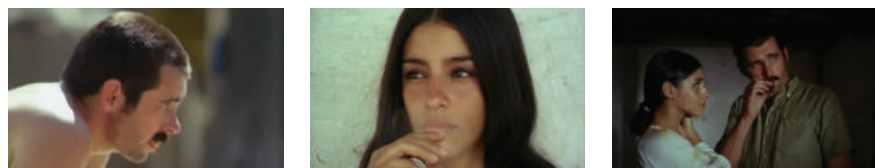
ВИКТОР ЕРИСЕ, ФОРМИРАНЕ И ТРАЕКТОРИЯ НА ЕДИН ЗНАЧИМ РЕЖИСЬОР

Виктор Ерисе е един от най-популярните испански режисьори сред кинолюбителите от целия свят. След Луис Бунюел, той е може би най-известният, с чествания и ретроспективи из целия свят, от Япония до Съединените щати, естествено преминавайки през по-голямата част от европейските страни. И всичко това - въпреки че е направил само три игрални филма, доста отдалечени един от друг за три десетилетия. Или може би точно заради този факт, свързан със славата му, че е един възискателен режисьор и поради това - твърде резервиран, което е спомогнало да се превърне в един митичен и почитан автор. Като доказателство служи фактът, че при едно допитване, направено през 2012-а от британското списание *Sight & Sound* измежду критици и режисьори от целия свят с цел избиране на най-добрите филми в историята на киното, след Бунюел Ерисе е най-често посочваният испански режисьор и *Духът на кошера* е поставен на 81-во място сред най-добрите филми, като е единственият испански филм измежду първите сто. В действителност, въпреки че е направил само три игрални филма, кинематографската работа на Ерисе е много по-широка, тъй като към неговата филмография трябва да се добавят и късометражни и среднометражни филми, а също и неговата дейност като критик, лектор и преподавател.

Ако за по-голямата част от режисьорите първите късометражни филми служат за упражнение и в същото време за чернова на бъдещи творби, при Виктор Ерисе не се случва нищо подобно. Неговите произведения от шейсетте години, ни най-малко не загатват за работата му като режисьора, който ще изпъкне през 1973-а с *Духът на кошера*. Въпреки това са в пълно съответствие с неговия професионален път през онези години, в частност – с неговото сътрудничество като критик в списание *Нашето кино*, за което работи между 1961-а и 1965-а. Практиката като критик преди преминаването към режисурата в онази епоха е била нещо обичайно сред младите европейски кинодейци. Така голяма част от представителите на *Новата вълна* (Франсоа Трюфо, Жан-Люк Годар, Клод Шаброл, Жак Ривет или Ерик Ромер) са били сътрудници на списание *Кайе дьо синема (Cahiers du cinema)* преди да започнат да се занимават с режисура. Ерисе съчетава критиката с обучението по режисура в Официалното филмово училище, държавно учебно заведение, където прави първите си късометражни филми, сред които *Изгубените дни (Los días perdidos, 1963)*, с който се дипломира и с който демонстрира дълбоката киноследа, оставена от Микеланджело Антониони. Висшето училище, по-рано наричано Институт за кинематографски практики и изследвания, е бил активно работещ между 1947 и 1976 година, предоставяйки обучение по различни дисциплини (режисура, продуцентство, фотография, интерпретация и др.) на различни поколения испански кинодейци, по много специфичен начин, формирали така нареченото Ново испанско кино.

През същата тази 1963 година Ерисе участва като съсценарист и помощник-режисьор в *Следващата есен (El próximo otoño, 1963)*, на Антонио Есеиса - един манифест на поколението на Новото испанско кино, където Елиас Керехета също така присъства като продуцент. Голяма част от отговарящите за този филм, продуцентът, режисьорът и съсценаристът (Сантяго Сан Мигел, Хосе Луис Ехеа и Ерисе) -

съставляват така наречената "група от Сан Себастиан". Това също така е първото сътрудничество между Ерисе и Керехета - една професионална връзка, която ще продължи двадесет години, до 1983-а. Следващият плод на това сътрудничество ще бъде филмът *Предизвикателствата (Los desafíos, 1969 г.)*, осмата продукция на Керехета и един филм-омнибус, чиито епизоди носят подписите на Клаудио Герин Хил, Хосе Луис Ехеа и Виктор Ерисе, по сценария на Рафаел Аскона. Що се отнася до епизода на Ерисе, с естетика силно отдалечена от неговите практики в ЕОС или от онова, което манифестират неговите творби, нека само си припомним изречението на Анхел Фернандес Сантос, критик и бъдещ съсценарист на *Духът на*



Предизвикателства, Клаудио Герин Хил, Хосе Луис Ехеа и Виктор Ерисе (*Los desafíos*, 1969)

кошера, който казва, че този опит "е послужил [на Ерисе], за да открие, докато го прави, онова, което не трябва да прави".

Когато четири години по-късно режисьорът започва заснемането на своя първи пълнометражен филм, Ерисе, когото познаваме - този от епизода на *Предизвикателствата*, но също и онзи, който е бил критик в *Нашето кино* - вече не е същият. Дотолкова, че след като присъства на цялостна ретроспектива на Жан-Люк Годар в Париж малко преди продукцията на своя дебют, неговото виждане за работата на френско-швейцарския режисьор, който първоначално му се е сторил формалист, се променя радикално: "В неговите творби се съдържа един голям сърцераздиращ въпрос, върху смисъла на кинематографския език", признава Ерисе.

Така той се изправя пред заснемането на *Духът на кошера* - един филм, който поставя под въпрос много от образните формули, които испанското кино е изпробвало във връзка с представянето на франкизма на екрана, формули, които заради цензурата винаги е трябвало да бъдат много ловки. Заснемането не е било лесно и Ерисе е трябвало да разреши няколко проблема - от намаляването на дните на заснемането, до оръзването на участието на възрастните актьори, Фернандо Фернан-Гомес и Тереса Химпера, които почти не се засичат на снимачната площадка. Филмът се радва на голям успех: присъдена му е наградата „Златна раковина“ в Сан Себастиан, приветстван е от националната и международната критика, получава изненадващ касов резултат (повече от половин милион зрители). Независимо от това, на Ерисе са му били необходими десет години за да направи втория си игрален филм.

Югът (El sur) (1983), неговият втори игрален филм, е адаптация на един разказ

на Аделаида Гарсия Моралес (публикуван след премиерата на филма през 1985 година), и може да се разглежда като продължение на *Духът на кошера*. Ако първият пълнометражен филм е ситуиран през четиридесетте години и главният персонаж е момиченце на шест или седем години, действието в *Югът* се развива през петдесетте години и главен герой е една девойка. Фонът на Гражданската война е по-силно присъстващ, също както и ролята на киното като катализатор на действието. Ерисе развива историята на Гарсия Моралес, която заема по-малко от петдесет страници, в един сценарий, който се състои от четиристотин. Структурата е същата: първата част се развива из испанския север, втората част ни пренася в Андалусия, където се преплитат всички мистерии от семейното минало на главната героиня. Поради причини, които никога не са били обяснени, продукцията е прекъсната след заснемането на първата част. С този материал е направен монтажа на филма, който ще стане известен под името *Югът* и взема участие на Фестивала в Кан през 1983-а.



Югът, Виктор Ерисе (*El sur*, 1983)

Успехът сред критиката и публиката никога не успяват да прикрият, че става въпрос за един недовършен проект, възстановяването от който отнело много време на Ерисе. Неговите професионални отношения с Керехета също били преустановени.

Трябва да минат още девет години, за да може Виктор Ерисе да се появи отново с едно много различно предложение - документалният филм *Слънцето на дюлята* (*El sol del membrillo*) (1992), който се фокусира върху творчеството на художника Антонио Лопес. Отново взима участие на Фестивала в Кан, но уникалността на проекта го превръща в един филм със силно ограничен отзвук, въпреки добрите отзиви на критиката и света на съвременното изкуство. Ерисе придружава Лопес, докато художникът, в един ритуал, който се повтаря всяка есен, се опитва да прехвърли



Слънцето на дюлята, Виктор Ерисе (*El sol del membrillo*, 1992)

на платното едно дюлево дърво, засадено в неговата градина. Неуловимата и променлива есенна светлина прави задачата невъзможна, поне за художника, потопен в мъка от идването на зимата; Ерисе се заема с противоположното - да подчертае как киното е способно да отрази хода на времето. *Слънцето на дюлята* се състои основно в това: един диалог между артистичните форми, тази на светлината (картината) и тази на времето (киното).

Слънцето на дюлята е засега последният пълнометражен филм на Ерисе. От 1992-а той участва в многобройни проекти, които не достигат до успешен край, и по-специално - една адаптация на *Магията на Шанхай* (*El embrujo de Shanghai*) на Хуан Марсе, която след дълга подготовка накрая е заснета от Фернандо Труеба (2002). Неговата работа преминава през няколко сътрудничества в колективни проекти: *Раждање* (*Alumbramiento*), епизод от *С десет минути по-стар: Тромпетът* (*Ten Minutes Older: The Trumpet*, 2002); *Счупени стъкла* (*Vidrios partidos*), епизод от *Исторически център* (*Centro histórico*, 2012), а както и във филмите, създадени



Кореспонденции: Виктор Ерисе и Абас Киаростами (2005-2007)



Счупени стъкла (*Vidrios partidos*, 2012)

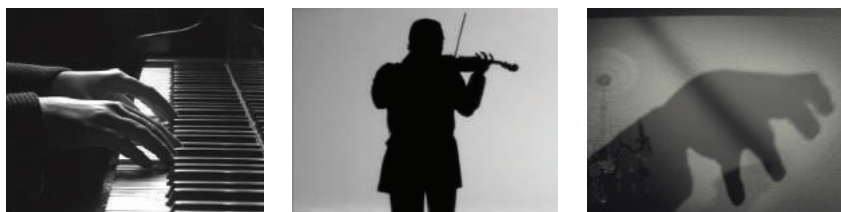
за една действително специална изложба - *Ерисе/Киаростами: Кореспонденции* (*Erice/Kiarostami: Correspondencias*) на Центъра за съвременна култура в Барселона. В рамките на експозицията, Ерисе отправя шест кинописма в своята видео-епистоларна кореспонденция с иранския режисьор и оформя своя автобиографичен среднометражен филм *Ла Морт Руж* (*La Morte Rouge*, 2006).

ДУХЪТ НА КОШЕРА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ВИКТОР ЕРИСЕ: ЛИРИЧНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ НА КИНОТО

Както вече споменахме, *Духът на кошера* се ситира времево през четиридесетте години. Това са годините от детството на Виктор Ерисе, роден на 30 юни 1940-а. Макар че историята е художествена измислица, тя се основава на спомените на двамата сценаристи, Ерисе и Фернандес-Сантос (роден през 1934-а). Ерисе проявява желание да се върне обратно в тези години в поне два от своите филми. Действието във филма *Раждане* се развива в едно астурийско село. На корицата на един вестник изпква новината, че нацистите са достигнали до Хендая, на самата граница. Вестникът е с дата 28 юни 1940-а, два дни преди раждането на Ерисе. От друга страна, *Ла Морт Руж – Червената смърт* (*La Morte Rouge*) е разказ в първо лице, с който Ерисе разплита своите спомени от кинопрожекциите, на които е присъствал в детството си в Сан Себастиан. Сред тези спомени е и отпечатъкът, който е имал върху него първият филм, който той си спомня, че е гледал,



Раждане, Виктор Ерисе (*Alumbramiento*, 2002)

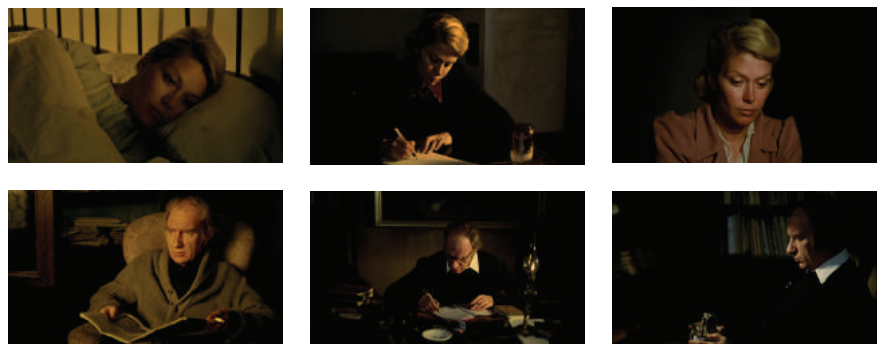


Ла Морт Руж, Виктор Ерисе (*La morte rouge*, 2006)

Шерлок Холмс и аленият нокът (Рой Уилям Нийл, 1944) - филм, чието действие се развива в един измислен град в канадската област Квебек, Ла Морт Руж.

В *Духът на кошера* момиченцето – основен персонаж, Ана (Ана Торент), открива киното по време на една неделна прожекция на филма *Франкенщайн* (Джеймс Уейл, 1931). Повлияна от един конкретен образ, този на момиченцето, убито в ръцете на чудовището, Ана ще поеме по пътя, който я води към постепенното откриване на точното значение на думата “смърт”. Този път я отвежда от кинозалата до една изоставена къщичка, в която пръстите ѝ напипват струйка кръв, която тече по камъните. Докосването на кръвта е последният етап преди да премине в собствения си блян. Ана тогава се предава в ръцете - убийци на едно чудовище, което обаче е

продукт единствено на собствената ѝ фантазия. Разказът не прави разлика между фантазия и действителност, създавайки успоредно два свята, първият като формула на бягство, основан на силата на внушението на самия кинематограф.



Духът на кошера (*El espíritu de la colmena*, 1973)

Киното отразява други светове, понякога преливащи от щастие; а извън кинозалата се простира тъжната и тежка реалност на испанския следвоенен период. Този контраст остава следа върху много от спомените от младостта на Ерисе, оттам и водещата роля, която кинозалата заема във филмите, а също и начинът на оформяне на персонажите на възрастните – сред тях родителите, изиграни от Фернан-Гомес и Химпера. Тяхната трактовка е обвързана също така с едно детско виждане, това на самия Ерисе, който си ги спомня като нещо повече от сенки: “Понякога мисля, че за онези, които в своето детство са изживели дълбоко тази празнота, която в толкова основни аспекти наследяваме всички ние, родени непосредствено след една Гражданска война като нашата, възрастните са точно това: една празнота, едно отсъствие”.

Като че ли са такива, сенки или само разпръснати спомени, персонажите на родителите се дефинират посредством опростени или първични образи. В случая с бащата, това е човек, пушещ с гръб към зрителите на един балкон, съзерцаващ здрача. При майката, това е жена, пишеща писмо. Това е една конструкция, която самият Ерисе дефинира като “лирическа” и която също така може да съответства на една изцяло детска визия по такъв начин, че целият филм, от началните надписи, състоящи се от серия рисунки, направени от двете момичета героини, Ана Торент и Исабел Тейерия, е разказан от гледната точка на Ана. В следствие на това, научаваме много малко за родителите - кои са те, с какво се занимават, каква точно е тяхната политическа принадлежност - най-вероятно предавайки ни също така съмненията на момичето.

