



ПРЕОТКРИТО КИНО

Европейско кинообразование
за младежи

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ



I - ВЪВЕДЕНИЕ

СЪДЪРЖАНИЕ

I - ВЪВЕДЕНИЕ

- CinEd: филмова колекция, филмова педагогика - **стр. 2**
- Защо точно тези филми? – **стр. 3**
- Програмата “Преоткрито кино” – **стр. 3**

II ФИЛМИТЕ – Контекст – стр. 4 – 9

III ФИЛМИТЕ, поединично

- *Серпентинни танци* - изгледите на Люмиер (1897) и *Ексцентричен танц*, Алис Ги (1902) – **стр. 10 - 13**
- *Опус III*, Валтер Рутман (1924) – **стр. 14 – 15**
- *Танц на дъгата*, Лен Лай (1936) – **стр. 16 - 17**
- *Котка слуша музика*, Крис Маркер (1990) – **стр. 18 – 19**
- *Rhus Typhina / Рустифина*, Георги Багдасаров и Александра Моралесова (2014) – **стр. 20 - 21**
- *Докато Дарвин спи*, Пол Буш (2004) – **стр. 22 - 23**
- *Импресии в горните слоеве на атмосферата*, Хосе-Антонио Систиага (1989) – **стр. 24 – 25**
- *Растежът на растенията*, Жан Командон (1929) – **стр. 26 – 27**
- *Виртуоз*, Мая Ошман и Томас Щелмах (2013) – **стр. 28 – 29**
- *Бележки върху цирка*, Йонас Мекас (1966) – **стр. 30 – 31**
- *Сенки*, Хансюрген Поланд (1960) – **стр. 32 – 33**
- *Сутрешни призрци*, Ханс Рихтер (1927) – **стр. 34 - 35**

IV ВРЪЗКИ

- Свързани образи – **стр. 36 - 37**
- Киновъпроси, диалози между филмите – **стр. 38 - 44**

V ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ – стр. 44 - 47

VI РЕЧНИК стр. 48 - 49

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.

Авторът на това досие: Доктор на хуманитарните науки в областта на визуалните и сценичните изкуства към Университета в Пиза от 2013-а, Франческа Венециано е ментор и преподавател по кино, като изследванията ѝ са ориентирани към авангарда и ранните години от развитието на киното. Работи като лектор към изложбения център Le BAL (Париж) и съставя различни филмови програми за фестивали и педагогически ателиета за асоциацията “Бракаж”. Също така е автор и режисьор на визуалния спектакъл за деца “Малък радиус”.

С участието на: Себастиен Ронсьоре (асоциацията “Бракаж”, Френска национална филмотека)
Благодарности: Франсоа Бейли, Изабел Бурдон, Франсоа Шабре, Шефани Шлютер, Делфин Воари-Амбер и Жули Фериф
Главен координатор на проекта: Френски институт - Париж

Педагогически координатор: Натали Буржоа, Френска национална филмотека / Киното, сто години младост
Координатор за България: Ралица Асенова / Сдружение “Арте Урбана Колектив”
Превод на български език: Йоана Павлова
Дизайн (адаптация на български език): Елена Гамалова
Всички права запазени: CinEd

Това педагогическо досие може да се използва само с нетърговска цел, съдържанието му е запазено по смисъла на Закона за интелектуалната собственост.

ЗАЩО ТАЗИ ПРОГРАМА ОТ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ И АВАНГАРДНИ ФИЛМИ В НАШИ ДНИ?

С тази двойна програма “Преоткрито кино” отваряме врата към едни изумителни и малко познати заглавия, за да изострим чувствителността и да насърчим креативността на всички, при това от най-ранна възраст.

Експерименталното кино не разказва истории, но може да покаже приключенията на странни персонажи: формите, цветовете, материалите. Тези филми носят част от детството, тъй като в тях е позволена всякаква форма на творчество – рисуване за забавление, обход за нови открития, разрушение с цел да се проумеят отвътре техническата и творческата работа в киното.

Така експерименталното кино се разгръща като начин на мислене за киното, а не като жанр, и визуално отговаря на въпроса “Какво е киното?”, без да крие производствените си тайни, а напротив – разкрива ги. Експерименталните творби показват елементите на филма като материал (драскотини, перфорации, пролуки между кадрите), за да напомнят на какъв носител са отпечатани изображенията. Понякога видими и предполагаеми несъвършенства, грешки или неуспехи ни напомнят, че човекът, който е направил даден експериментален филм, е тествал нещо. Предпочитайки абстрактните форми, цветовете и техните текстури, оригиналните форми на монтаж, тези заглавия се свързват с пластичните изкуства (толкова решаващи за авангардните режисьори от 1920-те години), с живописата, фотографията, но и музиката, поезията, като ни напомнят, че киното не се заражда повествователно.

Така също кинематографичните експерименти, понякога забавни и образователни, предлагат един привилегирован вход към създаването на филма, тъй като показват основите на киното в действие, свободно. Те канят зрителя да погледне изображенията по друг начин. Експерименталните филми оформят чисти усещания: визуални, звукови, дори тактилни. Обръщайки киното с главата надолу, те изследват формите на разказа чрез едно деформиране, което е близо до съня. Проектират светове, където фигури, форми и цветове се появяват, изчезват и се метаморфозират. Движенията на камерата, неясният фокус, нарушенията в ритъма на снимането (подобно на режисьорите на научно-популярно кино) играят с очакванията на нашето възприятие и ни напомнят, че кинематографичното движение е илюзия. Като ни канят да се оставим да бъдем отнесени от сетивния поток на образите, те не ни принуждават да ги четем еднозначно, а се отварят за всякакви интерпретации. Освободени от търговски интереси и произлизащи от желанието дадени инструменти да се употребят решително за лични цели, експерименталните практики отварят поле за креативност и безкрайни възможности. В ерата на дигитализацията и дематериализацията на медиите експерименталното кино ни кара да открием (отново) цял набор от техники, увековечили първоначалната магия на киното. То се базира на един експлозивен и невъздържан жест, където изграждането и разрушаването, сглобяването и разглобяването, изследването и анализирането са основните аспекти на един и същи импулс – съзидателния.

ПРОГРАМА “ПРЕОТКРИТО КИНО” ЕКСПЕРИМЕНТАЛНО И АВАНГАРДНО КИНО

ДВОЙНА ПРОГРАМА

“ПРЕОТКРИТО КИНО”, ЧАСТ 1

Ексцентричен танц, Алис Ги (1902) - 2'

Опус III, Валтер Рутман (1924) - 6'

Танц на дъгата, Лен Лай (1936) - 4'

Котка слуша музика, Крис Маркер (1990) - 3'

Rhus Typhina, Георги Багдасаров и Александра Моралесова (2014) - 3'

Докато Дарвин спи, Пол Буш (2004) - 5'

Импресии в горните слоеве на атмосферата, Хосе-Антонио Систиага (1989) - 7'

Продължителност на първа част: 30 минути

“ПРЕОТКРИТО КИНО”, ЧАСТ 2

Серпентинен танц, изглед на братя Люмиер (1897) - 1'

Растежът на растенията, Жан Командон (1929) – откъс 8'

Виртуоз, Мая Ошман и Томас Щелмах (2013) - 7'

Бележки върху цирка, Йонас Мекас (1966) - 12'

Сенки, Хансюрген Поланд (1960) - 10'

Сутрешни призраци, Ханс Рихтер (1927) - 7'

Продължителност на втора част: 45 минути

Програмата “Преоткрито кино” на CinEd е разработена от Френската национална филмотека, с подкрепата на Кралската филмотека в Брюксел, Немския филмов институт във Франкфурт на Майн, филмовия музей EYE в Амстердам, като част от партньорството между CinEd и европейската програма FLICK (Film Literacy InCubator Klub).

Партньори на CinEd: Сдружение A bao a qu (Испания) / Asociace českých filmových klubů, z.s. (Чехия) / Арте Урбана Колектив (България) / Cinémathèque française (Франция) / Cooperativa Sociale GET (Италия) / IhmeFilmi (Финландия) / NexT Cultural Society (Румъния) / Meno Avilys (Литва) / Os Filhos de Lumière (Португалия).

II - ФИЛМИТЕ – КОНТЕКСТ

ЕДНО ПЛАСТИЧНО, ЗАНАЯТЧИЙСКО И НЕЗАВИСИМО КИНО

Експерименталното кино се ситира на границата между киното и останалите изкуства. Както в една картина, неговите основни персонажи често са цветовете, светлината, материалите и формите. Както в една музикалната партитура, и тук мотивите може да се развиват според логиката на ритъма и аналогията. Както в един танц, камерата може да изпълнява хореографски движения. Но и както в киното, тези светове се появяват именно посредством прожекцията на екран. Експерименталното кино не е филмов жанр, защото не се вписва в определена категория спрямо темата или повествователните кодове. По-скоро става дума за *художествена практика* сама по себе си, като живописата, музиката и танца. Тази практика издига мостове между традиционното кино и тези по-различни артистични измерения. Експерименталните филми нямат необходимост да разказват истории според дадена повествователна конструкция и това им позволява да бъдат мощно средство за предаване на усещания и впечатления. Това сетивно измерение е насочено към удоволствието на окото и реакциите на тялото. В този смисъл, експерименталното кино изследва пътища, непознати за традиционните филми, където специфични елементи на киното – прожекцията, филмовата ролка, движението – се превръщат в зона за *сетивен опит*.

Експерименталното творчество често е занаятчийско, понякога самотно, но при всички случаи противоречи на ядрото на организацията в киноиндустрията. Професионалните и технически специфики (режисьор, оператор, монтажист и др.) са толкова чужди тук, колкото и обичайното разбиване на производствени етапи (пред-продукция, сценарий, снимачен период, монтаж и др.). В случая, тези професии често са концентрирани в една единствена творческа личност, тази на автора. Експерименталното кино едновременно страда и печели от тази независимост. Далеч от традиционния пазар, то се бори да стигне до повече зрители, защото обичайните разпространителски мрежи му отделят много малко място. От друга страна, тази автономия му позволява изключителна творческа свобода. Тези разнородни аспекти, както и разпокъсаните преживявания, произхождащи от тях, обединени под (един понякога противоречив) термин “експериментално кино”, дават началото на няколко различни течения, като всяко претендира за собствена идентичност: абсолютно кино, чисто кино... Без да навлизаме в тези дебати около названието, важно е да подчертаем, че изразът “експериментално кино” включва филми, направени от режисьори. Това, което може да изглежда очевидно – тъй като става дума за създатели на кино – е в противоречие с историята на тази практика. В момента, в който се появява експерименталното кино, тези филми се създават от артисти от други области на изкуството.

АВАНГАРДЪТ ОТ 1920-ТЕ

Зараждането на експерименталното кино е продължение на артистичния авангард. Появили се в Италия, Франция и Германия в края на Първата световна война, тези артистични движения имат за цел да обновят изкуството и неговите традиции. Авангардните движения претендират за революционен разрыв с миналото. Артистите, принадлежащи към тези течения, умножават своите зони на интервенция, творческите форми си влияят взаимно в модернистичен дух, свързан както с възхода на механичната индустрия (със скоростта и електричеството като същински тотем), така и с отхвърлянето на убийствената война и абсурдната политика, довела до нея, но също и с появата на нови форми на мислене (психоанализата, руските революции и прочие). Киното участва в тези дебати и творчески революции. В края на 1910-те години много режисьори вярват, че киното не трябва да се ограничава до нарративна форма и че търсенията му (естетически и политически) могат да разширят тези на авангарда. И така, говорим за филми, свързани с този конкретен период, които могат да бъдат асоциирани с това или онова художествено движение, дефинирайки ги като “авангардно кино”.

Създателите на авангардни филми от 1920-те години често са артисти (художници, фотографи), които се впускат в търсене на богатото бъдеще на киното. Ангажиментът им не е в услуга на киното. Тези художници-режисьори пренасочват своите търсения от платното към екрана. Колкото и да са различни, артисти като Джакомо Бала, Викинг Егелинг, Ханс Рихтер, Валтер Рутман, Фернан Леже намират в киното територия, в която да се разпрострат, благодарение на неговите специфики (тоест на неговия език и неговите специфични инструменти), като начин да поставят живописата под въпрос. Това поставяне под съмнение на призванието да се имитира реалността вече е иницирано в края на XIX век от художниците импресионисти, които целят да възстановят впечатлението за движение (виж досието към програмата “Началото на киното”, **IV ВРЪЗКИ - Връзка с други изкуства**).