• Тази трактовка на възрастните персонажи е сравнима с използваната по отношение на момиченцата, служейки си в този случай с детския опит на двамата съсценаристи, както години по-късно ще си спомня Фернандес-Сантос:

“Сценарият бързо се насели с призраци и екот от нашето детство: идеята за кладенеца дойде от спомена за самоубийството на бащата на едно дете от моето толедско селце; Ерисе си припомни разходките си из бискайските планини на Каранса със своя дядо в търсене на гъби; аз реконструирах останките, разпръснати из моята памет, от мистериозното преминаване на един антифранкистки войник през плевника на къщата на моите родители; Ерисе взе от своето детство игрите на Франкенщайн на момичетата; аз пресъздадох селския метод за преподаване на анатомията на един учител от моето село и по този начин се получи сцената с Дон Хосе.”²

Може би заради това *Духът на кошера* изобилства от тази форма на разказ, която Ерисе е квалифицирал като “лирична” - форма, която дефинира разказа по такъв начин, че е трудно да се разбере в кои дни се развива действието, включително и времето изтекло между една сцена и следващата. Изобилието от свързани една с друга сцени изглежда че ни пренася постоянно от един ден в друг, но в по-голямата част от случаите е много трудно да се разбере дали между една сцена и следващата са изминали часове, дни или седмици. Този тип неточност се разпростира до двусмислената фраза “около 1940 година”, с която започва филмът и която е накарала много зрители да помислят, че в действителност филмът се развива точно през тази година. Всъщност, някои последващи детайли (корицата на списанието с битката при Сталинград) ни приканват да не бъдем толкова стриктни в това тълкуване. При всички случаи можем да ситуираме филма в началото на 40-те години.

Тази времева неопределеност съответства на пространствената неопределеност, поне доколкото се отнася до географските координати на селото или разпределението и размерите на къщата на семейството във филма. Селото изглежда като че ли се състои единствено от три сгради: киното, училището и къщата, но нищо не свързва всички тези пространства, нито някаква обща сцена или последователни сцени, придвижването между които да позволи да се установят пространствените връзки, съответното разположение, разстоянието, което ги дели и пр. Тази неопределеност обхваща също така и семейната къща – нещо, което се усеща в много моменти и по-специално в сцената със закуската, след като родителите идентифицират трупа на беглеца. Двадесет и едините кадъра, които съставляват този план-епизод, са индивидуални сцени на Фернандо, Тереса, Ана и Исабел, т.е. родителите и техните дъщери. Тъй като липсва ситуационен план, съвкупна сцена, която да ни отведе от общото към конкретното, погледите са единствените връзки между четиримата персонажи: така можем да установим, че сестрата на Ана е от дясната ѝ страна, а баща ѝ - от лявата, а майката - отсреща. Тишината доминира цялата сцена до финалната поява на часовника на беглеца. В действителност, *Духът на кошера* е филм за тишината след войната, за един определен климат, доминиращ в селска Испания, с който може да се характеризира и целият франкистки период.



Духът на кошера (*El espíritu de la colmena*, 1973)

ФИЛМОГРАФИЯ

На терасата (късометражен филм, 1961)

Между релси (късометражен филм, 1962)

Страници от един изгубен дневник (късометражен филм, 1962)

Изгубените дни (късометражен филм, 1963)

Предизвикателствата (среднометражен филм, 1969). Филм-омнибус с епизоди, режисирани от Виктор Ерисе, Клаудио Герин Хил и Хосе Луис Ехеа.

Духът на кошера (1973)

Югът (1983)

Слънцето на дюлята (1992)

Въпроси на здравяване (късометражен филм, 1996). Епизод от Чествайте Киното (*Celebrate Cinema 101*).

Раждане (късометражен филм, 2002). Епизод от колективния филм *Десет минути по-голям: Тромпета* (*Ten Minutes Older: The Trumpet*)

Кореспонденции: Виктор Ерисе и Абас Куаростами (2005-2007). Шестте писма на Виктор Ерисе носят заглавията *Градината на художника*, *Потокут от светлина*, *Хосе*, *Сий-Мейл*, *При дрейф*, *Написано във водата*.

Червената смърт (*La Mort Rouge*), среднометражен филм, 2006

Ана, три минути (късометражен филм, 2011). Епизод от колективния филм *3.11 Чувство за дом* (*Sense of Home*)

Счупени стъкла (среднометражен филм, 2012). Епизод от колективния филм *Исторически център* (*Centro Histórico*, 2012)

² Анхел Фернандес-Сантос, “Да гледаш иззад очите”, Ел Паис, 21 август 1983 г.

РАЗМИСЛИ НА ВИКТОР ЕРИСЕ

НЯКОИ ОБЩИ РАЗМИСЛИ

В никакъв случай не става въпрос за разказвателен филм, а за творба с основно лирична, музикална структура, чиито образи се появяват потопени вътре в самото митично изживяване. Би трябвало да се напомни, че става въпрос за един филм, почиващ върху света на детството и неговото примитивно откриване на света. И че децата най-общо нямат същото усещане за времето като възрастните.

При заснемането на един филм онова, което ми харесва, е да мога да откривам винаги нещо ново за живота. В този смисъл, киното е за мен, наред с другото, един инструмент за работа и възможност за научаване. Един език, който се стреми в края на краищата да се превърне във форма на цялостно познание. [...]

Често губя доверие в думите, доколкото могат да ограничат усещането за това, което искаш да изразиш. В киното усещането е неразделно от образа и звука. И опитът на режисьора е преди всичко един визуален опит. Поради това смятам, че е много по-полезно, по-пълноценно и по-малко двусмислено да се гледа филма.

Роза Монтеро, "Виктор Ерисе: съзнанието на едно маргинализирано поколение (интервю)", *Фотограми* № 1304, 12 октомври 1973, стр. 14-16

ПРОИЗХОДЪТ НА ПРОЕКТА: ЗАДАЧАТА ДА СЕ НАПРАВИ ФИЛМ ЗА ФРАНКЕНЩАЙН

Произходът на Духът на кошера беше поръчение. Предложиха ми да направя филм за Франкенщайн, жанров филм. Започнахме да работим във връзка с филмовата традиция от тридесетте години, малко и от Фриц Ланг. След прочитането на резюмето, проучентите сметнаха проекта за твърде скъп. На работното си бюро винаги имах снимка на Франкенщайн на Джеймс Уейл: срещата между момиченцето и чудовището. Една сутрин си помислих, че моят филм вече е вътре в този образ, защото за мен Франкенщайн, преди да стане литературна фигура, е бил кинематографично същество. Така че филмът тръгна от там и се обогати с очароването на неговия тълкувател, малката Ана Торент (преди Да отгледаш гарвани), към персонажа на Франкенщайн... Филмът е заснет в момент, когато цензурата беше много голяма. Но когато цензорите го видели, се почувствали заинтригувани, почувствали, че филмът казва само две-три неща, които имат нещо общо с историята и политиката, но без да могат да ги посочат точно и да изискат изрязването им. Духът на кошера показва как едно дете гледа на Историята: без да знае в действителност кой е Франко, нито мотивите за гражданските конфликти. Единственото, което остава за едно дете, е, че има неща, за които не трябва да се говори. Това беше доближаването, което се търсеше, този начин да гледаш действителността на толкова примитивно ниво. Това чувство смятам беше много добре разбрано от публиката, макар и по интуитивен начин, почти несъзнателно.

Ален Филипон, "Виктор Ерисе. Връщане към детството"
Каие дьо синема № 405, 1988, стр. VI-VII

СЦЕНАРИЯТ: ПРОИЗХОД, ТЕМИ, ПЕРСОНАЖИ

В първия момент фигурите на родителите се появяват пред нас като своеобразни сенки и ние ги приемаме по този начин. Нямаме желание да разберем веднага повече неща за тях. Достатъчен ни беше опростеният, първичен образ, който по един спонтанен начин, несъзнателно, получихме от тях: "един мъж съзерцава здрача, една жена пише писмо." Може би това обяснява филма, по някакъв начин, съставен от фрагменти; причината, от началото, когато се намираме в царството на мита, персонажите трудно биха могли в действителност да бъдат разглеждани от естествена гледна точка. Почти без да си даваме сметка, вече се намирахме наскоро една лирическа структура.

Понякога мисля, че за онези, които в своето детство са изживели дълбоко тази празнота, която в толкова основни аспекти наследяваме всички ние, родени непосредствено след една Гражданска война като нашата, възрастните са точно това: една празнота, едно отсъствие. Били са (онези, които са били), но и не са били. И защо не са били? Защото са загинали, заминали са нанякъде или защото са били същества, вглъбени в себе си, лишени радикално от своите най-елементарни начини на изразяване. Имам предвид, разбира се, победените; но не само тези, които са били официално такива, а и всякакъв вид победени, включително и онези, които независимо от страната, която са подкрепяли, са изживели конфликта заедно с всичките последици от него, без да имат истинското съзнание за причините за своите действия, просто като въпрос на оцеляване. Изгнаници вътре в себе си, преживяванията на тези последните ми изглеждат точно като преживяванията на победените, пълни с патетизъм. След края на това, което считат за кошмар, много от тях се връщат по домовете си, имат деца, но у тях почти винаги остава нещо дълбоко осакатено, което разкрива тяхното отсъствие. Може би това обяснява малко обработката, която направихме на фигурите на челаря и неговата съпруга; в основата на която е налице, на ниво литературен сценарий, една работа за пресяване на целия натрупан материал.

В този момент сценарият все още пазеше същата структура, която имаше от самото начало. Действието започваше в наши дни, с персонажа на едно от момиченцата, Ана, превърнало се в жена, която се връща на село, за да присъства на погребението на своя баща. От този момент нататък, по някакъв фантастичен начин става прескачане в миналото, връщане в детството. Четири седмици преди началото на снимките отхвърлих цялата тази част и построих друго начало. По този начин пред мен се появи един преправен проект, не знам за добро или за лошо. Вероятно, без разбира се да си го поставям изрично като цел, по този начин канализирах една инстинктивна нужда, не без конфликти, която до този момент винаги съм имал: тази да работя в рамките на една достатъчно отворена структура, за да интегрирам онези нови елементи, които се появяват при заснемането. Една необходимост, която трябва да имам предвид специално когато става въпрос за филм, където ключовите роли се играят от деца, при който е необходимо да си внимателен към техния инстинкт и да не се опитваш да го препроектираш твърде много.

Може да се каже, че Ана извървява един път, който преминава от абсолютната зависимост до поемането на едно лично приключение. Възможно е да се говори за това приключение като стартиране, познание, дори и прераждане; макар че смятам, че в крайна сметка, ако има нещо, което да го характеризира, това е мистериозността; нещо което на нас, зрителите, в края на краищата може би неизбежно ни убягва.

При всички случаи, без Исабел не би могла да съществува тази последна Ана. Така че ролята, която изпълнява, е много важна. Патетичното за Исабел е, че не вярва в азбуката, която без почти да си дава сметка, провокира; за нея това е една игра. От там е и това, че на определено ниво е способна да симулира, да се маскира, да играе, да плаши. Не може да призове призрака. В последната сцена, в която тя се появява, нейният страх от сенките на нощта е различен от този на нейната сестра. Защото Ана има нещо, което липсва у Исабел: вярва в чудовището и го търси целеустремено, каквито и да са последиците.

По този начин, дори и първичен, съвместните траектории на двете сестри показват тази диалектика между лъжа и истина (“ще играем наистина или наужким”?): този класически израз, който децата често използват помежду си, за да уточнят начина на участие в дадена игра), която е от съществено значение за определени процеси на познание. Има нещо красиво и може би също така саморазрушително в Ана: нейната абсолютна нужда да знае.

Анхел Фернандес-Сантос и Виктор Ерисе, “Духът на Кошера (Сценарият). Интервю с Виктор Ерисе, от Мигел Рубио, Хосе Оливер и Мануел Матжи”, *Elias Querejeta ediciones*, 1976, стр. 139-159

МИТЪТ ЗА ФРАНКЕНЩАЙН

Много години преди да разбере, че Франкенщайн е роман, написан от някоя си Мери Шели, съпруга на известния английски поет Шели, аз вече бях имал възможността да позная в една тъмна зала необичайното същество, създадено от доктора със същото име. Сред едно чувство на неустойчиво привличане и отхвърляне, толкова типично за детството, този кинематографичен образ не ме напусна никога. Поради това, когато много по-късно прочетох най-накрая книгата на Мери Шели, образът на чудовището Франкенщайн, който този филм ми даде, влезе в конфликт, постави в скоби вътре в моето съзнание, онзи друг, толкова различен образ, който изникваше при прочитането на текста. За мен чудовището Франкенщайн не можеше да има друг образ, различен от този на актьора, който изигра ролята: Борис Карлоф.

Има едно време, времето на началото, в което всичко, което се изживява притежава един извънреден, основополагащ характер. Образът на чудовището, което Мери Шели е създала, е бил, без съмнение, оригинален. Но в рамките на моя опит, както се е случвало на толкова много хора, този образ просто дойде по-късно.

Въпреки всичко това е много трудно, може би невъзможно, да не бъде считан за лош герой Борис Карлоф в ролята му на чудовището, измислено от Мери Шели. В края на краищата, става въпрос за някой с тъмен произход и уродлив вид, който иска на всяка цена да бъде приет от другите. Ако чудовището страда, това е защото иска да бъде като другите. Но обществото, което вярва само на външния вид, го

отхвърля. От тук се появява конфликтът. Злината на отрочето на известния доктор е естествена последица от неговото нещастие.

Виктор Ерисе, “Литература и кино”, *Банд апар*, н° 9-10, януари 1998, стр.117-118

ПЕРСОНАЖИТЕ И РЕЖИСЬОРСКАТА РАБОТА С АКТЬОРИТЕ

За мен киното е един жизненоважен опит. И отношенията, които създавам с героите при заснемането, са преди всичко екзистенциални. Например при заснемането на *Духът...*, за мен беше много важно, когато подготвях камерата, да си мисля: какво би си свиркал сега Фернандо? Защото в сцената, в която той пише през нощта, докато си приготвя кафе, го помолих да си изсвири някоя песен, която да означава нещо в живота му и да не казва коя е тя. Така че когато, при вече работеща камера, чух Фернандо да си свирка тангото Каминито (*Caminito*), имах усещането, че го чувам за първи път. По същия начин, когато Тереса пише някакъв адрес на плика на последното си писмо, ми каза, смеейки се: „Ей, най-накрая ще разбере на кого пиша! Каж ми какво име да напиша.” Отговорих ѝ да сложи на плика името на човек, когото тя обича много. И тогава тя написа името на сина си. Не се чете много добре и почти никой не знае за кого става въпрос, но за Тереса този момент, показвайки плика на камерата, придоби един по-специален смисъл.

Не е необичайно за сценаристите да имат навика да пишат подробна биография на персонажите, макар и след това действието във филма да се ограничава до един силно редуциран период от техния живот. Изглежда, че когато го пишат, искат да знаят на всяка цена какво е това, което е направил всеки персонаж, преди да се появи на екрана. В този случай Анхел и аз работихме в обратна посока. Поради една причина: защото при измислянето на историята осъзнахме, че мислехме непрекъснато за една лирическа структура. А в една поема, когато се дава име на пчеларя, то е „пчеларя”; влакът е “влакът”. Не знам дали се изразих добре... Въпросът е, че нашият избор повлия неминувемо върху актьорите, свикнали да се движат сред друг вид сигурност.