Скорост на колата, Джакомо Бала, 1913

Някои автори приемат музиката като отправна точка. Тези режисьори превръщат понятията за ритъм, такт и хармония в образи, свързват кадрите според логиката на асоциациите или контрапункта, работейки с монтажа като музикална партитура. Създателите на филми транспонират в изображения вече съществуващи музикални творби. Водещите постижения на авангардното кино (*“Механичен балет”* на Фернан Леже и Дъдли Мърфи от 1924-а, четирите опуса на Валтер Рутман от 1921-а до 1925-а, *“Емак-Бакия”* на Ман Рей от 1926-а, *“Кинематографичен етюд върху една арабеска”* на Жермен Дюлак от 1929-а...) претендират, че се родят с музиката и са свободни от наследството на театъра и литературата. *“Трешката на киното”*, пише художникът Фернан Леже през 1925 година, “е сценарият”. Една година по-рано Франсис Пикабия заявява иронично: “Театърът е за киното онова, което е свещта за електрическата лампа, магарето за автомобила, хвърчилото за самолета”.



Механичен балет на Фернан Леже, 1924

Чрез своите теоретични трудове и филми, авангардистите се стремят да придадат на киното негова собствена идентичност. Вниманието, което обикновено се обръща на драматургичния разказ и актьорската игра (нещо, което идва от театралната традиция), в случая липсва. Фокусът е върху онова, което е специфично кинематографично и което едновременно с това приближава филма до други изкуства, като живопис и музика: възможностите, предлагани от монтажа, филмовия материал, композицията на кадъра, ритъма, движението (виж **РЕЧНИК**).

Идването на говорещото кино (с премиерата на *“Джаз певецът”* през 1927 г.) забавя търсенията на европейското авангардно кино. От 1930-а нататък, снимането на филми става по-скъпо, а новопоявилите се методи за звукозапис – по-ресурсоемки. Диалозите още повече доближават филмовата драматургия до театрална пиеса. Творческият кипнеж, породен от филмовия авангард през 1920-те в Италия, Франция и Германия, постепенно губи тяга на фона на разделението на труда и окончателното установяване на филмовата индустрия като такава.

През този период в други европейски страни се появяват независими режисьори, не толкова свързани с де факто авангардните артистични движения. В Нидерландия Йорис Ивэнс създава поетични и документални оди за града, за линиите и формите му, за железните му конструкции, издигащи се към небето – така той продължава линията на немите урбанистични симфонии на авангарда (немският филм *“Сенки”*, включен в настоящата програма, също следва този подход). Киноавангардът изследва също възможностите на анимацията. Филмът на Валтер Рутман *“Опус III”* (също включен в програмата) отговаря на търсенията на 1920-те години, насочени към създаване на връзки между музиката и кинематографичната абстракция. Лен Лай, роден в Нова Зеландия (виж **“ТАНЦ НА ДЪГАТА”**), създава в Лондон в началото на 1930-те години творби, рисувани и надраскани директно върху филмовата лента (виж **РЕЧНИК**).

ПРЕНОС И ЗАРАЗА – ОТ ЕВРОПА КЪМ САЩ

Появата на нацисткия режим и Втората световна война в Европа водят до миграцията в Съединените щати на много художници, включително и авангардни режисьори, като германците Оскар Фишингер и Ханс Рихтер, шотландеца Норман Макларън, Лен Лай и родения в Чехия Александър Хакеншмид. Централна фигура в чехословашкия авангард от 30-те години, последният ще се ожени за американската режисьорка [от украински произход] Мая Дерен. Заедно ще режисират *“В примката на следобеда”* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), като по този начин осветяват американския авангард под знака на филмовия сюрреализъм.



В примката на следобеда, Мая Дерен и Александър Хакеншмид, 1943

Търсенията на тези режисьори продължават, но и се променят в контакт с културата на Съединените щати. Филмите им вече са гледани от американските артисти, като на свой ред ги белязват.

В контакт с европейските творци, с техните идеи и търсения, едно ново поколение филмови режисьори в Съединените щати ще даде началото на онова, което по-късно ще се нарича *филмов ъндърграунд*. Създателите от това течение защитават идеята за свободното кино, напълно независимо от формите и разпространителските мрежи на комерсиалната индустрия. Без да е абстрактно, ъндърграунд киното се освобождава от класическия разказ – неговите уникални, често деформиранни истории се обединяват в протест срещу политиката от 1960-те години: срещу войната във Виетнам и цензурата, за признаване на всяка маргинална култура.

Оживлението на това американско кино от 1950-те и 1960-те години е толкова интензивно и креативно, колкото онова от 1920-те години в Европа (където експерименталното кинематографско творчество се възстановява трудно след Втората световна война). При все това, въпросните филми остават извън веригите за търговска експлоатация. Прожекциите се организират в университети, музеи (*“Гугенхайм”*...), някои се импровизират върху покриви на сгради в Ню Йорк и Сан Франциско.

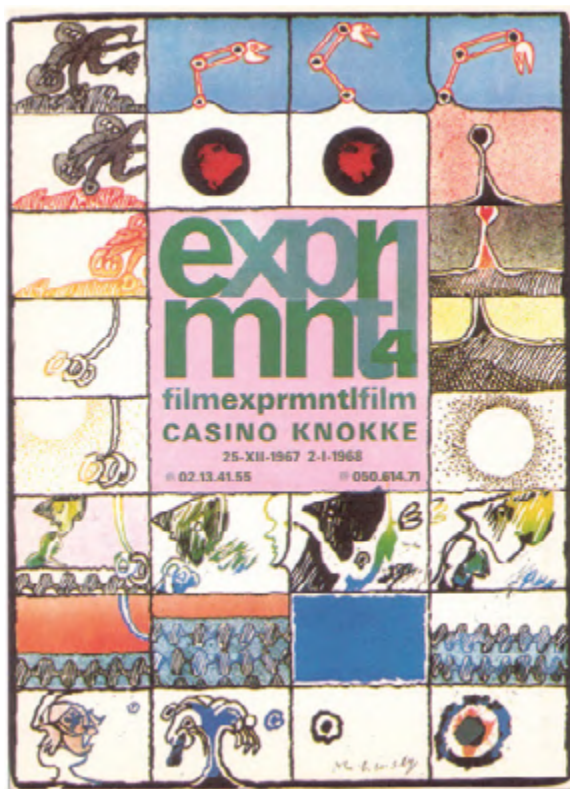
В тази епоха, фигурата на режисьора Йонас Мекас е централна. След като бяга от родната си Литва, окупирана по време на войната, Мекас (автор на *“Бележки върху цирка”* от настоящата програма) започва да снима филми от самото начало при пристигането си в Ню Йорк през 1949-а. За да компенсира маргинализацията на *ъндърграунд* киното, Мекас създава през 1954-а изданието *“Филм кълчър”* (Film Culture), а после съоснова с други режисьори *“Кооператив на филмовите създатели”* (Film-Makers' Cooperative) през 1962-а. Благодарение на тази нова структура, създателите на експериментални филми се организират колективно и вече могат да излъчват своите творби извън традиционните мрежи. Американският пример е последван в няколко други държави, особено в Европа, където се появяват кооперативи за разпространение на експериментално кино – *“Лондонският кооператив на филмовите създатели”* (London Film-Makers' Co-op) през 1966-а, Light Cone в Париж през 1982-а. През 1964 година експерименталният режисьор Петер Кубелка помага за създаването на Австрийския филмов музей (Österreichisches FilmMuseum) във Виена и организира множество прожекции на авангардни филми там. През 1970-а в Ню Йорк е основан *“Обединеният филмов архив”* (Anthology Film Archives) – първата филмова библиотека, специализирана в опазването на независимото кино, т.е. произведено извън индустриалните канали. Негов съосновател отново е Йонас Мекас.



Йонас Мекас, неразделен с камерата си Bolex

ВЪПРОСИ ОКОЛО ПРОДУКЦИЯТА И РАЗПРОСТРАНЕНИЕТО В НАШИ ДНИ

Умножаването на структурите за разпространение и популяризиране на експериментално кино маркират 1970-те и 1980-те години: множество публикувани рецензии, университетски курсове, създаване на най-различни колективи за разпространение. От този момент нататък, експерименталното кино се приветства от институции, фестивали (като известния EXPRMNTL, който се провежда в Кнок-ле-Зауте в Белгия), музеи, алтернативни места.



Плакати на фестивала EXPRMNTL в Кнок-Хайст (Белгия), издание 1967-68

В Европа и в САЩ се появяват първите независими лаборатории. Преди създаването на тези структури е рядкост режисьорите да проявяват филмите си и да правят сами копия. Традиционно нещата се случват по следния начин: студиата изпращат заснетия материал в тези “професионални” лаборатории, които го проявяват по стандартизиран начин. Самите режисьори нямат никакъв контрол върху този творчески процес, при който проявяването на филма може да бъде манипулирано по един или по друг начин.

Благодарение на независими лаборатории, създателите на филми най-накрая могат да овладеят процесите около проявяването на филма и създаването на копия (виж **РЕЧНИК**). При проявяването, тиражирането или директно върху филмовата лента авторите могат да модифицират изображения и да експериментират с различни техники. Този тип лаборатория процъфтява в Европа от 1990-те години – в художественото училище в Арнем в Нидерландия, в Гренобъл във Франция с работилницата МТК, а след това в други градове (Нант, Париж, Женева, Берлин, Прага, Барселона, Ротердам...). В тези “лаборатории” самите режисьори боравят с инструментите, изучават състава на емулсиите и работят с филма като пластична материя. Благодарение на лабораторните машини се разработва и създаването на творби от вече съществуващи филми – практика, известна като *found footage* [буквално: намерен филм] (виж **“КОТКА СЛУША МУЗИКА - Бележка 8**).

Към края на 1980-те и 1990-те години, паралелно с утвърждаването на видеото, професионалните лаборатории, филмовите архиви и кинозалите започват да се освобождават от старото си оборудване (принтери, прожекторни апарати, филмови копия...) (виж **РЕЧНИК**). Съзнавайки безценната стойност на тези материали, изхвърлени от индустрията, независимите лаборатории започват да ги събират. Това позволява на режисьорите да преправят и оперират тези машини, като се учат да ги манипулират, за да могат да отговорят по-добре на нуждите на тяхното експериментално изкуство (виж **“RHUS TYRHINA”**).

Този интерес към създаването на творби на филмова лента не трябва да ни кара да забравяме, че появата на видеото и дигиталните методи подхранва също специфични подходи в областта на киното. Още през 1970-те години нататък, много режисьори се възползват от този инструментариум. Филмът “Котка слуша музика” от Крис Маркер, включен в програмата, попада в тази категория (виж **“КОТКА СЛУША МУЗИКА”**).

ВРЪЗКИ С РАННИТЕ ФИЛМИ И НАУЧНОТО КИНО

Макар и иновативен, този занаятчийски начин за проявяване на филми не е нов в историята на киното. Преди филмовата индустрия да се утвърди като такава и да систематизира етапите в създаването на една продукция, ранните режисьори сами проявяват своите филмови ролки. Тези автори нямат друга възможност – по онова време все още не съществуват професионални лаборатории. Операторите на братя Люмиер са оборудвани с необработен филм, различни химически продукти и с кинематограф, който използват не само за снимане, но и за създаване на копия, а после и за тяхното показване (виж **“Началото на киното” - Първите “изгледи” на братя Люмиер**). Обратното е валидно за създателите на експериментални филми – лабораторната практика произтича от техния творчески избор и процес. Това е част от същото усещане, проникнало с ранното кино, където “всичко е възможно”. Скалпелните декори, филмовият материал, който става осезаем с всяка грешка в проявяването, некохерентните сюжети, усещанията с предимство пред драматургията, “триковете”, изобретени от Жорж Мелиес (наслагване на изображения, спиране на камерата и др.) директното оцветяване на филма при братя Люмиер, наред с други... Експерименталното кино включва всичко това и създава свой собствен арсенал от занаятчийски техники и опит.

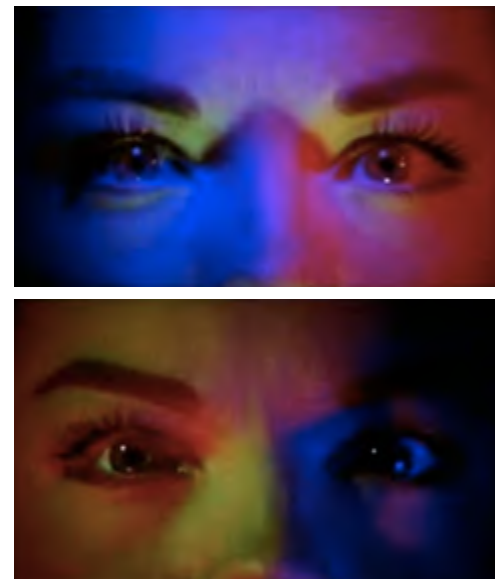
Експерименталната практика също поддържа връзка с научното кино. Подобно на него, тя измисля процеси, които имат за цел да видят света по различен начин. За да открие тайните на “реалността”, научното кино се опитва да се доближи максимално до него. В амбицията си да трансформират репрезентациите на реалността, да “видят невидимото”, създателите на експериментални творби може да използват същите процедури и да постигат изненадващо сходни резултати. Всъщност техниките на заснемане, копиране и прожектиране дават възможност да се играе с времето и пространството – могат да забавят изображенията, да ги ускорят, да ги спрат. Спрямо различно поставените цели е възможно да открием микроскопични вселени и така да се потопим в понякога непознати светове, които, макар и изненадващи, ни показват действителността в различна светлина. Подобно на режисьорите на научни филми, експерименталните режисьори прибегват до възможностите на оптиката (много едри планове, нефокусирано изображение и т.н.) при снимачния процес или в лабораторията.

Авангардното кино, подобно на ранните филми и научното кино, прокарва желанието за създаване на нови форми и нови начини за гледане на света или пък за преоткриването му. Поради всички тези причини, програмата “Преоткрито кино” включва научни филми и оригинални филми (*“Растежът на растенията”, “Серпентинен танц”*).

СРОДСТВО И ХИБРИДИ – НАРАТИВНОТО КИНО

Много традиционни филми, от класиката до съвременността, използват ефекти, които биха могли да бъдат описани като експериментални. Тези ефекти играят с цветовете, материята, времетраенето или формата на плановете, като изпълняват различни функции в зависимост от намерението на режисьора. По този начин изборът на нереалистични цветове може да генерира въображаеми пейзажи – в известната сцена с междувездния портал в *“Една одисея в Космоса през 2001-та година”* на Стенли Кубрик (1968) персонажът пресича пространството в тунел от психеделични цветове, абстрактни и кръгови форми, които се появяват и изчезват при преминаването на астронавта.

За филма *“Ад”* (1964), който остава недовършен, френският режисьор Анри-Жорж Клузо експериментира с хроматични процеси, които напомнят на халюцинации. За да регистрира ревността, която подлудява персонажа на мъжа, Клузо прожектира върху лицето и тялото на Роми Шнайдер, в ролята на съпругата, цветни калейдоскопични ефекти. В образите на обезпокоително пластичната красота, тялото на Шнайдер се превръща в променящ се екран, върху който се прожектира мъжката параноя.



Ад, Анри-Жорж Клузо, 1964 (недовършен филм)

За да обясни чувствата на един от персонажите си, френският режисьор Оливие Асаяс моли Клод Дюти да надраска филмовата лента за една сцена от *“Ирма Веп”*. Този избор придава по-драматична сила на сцената. Белите линии, получени в резултат от надраскването, сякаш излизат от очите или лицето на персонажа, материализирайки по този начин погледа или емоцията му. Ефектът със забавен каданс помага също така да се придаде на тази сцена особено усещане за време, каквото човек изпитва в моменти на емоция с изключителна интензивност.

Забавеното движение и инверсията на музиката, използвани от френския режисьор Жан Виго през 1932-а за *“Нула за поведение”* в битката с възглавници, придават на бунта на учениците лиричен и ониричен характер. В игралния филм *“Маргаритки”* (1966) на Вера Хитилова бунтът на персонажите (самите те бунтарки) е придружен от многобройни “кинематографични смущения” на ниво монтаж, цветове, кадриране и прочие, всички те вдъхновени от експериментите на алтернативното кино.



Маргаритки / Sedmikrásky, Вера Хитилова, 1966

Други режисьори, като Брайън Де Палма, работят върху едновременността. Как да се покажат две събития, които се случват едновременно? От първите си игрални филми до най-новите (*“Здрасти, мамо!”* от 1970, *“Змийски очи”* от 1998, *“Страст”* от 2012), Де Палма винаги е използвал разделен екран, split screen. Тази техника позволява екрана да бъде разделен (*to split*) на два или повече сегмента, като всеки изобразява различна но едновременна гледна точка към дадено събитие. Експерименталното кино се заиграва с деконструкцията на класическите компоненти на киното. Планът и екранът неизбежно представляват част от този набор от елементи, чиито форма и функция биват засегнати от подобни манипулации.

Пластичните възможности, предлагани от филмовата лента, са безкрайни, като съвременните експериментални режисьори продължават да изследват възможностите на този формат. Въпреки възрастта на някои филмови камери, те все още работят, за разлика от цифровите инструменти, които често остаряват много бързо, заради технологичните иновации, рекламирани от производствената индустрия.

При все това, в наши дни експерименталното кино включва също някои по-нови технологии и все още черпи от връзката си с другите изкуства. Едно ново поколение режисьори се появи от програмите по графични изкуства, дигитални изкуства, нови медии и визуални изкуства в университетите и училищата по изкуства. Творенията им водят до плододайни кръстоски. Те се показват в театри, както и в арт центрове, музеи и алтернативни места. Филмовата творба може да интегрира изображения с различни формати – видео, цифрово и филмово. Филмите са все по-неразделна част от сложни инсталации, които включват движещо се изображение, както и музика, рисунка, скулптура, танц... Богата и винаги неочаквана панорама, която днес, както и вчера, излиза извън технологичните граници на киното.

III - ФИЛМИТЕ, ПОЕДИНИЧНО

СЕРПЕНТИННИ ТАНЦИ: Изгледите на Люмиер (1897) и Ексцентричен танц на Алис Ги (1902)



1897, Франция, 35 мм, черно-бял с оцветяване, 1 мин

Режисура: Луи и Огюст Люмиер

1902, Франция, 35 мм, черно-бял, 1:50 мин

Режисура: Алис Ги

Изпълнител: Лина Есбрар (виж също "Началото на киното" – глава "Контекст")

СЕРПЕНТИНЕН ТАНЦ:

Създаден през 1892 г. от американската артистка Лои Фулър, серпентинният танц се основава на играта на цветни прожектори и бели воали. Осветителното тяло прожектира светлини с промяна на цвета върху костюма на танцьорите, който функционира като плаващ екран. В Париж метаморфозите на "Феята на светлината" завладяват публиката и вдъхновяват художниците. Анри дьо Тулуз-Лотрек я рисува три пъти, поетът Стефан Маларме ѝ приписва силата на посредничеството между реалността и духовния свят.

Сerpентиненият танц съблазнява и първите режисьори, които си присвояват този спектакъл с новите средства на киното: Лои Фулър се премества в Париж по времето, когато току-що се появява киното. Филми със серпентинни танци (щателно изпълнявани от имитаторите на Фулър) са заснети от различни пионери на киното.



Лои Фулър, Анри дьо Тулуз-Лотрек, 1893 (литография)

Тези филми са сходни по отношение на постановката и продължителността. Тъй като първите кинокамери работят с малко количество лента (17 метра), филмите продължават около минута. Също така, в онази епоха камерата често е поставена на стойка, така че е фиксирана неподвижно. Инсталирана повече или по-малко фронтално спрямо онова, което се снима, следователно, спрямо гледната точка на един идеално позициониран в театъра зритель. Цветният филм все още не съществува, серпентините са заснети в черно и бяло. Това, което ни кара да оценим разнообразието на творенията, са техните повече или по-малко чувствени вариации – фигурите, изпълнявани от танцьорите, изборът на костюм, присъствието на оцветяването.

Сред пионерите на киното, които създават филми със серпентинни танци, Томас Едисън заснема три със своя кинетограф през 1894-а, Жордж Мелиес прави такъв през 1896-а и, разбира се, братята Люмиер и Алис Ги, чиито серпентини откриват двете ни програми в “Преоткрито кино”.

АВТОРИТЕ:

Братята Огюст (1864-1948) и Луи (1862-1954) Люмиер са изобретателите на кинематографа – устройство, което позволява едновременно регистриране на изображения, изваждане на филмово копие (виж **РЕЧНИК**) и прожекция. Неколцина артисти и учени вече снимат филми преди тях, но именно Люмиер първи излизат с идеята да прожектират своите “изгледи” (така се наричат тези първи късометражни филми). През 1895 г. двамата братя организират няколко частни прожекции, за да представят изобретението си пред специализирана аудитория на индустриалци и учени. Вечерта на 28 декември същата година (датата, избрана като рождена за киното), те прожектират програма от филми пред публика, която е закупила билет за целта. Прожекцията се провежда в Индийския салон на “Гран кафе” в Париж. За първи път в историята, зрители плащат билет за гледане на филми – същата вечер Люмиер изобретяват и кинематографичния спектакъл.

Поради компактния си размер кинематографът може да се транспортира лесно. Братята Люмиер поверяват заснемането на филми на няколко “оператора” (по онова време терминът “режисьор” все още не съществува), така че, както сами се изразяват, те “слагат образи от цял свят в кутия”. По-голямата част от тези оператори остава неизвестна за нас. Сред тях е и онзи, който е заснел за Люмиер “Сerpентинен танц” от тази филмова програма.

АВТОРКАТА:

Алис Ги (1873-1968) е призната за първата жена-режисьор и продуцент в историята на киното. Секретарка и машинописка в съвсем наскоро основаната компания на Леон Гомон (открита през 1895-а, тоест е първата кинокомпания в света), Алис

Ги предлага на работодателя си да режисира “комичен изглед” като форма на обезщетение за клиентите на един дефектен прожектор. Ето как, едва година след раждането на киното, тя снима първия си филм: “Феята на зелето”. Именно благодарение на неочаквания успех на този изглед, както и на също толкова непредсказуемия растеж на киното, Леон Гомон ѝ поверява управлението на отдела за художествено кино. Алис Ги заема тази длъжност от 1896-а до 1906-а, като прави нововъведения в постановката и обхвата на темите, режисирайки стотици филми.

При преместването си в САЩ през 1907-а с цел популяризиране на едно устройство на Гомон, Алис Ги основава там собствена продуцентска къща, “Солакс”. Първоначално радваща се на голям търговски успех, американската ѝ кариера скоро се превръща в провал. Изоставена от съпруга си, натрупвайки дългове и търговски поражения, Ги се опитва неуспешно да се обвърже отново с френското кино. През 1957-а Френската синематека ѝ отдава почит.

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

Братя Люмиер

Един от интересните аспекти на този “Сerpентинен танц” е позиционирането на камерата. То не е точно в центъра по отношение на изпълнителя, но леко изместено надясно, което позволява на оператора да интегрира границите на сцената в кадъра (виж “Началото на киното” - Първите “изгледи” на братя Люмиер). Този избор не е маловажен: в много подобни филми постановката не се вижда, за да може цялото внимание да се съсредоточи върху изпълнението на танцьора. С това леко изместване на камерата операторът дава достъп до танца и локацията, където се развива действието. Изборът за показване на гредите, които поддържат сцената, върви в същата посока. По този начин представлението е по-малко безплатно, сценичното устройство е по-присъстващо, връзката с театъра е непосредствена и заявена.

Основната атракция на серпентинните танци е в хроматичната игра. От ранните години на киното някои режисьори, включително и братя Люмиер, започват да оцветяват филмовата лента. Костюмът, специално избран за танцьорката, е изцяло бял, което позволява след заснемането филмът да се оцвети, като същевременно показва нюансите на цветовете, нанесени върху роклята. Във филма той претърпява хроматични вариации: от синьо до зелено, от зелено до розово и т.н., със скорост на вариация на всеки две секунди, приблизително.

По онова време нанасянето на цвят върху филма все още се извършва на ръка, всяка от фотограмите е оцветена с миниатюрна четка. Практиката за оцветяване на прозрачни изображения вече е широко разпространена, специализирани лаборатории нанасят мастила върху стъклени плочи, които служат за прожекции с магически



Ексцентричен танц, Алис Ги



Серпентинен танц, Огюст и Луи Люмиер

фенер. От замисъла им през 1659-а от Кристиан Хюйгенс, нидерландски астроном и физик, светлинните прожекции с магически фенер се разпространяват по цял свят, тези спектакли постепенно изчезват с пристигането на киното и лабораториите след това се специализират в оцветяването на филмова лента. Повърхността на филма е много по-малка от тази на стъклените плочи – тази прецизна работа е бавна и трудоемка (виж също информацията за филмите **“ИМПРЕСИИ В ГОРНИТЕ СЛОЕВЕ НА АТМОСФЕРАТА”** и **“ТАНЦ НА ДЪГАТА”**).

Алис Ги: За разлика от костюма на танцьорката във филма на Люмер, този на Лина Есбрар не е изцяло бял, а украсен с вълнообразни шарки (като препратка към серпентината). Алис Ги избира костюм с орнаменти, което ни позволява да направим извода, че по време на снимките тя вече е знаела, че филмът няма да бъде оцветен. Камерата, малко по-близо от тази на Люмиер, остава идеално позиционирана фронтално. По този начин зрителят може да се концентрира върху движенията на танцьорката и нейния костюм, в които можем да различим драпериите и

напастяването на двата воала. Виждаме и израженията на танцьорката (тя се усмихва, а на моменти изглежда като да може да различим гримаса на усилие), както и нейните ръце – те държат от външната страна на костюма края на пръта, скрит вътре, в ръкава. Всички тези аспекти (видимостта на ръцете и израженията на лицето, шарките и драпериите на костюма, отсъствието на хроматични ефекти) са признаци на въплътено присъствие. Алис Ги припомня, че под костюма на танцьора наистина има жена, а не безплътено, светещо привидение.