Как да ориентираш играта на едни момиченца на шест- и седемгодишна възраст, които са абсолютните протагонисти на филма? По отношение на този въпрос може би съществуват толкова методи на действие или процедури колкото и режисьори. Но в края на краищата, това, което аз направих в този случай, беше да създам преди всичко една атмосфера. В стаята, където момичетата прекарваха по-голямата част от времето, изисках от снимачния екип спазването на серия правила. В това пространство винаги цареше изкуствената светлина на прожекторите, тъй като затъмнихме всички прозорци, за да не трябва да зависим от вариациите в светлината отвън. Аз предложих на техническия персонал на това място всички думи, които си разменяме помежду си, да бъдат казвани със същия тон, който момичетата използваха в диалозите си – шепот, като че ли сме в църва. Едновременно с това нашите движения трябваше да бъдат тихи, като че ли се страхувахме да не подразним някого. Този ритуал включваше, както посочих по-рано, ефектът на светлината, който беше много важен, т.е. на улицата можеше да е ден, а там вътре да е тъмна нощ. Най-общо, това пространство изглеждаше

ситуирано извън реалността. Момичетата го разбираха незабавно. Можеше да подскочат из градината, но когато идваше моментът за заснемането, когато влизаха в стаята, веднага улавяха атмосферата, която цареше там, всички тези хора, които се движеха внимателно, които говореха помежду си със знаци или на много нисък тон, като че ли се страхуваха да не събудят някого... Кого ли? Призрака, чудовището, Франкенщайн. И по този начин незабавно те също се трансформираха, повлияни от фикцията с всичките последствия от нея, приемайки същите жестове, същото внимание, същия страх, който изглеждаше, че се излъчва от поведението на възрастните. Последницата от този мизансцен е, че чудовището винаги витаеше, дебнеше из мястото и можеше да се появи във всеки един момент. Точно поради това, никога не се наложи да моля Ана и Исабел да влязат в роля. Освен това как може да поискаш от едно момиченце на шест години „да влезе в роля“?

ЗАСНЕМАНЕТО НА СЦЕНАТА В КИНОТО

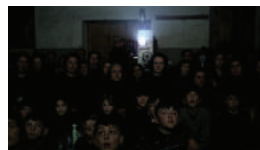
При заснемането, прожекцията на филма Франкенщайн беше реална, актьорите виждаха директно образите. Това е единствената сцена, която заснех с две камери. Оператор на филма беше Тео Ескамия, който беше зад първата камера, с която се направиха общите планове. Но едновременно с това първите сцени на момичета, гледащи филма на Джеймс Уейл ги засне Луис Куадрадо с втора камера. На предния ден Луис ми съобщи, че за заснемането на сцената ще донесе една негова камера Arriflex. Използваше я винаги, носейки я на ръце, докато аз го водех наляво и надясно из стаята, ситуирайки го пред персонажа, който трябваше да хване в кадър, като документално заснемане. По този начин Луис успя да хване тази необикновена сцена с Ана Торент в ключовия момент, когато вижда чудовището за първи път [Вижте „Сцена. Срещата с киното: улавяне на мига върху лицето“, стр. 24].

Хулио Перез Перуча, „Духът на кошера... 31 години по-късно“, *Generalitat Valenciana*, 2006, стр. 453-465

Вероятно това е най-основният, най-важният момент, който съм улавял като режисьор. Парадоксално той е заснет с една изцяло документална техника. Това е единственият план във филма заснет с камера в ръка. Спомням си, че тази сцена я засне Луис Куадрадо, седнал на пода пред Ана, а аз му придържах камерата откъм гърба и той улови точно момента, в който Ана откриваше, тъй като прожекцията беше реална, образите на Франкенщайн, нейната реакция на сцената на срещата между чудовището и момиченцето. Това е един неповторим момент, който аз смятам, че не може да подлежи на мизансцен. И това е парадоксалното и в същото време необичайното в киното. Да помислим малко за този филм, според мен доминиран от общи линии, от една умишлена воля за стил. И без съмнение моментът, който аз считам за основен във филма, е онзи, в който цялата тази официална преднамереност прелива. Аз мисля, че това е пукнатината, посредством която документалната страна на киното прелива във фикцията, във всякакъв вид фикция. (...) това наистина е моментът от филма, който и до ден днешен най-много ме разтърсва, и откровено

мисля, че е най-хубавият кадър, който съм заснемал някога”.

Виктор Ерисе в документалния филм *Следите на един дух (Huellas de un espíritu)*, Карлос Родригес, 2004)

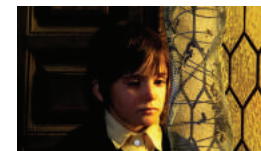


Ана Торент в ключовия момент, когато открива чудовището за първи път

РАЗМИСЛИ НА ТЕО ЕСКАМИЯ, ВТОРИ ОПЕРАТОР В ДУХЪТ НА КОШЕРА

Виктор е силно самовлюбен човек, с много особен характер, но си спомням, че през цялото време ни разказваше на Луис (Куадрадо) и на мен какво точно искаше да има във всяка сцена и го правеше с такова спокойствие, че беше удоволствие да го слушаш. Обясняваше го с голяма прецизност и коригираше кадъра, обяснявайки винаги защо трябва да се преместя малко наляво или да се вдигна още малко нагоре. Той знаеше много добре смисъла на всяка композиция и така ти го разказваше, че ти ставаш съучастник в една тайна, и така малко по малко даже ти се струваше, че си в главата му. Беше невероятно търпението, което имаше с Ана Торент: слагаше я да седне на коленете си и ѝ говореше в продължение на часове, разказвайки ѝ историята, докато момиченцето издържаше на това със също такова търпение. Разбира се, екипът, който беше там и чакаше, не беше толкова търпелив. Виктор повтаряше отново и отново, по тридесет или четиридесет пъти същата сцена на Тереса Химпера с глава върху възглавницата и с отворени очи, и след това трябваше да иде на прожекция, в дванадесет посред нощ, в едно селско кино, за да изгледа всички записи един след друг. Идваше момент, в който всичко това се превръщаше в мъчение и в който вече беше невъзможно да се види разликата между седми дубъл и петнадесети дубъл. Истината е, че никой не вярваше твърде много в това, но след това резултатът ни стана урок за всички. От друга страна, бащата на Луис Куадрадо беше реставратор на стъклописи (в действителност беше реставрирал катедралата в Бургос) и тези стъклописи с шестоъгълната форма на кошера и карамелен тон ги направи той. Луис и аз ходехме в неговото ателие, гледахме цветовете и говорехме много за всичко това.

Карлос Ф. Ередеро, „Езикът на светлината: интервюта с оператори на испанското кино“, 24 *Кинофестивал в Алкала де Енарес*, 1994, стр. 247-248 *Henares*, 1994, pp. 247-248



РАЗМИСЛИ НА АНА ТОРЕНТ

За тридесетата годишнина от премиерата на *Духът на кошера*, актрисата Ана Торент представя своите впечатления и спомени от заснемането на филма, което е оставило следи в живота и в кариерата ѝ. Направила го е на базата на серия фотографии, избрани от Вирхиния Ернандес.

“Истината е, че аз, момиченцето Ана, много си приличах с героинята от филма. Изживявах същите страхове като нея... там проснатият господин с оръжие малко ме изплаши. Когато трябваше да се приближа до него, бях толкова несигурна. Това беше още една мистерия, която не разбирах. Очите ми бяха толкова широко разтворени...”

1



“Спомням си отлично за тази сцена, снимката от нея стоеше вкъщи в продължение на години. Страх ме е. Тази къща, кладенеца... спомням си, че трябваше да бягам много, повторихме няколко пъти тези сцени и се изтосихме. Гледайки към беглеца вероятно съм почувствала някакъв страх. Бях малка и вярвах във Франкенщайн. И той беше чудовището!”

2



“Моите отношения с Фернандо Фернан-Гомес бяха много добри и след това го опознах по-добре. Но това е частта от филма, която реално не разбирах. Това, което аз исках да видя, беше Франкенщайн! Баща ми беше странно същество. Спомням си много добре къщата, стълбите, шумовете при ходене...”

3



“След много часове плач и бягане успяхме да заснемем тази сцена. Дори и така смятам, че се вижда - лицето ми е сковано от страх. И всичко това защото се запознах с този, който играеше чудовището, вече гримиран, маскиран, и се уплаших. Вярвах във Франкенщайн и това... беше той! Заснемането беше през нощта, много трудно. Както ми разказаха, е било много студено, а аз съм била полузаспала. Но трябва да съм се окопитила, защото никога не съм имала кошмари”

4



РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА



1 – Надписи върху детски рисунки. “Имало едно време...” (от 0:30 до 1:57)



2 – “Някъде из Кастилското плато около 1940 година...”. Пристигане на пътуващото кино в Оуелос, от което децата ликуват. Глашатаят обявява прожекцията на *Франкенщайн* (от 1:57 до 4:18)



3 – Децата и възрастни се подготвят, докато прожекционистите товарят прожекционния апарат за 35-милиметрова лента. Започва прожекцията; измежду лицата, изобразяващи очакване, се виждат тези на Ана и Исабел (от 4:18 до 6:55)



4 – Фернандо, пчелар, маха питите от кошерите (от 6:55 до 8:07)



5 – Тереса чете писмото, което пише: за семейството, отсъствията, липсата на новини... (от 8:07 до 9:17)



6 – Тереса отива с колело до гарата, където пристига влакът, по който ще изпрати писмото. Размяна на погледи с един войник (от 9:17 до 11:29)



7 – Фернандо оставя кошерите. Минава пред киното, преди да се прибере вкъщи. Звукът на филма влиза през балкона на неговия кабинет (от 11:29 до 17:22) [Вижте “Фотограма. На балкона: композиране на настроение”, стр. 22]



8 – Ана и Исабел присъстват, очаровани на срещата на Мари с чудовището. Тереса, на колело, минава пред киното. Филмът продължава с бащата на Мари с момиченцето в ръцете му. Защо я е убил? Ана пита Исабел (от 17:22 до 20:57) [Вижте “Сцена. Срещата с киното: улавяне на мига върху лицето”, стр. 24]



9 – Ана и Исабел се връщат вкъщи бягайки. Свечерява се (от 20:57 до 21:56)



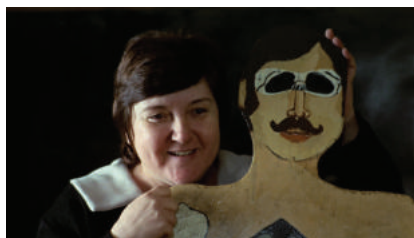
10 – Легнали една друга в леглата си, Ана пали свещта и моли Исабел да ѝ разкаже филма. Исабел ѝ казва, че може да предизвика духа, произнасяйки думите “Аз съм Ана” (от 21:56 до 24:29)



11 – Фернандо в своя кабинет: прави си кафе, слуша морзовия предавател, пише, отива да види момичетата. Сутринта спи на масата (от 24:29 до 28:55)



12 – Тереса се буди, но продължава да лежи в леглото със затворени очи. Фернандо влиза и тършува из стаята (от 28:55 до 31:00)



13 – Пристигане в училището. Урок по биология с тялото на Дон Хосе. Ана поставя очите: „Дон Хосе вече може да вижда“, казва учителката (от 31:00 до 35:17)



14 – Ана и Исабел забелязват една къщичка с кладенец между ливадите и отиват да я разгледат. Звучи мелодията на *Хайде да се лъжем (Vamos a contar mentiras)* (от 35:17 до 37:21) [Вижте “План епизод. Къщичката: изследване на света, конструиране на времето”, стр. 25]



15 – Ана се връща сама в къщичката. Изследва кладенеца, празната му вътрешност и открива голям отпечатък между браздите (от 37:21 до 40:32)



16 – . В стаята, Ана и Исабел играят на сенки с ръце, докато обсъждат посещението на Ана в къщичката. Присъствието на бащата ги кара да загасят светлината (от 40:32 до 41:18)



17 – В горичката бащата обяснява на Исабел и Ана как да различават различните гъби и ги предупреждава за опасностите от отровните гъби. Смаква една отровна гъба (от 41:18 до 45:12)



18 – Фернандо си тръгва с количка на зазоряване. Момиченцата играят в леглата, докато Милагрос им се скарва. Играят на бърснене. Ана задава въпроси на Тереса, докато тя я среща (от 45:12 до 48:36)



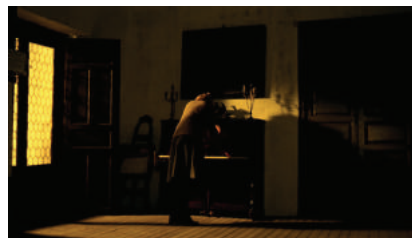
19 – Ана и Исабел чакат да мине влака. Ана се съпротивлява на това да бъде отделена от релсите. Влакът, със страшен шум, преминава до тях (от 48:36 до 49:58)



20 – Четене на стихотворение на Росалия де Кастро в клас (от 49:58 до 50:36)



21 – Ана играе до кладенеца. Исабел я наблюдава скрита зад една стена (от 50:36 до 51:21)



22 – Тереса свири няколко ноти на Гарсия Лорка на пианото. Ана разглежда един семеен албум: снимки на родителите, деца и младежи (Фернандо до Унамано и Ортега и Гасет). Снимка на Тереса, отдадена на своя "любим мизантроп" (от 51:21 до 53:09)
[Вижте рубрика „Свързани образи“, тр. 27]



23 – Тереса се отдалечава на колело. Вътре в къщата Ана наблюдава пчелите. Исабел, в стаята, стиска врата на котето, което я драска. Боядисва си устните с кръвта (от 53:09 до 57:08)



24 – В кабинета Ана пише на машина, докато не чува вика на Исабел. Намира я на земята, правейки се на умряла. Търси безуспешно Милагрос. Когато се връща, Исабел я стряска с пчеларските ръкавици на бащата. Исабел се смее (от 57:08 до 01:04:36)



25 – Исабел и другите деца играят на „прескочи огъня“. Ана ги наблюдава, първо от къщата и след това седнала на празните кошери. Тереса обикаля селото на свечеряване. Ана продължава да стои пред огъня и Милагрос я вкарва в къщата (от 01:04:36 до 01:06:25)



26 – Докато Исабел спи, Ана се облича и излиза навън, където се виждат сенките на дърветата. Вижда светлата луна между облаците (от 01:06:25 до 01:08:14)



27 – Пътуване по железопътните релси. Един мъж с военен балтон скача от влака и се отправя към къщичката с кладенеца (от 01:08:14 до 01:09:17)



28 – Сутринта Ана пристига в стаята и не обръща внимание на въпросите на Исабел (от 01:09:17 до 01:10:39)



29 – Ана открива беглеца в къщичката. Предлага му ябълка и след това се връща с още храна и дрехи на Фернандо. Той открива музикалния часовник и го кара да изчезне с магически трик. Ана се смее. След като се спуска нощта, се виждат проблясъци от картечници в къщичката (от 01:10:39 до 01:14:17)



30 – Фернандо посещава властите. Отправят се към киното, където лежи трупът на беглеца. Връщат му часовника, обувките и палтото (от 01:14:17 до 01:16:49)



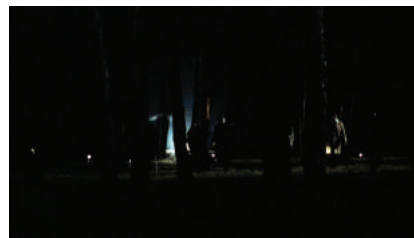
31 – Мълчалива закуска на четиримата в къщата. Фернандо гледа часовника и го наглася да звъни. Дълга размяна на погледи между Ана и бащата (от 01:16:49 до 01:18:49)



32 – Ана бяга към къщичката, където открива остатъците от кръв. Фернандо, а наблюдава от прага. Тя се отдалечава, без да обръща внимание на виковете на бащата (от 01:18:49 до 01:21:32)



33 – Тереса и Исабел търсят Ана от терасата на покрива на тяхната къща и хълма срещу къщичката (от 01:21:32 до 01:22:08)



34 – През нощта, търсят Ана с фенерчета и куче (от 01:22:08 до 01:22:28)



35 – Ана сама в гората. Наблюдава и докосва една отровна гъба (от 01:22:28 до 01:23:09)



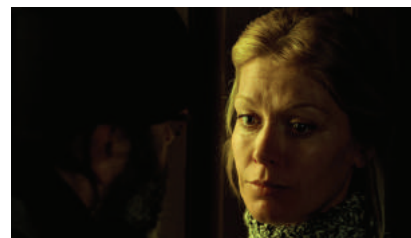
36 – Тереса препрочита едно писмо, преди да го хвърли в огъня (от 01:23:09 до 01:24:31)



37 – Ана се приближава до реката. Гледа лицето си, отразено във водата, което се трансформира в това на Франкенщайн. Когато чудовището коленичи до нея и я докосва по рамото, Ана затваря очи (от 01:24:31 до 01:27:13)



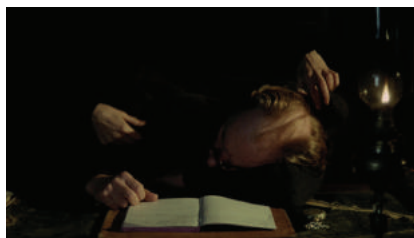
38 – На зазоряване претърсването продължава и кучето на Фернандо открива тялото на Ана зад стена в руини. Бащата я прегръща (от 01:27:13 до 01:28:22)



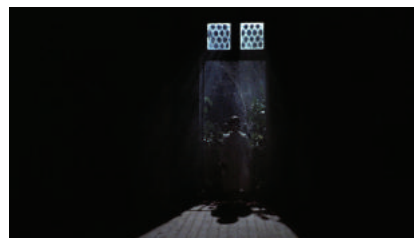
39 – Лекарят успокоява Тереса, казвайки й, че Ана е под влияние на някакъв шок и че ще забрави лека полека (от 01:28:22 до 01:30:22)



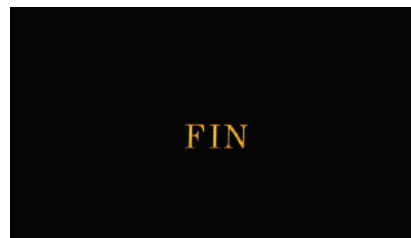
40 – Исабел влиза в стаята, където нейният дюшек вече го няма. Дърпа завеските и гледа Ана (от 01:30:22 до 01:32:10)



41 – Нощ. Жълтите стъкла на кабинета на Фернандо светват. Неговият силует се приближава и отдалечава, докато си води записки. Исабел не може да спи. Синкавата светлина озарява стаята. Тереса покрива Фернандо, който спи, и загася лампата (от 01:32:10 до 01:34:27)



42 – Ана пие вода в леглото. Става и се отправя към балконската врата, сега окъпана от синята светлина. Кучетата вят. Излиза навън. "Ако си негова приятелка, можеш да говориш с него, когато поискаш. Аз съм Ана. Аз съм Ана". Ана затваря очи. Чува се влакът (от 01:34:27 до 01:36:33)



43 – Финални надписи (от 01:36:33 до 01:38:06)

КИНОВЪПРОСИ

ПОКАЗВАНЕ НА СКРИТОТО. ЗА ЛИЦАТА, ТИШИНАТА, ЕЛИПСИТЕ

Филмът създава един лирически свят на усещания и емоционални състояния върху събуждането на погледа на Ана към света на възрастните: нейните родители, които живеят саможиво, без дори да комуникират помежду си; беглецът, когото тя открива в къщичката... Придружавайки гледната точка на Ана, нейната чувствителност спрямо света и семейните чувства, Ерисе заснема преживяването на началото, пълно с учудване и несигурност. Това са първият филм, първият път, когато Ана вижда къщичката с кладенеца, въпросите за смъртта, нейното бягство през нощта... към фантазията и мечтата.

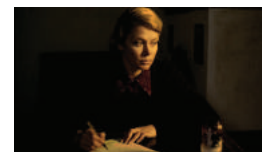
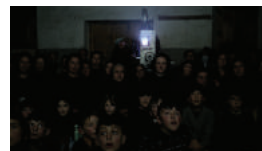
Всичко това се вижда и улавя от усещанията, които светът (осветлението, колоритът, звуците, пейзажите) оставя върху фигурите, без да се разказват или конкретизират много от разказвателните аспекти, нито от историческия и политическия аспект – войната и диктатурата – нито от самата история и персонажите. Разказвайки историята на Ана, заснета от нейната гледна точка, Ерисе успява да накара филма да сподели нейната чувствителност и интуиция относно онова, което се случва, но без да предоставя информация, които тя не знае: по този начин никога не се говори за диктатурата, нито за Гражданската война, но усещаме нейната травма и тежестта, която носи в преживяното от възрастните, в емоционалното състояние, в което ги виждаме.

Изправени сме пред едно кино с лиричен характер, при което образите показват емоциите на персонажите, но едновременно с това скриват или едва очертават многобройни разказвателни детайли. По този начин се оставя широко пространство, за да може зрителят да интерпретира вътрешния свят на Ана, Исабел, Фернандо и Тереса. От там и предпочитанието към едрите планове на лицата, толкова силно изпълнени с желания, красота, любопитство самота или тъга, но също така от мистерии или тайни, от истории, които не се обясняват...

ЛИЦА

Дълбокият сюжет на филма е този, който се оформя и разказва от емоциите, заснети със светлината, цвета или звуците от пейзажите и ефектите върху лицата. Ерисе успява да сближи и хармонизира всички елементи на киното, за да конструира филма като съвкупност от пластове, някои видими, а други скрити, които забулват и скриват чувствата на Ана и Исабел и на техните родители, Фернандо и Тереса.

Понякога виждаме тези емоции да се появяват в толкова будните очи на Ана [вижте “Сцена. Срещата с киното: улавяне на мига върху лицето”, стр.24] друг път чувстваме, в частност между родителите, че става дума за интимни чувства, които остават непрозрачни и не се показват нито пред другите персонажи, нито пред камерата. Изпод историята на всички тях лежи един мълчалив и репресиран исторически и политически контекст, така както са премълчани емоциите, отричайки възможността за диалог.



Филмът започва с човека, който прожектира, жената, която обявява филма и зрителите от селото: планове на лица с документален характер. От там се ражда фикцията, когато откриваме лицата на двете момиченца, развълнувани от Франкенщайн, и успоредно с това на бащата (вглъбен в себе си, в костюма на пчелар) и майката (меланхоличка, която пише и изпраща писма). Филмът ще бъде история на лицата им, на това, което те изживяват, и онова, което можем да предположим от техните чувства и душевни състояния.

СРЕЩИ И МЪЛЧАНИЯ

Ако в сцената с чудовището и момиченцето на езерото Ана изживява първата от своите множество срещи (след това идва къщичката с кладенеца, изучаването на гъбите, беглеца), чувстваме, че Фернандо и Тереса са затворени в себе си, в личния си свят. Без да водят диалог помежду си, изглежда, че живеят във вътрешно изгнание, една емоционална тишина произтичаща от войната. Там, в това “кътче, където Фернандо, момичетата и аз се опитваме да преживяваме” – както пише Тереса в писмото – къщата е пространство на изолацията, защитено от външния свят от затворените прозорци, от светлината с цвят кехлибар. А “новините, които получаваме отвън са толкова малко и толкова объркани”, пише тя в същото писмо.



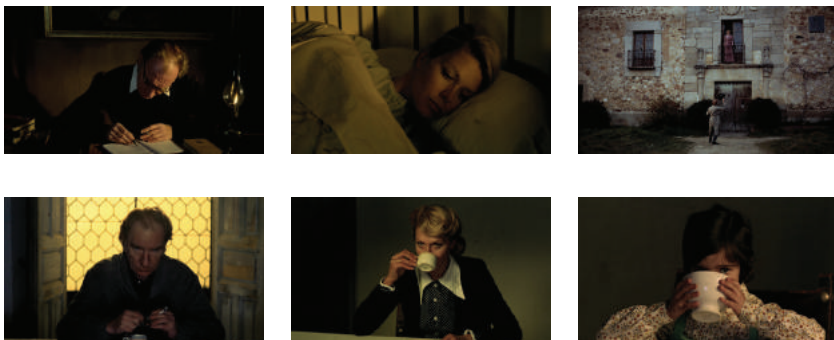
Влакът заема важно място в *Духът на кошера* поради връзката му с външния свят

Това усещане за изолация се наемква също така от външното пространство: Ойуелос е едно малко селце, заобиколено от обширни хоризонти и поля, като това на къщичката и празни пътища, като криволичещия път, минаващ досади къщата, или асфалтирания път, който Тереса преминава на колело. В този смисъл влакът заема привилегировано място поради връзката си с външния свят: Ана и Исабел играят една опасна игра на релсите в очакване на влака, на мястото, където по-късно ще видим да скача беглецът; Тереса занася на гарата писмо и наблюдава пътниците иззад прозорците; филмът свършва с лицето на Ана и звука на влака...

Без съмнение, за възрастните това място е едно изолирано и малко село, неговите толкова празни и просторни пейзажи контрастират по някакъв начин с малката фигура на Ана. От мащаба на общите планове местата изглеждат огромни за нея: един огромен свят, пълен с мистерии, в които да търсиш приключения.

В къщата Фернандо прекарва дълги часове в кабинета през нощта, пишейки за кошера и пчелите или размишлявайки до зори; сутрин виждаме Тереса будна в леглото, с глава положена на възглавницата, докато чуваме Фернандо да влиза в стаята – виждаме неговата сянка върху нейното лице – и че ляга в леглото. Но тя остава неподвижна, в тишина, без да се обърне към него или да каже нещо, дълбоко вгълбена в себе си. И макар че можем да уловим ефекта от споделените малки жестове – Тереса от балкона хвърляйки на разсеянния Фернандо шапката, която си е забравил, или когато се облича, след като е видял, че е заспал на бюрото – почти никога не ги виждаме заедно в един план. Що се отнася до Ана, тя малко по малко ще престане да задава въпроси на сестра си Исабел, за да потъне и тя в тишина във втората част на филма, в любопитството на своя интимен свят, отворен към съня и фантазията, към бягството от реалността.

Затова персонажите комуникират повече чрез погледи и мълчание, отколкото с думи: нека да разгледаме например сцената със семейната закуска, която протича в тишина, с четирите персонажа заснети поотделно. Разменените между тях погледи ни помагат да разберем, какво си казват, тъй като когато вади часовника си, бащата по някакъв начин изпитва дъщерите си, за да провери коя от тях е била в къщичката с беглеца.



ЕЛИПСИ

Много от това, което се случва във филма, остава скрито и предполагаемо: под образите или помежду тях, посредством елипса [вижте "План епизод. Къщичката: изследване на света, конструиране на времето", стр.25]. Следвайки похвата на въвеждане в света на възрастните според гледната точка на Ана, голяма част от историята почива на несигурността и мистерията, извън екрана: виждаме само една орязана, фрагментирана част от това, което се случва. Филмът, например, дава само някои малки подробности за историческия, политическия и разказвателния контекст (пликът на писмото, за да разберем, че Тереса пише на някой от Червения кръст в Ница, сигурно някой заточеник) или неясна информация в тази насока (под тишината лежат отсъствията, войната, диктатурата, едва загатвани от снимките на семейния албум или на писмото). Но на кого пише и изпраща писма майката, какво я разделя от Фернандо и ги прави толкова вгълбени в себе си, какво им се е случило преди това по време на Гражданската война, кой е мъжът, който се крие в къщичката? Това не са факти, които Ерисе иска да разясни, може би защото преживяването, което споделяме, е това на Ана, а тя също не знае фактите. Това, което има значение, е чувствителността на този свят, как момиченцето го разбира по един интуитивен, дълбок и емоционален начин: всичко онова, което лицето ѝ чувства, задържа, знае, желае, търси...

Така Ерисе изследва по един много красив начин как образите показват и едновременно с това скриват: заснема смъртта на беглеца чрез един единствен общ план на къщичката, през нощта, в която присвятват изстрелите, след това ще видим неговия труп пред киноекрана (в действителност от неговото тяло виждаме само един гол крак); на сцената на обяда, която споменахме по-горе, без диалози, Фернандо открива, че Ана е била там, когато е звъннал часовника, и момиченцето реагира гледайки го втрещено, вероятно неспокойна за това, което може да се е случило на мъжа. Всичко това го разбираме, виждаме го, без да са необходими думи, но в действителност какво чувства Ана в този миг, как да се определи този поглед, каква е нейната емоция? Можем да видим едно лице, но какво се случва вътре в нея? Върху тази непрозрачност, върху тази мистерия, типична за киното, емоциите са като воали или лирични тонове, които можем да тълкуваме като музика, според опита на всеки зритель.



Игра с погледи по време на семейната закуска

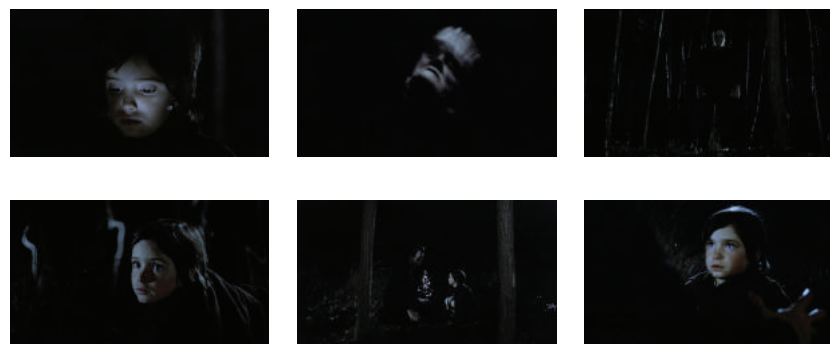
ЛИРИЧНИ И ХУДОЖЕСТВЕНИ ОБРАЗИ

За да заснеме това осъзнаване на света посредством фигурата на Ана, образите се формират с един по-лиричен и изобразителен характер [вижте “Киновъпроси около една фотограма” и “Диалози с други изкуства”, стр. 22-23, стр. 31], отколкото разказвателен: създават ритми и усещания за света – за вятъра в платото, за лекото докосване на жълтеникавата светлина, за червеното отражение на кладата, за синята и студена нощ, за сенките на облаците или от ръцете на стената – които отразяват ефимерното, хода на времето. Филмът заприличва на един спомен, на едно интензивно пресъздаване на тези дни на детството, когато става първото въвеждане в света на възрастните, когато всички сетива са отворени за тези открития, изложени в един свят, който изглежда огромен в неговия мащаб, в неговите хоризонти...