Със своето силно въплъщение, тези елементи компенсират изключителната трезвост на сценичната аранжировка. Алис Ги не показва нито границите на сцената, нито архитектурата, която я поддържа. Това, което остава свързано с наследството от театъра, е влизането и излизането на Лина Есбрар, както и поздравите, отправени към зрителя, белег за еволюцията на кинематографичния език. В примитивните филми първото завъртане на манивелата се случва, когато действието вече е в процес на разгръщане. В серпентината на братя Люмиер, например, танцът вече е започнал, когато операторът задейства камерата. Съответно, операторът изключва камерата, без танцът да е приключил. Във филма на Алис Ги танцьорът влиза в

кадър, след като режисьорът дава начало на снимките. В края на филма Алис Ги чака танцьорката да излезе от сцената, преди да изключи камерата. Тези сценични елементи свидетелстват за нарастващата сложност на кинематографичната драматургия.

Луи Люмиер: “Киното беше относително лесно и изискваше малко време и усилия. От друга страна, веднага след като разработката му приключи и се подsigури използването му [...], се заех с възпроизвеждането на цветовете [...]. Отне ми седем години непрекъснати усилия. Не правих нищо друго през този дълъг период от време [...]. Никога не съм падал духом, въпреки съветите на околните. [...] “Твърде сложно е, никога няма да успееш”... Дори мисля, че това недоверие ме стимулира.”¹

За Луи Люмиер: “Камерата може да произлезе само от демиург, способен да бъде едновременно изобретател и създател, учен и художник, индустриалец и режисьор [...]. Това е така, защото Луи Лумиер е едновременно Моцарт, Паганини, Страдивариус, той е бащата на киното [...]. Ако световното кино дължи своя тласък и раждане на него, то ги дължи на динамичността на тези първи филми, заснети от Луи Лумиер, които съдържат в себе си цялото бъдеще, цялото минало, цялото настояще на киното и чието съвършенство е извън пространството и времето [...]. След сто години, след хиляда години те ще имат потенциала на това, което тогава ще бъде в очите на нашите потомци последният образ на модерността.»²

Алис Ги: “Като дъщеря на издател, бях чела много, много беше останало в главата ми. Бях се занимавала малко с любителски театър и мислех, че може и по-добре. Въоръжавайки се с кураж, плахо предложих на Гомон да напиша един или два скеча, които да бъдат изпълнени от приятели. Ако можеше да предвидим как ще се развие всичко това, никога нямаше да получа съгласие. Моята младост, неопитността ми, полът ми – всичко това влезе в заговор срещу мен.»³

За Алис Ги: “Алис Ги [...], първата жена-режисьор в света. Пионер? За тази дума речникът “Ларус” казва “някой, който прочиства окултни територии”, след което добавя: “образно казано: който подготвя пътя, успеха”. Това е Алис Ги. Тя разчиства земята, а други прибират реколтата. Тя прави иновации, а други събират славата. Тя отваря пътя, но не познава лаврите.»⁴

¹ “Братята Люмиер и първите цветни изображения”, Андре Баре, 1989

² “Изкуството на Люмиер”, Анри Ланглоа, “Льо монд”, 1970

³ “Автобиографията на една кинопионерка (1873-1968)”, Алис Ги, Париж, “Деноел/Гонтие”, 1976

⁴ “Автобиографията на една кинопионерка (1873-1968)”, Алис Ги, 1976 – Клер Клузо, преговор

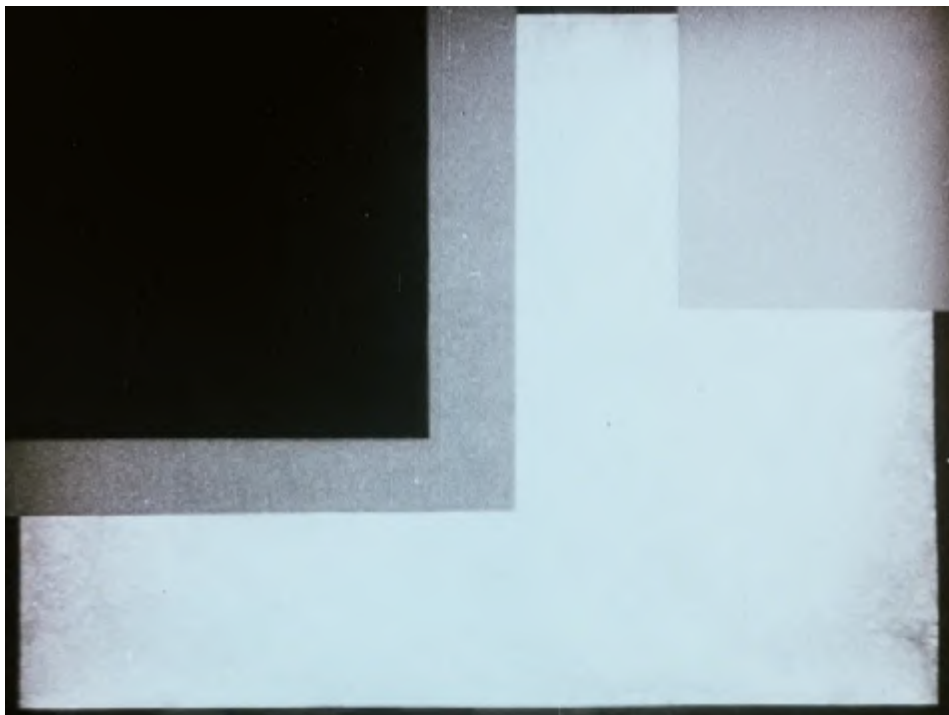
За Лои Фулър и серпентинения танц: “[Лои Фулър] създава едно напълно непознато усещане: това за движението на светлината. Изпълнителят [...] е светлина, която танцува, която се вълнува, която се движи.»⁵

Лои Фулър: “Когато най-накрая съм готова да започна, първото нещо, което трябва да направя за всеки прожектор, е да научим електротехниците да намират своите цветовете и да ме следват. След това те научават сигналите, а отговорникът за газта трябва да научи кога е подходящият момент да изключи газта, операторът на сцената трябва да знае кога да повдигне или спусне задната завеса и да ми помогне вляза в кулисите, като създаде за публиката впечатлението, че съм изчезнала в нищото.»⁶

⁵ “Историята на танца през вековете”, Фелисиен де Менил, 1905

⁶ До началото на 1890-те години осветлението на театралните сцени се осигурява от газови лампи, скоро заменени с крушки с нажежаема жичка, след пожара в “Опера комик” в Париж.

ОПУС III



1924, Германия, цвят, 35мм, 4 мин, 1,37
 Режисура: Валтер Рутман
 Музика: Ханс Айзлер

АВТОРЪТ:

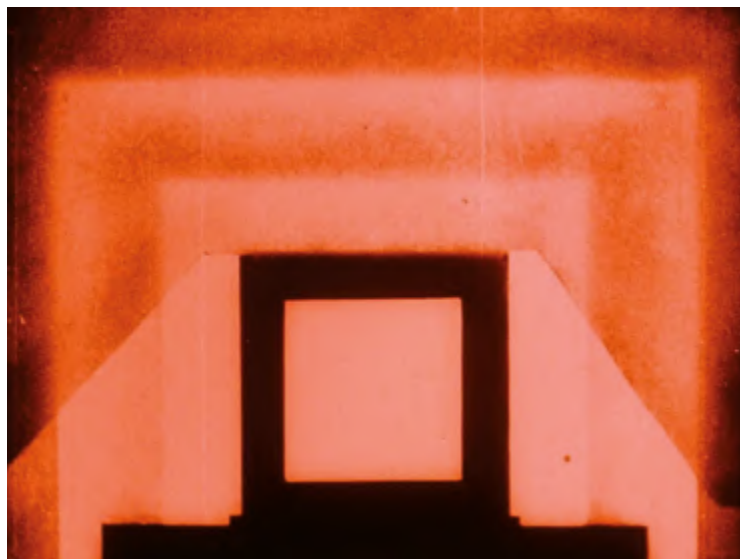
Валтер Рутман (1887-1941) учи архитектура и живопис. Покрай образованието си, се сприятелява с родения в Германия художник Паул Клее, който впоследствие става един от най-влиятелните художници на XX век. Клее е опитен цигулар, а Рутман свири на виолончело от ранна възраст. Дватама артисти се интересуват отрано от връзката между изображението и звука. Споделят една и съща мисъл: как може да се създадат визуални еквиваленти на музикалния ритъм (виж **КОНТЕКСТ**). Кариерите на двамата артисти ще отговорят постепенно на този въпрос с инструментите, специфични за съответното им изкуство – живописиста при Клее, киното при Рутман. Всъщност Рутман рисува първите си абстрактни платна през втората половина на 1910-те, но много рано разбира, че призванието му е да “рисува с времето”. Именно в този ред на мисли той замисля първия от четирите си опуса през 1921 година.

Считан за един от пионерите на абстрактното кино, близък до Оскар Фишингер, Викинг Егелинг и Ханс Рихтер (автори, съответно през 1921-а, на *“Диагонална симфония”* и *“Ритъм 21”* - основополагащи творби за много форми на абстрактното кино, графични или структурни), Рутман иска да се изрази чрез нефигуративни средства: чисти форми и монтажен ритъм (виж **РЕЧНИК**). Трафикът в големия град е повод да разшири границите на тази рефлексия върху монтажа и музиката – с *“Берлин - симфония на големия град”* (1927) Рутман изобразява един пролетен ден в Берлин и подписва своя шедьовър. Сближавайки се с нацисткия режим, той става оператор на Лени Рифенщал и е ранен в началото на 1940-те години на руския фронт, а скоро след това умира.

ФИЛМЪТ:

Между 1921-а и 1925-а Валтер Рутман създава четири анимационни късометражни филма *“Опус”*, чиито “персонажи” са плоски фигури с овална форма, триъгълници, квадрати, геометрични фигури, които се появяват, излизат и циркулират в кадъра, като понякога се сблъскват помежду си. В *“Опус III”* Рутман предпочита вертикалните движения и правоъгълните или квадратните обеми. Тези форми са сини, виолетови или черно-бели. По време на филма те претърпяват няколко трансформации. Повече или по-малко фини, те се припокриват, издигат или свиват. Когато се умножават една след друга, се създава впечатлението, че блестят. Когато изплуват от дъното на кадъра, изглеждат като сгради, издигащи се нагоре. По средата на филма се появяват кръгли или синусоидални форми, които обгръщат правоъгълните фигури.

Движенията на геометричните форми се колебаят между тези на балета и механиката, произведени от бутала, помпи и зъбни колела. Влечението към модерността (градове, двигатели) е очевидно и в случая наистина става дума за визуалния превод на



Опус III, Валтер Рутман

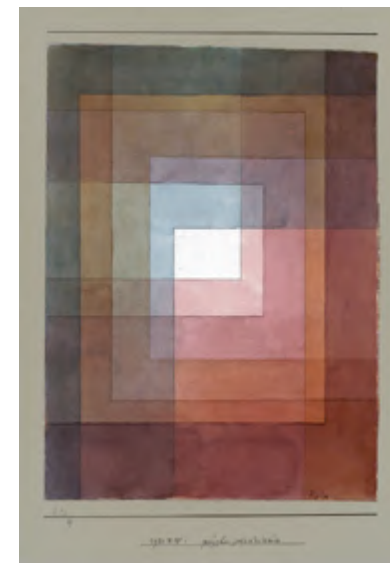
музикалните ритми. Произведен по времето, когато киното все още е няма, „Опус III“ е съпроводен от музикална партитура (по-специално тази на музиканта Ханс Айзлер).

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

„Опус III“ е част от поредица от четири филма, в които Рутман е разработил различните преживявания на графичното кино. За „Опус I“ той развива иновативната за онази епоха техника с рисуване върху стъкло. Първо, нанася маслена боя върху малки правоъгълници от стъкло, осветени отдолу. Рисуваните монохромни форми се модифицират и снимат кадър по кадър, докато ретуширането се извършва между всеки кадър. След реализацията на „Опус I“, Рутман обогатява тази техника в следващите, като я комбинира със система от скулптури от пластицин (вид пластилин).

Някои анимирани фигури в „Опус III“ са скулптури, които могат да променят формата или размера си лесно и са приведени в движение от Рутман с помощта на хоризонтално разположените пръчки. Така той може да ги завърти постепенно между всеки кадър, който се снима изображение по изображение (както при заснемане на покадрова анимация), което, благодарение на обемните скулптури придава на образа усещане за дълбочина.

С този филм Рутман изглежда като да преминава от платното към киноекрана, добавяйки дълбочина към двете измерения. По този начин той припомня опита на художници като холандския Пиет Мондриан, който, в същата епоха, се стреми да изведе живописиста от наложеното пространство на рамката (като залепва елементи върху



Полифонично изкривено бяло, Паул Клее, 1930 (перо и акварел върху хартия, върху картон)

платното си извън нея). При Рутман премахването на двуизмерния киноекран измества творческите търсения към дълбочината на проектираното изображение. Въртенето на скулптурите, което води до нова форма, е заснето от Рутман при всяко движение. Яркото присъствие на цветовете добавя ослепителен ефект към абстрактния характер на филма. По това време Рутман смята, че „цветният филм ще дойде, ще хване в крачка човечеството, все още неподготвено за него“.

Валтер Рутман: „Аз съм влюбен в мигащата муза [киното] и споделям съдбата на много мъже в любовта – не ми харесва такава, каквато е, а каквато бих искал да бъде. Защото вярвам в изкуството на киното. Но се съмнявам, че досега някога е правено истинско произведение на киноизкуството. [...] Едно произведение на изкуството [...] ще се получи само ако произлиза от възможностите и изискванията на своя медиум.“¹

За Валтер Рутман: „[Това е] детско удоволствие, [тази] невинна игра с образите, на които авангардни художници се възхищават в ранното кино. Това важи и за абстрактните филми на Валтер Рутман [...]. Малките кръгове, малките квадрати, малките триъгълници и малките движещи се линии не искат да бъдат нищо повече от онова, което са. Важна е дори не формата, а играта, започната с нея. Това, което очарова, е удоволствието от играта.“²

¹ Статия на Рют Фиседаик, в „Киноавангардът в Европа“, под редакцията на Паоло Бертето и Серджо Тофети, Торино, Национален музей на киното, 1996 г.

² Вижте например рекламните анимационни работи на Клер Паркър и Александър Алексеев с техния щифтов екран [pinscreen] през 1930-те години или клипа на Збигнев Рибчински от 1986 г. за „Представи си“ [Imagine] на Джон Ленън.

ТАНЦ НА ДЪГАТА



1936, Великобритания, 35мм, цветен, 4 мин, 1,37

Режисура: Лен Лай

Оператор: Франк Джоунс

Изпълнител: Рупърт Дун

Музика: композиция на Бъртън Лейн, изпълнена от Rico's Creole Band

Продукция: Джон Гриърсън

Разпространител: GPO Film Unit

Филмов материал: Gasparcolor

АВТОРЪТ:

Творец без аналог, **Лен Лай** (1901-1980) е едновременно поет, скулптор, художник, музикант, режисьор на анимационни филми и документалистика. Роден и израснал в Нова Зеландия, от 1926-а нататък заживява и започва да работи в Лондон. През 1927-а Лен Лай се присъединява към филмовия отдел на британските пощи (GPO Film Unit), който разполага с екип от режисьори, за да заснеме своите реклами. Става дума за продукция с търговско послание, но клипът или поръчковият филм често са същински терен за визуални експерименти от страна на режисьори, търсещи нови форми на изразяване. Под егидата на GPO, Лен Лай има карт бланш да продължи творческите си търсения, в които той се оказва водеща фигура: експерименти директно върху филмовата лента, изследване на усещанията, провокирани от различни движения (форми, цветове), отделно от драматургичния разказ. По време на първите си години в GPO Лен Лай иновира с нови начини за правене на филми. Той се смята за пионер на "директното кино", тоест на киното, произведено чрез интервенция директно върху материала – чрез надраскване на лентата, оцветяване, отпечатване на изображения отгоре. *"Танц на дъгата"* се вписва в тази рамка.

Лен Лай се мести в САЩ през 1944-а и там създава филми до 1960-те години. Сред тях е *"Свободни радикали"*, един от шедеврите му, минималистичен филм, надраскан върху лентата, в който белите фигури изглеждат като стимулиращи един наелектризиран и виещ се танц. По-късно се посвещава на живописата, музиката и кинетичната скулптура.

ФИЛМЪТ:

Силуетът на мъж с дъждобран и чадър наред порой. В небето се появява дъга, мъжът затваря чадъра си и започва да го движи, сякаш е китара – това е началото на един танц с цветове, който продължава през целия филм. Облечен вече като човек, излязъл на разходка, мъжът подскача и се премества от един декор в друг (припомняйки сцената от съня в *"Младият Шерлок"* от 1924-а, където Бъстър Кийтън магически преминава от един пейзаж в друг): планински пейзаж, море, тенис корт... (виж **РЕЧНИК**). В различните декори силуетът претърпява трансформации, променя цвета си и се умножава. Мъжът играе с графични и рибоподобни форми, пресичащи изображението, опитва се да докосне кръговете с ракетата си за тенис, преди те да се превърнат в монети. Заобиколен от тези монети и една дъга, мъжът се оказва в леглото си. Дъгата и формите се умножават и се наслаждат в кадъра. *"Танц на дъгата"* завършва с логото на британските пощи, също заобиколено от монети и дъга: вероятно вече сте забравили, но става дума за рекламен спот!



Младият Шерлок, Бъстър Кийтън, 1924

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

През 1930-те години цветните кинопроцеси са били в зародиш (историците обаче изброяват повече от 50 през 1920-те години, виж също **“Началото на киното” - Контекст**). Най-креативните режисьори използват различни техники за постигане на цветни филми, далеч от натуралистичните стандарти. В **“Танц на дъгата”** Лен Лай умножава ефектите и процесите, за да създаде филм, в който събитията са продиктувани от движенията - *танца* – на цветовете.

Лен Лай снима с цветен филм Gasparcolor, който дава неестествени резултати и обикновено рядко се използва в игралното кино (по-често се използва от създателите на анимационни филми). Емулсията на този филм (виж **РЕЧНИК**) се състои от химически слоеве, които могат да се отделят един от друг, за да се използва един единствен цвят: само син, само червен, само зелен... Лен Лай прилага спецификата на този филм, за да придаде монохромен аспект на някои от фигурите в творбата си, които се превръщат в истински цветни петна: вълните и анимираните хартиени рибки, силуетът и главата на танцьора.



Танц на дъгата, Лен Лай

Също така е възможно да се използват всички слоеве на филма Gasparcolor, които, посредством смесване, дават голямо хроматично разнообразие. Така Лен Лай създава цветни дъги – той запазва в едно движение (например скок на персонажа) синьото, в друго червеното, в трето зеленото... Със самия избор на Gasparcolor, Лен Лай подчертава решително сюрреалистичната, мечтателна и игрива страна на своя филм. Авторът сам определя **“Танц на дъгата”** като **“цветен сценарий”**. Същински персонаж във филма, тя също му позволява да затвърди мотива за пътуване, за разнообразни пейзажи и трансформации на локации.

Някои планове в **“Танц на дъгата”** са създадени чрез директна интервенция върху филма (виж **РЕЧНИК**). Това включва използването на филма като основа за живопис, рисуване или надраскване (виж **РЕЧНИК**). Например дъждът в началото на филма е нарисован върху всеки кадър, над онова, което е заснето (по време на снимките на тази сцена не вали дъжд, докато персонажът е с отворен чадър).

Звездите, които карат танцьора да изчезне, пък от своя страна се получават чрез надраскване на слоевете на емулсията директно върху филма. С помощта на много остър писец или перо, използани като молив, тази техника позволява да се надраска емулсията, разкривайки форми, различни от заснетите на филма. Вместо да се рисува или изобразява живописно, добавяйки нещо към основата, ние отнемеме чрез надраскване, изваждаме. Благодарение на това изваждане на материята, светлината от прожекторния апарат преминава през надрасканите части на филма, така че на екрана излизат като бели. Бяла, когато се прожектира, надрасканата част също може да се оцвети впоследствие.

Чрез това мултиплициране на техники и ефекти, Лен Лай създава истински филмов колаж, където не само формите и цветовете, но и материята на филма танцува с останалите елементи, в това **“свободно използване на кинематографичните изразни средства”**, както посочва режисьорът Ханс Рихтер (виж **“СУТРЕШНИ ПРИЗРАЦИ”**).

Лен Лай: “Така, както можете да композирате музика, трябва да е възможно да композирате и движения. Все пак има мелодични фигури, защо не може да има фигури за движение?”

За Лен Лай: “Филмите на Лен Лай са ритмичен отблясък, около който се носи музикалният мотив, създавайки илюзията – тук сместа е толкова плътна и толкова дълбока, че човек не може да раздели приноса на звука от този на изображението, с контрапункта на хумора и иронията.”

КОТКА СЛУША МУЗИКА



1990, Франция, цвят, видео, 3 мин

Режисура: Крис Маркер

Музика: "Тъжна птица" (1914) на каталунския композитор Федерико Момпоу

АВТОРЪТ:

Крис Маркер (1921-2012) е една от най-пъстрите личности във френското кино. Едновременно режисьор, журналист, есеист, преводач, илюстратор, поет, фотограф, Маркер непрекъснато се опитва да разшири артистичните измерения, като ги прекрачва. Един от основните филми в неговото творчество, *"La Jetée"* (Пистата, 1962), представя футуристичен разказ, използващ предимно фотографии. Маркер прави различни "филми-есета", по-интроспективни и лични форми от документалния филм, които дават достъп до вътрешния свят на режисьора чрез *задкадров глас*. Тази кинематографична форма позволява на Маркер да изразява мислите си от първо лице. Монтажът на тези филми често обединява различни изображения, следвайки една логика, наподобяваща на свободни асоциации. Неуморим пътешественик, Маркер оставя свидетелства за своите пътувания и срещите си с други култури в много есеистични творби, като *"Неделя в Пекин"* (1956), *"Писмо от Сибир"* (1958), *"Куба – да"* (1962), *"Без слънце"* (1982).

Политическият контекст от 1960-те години представлява повратна точка в неговата артистична практика. Макар и лична, тя затвърждава политическия му ангажимент. Маркер е един от основателите на групите *"Медведник"* – граждански активни киногрупи, които функционират във Франция от 1967-а до 1974-а, разчитайки основно на солидарността и взаимопомощта между отделните режисьори (Жан-Люк Годар, Жулиет Берто, Йорис Ивнс и др.) и работниците от фабриките в Безансон и Сошо, които се противопоставят директно на работодателите си и правителството. През този период Маркер заснема няколко водещи заглавия на политическото кино, сред които *"Дълбините на въздуха са червени"* (1978). Тази величествена фреска, проследяваща десет години протестни движения, е "монтажен филм", тоест, състои се само от вече съществуващи архивни документи. При Маркер, както и в произведенията на много документалисти, практиката на "монтажния филм" се откъсва от съдържанието на източниците, взима го и го пренаглежда свободно, за да се получи друго произведение. (Този жест е често срещан и у авангардистите – говорим за *found footage*, когато чрез редактирането на вече съществуващи откъси правим ненаративен филм на границата между киното и визуалните изкуства). По този начин работата на Маркер разкрива също и голям интерес към изображенията, към тяхното редактиране и анализ.

От 1980-те години нататък, Маркер се интересува все повече от новите технологии. Видео и компютрите стават територия, която трябва да се изследва, както във филмите (*"Тето ниво"*, от 1997-а, е изграден с помощта на електронни изображения), така и в мултимедийните инсталации или в сърцето на виртуалната вселена *"Втори живот"* / *Second Life*. Ако и художествената форма прибегва тук до нови инструменти, Маркер се концентрира, както винаги, върху едни и същи теми: самоанализ, памет, ангажираността на активиста, неизпълнимия копнеж да се откриват нови места.

ФИЛМЪТ:

“**Котка слуша музика**” е част от Zapping Zone, огромна мултимедийна инсталация, поръчка на центъра “Жорж Помпиду” в Париж. В изцяло тъмното пространство на центъра, Маркер разполага екрани, показващи снимки, откъси от негови филми или телевизионни предавания. Във видеото “**Бестиарий**”, съставено от три късометражки, откриваме “**Котка слуша музика**”. Маркер заснема своята собствена котка, “**Гийом в Египет**”. Гийом дреме, след това поглежда в окото на камерата, без съмнение изненадан (или събуден?) от нейното присъствие, после отново заспива. Полегнал върху клавишите на електрическо пиано, той слуша клавирна композиция, вдъхновена от “**Тъжна птица**”. Заснети в едър план, ушите и лапите на котката понякога реагират на музиката. Това е регистрирано: Маркер ни показва ясно, че никой не свири на клавиатурата, която служи като легло на котката му. С план, който измества леко камерата, режисьорът показва източника на звука. До клавишите са поставени касети, дискове, дори и снимка на самата котка. Това удвоява нейното изображение и на моменти настъпва объркване – котката ли гледаме или нейния образ?