ДА ВИЖДАШ И ДА НЕ ВИЖДАШ, ДА ЗНАЕШ И ДА НЕ ЗНАЕШ: КИНОТО

Всичко това генерира поетично напрежение между това, което виждаме и не виждаме, между това което знаем и онова, което игнорираме. И както образите трасират толкова пластове върху лицата, филмът накрая се отваря към най-фантастичните съновидения, когато върху Ана се прожектират сенките на нощта и се случва една въображаема среща с чудовището. По този начин, преминавайки от документалния към фантастичния регистър, Ерисе обхваща цялата природа и възможности на киното (от действителността към мечтата), фиксирайки се върху лицето на Ана като един емоционален пейзаж.



Срещата между Ана и чудовището

ФОТОГРАМА. НА БАЛКОНА: КОМПОЗИРАНЕ НА НАСТРОЕНИЕ

(Епизод 7 – от 11:29 до 17:22)

Сцената, в която се появява тази фотограма, се случва петнадесет минути след началото на филма [сцена 7]. Фернандо, бащата на Ана и Исабел, се връща у дома след работния си ден (по-рано видяхме, че той е пчелар). Сяда във фотьойла на своя кабинет, за да чете списание, но далечният звук от филма *Франкенщайн* – на чиято прожекция присъстват дъщерите му – събужда любопитството му, поради което става и отваря балконската врата, за да излезе навън.

Сцената продължава малко повече от минута и има спокоен ритъм, изразяващ времето за почивка и спокойствие след един работен ден извън дома. Детайлното времево построяване на образите в *Духът на кошера* винаги се обвързва с една емоция, душевно състояние, или преживяване, което се отпечатва върху персонажите.

Можем да разграничим три момента в сцената. В първата част, с фиксираната камера виждаме Фернандо да се приближава към вратата и да я отваря: изведнъж чуваме други звуци отвън, песента на птички. След това, вече с неподвижна фигура на балкона започва бавно приближаване към него: докато трае то, звукът на прожекцията става все по-силен. Точно когато чуваме фразата “събудете се и вижте истината”, камерата спира и се задържа в сцената с образа на силуета на Фернандо зад шестоъгълните стъкла. Това е третият момент.

В тази фотограма Виктор Ерисе съставя едно интроспективно душевно състояние посредством кинематографичните елементи. Камерата ни приближава към съзерцаващата фигура на Фернандо, към неговата емоционална гледна точка. По този начин образът става по-субективен паралелно с напредването на сцената, а също и чувствителен или съответстващ на чувствата и вътрешния опит на Фернандо, който кристализира във финалната част – с персонажа в гръб, спокоен – като един миг на самота, тишина, размишление и съзерцание.

Кадърът разделя вертикално образа на две части: вдясно Фернандо е бегла сянка през повърхността с цвят охра на полупрозрачния прозорец; вляво виждаме няколко къщи в селото, откъдето идва звука на прожекцията. Фернандо тук е също така зрител, но не на филма (който остава извън полезрението на камерата), а на този миг от времето. Ерисе заснема този вид моменти, в който виждаме нещата от разстояние, където се поставяме пред действителността като пейзаж. Тогава образът става жив и чувствителен като спомен: спомена за онзи следобед когато е бил проектиран Франкенщайн, улиците на селото са били празни и всичко е излъчвало спокойствие и тишина, в контраст с гласовете, излъчвани от филма.

Това разделение между вътре и вън, между персонажа и света се оформя също така посредством осветлението, колорита и звука, за да даде форма на резервиран и тих персонаж на Фернандо, вгълбен в своя вътрешен свят, освен когато не е с дъщерите си. Образът съдържа напрежението между личния (вътрешния, интимния) свят и външния, което е един от големите въпроси на филма.

Осветлението и цветовете ни ситуират в края на следобеда, поставяйки контраст между тъмната вътрешна част на кабинета и жълтата топлина на прозорците, противопоставяйки се на студеното следобедно небе над селото отвън. В една и съща сцена виждаме лицето на Фернандо „затворен“ зад решетките с костюм на пчелар и със същия цвят на кошера. Тази визуална рима между кошера и къщата ще покаже вътрешното пространство, затворено вътре в къщата, в противовес с действителността навън.

По подобен начин звуците вътре в къщата и отвън (птичките) контрастират с гласовете (фикция) от филма. Създава се един двоен звуков пласт. Идеята е чудесна: светът на киното, на измислицата, обхваща посредством звука – като че ли е мечта, нещо ефирно, което не може да бъде уловено – пространството на това село и на тази къща, на следвоенната действителност: киното проектира един имажинерен свят, то е бягство от действителността.



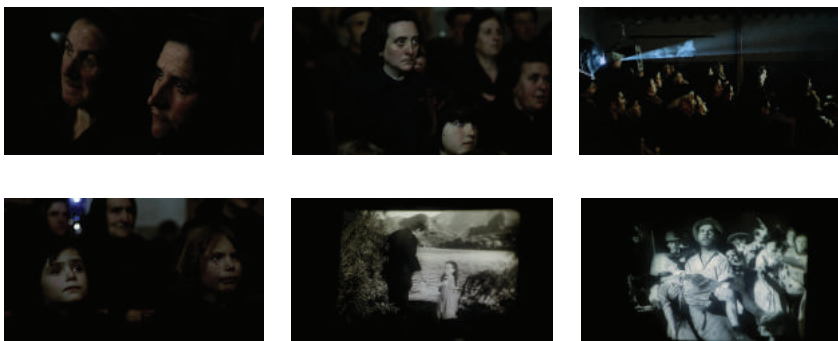
Във фрагмента от филма, който слушаме, Доктор Франкенщайн произнася следните изрази: “Не си ли искал да гледаш отвъд звездите или да узнаеш какво кара дърветата да растат и да променят сенките си? Но когато говориш така, казват, че си луд. Сега аз мога да разкрия някои от тези въпроси. Какво е вечността, например. Изобщо не ме интересува, дали ще кажат, че съм луд”.

В този образ виждаме, че Фернандо мисли върху тези изрази относно мистериите на живота и вероятно ги свързва със своите мечти; филмът, отразяващ вътрешния свят на персонажите, ще бъде едно откриване към всичко онова, което в живота и киното убягва на нашия разум. Така както обяснява Виктор Ерисе: “Заглавието в действителност не е мое. То е взето от една книга, по мое мнение - най-красивата, която е писана някога за живота на пчелите и чийто автор е големият поет и драматург Морис Метерлинк. В тази творба Метерлинк използва израза “Духът на кошера” за да опише този всемогъщ дух, енигматичен и парадоксален, на който пчелите се подчиняват и който човешкият разум никога не е разбрал”.

Преди и след сцената ще видим Франкенщайн през очите на момичетата и хората от селото. В тази сцена ни се разкрива по този начин друга гледна точка чрез звука на прожекцията, едно индиректно усещане за този опит, който предава отдалечаването, разделянето, усещането за самота на персонажа на Фернандо. Без да се вижда почти нищо – нито прожекцията на филма, нито лицето на Фернандо – виждаме вътрешно много. Макар че в образа актьорът е една сянка, един силует, усещаме, без да са необходими думи, един емоционален израз в неговата фигура.

**ПЛАН.
СРЕЩАТА С КИНОТО: УЛАВЯНЕ НА МИГА ВЪРХУ ЛИЦЕТО**
(Епизод 8 – от 17:22 до 20:57)

Духът на кошера започва с пристигането на киното в село Ойуелос, където прожекцията на *Франкенщайн* ще бъде преживяна като едно извънредно събитие. Ерисе създава две големи сцени за прожекцията: началото, с пролога на филма, където се показват хората от селото представляващи съвкупността от зрители (сцена 3); и след това сцената с чудовището и момичето на брега на езерото и моментът, в който бащата носи на ръце трупа на момиченцето (сцена 8). Във втората сцена Ерисе ни разкрива двете момичета, Ана и Исабел, посредством техните лица.



Сцените, показващи прожекцията се акцентират със сцени от живота, който тече паралелно, показвайки бащата и майката на Ана и Исабел, всеки един от тях поотделно: Фернандо, със своята работа като пчелар и след това вкъщи [вижте „Фотограма. На балкона: композиране на настроение“, стр. 22]; Тереса пише писмо, носи го с колелото до пощенската кутия на влака, след това преминава през залата на киното.

В първата част се показват различни сцени на хората от селото, присъстващи на прожекцията, сред които - една с Ана и Исабел. Във втората - Ерисе показва отново двете сестри заедно и контраплана на филма (момиченцето с котето). Когато чудовището се появява измежду листата, камерата се връща на Ана, леко разфокусирана, между другите момиченца около нея. След първата сцена на чудовището има един близък план на Исабел. И когато момиченцето предлага цвете на чудовището, Ерисе заснема Ана в още по-близък план, със силно отворени очи с леко вдигната глава. След подробното заснемане на ръцете и цветето се връщаме към същия план на Ана, с много интензивна емоция: момиченцето гледа нагоре, отново надига глава и отваря устата си. Това е планът, който разглеждаме.

Ерисе успява да заснеме една силна сцена за дълбоката емоция от срещата с киното. И тази емоция се съдържа и в самия план, във формата, под която кинорежисьорът



е успял да улови с камерата този миг. Също така твърди и самият Ерисе: “Вероятно това е най-основният, най-важният момент, който съм улавял като режисьор. Парадоксално той е заснет с изцяло документална техника. Това е единственият план във филма, заснет с камера в ръка. (...) това наистина е моментът от филма, който и до ден днешен най-много ме разтърсва, и откровено мисля, че е най-хубавият кадър, който съм заснемал някога”. (целият цитат вижте на стр. 14)

В този план виждаме, че изживяването на киното и на живота са неразличими: киното е една емоция, преживяна от зрителите, една среща. Ана (малката актриса Ана Торент и в същото време персонажа на Ана) изживява тук нещо реално, трансформиращо, откриващо, отварящо към неизвестното и неразбираемото („защо я е убил?“, ще попита тя сестра си по-късно).

Ерисе е заснел с този план една реална емоция, не интерпретирана за киното от един персонаж, а изживяна действително от Ана. Това е емоцията на първия път, на откриването на тази друга реалност, която създава киното: в това изолирано село в следвоенния период киното, идващо отвън, открива едно пространство, което ще позволи на момиченцата да мечтаят, да си представят, но и да станат чувствителни и да се замислят за тайните на живота и смъртта.

Става въпрос за един уникален момент в киното, в който филмът разкрива своя протагонист посредством емоцията, едно реално изживяване, изписано на лицето му. От този миг нататък, върху тихото и наблюдаващо лице на Ана ще се прожектират по-късно емоциите от филма. Идеята на Ерисе е много красива: киното може да се види на екрана на лицето на този, който го гледа; лицето е един емоционален пейзаж.

В този план камерата успява да открие и да улови истината и красотата на този миг и да го задържи от неговата преходност. От този миг нататък лицето на Ана, заинтригувано от мистерията, ще поиска да види, за да опознае. Откритията и неразбиранията, опитът от живота в детството се превръща в основен въпрос във филма: светът, открит от децата, с неговата енигматична и фантастична страна.

Според различните варианти, върху лицето на Ана в тишина, любопитно или очакващо, ще се отпечатат и проектират едновременно нейните въпроси за света и различните форми – или видове – на киното посредством видовете осветление (от най-документалните или реалистични, или най-лиричните или стилизирани, докато достигне до най-близките, до фантастичното посредством сенките и нощта).

ПЛАН ЕПИЗОД.

КЪЩИЧКАТА: ИЗСЛЕДВАНЕ НА СВЕТА, КОНСТРУИРАНЕ НА ВРЕМЕТО

(Епизод 14 – от 35:17 до 37:21)

Първата сцена на посещението на къщичката до кладенеца е едно приключение, една игра, едно изследване, но също така е и първото откритие на Ана за света на възрастните. Игривият тон насочва, чрез инструменталната версия на детската песничка „Хайде да разказваме лъжи“ (Vamos a contar mentiras), към плана, с който започва сцената: момиченцата на фона на Кастилското плато, с една къщичка в дъното. В това огромно просторно поле освен къщичката виждаме само едно дърво и един черен път в далечината (1).



1

Става въпрос за една много красива композиция на фигури обвързана с времето и пространството. Момиченцата бягат към къщичката и Ерисе прави три връзки, за да проследи тяхното движение и лекотата, с която изтича времето, с преминаването на облаците – отразени посредством техните сенки, движещи се по земята – и вариациите на светлината (в други моменти от филма ще използва отново хода на времето и осветлението) (2, 3, 4). Що се отнася до пространството, кадърът съдържа една от големите теми на филма с мащаба, избран за общия план: откритието, което малката Ана прави за необятността на света (тази така празна необятност на полето и хоризонта), и нейния житейски път от съзерцанието (както видяхме в прожекцията на Франкенщайн) до активното изправяне в нови и мистериозни за нея пространства, като тази къщичка с кладенеца.



2



3



4

В плана, където момиченцата се появяват пред къщичката, звукът на вятъра замества музиката и прави по-чувствително безпокойството и усещането за мистерия, което мястото събужда у Ана. Ние не чуваме диалозите между тях (виждаме ги от разстояние), а само шепота на Ана : “Исабел, Исабел”. Какво казва след това Исабел на Ана, след като е влязла в къщичката, за да хукнат двете да бягат? Знаем, че в една предна сцена в спалнята Исабел разказва на сестра си, че чудовището е живо, защото тя го е видяла на едно място, което познава, и че е “дух”. Но тук, както в толкова много моменти в Духът на кошера, това, което й казва, остава скрито, премълчано, за да може зрителят да си го представи или допълни сам.

В тази втора част от сцената Ерисе дава предимство на гледната точка на Ана спрямо тази на сестра ѝ: тя, по-малката, чака Исабел да отиде до кладенеца (5) и след това да погледне вътре в къщичката. Виждаме действията на Исабел през очите на Ана: Ерисе заснема и монтира планове на лицето ѝ с контраплана на нейния поглед (6, 7). От двадесет и шестта плана, които съставят сцената в нейната съвкупност, единадесет са на лицето на Ана, как наблюдава. Важно е както това, което вижда, така и ефектите, които отразят образите върху лицето (къщичката, кладенеца, следата...).



5



6



7

След като момиченцата излизат бягайки, екранът потъмнява и отстъпва място на третия блок на сцената: връща се същият кадър и музиката – в една по-бавна разновидност – този път Ана се връща сама, уверено се приближава към кладенеца. Този ефект от рима или резонанс, при който едно и също пространство се връща с времева вариация, е много типичен за филма: посредством този монтаж зрителят обвързва времевите моменти и наблюдава процеса на промяна или узряване на Ана, която прави стъпки към едно по-добро опознаване на света, който я заобикаля. Без да са необходими диалози, се заснема психологическата трансформация на Ана - нейната смелост и любопитство да изследва тя самата това място, което по-рано, след като сестра ѝ говори за „духа“, който живее там, я впечатлява по такъв начин, че остава неподвижна и на разстояние. По този начин, посредством визуалното и звуково сравнение между плановете, Ерисе прави една много красива елипса на сцените, които се намират между два мига (когато Ана взема решението да се върне сама в къщичката) (8, 9, 10).



8



9



10

От този момент нататък погледът на Ана сам създава цялото изживяване на сцената, като постъпателното развитие на нейното любопитство и несигурност: ще наблюдава четири празни пространства (кладенеца (11), вътрешността на къщичката (12), следата (13), пейзажа (14)). В тази празнота се отваря пространството на неизвестното, на фикцията или на разказите: каква история може да обвърже следата от обувка с кладенеца, къщичката и онова поле? Това е пространството на въображението, на приказката (активирано преди това от откриването на киното), но също така и това на парченцата реалност: следата от една обувка, много по-голяма от крака на Ана, която у нея може би навява представа за размера и присъствието на чудовището, един гигант за момичето, но която за зрителя е признак, че някой възрастен е бил в къщичката преди малко. Тази игра с онова, което отсъстващото може да направи присъстващо, е една от най-хубавите поетични идеи на филма за двусмислеността и субективността на гледната точка.



11



12



13



14

Сцената продължава почти пет минути и нейният съдържан ритъм съответства на предпазливото откриване на това ново място от момичето. Затова са толкова важни близките планове на Ана, които се повтарят, подчертавайки това, което вижда, тъй като всеки поглед е стъпка напред: първо вижда кладенеца и търси отговора на ехото (15); след това хвърля камъка (което чуваме с голяма интензивност, за да се повиши още повече чувствителността ни към гледната точка на Ана спрямо всеки



15



16



17

материален детайл в това пространство) (16, 17); след това се приближава към прага на къщичката и обхожда с поглед – чрез една панорамна сцена – всичко до мястото, което остава в сянка (18, 19, 20). На излизане отново спира при следата (след два плана на празната следа, в третия виждаме бавното движение на крака на Ана, докато не поставя крака си отгоре) (21, 22, 23); и там погледът ѝ свързва тази следа с мястото, гледайки пейзажа (първо я виждаме да отмества крака си от следата и след това как следва хоризонта).



18



19



20



21



22



23

Ако следата е много голяма за нея, също толкова голям е и пейзажът, светът. Какво има отвъд това, което виждаме, какви тайни или истории крие тази следа, тази къщичка, това поле и тези хоризонти? Намираме се точно в контраплана на кадъра на пейзажа, който открива сцената, вътре в този план: момиченцето се е превърнало в централен персонаж на едно преживяване.



СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ



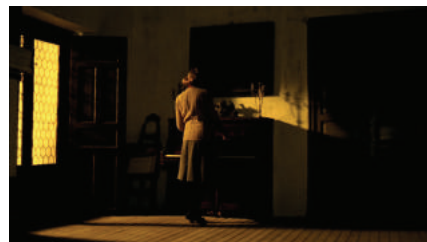
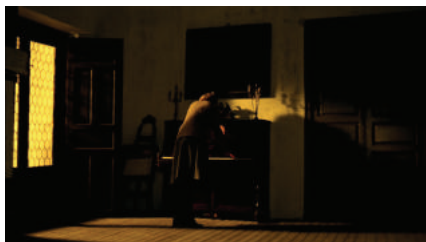
Урок по музика, Йохан Вермеер
(около 1660)



Географът, Йохан Вермеер
(около 1668-1669)



Оценителката на перли, Йохан Вермеер
(около 1662-1664)



Духът на кошера (1973)



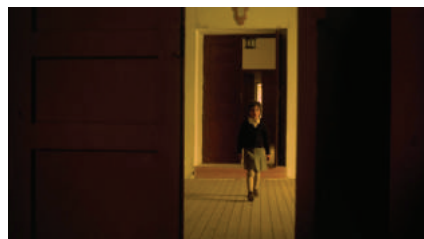
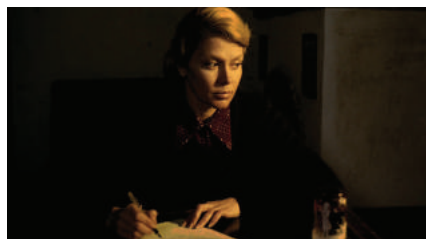
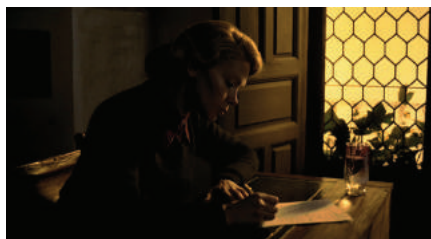
Интериор с пиано и жена, облечена в черно, Вилхелм Хамершой (1901)



Отворени врати, Вилхелм Хамершой (1905)



Интериор с гледка, Вилхелм Хамершой (1903)



Духът на кошера (1973)



Духът на кошера (1973)

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ

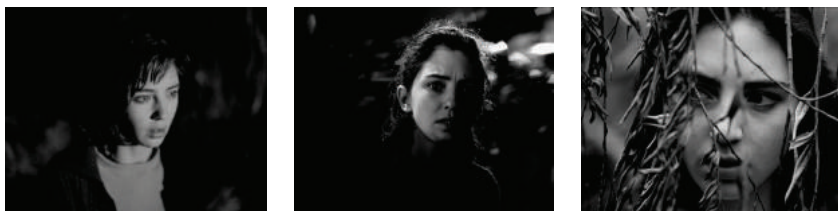
ДУХЪТ НА КОШЕРА, КРЪВ И ПЪРВИЯТ УЧЕБЕН ДЕН.

ПОРАСТВАНЕТО: МЕЖДУ ВЪТРЕШНИЯ И ВЪНШНИЯ СВЯТ

В *Кръв* (1989), на Педро Коша, Висенте и Нино са двама братя, чиито болен баща често отсъства от дома и с когото имат трудни отношения. След смъртта на бащата, Висенте скрива факта от всички, с изключение на Клара, младата учителка, в която се е влюбил и на която се доверява. Това е филм за сложните семейни отношения (с техните мъки и радости), възпитанието, израстването на двамата братя след изчезването на бащинската фигура.

Както *Духът на кошера*, *Кръв* е филм, пълен с премълчани моменти и тишина, в която много от разказните моменти – като смъртта на бащата – са тайнствени и не се разкриват. Както Виктор Ерисе, така и Педро Коша се интересуват по-малко от събитията, отколкото от емоционалния свят и това, което се крие зад него и прозира върху лицата. И двамата режисьори използват осветлението върху лицата, изолират ги, прожектират върху тях чувствата на героите, онова, което виждат, което ги докосва, което чуват. Персонажите са непрозрачни, резервирани, вгълбени в себе си, слабо комуникативни.

Вгълбяването и резервираността на Висенте и Нино – погълнати от мислите си, в техния вътрешен свят – в една напрегната, конфликтна и клаустрофобична семейна среда се показват посредством планове, които изолират техните фигури, с вцепенени пози, със светлини и сенки, които улавят техните емоционални нюанси, онова, което лицата не изразяват.



Кръв, вариации върху лицето на Клара в различни сцени от филма



Кръв: на първите две фотографии, Нино (по-малкият брат); на третата - Висенте

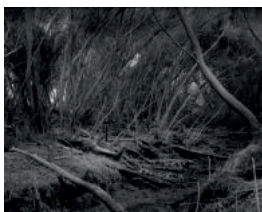
Доста елиптичният монтаж оставя много аспекти неясни, едва загатнати или очертани, тъй като семейната среда е натоварена с минали събития, които засягат поведението на Висенте и Нино, но които едва се споменават или обясняват (например историята за болестта на бащата или сенчестото минало на чичото). Когато бащата изчезва, Висенте и Нино трябва да се научат да живеят без него, което означава едновременно товар и освобождаване. Трябва да се преоткрият те самите, както и техните отношения с другите: от тук се появяват привъзраността, доверието, разбирането, любовта, които свързват Клара и Висенте. Това е една разбираема връзка, почиваща на разбирането на двамата почти без необходимост от думи, като при жеста, с който Висенте ѝ подава ръка. Кадрите събират двамата в техните споделени пътища, по улиците или в гората; монтажът свързва лицата им посредством погледите, онова, което си казват без думи.

Можем да проследим друг много интересен кинематографски диалог между двата филма: контрастът между вътрешните и външните пространства. И в двата филма семейното пространство е затворено и потискащо – можем да сравним къщата на чичото в *Кръв* с къщата в *Духът на кошера*. За разлика от това, филмите се трансформират почти магически при заснемането на външните пейзажи, природата, гората или реката... В случая с *Кръв* и по-специално - неудобството и репресията, която чувстват Висенте и Нино в къщата, контрастират с лирическите откровения, които природата прави спрямо персонажите: един прекрасен и загадъчен свят, отворен за въображението, ефирното (мъглата, вятъра, светлината на луната...), към приключението и фантастиката. Също така в *Духът на кошера* природата, когато Ана бяга и сънува чудовището, става почти призрачна и фантастична.

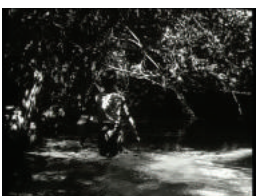


Кръв, Педро Коста (1989)

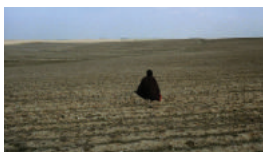
Както Педро Коща, така и Виктор Ерисе са режисьори кинолюбители. Коща се е учил от прожекциите на Португалската филмотека и пресъздава сцените по свой кинематографски спомен. В случая с *Кръв* особено значение имат алюзията с Жан Кокто и неговите мечтателни сюжети⁴, на нямото кино на Карл Теодор Драйер⁵ и Фридрих В. Мурнау⁶, което резонира в експресионистичните пейзажи на гората през нощта и пластичната работа на сенките. Също така има отзвук от *Нощта на ловеца* (Чарлс Лотън, 1955) в преживяванията на Нино, или от *Любителите на нощта* (Никълъс Рей, 1948) в историята и бягството на Висенте и Клара. Те са референти за едно интензивно черно-бяло кино, чиято мощ също така се демонстрира в *Кръв*, където изследването на светлината и тъмнината, на лицата и пейзажите отваря пролука към действителността на други светове. Нещо подобно се случва в *Духът на кошера* посредством срещата на момичетата с филма *Франкенщайн* (Джеймс Уейл, 1931) и следващите нощни сцени, пълни с мистерия.



Кръв, Педро Коща (1989)



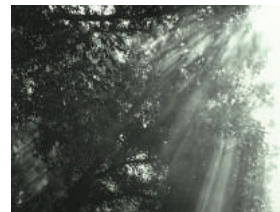
Първият учебен ден (1956)



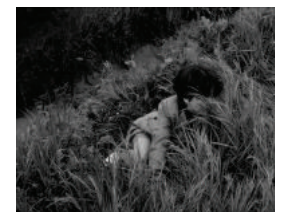
Духът на кошера (1973)

В този смисъл можем да направим паралел с *Първият учебен ден* (*Rentrée des classes*) на френския режисьор Жак Розие от 1956. Във филма на Розие, по-специално в дългата сцена с детето в реката, отварянето към пейзажа може да се разглежда като бягство от ежедневието към изследването на света – посредством светлината, сенките, звуците – тяхната красота и мистерия.

Можем да видим сходството между трите филма например при заснемането на горите и дърветата, облаците, пейзажите на деня и нощта, обширните хоризонти, реките... Заснемането на заобикалящото ни създава чудесни ефекти посредством визуалната стилизация, до степен да преобрази преживяванията на персонажите в нещо лирично, магическо и дори фантастично.



Първият учебен ден, Жак Розие (1956)



Кръв, Педро Коща (1989)

⁴ Жан Кокто (1889-1963) е поет, романист, художник и режисьор. Сред неговите филми изпъкват *Кръвта на един поет* (*Le sang d'un poète*, 1930), *Красавицата и звярът* (*La Belle et la Bête*, 1945), *Орфей* (*Orphée*, 1950) и *Завещанието на Орфей* (*Le testament d'Orphée*, 1959).

⁵ Карл Теодор Драйер (1889-1968) е известен датски режисьор. В *Кръв*, филмът, който резонира с най-голяма сила е *Вампир* (1932). Други важни филми на режисьора са *Президентът* (1919), *Страстите на Жана д'Арк* (1928), *Словото* (1955) или *Гертруд* (1964).

⁶ Въпреки краткия си живот, Ф. В. Мурнау (1888-1931) е значим режисьор, с филми като *Носферату – симфония на ужаса* от 1922 и *Изгрев* (1927), като последният има специално присъствие в *Кръв*.

ДИАЛОЗИ С ДРУГИ ИЗКУСТВА

ФРАНКЕНЩАЙН (МЕРИ У. ШЕЛИ И ДЖЕЙМС УЕЙЛ)
ПЯСЪЧНИЯТ ЧОВЕК (Е.Т.А. ХОФМАН)

Произходът на *Духът на кошера* се ситира в откриването на класическия филм на Джеймс Уейл *Франкенщайн* (1931), на който Ерисе попада за пореден път по телевизията.

Ерисе преоткрива филма, препрочита романа на Мери У. Шели и по този начин подхранва своя интерес не толкова към филма на Уейл, отколкото към самия литературен мит: "Филмът изхожда от едно разглеждане на модерната интерпретация на някои литературни и кинематографични митове в наши дни в процес на изчезване, деградирали, превърнати във фетиш след манипулацията, на която са били подложени", обяснява самият режисьор в интервю, публикувано през 1976 година.