Котка слуша музика, Крис Маркер

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

Този малък и много личен филм, в който откриваме котката на Крис Маркер, разширява работата около монтажа (виж **РЕЧНИК**) в една интимна среда. Какви впечатления, какви усещания може да създадем, докато работим по връзката между планове? Гийом в Египет е “сглобена котка”, тъй като (както отбелязва критикът Жан-Андре Фиеша) образът ѝ е разделен на “двадесет и пет несвързани котешки фрагмента”. Всъщност, цялата котешка фигура се вижда само веднъж, а останалите кадри са или в едър план, или в детайл. По този начин проследяваме всяко микродвижение на котката: ушите и лапите ѝ се движат почти неусетно, очите са полуотворени. Маркер създава впечатлението, че стъпваме в “тайния”

свят на котката му и въпреки това не може да сме сигурни, че протагонистът слуша същата музика като зрителя, или дори дали слуша каквото и да било. Филмът ни позволява да чуем композицията “**Тъжна птица**” в нейната непрекъснатост, но тялото и движенията на котката са фрагментирани. Това означава, че музиката би могла да е избрана и редактирана към изображенията след заснемането. Раздробеността на движенията на Гийом предполага, че редът на събитията във филма (котката спи, след това се събужда, след което отново заспива) е избран от Маркер. Ако филмът е с продължителност три минути, няма как да разберем колко време се е снимало – това е магията на монтажа.



Гийом в Египет

Крис Маркер (по повод на Гийом в Египет): “Той беше мой интимен приятел, неразделен с мен и единственото същество, което можех да приема около себе си, когато монтирам. От посоката на ушите му разбрах дали е съгласен с онова, което правя или не.”

За Крис Маркер: “Реалността се променя в зависимост от светогледа ни. Нашият поглед, нашата гледна точка – всичко това дава смисъл на света! [...] Всички образи, които Крис снима, той ги организира, слепва заедно с други изображения, [...], със звук, опитвайки изненадващи асоциации, но винаги с идеята, че е необходимо зрителят да бъде поканен да зададе въпроси за собствения си начин на виждане. Той не разказва истории по същия начин, както всички – той прави филми така, както мисли.”¹

¹ “Крис Маркер, киното и света”, Бартломи Войжница и Анастасия Елиас, Париж, “А до д’ан”, 2018 г.

RHUS TYPHINA / РУСТИФИНА

2014, Армения, Чехия, черно-бял, 16мм, 2:50 мин

Режисура, снимки и монтаж: Георги Багдасаров и Александра Моралесова

АВТОРИТЕ:

Роден в Казахстан в арменско семейство, **Георги Багдасаров** живее и работи в Прага от 2005 година. Учил е композиция в Московската музикална академия. В момента е саксофонист, китарист и DJ. Редовно си сътрудничи с други музиканти и изпълнители по проекти, обхващащи широк спектър от музикални практики.

Александра Моралесова е с аржентински и чешки произход, в момента живее и работи в Прага. Интересува се от различни аналогови филмови практики, включително възстановяване на намерени филми. Съвместно с Георги Багдасаров основава LaboDoble, независима лаборатория (виж **КОНТЕКСТ**), но също така и разпространителска и образователна структура за експериментално кино.

ФИЛМЪТ:

Заглавието на филма, "*Rhus Typhina*", се появява върху леко потрепващото изображение на храста. Това е началото на филм, който и свидетелства за проучванията, брането и подготовката на едноименното растение: влакнест шмак или смрадлика, малък храст с червени, гладки като кадифе и гъсто разположени вейки. Латинското му название е *Rhus typhina*. Жена и мъж се разхождат в гората, виждаме само техните сенки. Може да предположим, че са авторите на филма, защото забелязваме, че жената държи камера в ръка. Звуците от стъпките им и от жуженето на насекомо, от време на време, се смесват с тези на материите, които се трият една в друга – може би става дума за ръцете на режисьорите върху листата. Всъщност плановите с ръцете отразяват напредването на филма. Отначало пръстите се плъзгат по листата и плодовете, докосват ги и след това ги събират. Тези планове са много кратки, понякога продължават по-малко от секунда. Други мимолетни видения се отъркват с кадрите на ръцете: изоставена оранжерия, стол, котка, прокрадваща се през тревата, търтей, книги. На страниците различаваме текстове – разбираме, че това са научни трудове, защото може да видим химични формули. Разграничаваме и илюстрации, това са таблици с хербарии, рисунки на мъже и жени, които събират и обработват растения, устройства за циркулация на течности. Тези визуални проглясъци предвещават края на филма, който показва приготвянето на съединение на основата на *Rhus typhina*. Все още посредством много кратки планове откриваме леген, съдържащ набраните листа, и ръка, изливаща течност в него. Листата се смесват с течността, плановите ни показват буркан. На етикета е написано "*Rhus Typhina*".

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

Филмът е заснет монтажно (in-camera editing), както и *“Бележки върху цирка”* от настоящата програма. Тъй като монтажът се извършва директно в камерата, режисьорите могат да си позволят изключително кратки кадри, които биха били почти невъзможни за редактиране с традиционна техника (виж **РЕЧНИК**). Този тип монтиране също позволява да се постигнат специални ефекти по време на снимките, например, наслагването на изображения или мулти експозиция. Става дума за специален трик, който включва заснемането на два (или повече) кадъра върху един и същ отсек от филмовата лента. Крайното изображение е множествено, то е резултат от насложените изображения.

Тази техника има тук по-скоро сетивна, отколкото повествователна стойност. Всъщност наслагванията и много кратките кадри потапят зрителя в една среда на осезаемост, в която впечатленията започват да се оформят. Повтарящите се кадри с ръцете, както и близостта (визуална и звукова) на растенията, възстановяват усещанията на самите автори на филма. Добавен след заснемането, звукът потапя зрителя в една среда, където знанията се придобиват както зрително, така и при контакт, чрез триенето на елементи и материји. Потрепващите кадри ни приканват да споделим движението на режисьорите и техните колебания – имаме впечатлението, че участваме в процеса на търсене и създаване.

Един друг елемент допринася за това усещане за изследване – нелинейната конструкция на филма. Сюжетът на *“Rhus Typhina”* е сглобен спастично, създателите на филма разкриват причината за своята разходката в процеса на снимане.



Rhus Typhina, Георги Багдасаров и Александра Моралесова

“Rhus Typhina” е съвременен филм, който ни показва растение в наситено червен цвят: защо е заснет на черно-бяла лента? Това се обяснява с факта, че химичните характеристики на *Rhus typhina* позволяват да се промие единствено с черно-бели емулсии (виж **РЕЧНИК**). Филмът отдава почит към това растение, защото съществува благодарение на неговите химически характеристики. За проявяването на негатива на техния филм (операция, която извършват на ръка), режисьорите смесват компонентите на растението *Rhus typhina* с нетоксични химични бани, като съединения, базирани например на натриев карбонат (който се използва в различни екологични домакински продукти). Филмът описва не само изследването на растението, но и подготовката на нови химични процеси, възможни с това растение, и които са същите, с които е проявен самия филм.

Това е така, защото след като филмът е заснет на лента, изображенията съществуват върху нея “скрити”, което означава, че все още не се виждат. За да може тези изображения да станат видими, лентата трябва да се прояви. Процесът се извършва главно чрез две химически бани: проявител и фиксаж. Първо, филмът е потопен в проявяващ разтвор, който разкрива изображенията (те вече не са латентни). След почистване филмът се потапя във фиксажен разтвор, който спира процеса на проявяване, така че изображението да не е твърде тъмно, контрастно... Дали по екологични причини или защото химикалите са станали трудни за намиране, много независими лаборатории търсят в природата елементите, с чиято помощ може да се прояви филм – растение като *Rhus typhina* позволява именно това.

Георги Багдасаров и Александра Моралесова: “Опитахме се да приложим свойствата на *Rhus typhina* във фотохимията. Филмът проследява изследванията, експериментите, събирането и подготовката на проявителя, в който в крайна сметка ще се обработи негативът. Нелинейната структура на химичната формула, както и нелинейността на процеса, влияят върху реда на снимките.”

ДОКАТО ДАРВИН СПИ



2004, Великобритания, цветен, дигитална фотография върху 35мм, DCP, 5 мин
 Режисура, снимки, анимация и монтаж: Пол Буш
 Звук: Анди Каутън
 Продукция: Ancient Mariner

АВТОРЪТ:

Режисьор и преподавател по кино, **Пол Буш** (1956) живее и работи в Лондон. Продуцира множество късометражни и среднометражни филми, които са показвани в кината и в различни музейни пространства. През 1996-а основава собствена продуцентска компания, Ancient Mariner, с която продуцира филми, както и реклами. През 2012-а режисира първия си игрален проект *“Бабелдом”*, научно-фантастичен документален филм, който рисува халюцинаторния портрет на града от бъдещето.

ФИЛМЪТ:

“Докато Дарвин спи” е вдъхновен от колекцията от насекоми в Природонаучния музей в Люцерн, Швейцария. В тази колекция се съхраняват над 250 000 екземпляра: цветни пеперуди, водни кончета, гигантски бръмбари, щурци. В началото на филма, *задкадровият глас* на музейен гид съпровожда образите от филма – той представя някои от видовете и детайлизира техните характеристики. Докато се чува този коментар, неподвижните планове показват различни насекоми. Тези първоначални планове продължават само няколко мига, а следващите стават все по-кратки и по-кратки: всяко от насекомите се поставя в рамка за част от секундата. В същото време, докато ритъмът на кадрите се ускорява, аудио коментарът изчезва и преминаваме към една почти фантастична атмосфера – със звука чуваме вибрация, която може да ни накара да помислим, че става дума за жужене или пърхане на криле. На изображението виждаме дефилето на над 3000 екземпляра насекоми, първо на равна повърхност (сякаш камерата планира странично), след това един на мястото на друг (сякаш всеки вид, внимателно центриран в кадър, изчезва, за да отстъпи място на следващия).

Последователността на животинските видове е твърде бърза, за да ги разграничим. Зрителят има впечатлението, че е свидетел на метаморфозата на едно и също насекомо от един вид в друг. Стотици бръмбари, пеперуди и мушчици се сливат едни в други, растат, променят цвета или формата на крилата си, крайниците и антените им се увеличават или изчезват... Бързата последователност на насекомите предизвиква ефект на трептене, подобно на животинско пърхане, съпроводено от цветно премигване. Откриваме същия тип визуален феномен (виж **РЕЧНИК**) в друг филм от програмата: *“Импресии в горните слоеве на атмосферата”* на Хосе-Антонио Систиага. И както при него, появата на всяко ново изображение поражда скок и шок за окото!



Докато Дарвин спи, Пол Буш

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

“Докато Дарвин спи” е заснет посредством пиксация (говорим също за обменна или покадрова анимация, на английски *pixilated* означава чудат, ексцентричен).

Тази анимационна техника се основава на феномена на илюзията за движение (виж “ИМПРЕСИИ В ГОРНИТЕ СЛОЕВЕ НА АТМОСФЕРАТА”). Състои се от поредица от снимки на един и същ обект (по-рядко на актьор от кръв и плът), чиято позиция постепенно променяме. Тези изображения може да се правят с помощта на фотоапарат или кинокамера. След като бъдат пуснати в движение в прожекционния апарат, поредицата от неподвижни изображения създават впечатлението, че сниманият обект оживява, тоест движи се сам.

В случая с “Докато Дарвин спи” създателят на филма не интересува от движението или преместването на едно и също насекомо. Пол Буш предпочита да работи с мотива за метаморфозата (виж **СЕРПЕНТИННИ ТАНЦИ**). За целта той заснема последователно няколко хиляди екземпляра. Прави една снимка на насекомо, след това друга на второ насекомо от същото семейство, позиционирано на същото място като предишното, след това, следвайки същия принцип, на трето, четвърто и т.н. Тази работа изисква огромни усилия, педантичност, различни творчески избори и прецизност в класификацията, тъй като Буш трябва да помисли за метаморфозата и движението на 3500 екземпляра. Например, за да изглежда, че насекомите летят, той трябва да избере стотици мушички, да фиксира реда, в който да ги снима, така че да създаде илюзията сякаш махат с криле, и след това да ги снима една по една. Посредством пиксация Пол Буш “съживява” хиляди насекоми, поставени под стъкло в колекцията на Природонаучния музей. Овладейвайки тази анимационна техника, Буш постига един силно поетичен резултат. За кратък миг зрителят има впечатлението, че наблюдава как историята на еволюцията се разгръща пред очите му и че тези насекоми, които идват от всички времена и от всички краища на света, ходят, летят, избягват от различни капани.