В този първи проект, който по-късно ще се превърне в *Духът на кошера*, Ерисе измисля сюжета около съдбата на персонажите в романа, но и също на неговата собствена авторка, затворена в психиатрично заведение, един финален щрих, който напомня на много филми от немския експресионизъм, от чийто стил филмът желае да заеме (от *Кабинетът на доктор Калигари* до сериала за Мабузе на Фриц Ланг). Без съмнение тази ориентация в сценария се е променила радикално, когато Ерисе се е натъкнал на една фотограма от филма на Уейл:

"Щом избрах темата, си изрязах една фотограма от филма на Джеймс Уейл *Франкенщайн*, и я държах върху работната ми маса. Образът, един от най-известните, представяше срещата на брега на реката между чудовището и едно момиченце. Една сутрин, след като за пореден път съзерцавах тази фотограма, почувствах, че там се съдържаше всичко. Този образ можеше да обобщи моята връзка на оригинала с мита."⁷

По този начин Ерисе оставя настрана литературното пренаписване на мита за Франкенщайн и избира филмовия вариант. Това не означава, че литературните референции не присъстват във филма⁸, това, което се случва е, че те сега са от друг вид. Шели е написала *Франкенщайн* или модерният Прометей през 1818-а; *Духът на кошера* изхожда най-накрая от киноадаптацията от 1931-а, без съмнение поразителни са и аргументалните паралели с историята на немския романтически писател Е.Т.А. Хофман. Романът *Пясъчният човек* е публикуван малко преди романа на Шели, през 1816 година. Двете творби носят един и същи дух на романтизма, тази привързаност към готическия свят, към онова, което се крие зад сенките. Основните персонажи на *Духът на кошера* ни препращат по много ясен начин към *Пясъчният човек*, започвайки от Ана (Натаниел в романа), родителите или същото това чудовище (пясъчният човек), но също така и към някои от техните сюжетни обрати.⁹

ЖИВОТЪТ НА ПЧЕЛИТЕ (LA VIDA DE LAS ABEJAS), МОРИС
МЕТЕРЛИНК

На последно място, сред тези литературни препратки не можем да забравим и най-очевидната, от която е инспирирано самото заглавие на филма, което Ерисе е взел от трактата за пчеларство на белгийския поет, драматург и есеист Морис Метерлинк, *Животът на пчелите*. Метерлинк, носител на Нобелова награда за литература през 1911 година е публикувал *Животът на пчелите*, а десет години по-рано, през 1901-а - и есе, в което може да се прочете:

"Духът на кошера, къде е? В кого е въплътен? (...) Следва стъпка по стъпка всемогъщите обстоятелства, като един умен и способен роб, който знае как да изведе полза от най-опасните заповеди на своя господар (...) Разпорежда се безмилостно, но по своя преценка и като подложен на някакво задължение, на богатствата, благосъстоянието, свободата, живота на цял един крилат народ. (...) Този дух е разумен и икономичен, но не е алчен. Познава, както изглежда, показните и донякъде луди закони на Природата, що се отнася до любовта. (...) Същият този дух отрежда работата на всяка една от работничките. (...) Духът на кошера е този, който определя часа на голямото ежегодно принасяне в жертва на гения на вида - т.е. на рояка - когато цялата общност, достигнала до връхната точка на своя просперитет и своята мощ, оставя изведнъж на бъдещото поколение всички свои богатства, своите палати, своите жилища и плода на своя труд, за да тръгне да търси надалеч несигурността и осъдицата на една нова родина. Това е един акт, който съзнателен или не, определено надхвърля човешкия морал."

Препратките към *Животът на пчелите* са най-подробни в персонажа на Фернандо, който също е пчелар и познавач на света на пчелите. Виждаме го на два пъти да пише в своята тетрадка нещо, което в действителност е дословен цитат на Метерлинк, по-конкретно на главата засягаща създаването на кошера:

"Някой, на когото напоследък преподавах в един от моите стъклени кошери, движението на тази толкова видима зъбчатка, като главната зъбчатка на един часовник; някой, който виждаше безбройното вълнение на пчелните пъти, постоянното, енигматично и лудо блъскане на дойките в люлките на потомството, анимираните мостове и стълби, които оформят восьмичните решетки, напористите спирали на пчелата майка, разнообразната и неспирна дейност на множеството, безмилостното и безполезно усилие, идването и отдалечаването с трескава плам, сънят извън люлките, който издебва сутрешната работа, самата почивка на смъртта, отдалечена от едно жилище, което не допуска болни или мъртви; някой, който наблюдава тези неща, след като веднъж е преминало учудването, не закъснява да премести погледа си, в който се чете някакъв тъжен уплах."

Естествено този тип текстове, както и други, какъвто е случая с поемата на Росалия де Кастро, която децата четат в училище ("Аз ще падна някъде / където този, който пада никога не става"), мултиплицират препратките към смъртта в целия филм, налагайки конкретен тон, който съответства на цитатите на Франкенщайн и разбира се, на приключението на Ана.

⁷ Анхел Фернандес-Сантос и Виктор Ерисе, *Духът на кошера (сценарий)*, Елиас Керехета едиссионес, 1976, стр.141

⁸ *Гребейки срещу течението (Remando al viento)*, Гонзало Суарес, 1988) има много сходни черти с оригиналния проект на *Духът на кошера*.

⁹ Можем да посочим някои примери: Натаниел материализира пясъчния човек в Копелиус - Ана материализира духа на беглеца / Натаниел, когато е открит от Копелиус, се разболява от треска. Когато се събужда първото, за което пита, е пясъчния човек - Ана се разболява след срещата си с чудовището. Когато се събужда отново призовава духа / За Клара епизодът с Копелиус може да се е случил само във въображението на Натаниел - Срещата на Ана и чудовището може да се квалифицира само като сън/ Очите като тема и централен елемент в течение на целия разказ - Очите на Ана, очите на Дон Хосе.

ВЕРМЕЕР, РЕМБРАНД, КАРАВАДЖО, СУРБАРАН

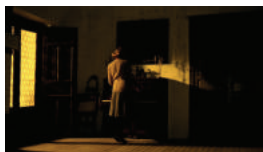
Към всички тези литературни цитати трябва да добавим и изобразителните. Кинооператорът Луис Куадрадо коментира в тази насока: "Спомням си, че Ерисе (...) ме заведе да видя една бирария (...) за да погледнем заедно определени светлини и цветове. Донесе ми и репродукции на Вермеер и на Рембранд, за да видя едни жълти светлини и зеленикави сенки, които него го интересуваха." Влиянието на холандския художник от XVII век, Вермеер от Делфт, е много ясно по отношение на всичко, което се отнася до представянето на майката, Тереса, в атмосферата на къщата - преди всичко когато я виждаме в началото на филма да пише писмо до този прозорец с типичния витраж, който наподобява шестоъгълните форми на решетките на кошерите [1] или когато изсвирва права с неохота и пренебрежение няколко ноти на пианото [2, 3].



1



2



3



Урок по музика, Йохан Вермеер
(около 1660)



Оценителката на перли, Йохан Вермеер
(около 1662-1664)



Географът, Йохан Вермеер
(около 1668-1669)

Във връзка с художествените влияния в *Духът на кошера*, както тези свързани с осветлението, така и иконографските, също така се цитират Караваджо или Сурбаран, но няма съмнение, че картините на Вермеер изглежда, че са послужили за ясен пример за създаване на тези "портрети на Тереса". Вярно е, че Вермеер се характеризира със своята ясна и топла атмосфера, с видимо щастливи персонажи, но в някои творби, както е случая с Оценителката на перли (с. 1662-1664) [Вижте "Свързани образи", стр. 27], „Жена свиреща на лютня до прозореца“ (с. 1664) или "Жена в жълто пишеща писмо" (с. 1665-1670), се наблюдава атмосфера в стил „тенебризъм“, с директна светлина, която подчертава персонажите на фон от сенки - сенки, които понякога достигат до предния план на образа. При всички тези случаи творбите на Веермер представляват един неизчерпаем иконографски източник, отивайки по-далеч от Тереса, която би могла да бъде една от тези характерни жени за художника от Делфт, които пишат или четат любовни писма, или свирят на клавесин. Но дали не бихме могли да свържем и Фернандо, затворен в неговия кабинет, с учените, които Вермеер е нарисувал в Астронома (1668) или Географа (1668-1669)? [Вижте "Свързани образи", стр. 27] Още повече, картината на един съвременник на Вермеер, Емануел де Вите, "Интериор с жена на пианото" (с. 1665-1670), се натрапва със своята сигнализираща иконография: една жена, свиреща на пиано до прозореца; в съседна стая, в дъното на коридор, състоящ се от две отворени врати, прислужницата мете: действително прилича на сцена от *Духът на кошера*.

ПРИЕМ НА ФИЛМА

Голяма част от най-ранните интерпретации на *Духът на кошера* се фокусират върху неговото предполагаемо политическо послание, нещо често срещано в много от испанските филми от този период, в частност - онези с голям международен отзвук, като на Карлос Саура. Един от най-значимите текстове, които въздействат, с нюанси, в този тълкувателен дух, е този на Фернандо Саватер, "Рискове от посвещаването в духа", който първоначално е публикуван през 1976 година като пролог на изданието на сценария на Виктор Ерисе и Анхел Фернандес-Сантос и който Ерисе счита за един от най-добрите текстове, които е чел относно филма:

"Кошерът, в който витае духът на Ерисе, е несъмнено Испания. Би било толкова абсурдно да се извади филма от контекста, като се забрави това — понижавайки я в неясна алегория — как да се подчини цялото значение на особения испански исторически момент. Духът обича конкретното и черпи сили от него, за да отиде отвъд анекдотичното; исторически е, разказва и осъзнава важността на историята, но не остава затворен от нея поради необходимост. Намираме се пред един решаващ аргумент срещу фашизма, чиято естетическа и етическа достоверност за щастие прави така, че да надхвърли стриктно политическия, т.е. стратегически канал на антифашизма."

Че се намираме пред един филм, който си служи със същите похвати като много съвременни испански филми, но придавайки им нов смисъл, не е убягвало на най-острите критики от тази епоха, включително и на интелектуалци – Сабатер, без да отиваме по-надалеч – представители на сфери като философията. Същият е и случая с Еухенио Триас и неговия текст "Да затвориш очи" (Cerrar los ojos), датиращ от същата година на премиерата, 1973-а:

"Очевидно всичко това са символи, отровната гъба е символ, момиченцето, цветето и Франкенщайн са символи, котката, кладенеца, черепа, партизанина... Но тези символи не са раздвоени, не се пренасят в значения, не препращат към големи категории като Злото или Забраненото. Това са тези истински възплътени думи и поради това, напарфюмирани, какъвто е случая, що се отнася до отровната гъба, или блестящи, какъвто е случая с медената пита. По-добре да се говори за знаци, за следа, като тази, която се рисува до кладенеца, като отсъствието на очи на чудния Дон Хосе (...). Следват се тези знаци, които се намират там, през очите, видими за онзи, който може да ги види; следват се тези стрелки (...) и тогава действително се появява един космос."

Въпреки това международната критика попада до голяма степен в този капан на тълкуването. Намираме се в последните години на франкизма и всичко онова, което излиза от Испания и предполага някакво критично призвание, е преведено според тези символи и параболи, достигайки в някои случаи до едно неправилно тълкуване (например, писмо с печат с образа на Франко, което се изгаря на кладата като алегорията за края на режима). За щастие някои испански критики успяват да видят незабавно кои са действителните добродетели на филма, открития, свързани с формата, и тези тълкувания са се наложили с течение на годините. Да вземем например един текст на Хуан Мигел Компани, "Тишината и митът" (El silencio y el mito), също от 1973-а:

"Творбата на Ерисе поставя един нов вид виждане, на филмовата действителност. Една отворена структура, поетична и музикална, съставлява затворения разказ, с обичайните механизми на

разказа — толкова съучастнически към зрителя — типични за американското кино. Тук вече няма фикция, няма психологически определени персонажи според съществуващите класически модели. Филмовото пространство се превръща едновременно с това в едно символично пространство (...) и то служи за резонансна кутия на един централен мотив, който можем да дефинираме временно като повтаряща се тема за присъствие – отсъствие."

Това критично течение е онова, което е наложило най-показателните тълкувания на *Духът на кошера*, също така и някои от най-хубавите, както се случва с текста, който Хосе Луис Тейес му посвещава по случай стогодишнината на киното през 1995-а:

"Първият пълнометражен филм на Виктор Ерисе съдържа един особено интензивен размисъл за изместването на кодовете на устната традиция, за да бъдат проникнати от елементи на урбанизирания свят: железницата и пътуващото кино, трасиращи от самото начало амбивалентността на референците, съдържащи се в сърцевината на филма. Умножавайки реципрочната си сила, двата феномена изтъкват символизма на възрастното тяло, чрез своето представяне в тялото на Франкенщайн, и потайното идване на един ранен човек, който скача от влака и който момиченцето открива в изоставената къща, служеща за театър за нейните игри и фантастични представления: тяло също така свързано с институционалния учебен процес благодарение на един училищен анатомичен модел. (...)

Разказан чрез дълго задържащи се планове, с оскъден диалог и ефективно подчертан от спартански съдържана музика, филмът, който е една от най-добрите испански кинотворби и един от най-своеобразните в историята на световното кино, притежава неопределима магия и един характерен мечтателен дух."

Неизбежно е, когато един филм постави самото кино в центъра на своя разказ и го превърне в двигателя на своя драматичен механизъм, той да не се превърне в култов филм за много режисьори. Сред тях би трябвало да посочим американеца Монте Хелман, който не само е включил филма на Ерисе в сюжета на един от своите филми (*Път за никъде - Road to Nowhere*, 2010), но и също така цитира *Духът на кошера* като свой любим филм на всички времена. По отношение на своя опит като зрител на филма пише следното:

"Нестор Алмендрос ми каза да гледам *Духът на кошера* на Виктор Ерисе, защото знаеше, че аз се нуждаех от испански кинооператор и защото мислеше, че работата на Луис Куадрадо е най-добрата, която някога е виждал. Той знаеше, че Куадрадо е направил заснемането на филма, когато вече е бил почти слеп, използвайки помощта на описанията на един свой асистент и насочвайки го как да нареди осветлението. Алмендрос не знаеше, че той е починал малко след това от мозъчен тумор.

Гледал съм филма повече от дузина пъти, по-често от който и да е от моите любими филми. Никога не се уморявам: всяко гледане ме обогатява дори още повече. Филмът разкрива своите тайни много бавно. Той е една тайна, мистериозна творба, която разглежда най-дълбоките мистерии – създаването и смъртта. Също така разглежда и семейните връзки – между съпруг и съпруга, баща и дъщеря, между две сестри – и опита на всеки герой да комуникира, едновременно с изолацията на персонажите, тяхната интимна самота. За финал, това е един филм за самото кино и за силата на киното да завладее нашите сънища, да събуди нашия изживян опит и нашите страхове."¹⁰

¹⁰ Монте Хелман, "Духът на кошера на Виктор Ерисе", Positif n° 400, юни 1994 г., стр. 48-49.

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКА РАБОТА

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

Би било интересно да въведем накратко фигурата на Виктор Ерисе – един от големите съвременни испански и европейски режисьори.

Целесъобразно е да поставим филма в историческия контекст, който да служи за рамка: първите години на диктатурата на Франсиско Франко след приключването на Испанската гражданска война. Какво знаем за този исторически момент? Да го изследваме малко, преди да гледаме филма.

Можем да разгледаме плакатите на филма и учениците да поставят хипотези върху водещите теми или как си ги представят.

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

ЗНАЧЕНИЕТО НА ЛИЦЕТО

Както може да се открие в различните анализи, в Духът на кошера лицата имат основно присъствие и значение. Много са сцените, свързани с едри планове, и много са моментите във филма, в които камерата се спира на лицето на Ана или на други персонажи, почти винаги мълчаливи. По отношение на лицата времето изглежда спряло и имаме усещането, че навлизаме в интимния свят на персонажа, но в същото време усещаме, че са непроницаеми.