Пол Буш: « Всеки нов филм правя заради предишния и по-предишния. Важно е учениците да разберат, че когато започнете е много трудно, така е било и за мен. Но колкото повече снимате, толкова по-лесно е да имате идеи, да разберете какво е интересно. Знаете какво оставяте настрана и какво развивате.»¹

За “Докато Дарвин спи”: « Преживяването, предлагано от тази работа, е едновременно прекрасно и чудовищно – един вид готическа естествена история, където художникът е като чирак на магьосник, който осквернява пространството на музея. »²

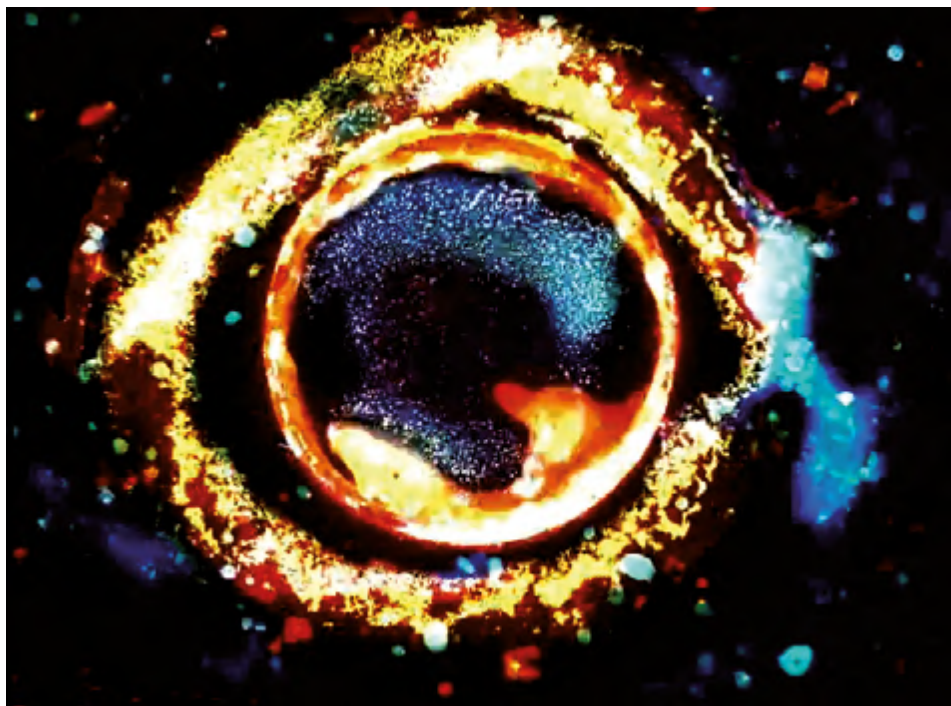


Пеперуди, Емил Дейрол, 1870 (образователна дъска за училища)

¹ Разговор с Пол Буш по покана от френското училище за анимация «Ла Пудриер» във Валанс, Франция: <https://www.youtube.com/watch?v=oXY-73WkQyA>

² Алистер Робинсън, директор на «Северна галерия за съвременно изкуство» в Съндърланд, Великобритания

ИМПРЕСИИ В ГОРНИТЕ СЛОЕВЕ НА АТМОСФЕРАТА



1988, Баска автономна област, 35мм (живопис върху 70мм IMAX), цветен, 7 мин, 1,37

Режисура: Хосе-Антонио Систиага

Звук: Васлав С. Беклемишев

Викач: Бенат Ачиари

Посветен на Винсент ван Гог

АВТОРЪТ:

Хосе-Антонио Систиага, роден в Баската автономна област през 1932-а, с образование в областта на живописиста. Артистичната му кариера е преобърната на два пъти. Първият път е когато открива творчеството на родения в Русия художник Василий Кандински (1866-1944). Кандински иска да влезе в контакт със зрителя чрез усещания: "Цветът предизвиква психически вибрации. И неговият психически ефект [...] е [...] пътят, който използва, за да достигне до душата", пише художникът през 1911-в "За духовното в изкуството". За целта Кандински предпочита абстрактните форми и цветове за сметка на разпознаваеми фигури. Второто сътресение е в началото на 1960-те години, когато Систиага изпитва нужда да "рисува в друго измерение" и се среща с киното.

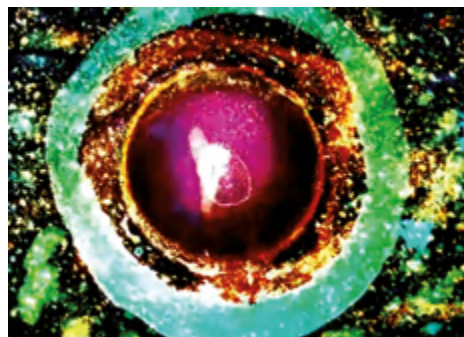
Търсенията около предаването на движение вече присъства в картините на Систиага. Статичното измерение на живописиста е поставено под въпрос чрез цветни петна, пръски, отливки. Направени в голям формат, картините му често се рисуват в едно постоянно, бързо действие и позволяват да се видят движенията на четката и материалите. По техника и жестове филмът на Систиага е продължение на неговата живопис.

ФИЛМЪТ:

"Импресии в горните слоеве на атмосферата" показва еволюцията на един цветен кръг на черен фон. Цветните точки го заобикалят, линиите го закриват и се блъскат в контурите му. Тези елементи са подложени на промени в интензитета на цвета и в размера. В кръга петната се движат като острови и континенти, които продължават да променят формата и местоположението си. Бързото движение на материалите и заглавието на филма подсказват, че кръглата форма е небесно тяло, от което се появяват всякакви "импресии". Композиран на орган от Васлав, сина на режисьора, озвучаването на филма е по-скоро вибрация, която постепенно увеличава интензитета си и има за цел да представи звученето на космоса. Викът, който слага край на филма, е *irrintzi* – напев, използван от баските овчари за предаване на съобщение за опасност или споделяне на радост.



Квадрати с концентрични кръгове, Василий Кандински, 1913



Импресии в горните слоеве на атмосферата, Хосе-Антонио Систиага

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

Хосе-Антонио Систиага създава *“Импресии в горните слоеве на атмосферата”* подобно на другите си филми – без камера, рисувайки директно на ръка върху всеки от кадрите: 10 080 в случая, тоест една година работа за направата на филм от 8 минути (виж **РЕЧНИК**). Към днешна дата, Систиага е режисьорът, продуцирал най-дългия изцяло ръчно рисуван филм: *“Ere erera baleibu izik subua aruaren”* (1968-1970, 75 минути). Най-често това се прави върху прозрачна лента с ширина от 16мм или 35мм. Систиага има възможност да се сдобие с прозрачен филм на 70мм, който е много по-широк и удобен, макар и доста по-тесен в сравнение с размера на платната му. Много скъпият 70-милиметров филмов формат обикновено се използва за заснемане или показ на високобюджетни студийни продукции: *“Бен-Хур”* (Уилям Уайлър, 1959), *“Лорънс Арабски”* (Дейвид Лийн, 1962), *“Плейтайм”* (Жак Тати, 1967), *“Дерсу Узала”* (Акира Куросава, 1975), *“Малкият Буда”* (Бернардо Бертолучи, 1993)... За своя филм Систиага използва четки, мастила (които сам прави, за да бъдат възможно най-прозрачни) и аксесоари (като ролка тоалетна хартия, за да се получи идеалният кръг на всяка от фотограмите). За да произведе ефекта на вибриращите материали, Систиага не спазва напълно правилата на илюзията за движение, които изискват всяка фотограма да се различава от предишната почти неусетно. Както знаем, илюзията (или впечатлението) за движение е един от принципите, на които се основава киното. Камерата не записва движение, а поредица от неподвижни изображения, декомпозирани върху лентата, със скорост 24 кадъра в секунда. По време на прожектирането бързата последователност на изображенията едно след друго създава илюзията, че се движат (виж **РЕЧНИК**). При Систиага точките, петната и кръгът са нарисувани “на око” на правилното място. Тази “импресия” дава усещането за едно не толкова плавно движение, за по-произволен външен вид на елементите и води до впечатлението за тяхната вибрация.

Космическото усещане на филма идва и от черния му фон, сякаш сме потопени в дълбокия космос. За да се получи този фон, би било сложно да се рисуват контурите на фигурите в черно върху всяко от изображенията на прозрачния филм. Затова Систиага използва специфична реакция при проявяването на филма: инверсията на цветовете, която се случва по време на тиражиране на копието при преминаването от негатив към позитив. Поради това авторът избира да рисува върху прозрачен филм (който ще почернее след изваждането на позитивното копие) с цветове, противоположни на онези които би трябвало да получат на финала: лилаво за жълто, синьо за оранжево... (виж **РЕЧНИК**) Веднъж нарисувана, творбата на Систиага е като филм, който току-що е излязъл от камерата – като негатив, но всъщност цветовете му са обърнати спрямо онези, които режисьорът иска да изобрази.

Също така оригиналният филм, който е много плътен поради слоевете боя, не може да бъде прожектиран в тази форма. Следователно той следва да бъде копиран на нов филм, който ще запази формите, направени от Систиага. За да се копира оцветеният филм, той се поставя в машина, наречена контактен принтер (виж **РЕЧНИК**). С нея могат да се поставят филми с много по-голяма дебелина от обичайното (с бои, мастила или дори елементи, залепени върху лентата). Тази машина възпроизвежда (презаснема) удебеления филм върху празна лента, която след това може да бъде прожектирана.

Този преход от негатив към позитив кара цветовете, рисувани върху първоначалния филм, да се появяват инверсирано на финалното копие (цветен позитив) и с черен (тоест вече непрозрачен) фон. Систиага прави своя филм, като взима предвид както спецификите на цветовете (като художник), така и техническите и химическите възможности на киното.

Хосе-Антонио Систиага: « Обръщам се към сетивата, любопитството, емоциите на зрителите, към онова, което е най-скрито за тях. Махнете от очите си превръзката на рационализма и се насладете на непознатото. »

За Хосе-Антонио Систиага: « Систиага използва кинематографичния спектакъл, за да разстрои сетивата на зрителя, да ни въведе а после и изведе от обичайното ни състояние. Той преобразува естествения свят, винаги в движение, във вътрешното пространство на киното. Там светлината на природата е абстрактна, реорганизирана и подложена на неопределеността на избора и случайността. »¹

¹ “Да накараме образите да се движат: ръчно изработено кино и други изкуства”, Грегъри Зинман, издателство на Калифорнийския университет, 2020

РАСТЕЖЪТ НА РАСТЕНИЯТА



1929, Франция, 35мм, черно-бял, 11 мин
Режисура, снимки и монтаж: Жан Командон
Продукция: Институт "Пастьор"

АВТОРЪТ:

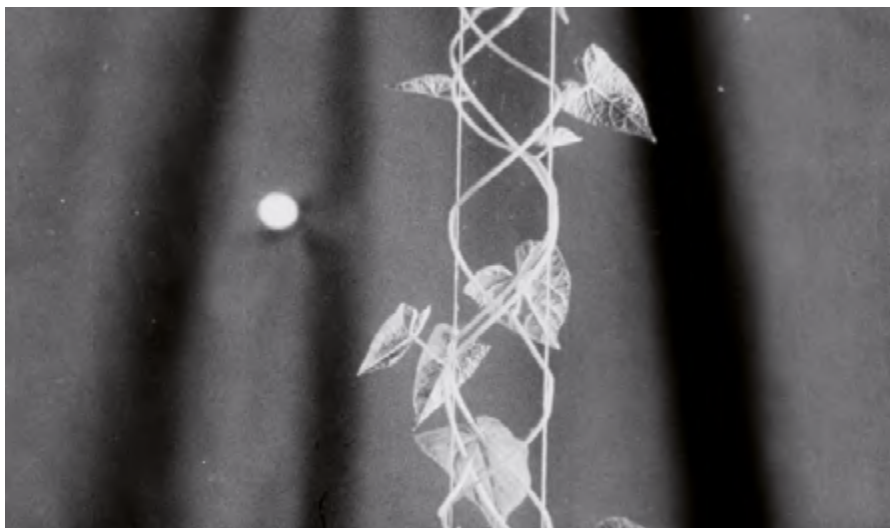
Младият и блестящ докторант по медицина, **Жан Командон** (1877-1970), се запознава с фотографията на микроорганизми много отрано. В началото на XX век тази техника е изключително иновативна. Воден от страстта към безкрайно малкото, Командон изобретява все по-ефективни техники, за да задълбочи своите изследвания. Големите учени в края на XIX век вече успяват да свържат фотоапарат с микроскоп. Микрокинематографията е родена под влиянието на Етиен-Жул Маре, френски физиолог, изобретател на хронофотографията и пионер в кинематографията (виж **програма "Началото на киното" - Контекст**), тъй като науката и киното често работят заедно. От 1910-а нататък, научният филм се радва на голям успех, по-специално чрез поредицата *"Сиенция"* (*"Scientia"*), продуцирана от компанията *"Еклер"* (Eclair). Ето как продуцентът Шарл Пате (виж **програма "Началото на киното" - Контекст**), заинтригуван от възможностите на тази нова област на знанието, наема Командон в научния отдел на своята компания. В рамките на тази нова лаборатория Командон има средства за усъвършенстване на устройства, способни да заснемат микроорганизми. След първата прожекция на неговите микроскопични филми в Академията на науките, *"Льо матан"* заявява: *"Успяхме в кинематографията на невидимото"* (27 октомври 1909 г.).