Можем да започнем да си спомняме и изброяваме моментите, в които лицата са особено емоционални (например Ана и Исабел в киното, Тереса когато потегля влака, по който е изпратила писмото, семейната закуска след смъртта на беглеца, Ана преди появата на Франкенщайн, Ана през нощта на балкона в края на филма...). Опитваме се да бъдем възможно най-изчерпателни. Нека да си дадем сметка за голямото присъствие на лицата във филма!

По-долу можем да изберем някои от тези моменти, които си спомняме особено силно и дори и без да ги гледаме повторно, да се опитаме да ги опишем детайлно посредством спомена. Каква беше светлината върху лицето? А фона на сцената? Какъв израз имаше? С какво емоционално състояние свързваме тази сцена? Да отбележим нашите описания на основата на спомена.

След това нека да разгледаме отново фрагментите. Ще видим каква форма са приели в нашата памет, може би придържайки се силно към действителността във филма или може би генерирайки в нас един вторичен образ. Оценката не преминава през достоверността или не на спомена, а през това, което искаме да постигнем. Упражнението е да

говорим за впечатленията, които е оставил върху нас филма, и в същото време, при повторното гледане, да успеем да сме по-коцентрирани.

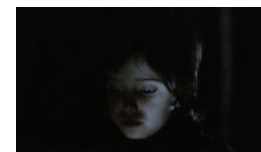
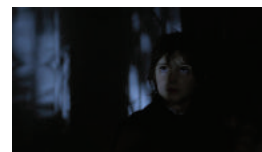
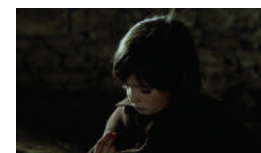
След прожекцията и коментара можем да изследваме първите сцени във филма, "улавяйки" конкретни моменти от лицата в течение на филма: става въпрос за стопиране върху моментите, които ни се струват най-интересни или интензивни, за да извлечем съответните фотографии.¹¹ Интересно е да се опитаме да бъдем изчерпателни и да обхванем всички близки планове от филма (например се разделяме на групи и всяка група обсъжда близките планове на един герой или на една част от филма), така че да успеем да направим един задълбочен анализ на филма в това отношение.

„Колекцията“ от лица ще ни позволи да анализираме връзките, общите аспекти и др. Един от елементите, които вероятно ще наблюдаваме, е работата с осветлението върху лицата.

СВЕТЛИНАТА ВЪРХУ ЛИЦАТА

Чрез уловените кадри или директно гледайки повторно фрагменти от филма и спирайки се на близките планове, ще наблюдаваме и анализираме осветлението. Много е важно да се открият думите, за да се опише светлината и нейното въздействие върху лицата. Ще видим, че често, за да опишем светлината, го правим чрез думи идващи от други сфери и посредством биними; например: мека или твърда светлина; топла или студена; пряка или непряка светлина. Също така индикираме и посоката: странична, челна, на 3/4 или срещу светлината (контражур). Има две фигури със светлина, които се повтарят в течение на филма по по-специален начин: персонажите до прозореца (например Тереса пишеща писмото или Ана в кабинета на своя баща) и отраженията и сенките върху лицата (например Ана под дърветата или до езерото през нощта).

След като наблюдаваме сцените от филма, можем да се опитаме да направим също така наши сцени или снимки на лица на светлина. Можем да тръгнем например от персонажите, намиращи се до прозореца, така че светлината да попада върху лицата им (не ги заснемаме срещу светлината): ще разгледаме как се отразява, ще променим положението на персонажите по отношение на източника на светлина (карайки ги да се отдалечат от нея, да променят положението на лицето и др.), ще наблюдаваме каква е светлината през различните часове на деня...



¹¹ Всички програми за възпроизвеждане на филми имат режими на правене на снимки (което е за предпочитане пред това да се правят снимки на екрана). Във VLC се активират посредством Предпочитания / Видео и бърз клавиш за извършване с Команд + S.

ПОГЛЕДИТЕ

Същата колекция от снимки на лица ще ни позволи също така да забележим, че много от сцените във филма се конструират на базата на погледи: погледи между персонажите – които в по-голямата част от случаите остават мълчаливи, докато се гледат – и погледите (преди всичко на момичетата) към света. Става въпрос за фундаментална фигура в киномонтажа, която разглеждаме като план / контраплан (когато погледите са между персонажите) и поле / контраполе (когато персонажите гледат едно пространство или пейзаж).

Можем да анализираме някои от тези сцени, наблюдавайки по-специално посоката на погледите и позицията на камерата по отношение на персонажа, който гледа и онзи или онова, което той гледа. Ще видим, че за да построим връзки между монтажа, посоката на погледа и оста, от която се заснемат персонажите, е от съществено значение, тъй като, ако те не съответстват, ние като зрители няма да установим връзката на погледа между сцените. Например:

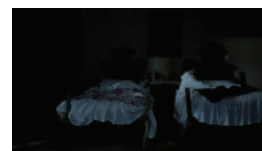
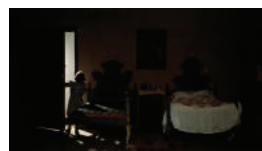
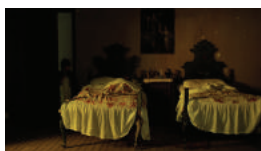
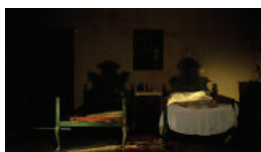
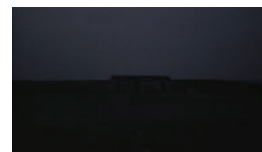
Можем и ние да си поиграем със снимките за да конструираме нови отношения.

Интересно е също така да направим упражнение по монтаж; можем да го направим с видеокамера и програма за редактиране или по по-прост начин, с фотографии. Интересно е да проведем практиката по групи. Всяка група прави между 1 и 3 сцени на един персонаж и няколко фотографии, които биха могли да изобразяват онова, което този персонаж наблюдава. След това поставяме материалите заедно и от тяхната съвкупност конструираме малък план-епизод въз основа на погледите (планове / контрапланове и полета / контраполета).

ТРАНСФОРМАЦИИТЕ НА ОСВЕТЛЕНИЕТО В ПРОСТРАНСТВАТА

По същия начин, по който в *Духът на кошера* работата на светлината върху лицата е изключителна, също такава е и работата на светлината в пространствата, както вътрешни, така и външни. Освен това по време на филма се повтаря ходът на времето в едно и също пространство или пасаж, които се появяват трансформирани от светлината, било то защото се заснемат в различни часове на деня (ранно утро, на обяд, следобед, на вечеряване, вечер) или защото метеорологията засяга светлината (напълно различна е в един слънчев ден, в сравнение с един оловносив ден или когато преминават облаци).

Ние самите можем да наблюдаваме нашата околна среда и да изберем място, от което да конструираме наш собствен Дневник на светлината или Дневник на сезоните. След като анализираме характеристиките на това пространство, избираме кой може да бъде най-богатият кадър, за да покажем преминаването на часовете и дните. Задържайки същия кадър, фотографираме пространството в течение на часовете на същия ден (може да бъде също така на здрачаване, през нощта и на зазоряване) и/или в различни дни през един дълъг период от време (например от есента до пролетта). Линейната експозиция на фотографската серия – подреждайки снимките в редица, една до друга – ще бъде добър пример за това как светлината и сезоните трансформират пространствата.



МАГИЯТА, МИТЪТ, МИСТЕРИЯТА

Както винаги, започваме от онова, което най-много впечатлява, докосва или грабва учениците. В целия филм витае дух на мистерия, действителност и нереалност не изглеждат твърде далеч една от друга... Кой моменти ни се сториха особено магически или тайнствени?

Можем да идентифицираме и анализираме някои елементи, фигури и символи, типични както за митологията, така и за света на романтизма, които ще се разпрострат към по-късната фантастична литература: кои мотиви, появяващи се във филма свързваме с мистерията? Какви мотиви сме прочели, видели и чули в приказки, книги, филми? Можем да подготвим един списък: гората, пълнолунието, езерото, кладенеца...

Би било много хубаво да започнем изследване на литературни, изобразителни и кинематографски творби, където тези елементи присъстват, навлизайки по този начин в една изключително богата традиция.

СЕМЕЙНИТЕ ВРЪЗКИ И ТИШИНАТА

В семейния живот на героите във филма една от най-характерните, а може би и тревожни черти е тишината, липсата на комуникация. Единствено сестрите изглежда че водят повече и по-чести разговори, почти винаги провокирани от Ана (която също ще бъде обгърната от тишината след мистериозната нощ в гората). Родителите почти не говорят помежду си (можем ли да си спомним някой диалог между тях?) и малко говорят с дъщерите си (кои диалози си спомняме?). Възрастните, толкова пестеливи в думите, толкова мълчаливи, изглежда че трябва да минат през мотива на писането, за да кажат нещо (Фернандо със своите бележки върху кошерите, Тереса със своите писма).

Можем да започнем да говорим за сцените или моментите, в които тази тишина или невъзможността да осъществят комуникация стават по-неудобни, напрегнати или дори непонятни.

Тишината провокира много въпроси. Защо не си говорят? Какво им става? Какво ни казва тази тишина, без да го казва с думи? Можем да започнем, задавайки си въпроса какво знаем или си представяме за всеки един от тях, какво мислим че се случва вътре в тях, какви са техните емоции и защо не ги споделят с най-близките.

Понякога в семействата се случват неща, от които не всички се казват, остават много неща, които се потапят. Можем да поговорим и поразмишляваме върху това.

Целият този размисъл, разбира се, отива много отвъд мълчанието във връзка с историческия контекст на персонажите (Гражданската война, изгнанието, мълчанието, която произтича от това). Да използваме да поговорим за емоциите, за трудностите в комуникацията, това което се премълчава и не се пита...

ЕЛИПСИТЕ

Един от основните формални и разказвателни елементи в построяването на *Духът на кошера* е елипсата, похват, който също така ни въвежда директно в темата "показване - скриване" [вижте "Киновъпроси около една фотограма" и "Планепизод. Къщичката: изследване на света, конструиране на времето", стр. 22, стр. 25]. Можем да помислим върху времевата и разказвателна елипса на връщането на Ана в къщичката след първото посещение. Ерисе ни поддържа в същата ситуация, със същия кадър. Не знаем колко време е минало, нито какво се е случило между първото и второто посещение. Също както става с празните пространства и с мълчанието на персонажите, този избор на режисьора ни подтиква като зрители, ни прави активни, почти създатели, допълвайки в нашето съзнание това, което филмът показва или припомня без да показва.

Спомняме ли си други елипси от филма? Какво допринасят те за разказа? Как ни ситуират като зрители?

Можем да се опитаме да изградим хипотеза върху това, което се случва по време на някои от елипсите от филма.

СПОДЕЛЯНЕ НА ЕМОЦИИТЕ. ВЪЗМОЖНОТО ПИСМО НА АНА

След нощта в гората Ана остава в тишина, без да произнесе нито дума. Нека си представим, че изпраща писмо на някой, с което да обясни какво се е случило през тези последни дни: прожекцията, училището, гледката към къщурката с кладенеца, дните и нощите в къщата (и извън нея...). Можем да си представим и да кажем на кого би писала: на сестра си, на бащата, на майката, на всички, беглеца, учителката? Какво би написала? Да се опитаме да напишем това писмо от името на Ана.

ВИЗУАЛНИ МАТЕРИАЛИ

Киноплакати на *Духът на кошера* © Видео Меркюри филмс (Video Mercury Films) / Карлос Саура, *Ловът*, 1965 © Бокачио Дистрибусионес (Bocaccio Distribuciones) / Басилио Мартин Патино, *Девет писма до Бerta*, 1965 © Испано фоксфилм (Hispano Foxfilm) / Паулино Виота, *Контакти*, 1970 © Паулино Виота (Paulino Viota) / Пере Портабеля, *Вампир / Куадекук* (Cuadecuc), 1970 © Шерлок Филмс (Sherlock Films) / Клаудио Герин Хил, *Хосе Лус Ехеа*, Виктор Ерисе, *Предизвикателствата*, 1969 © Испано фоксфилм (Hispano Foxfilm) / Виктор Ерисе, *Югът*, 1983 © / Виктор Ерисе, *Слънцето на дюлята*, 1992 © Се. Бе. Филмс (C.B. Films) / Кореспонденции: Виктор Ерисе и Абас Кларостами, 2005-2007 © Intermedio / Виктор Ерисе, *Червената смърт* (La mort rouge), 2006 © Наутилус Филмс (Nautilus Films) / Виктор Ерисе, *Раждане*, 2002 (Епизод от колективния филм *Десет минути по-голям: Тромпета* (Ten Minutes Older: The Trumpet) © Оттфилм (Ottfilm GmbH) / Йохан Вермеер, *Урокът по музика* (кавалер и дама свирещи на клавесин), с. 1660. Роял Колекшън Траст (Royal Collection Trust) / © Нейно Височество Кралица Елизабет II (Her Majesty Queen Elizabeth II) 2016 - www.royalcollection.org.uk / Вилхелм Хамершой, *Интериор*, 1901 © Ordgrugaard, Копенхаген Фото (Copenhagen – Photo): Андерс Суне Берг (Anders Sune Berg) / Йохан Вермеер, *Оценителката на перли*, с. 1664 - Кортеси Нешънал Гелъри оф Арт. Вашингтон (Courtesy National Gallery of Art, Washington) / Йохан Вермеер, *Географът*, с. 1669 - <http://www.staedelmuseum.de> / Вилхелм Хамершой, *Отворени врати*, 1905 © Дъ Дейвид Колекшън, Копенхаген (The David Collection, Copenhagen) – Фотограф Пернил Клемп (Photograph by Pernille Klemp). www.davidmus.dk / Вилхелм Хамершой, *Интериор с изглед към външна галерия*, 1903 © Дейвид Колекшън, Копенхаген (The David Collection, Copenhagen) - Испано фоксфилм. www.davidmus.dk / Педро Коша, *Кръвта / O Sanguel*, 1989 © Педро Коша, (Pedro Costa) / Жак Розие, *Отново на училище / Rentrée des classes*, 1956 © Агенция за късометражно кино - Франция (L'Agence du court-métrage) / Джеймс Уейл, *Франкенщайн*, 1931 © Universal Pictures

Как да цитирате части от тези материали?

Де Лукас, Ж., Пена Ж. (2016), *Духът на кошера*. Всички права запазени: www.cined.eu



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

CINED ПРЕДЛАГА:

- Мултиезична платформа със свободен достъп в 45 европейски държави, за провеждането на публични прожекции с некомерсиална цел
- Колекция от европейски филми, насочени към деца и младежи на възраст от 6 до 19 години
- Педагогически материали за подготовка и провеждане на прожекциите: разработен анализ на филма, предложения за педагогическа работа към учителя или културния медиатор, провеждащ заниманията, специален фиш за учениците, педагогически филми за сравнителен анализ на филмите от колекцията

Програмата CinEd е съфинансирана от програма МЕДИА / Творческа Европа на Европейския съюз

CINED.EU: онлайн платформа, посветена на европейското кинообразование за младежи

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

la bao a qu



MAÇONDO

СДРУЖЕНИЕ

LA CINÉMATHEQUE
FRANÇAISE



COOPERATIVA SOCIALE GET

as filhas de
LUMIÈRE

N&T