Като част от продукцията на *"Пате"* Жан Командон е автор на впечатляваща поредица от микроскопични филми или такива, които разкриват някакво научно откритие (често използвани с учебна цел). Те обхващат цялата медицинска област: Командон прави филми за личната хигиена и профилактика (особено в края на Първата световна война – за опасностите от алкохолизма, сифилиса...), бактериология и физиология (*"Образуване на кристали за сметка на аморфна утайка"*, 1937), около различни хирургически техники (*"Радиоскопична кинематография"*, 1911) и прочие.



Летящият гларус, Етиен-Жул Маре, 1887 (хронофотография)
Последователни снимки, позволяващи хронологично разбиване фазите на полет на птица

През 1926-а Командон става директор на Лабораторията по биология и научна кинематография, финансирана от Албер Кан, богат меценат, начело на фараонския проект "Архивите на планетата", целящ да заснеме целия свят в образ. В тази нова позиция Командон разширява своята област на търсене и изследване. В този контекст се появява *"Растежът на растенията"*.



Растежът на растенията, Жан Командон

ФИЛМЪТ:

"Растежът на растенията" е еквивалентът на кинохербарий. Във филма се появяват последователно множество таблици, посветени на еволюцията на растителните видове. Използвайки своя "микроскоп на черен фон", система за микрокинематография, разработена през 1909-а, Командон кадрира разтварянето на глухарче, цъфтежа или вибрациите на растенията, които се изкачват и увиват около специфични опори (прът, ръб от стъкло). Тези растения се движат с нереална скорост, тяхната еволюция се разгръща пред очите ни. Така глухарчето се разтваря за секунди, а растенията се увиват около пръта като въжеиграч. Нещо невиджано за първите зрители на тези филми, в началото на XX век! По този начин научният филм дава възможност да се види реалността в нова светлина чрез различни кинематографични инструменти, както се опитват да направят това и експерименталните режисьори.

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

В *"Растежът на растенията"* всички заснети елементи (растения, листа, цветя) се движат със скорост, която е много по-голяма от тази в реалността. За да постигне

това ускорение на движенията, Жан Командон трябва да манипулира скоростта на снимане. Плавното движение в киното се постига обикновено посредством заснемането на 24 кадъра в секунда, а после и с прожектирането им на същата скорост. Когато се прожектира с по-ниска скорост (напр. 10 кадъра в секунда), усещането е, че движението е забавено. Командон не заснема растения със стандартната скорост – използваната камера позволява да се регистрират поредица от изображения на равни, предварително избрани интервали, например, едно изображение на всеки 120 секунди, в случая с глухарчето. Чрез комбинирането на тези две техники – бавното прожектиране и много бавното темпо на снимане кадър след кадър по време на запис – движението се ускорява няколкостотин пъти, показвайки ни явления, които обикновено са неразличими, защото са твърде бавни.

Ускорени, микродвиженията на растенията стават забележими и разкриват изключителната елегантност. В разтварянето на венчелистчетата на едно цвете изглежда като да разпознаваме балет с воали или разгръщането на костюм за серпентинен танц (виж **СЕРПЕНТИННИ ТАНЦИ**). Когато се извиват и търсят опора, по която да увият, стъблата на тиквата напомнят на акробатиката на въжеиграч. По този начин плановет с часовника имат двойна функция. От една страна, благодарение на тези планове Командон дава мярка за ускорението. От друга страна, избирайки да наруши движенията на един домашен обект, режисьорът припомня вълнуващата и "магическа" сила на научното кино. Този часовник също помага на учения да проучи във времето еволюцията на растежа на заснетите растения. По същия начин случайно забележимата бяла точка ни казва дали изображението е било записано през деня (тоест естествената светлина преминава през тази дупка) или през нощта (бялата точка е невидима на изображението).

Жан Командон: « Не виждаме куршума да излиза от дулото, нито растежа на растението [...]. Въздействайки върху скоростта на снимане, ние променяме видимата скорост на движенията при прожекцията. Без да се променя визуалното пространство, едно и също събитие се разпростира или съгъства във времето спрямо нашето желание. Превръщаме се в господари на времето. »

За Жан Командон: « Чрез приписване на видимо движение на растенията, Командон размива границите между царствата, въвеждайки объркване между растителни, животински и човешки видове, което [...] се отнася до овидийската интуиция за света като тъкан от насилствени метаморфози.»¹

¹ "Растежът на растенията" (1929) Меланхолията на Жан Командон", Филип-Ален Мишо, "Ревю д'исторар дьо синема", 1995

ВИРТУОЗ



2013, Германия, черно-бял, 35мм, 7 мин
 Режикура: Мая Ошман и Томас Щелмах
 Рисунки, сториборд, хореография на изображенията, анимация с мастило,
 графична композиция: Мая Ошман
 Продукция, първоначална идея, сценарий, монтаж, стереоскопия, анимация с
 мастило, технически директор: Томас Щелмах
 Музика: увертюра към операта "Алхимикът" на Луи Шпор (1832)
 Музика, финални надписи: Тил Мертенс

АВТОРИТЕ:

Мая Ошман (1975) не принадлежи към света на киното, а към този на визуалните изкуства. Визуализацията на звуци играе важна роля в нейната графична работа. Дължим ѝ серията от рисунки "Звукообраз" (*Bildklang*), която тя създава, докато слуша музика, една серия, изпълнена с мастило (подобно на работата ѝ за "Виртуоз"), вдъхновена между другото, от музиката на Арво Пярт "Огледало в огледалото" (2004).

Томас Щелмах (1965) създава по-скоро наративни анимационни филми, не толкова абстрактни експерименти. Ученик на холандския режисьор на анимация Пол Дрийсен, Щелмах печели признание с участието си през 1996-а в анимационния проект "Куест", режисиран от Тирон Монтомери и спечелил Оскар за най-добър анимационен късометражен филм.

ФИЛМЪТ:

В началото на "Виртуоз" две петна черно мастило падат върху изцяло бял фон. От тези петна излизат две линии, едната плътна, другата тънка. Еволюциите на тези линии следват акцентите на музиката – първата нараства и се уплътнява, когато свирят струнните инструменти, с ниски тонове; втората се издига, когато флейтите отговарят с по-високи тонове. По този начин началото на филма представя своите "персонажи": две линии с различна дебелина и характер, които никога няма да спрат да се преследват, да се предизвикват, да се избягват и да се движат по бялото пространство, което постепенно почернява.



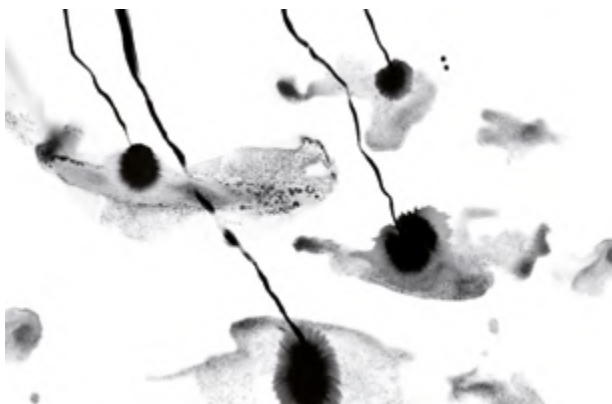
Виртуоз, Мая Ошман и Томас Щелмах

“Виртуоз” представя изненадващата хореография на две черни линии, чиято скорост на движение, скокове, избледняване, както и създадените фигури, се ръководят от музиката и нейните вариации. Филмът разширява амбицията на някои режисьори, които още през 1920-те години се опитват да свържат емоциите, предизвикани от вече съществуваща музика, с абстрактна анимация. Този подход се корени в авангардни филми като “Етюд №7” на Оскар Фишингер (1930) по Брамс, “Баркарола” на Рудолф Пфенингер (1932) по Офенбах, “Цветна кутия” на Лен Лай (1935) по Дон Барето, “Цветно капричио” от Норман Макларън (1958), по Оскар Петерсън, наред с други. Вдъхновени от увертюрата към “Алхимикът” на немския композитор на романтизма Луи Шпор (1784-1859), създателите на филма си представят преследване на линии, чиито постоянно променящи се форми ни карат да си мислим за клоните на дървото, за цъфтежа на растение или за капките на поток.

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

Томас Щелмах нахвърля сюжета на “Виртуоз”, след като анализира подробно музикалните структури на операта на Луи Шпор. Използвани са техники за визуализация на музиката, така че рисунките да бъдат синхронизирани с увертюрата на “Алхимикът”. С помощта на компютърен софтуер мелодията е трансферирана в честоти, тоест под формата на звукови вълни. Мая Ошман създава образите, гледайки тези звуци, визуализирани като вълни, както и слушайки музиката.

Използвани са три метода за нанасяне на багрите върху филмовата лента. 1. Масилото се нанася върху мокра или суха хартия с четки, пера, понякога с тампониране или продухване на цвета с помощта на компресор, така че да се разпространи. 2. Масилото се излива или разпръсква във вани с вода, където се разпростира. 3. Масилото се оставя да се разтече върху стъклена плоча, поставена вертикално.



Виртуоз, Мая Ошман и Томас Щелмах

Всяко от тези цветни полагания се заснема с цифров фотоапарат. За да се проследят движенията на масилото, камерата е инсталирана или отгоре, когато заснема цвета, разливащ се върху хартията, или наред водата, или отпред, при заснемане на цвета, който протича върху стъклената плоча, поставена върху ярък екран. Повече или по-малко наподобявайки следите от масило, камерата показва детайлите на движение (и ефекта от масилото върху материята). По този начин наблюдаваме много внимателно онова, което може да прилича на жест на страх или колебание, почувстван от форма, която в един наративен филм би съответствала на избора да се заснеме лицето на персонаж в близък план, за да се уловят емоциите му. При различните избори на кадриране става въпрос за експериментиране с представянето на вариация на емоциите. Чрез тези близки планове ние също наблюдаваме спектакъла на петна, оставени от линиите – те се разпростират с пукот, разкриват неусетните реакции на боята, която влиза в контакт с водата, приканвайки зрителя да се потопи в една абстрактна и поетична вселена.

Томас Щелмах: « Когато чух музиката на Луи Шпор, почувствах, че някой е тъжен. И така, ето идеята: този щрих с черно масило, “основният персонаж”, трябва да е бил тъжен. Другият “персонаж” би бил наоколо, така че когато музиката предава нещо опасно, смущаващо или обезпокоително, тази тъга може, например, да се превърне в страх. »

« Не търсихме непременно най-доброто изображение, а нещо, в което все пак има някакви грешки. Искяхме масилото да се държи като човек. »

За “Виртуоз”: « “Виртуоз” съчетава деликатните и драматични движения на истинското масило със стереоскопична цифрова анимация. Така създава шедьовър на абстрактната визуална музика. »

« “Виртуоз” кара да танцуват както очите, така и ушите, като свързва тези две сетива помежду им, при което се подсилват взаимно. В резултат на това, образите могат да се чуят, а музиката може да се види. »¹

¹ Шефани Шлютер, Немски институт за кино, 2015 г.

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ЦИРКА



1966, САЩ, 16мм, цветен, 12 мин
 Режисура, снимки и монтаж: Йонас Мекас
 Музика: Джим Куескин & the Jug Band, оркестър "Хилбили"
 Филмов материал: Ektachrome

АВТОРЪТ:

Йонас Мекас (1922-2019) е режисьор, поет и критик от литовски произход. Открива киното в САЩ, където е принуден да избяга на 20-годишна възраст. Неговата работа е тясно свързана с преживяванията му в изгнание – миналото му в Литва е трудно да се сподели в Ню Йорк, но филмите на Мекас бързо придобиват автобиографична форма. През целия си живот той никога не е спирал да снима на лента с камерата си, а след това и на видео – ежедневни моменти, заснети спонтанно, които събира като *"Дневници"*.

Когато Мекас започва да снима в края на 1940-те години, този избор е възможен благодарение на новите технически възможности. Подобно на други режисьори от своето поколение, Мекас се възползва от разпространението на камери, които са по-евтини и лесно манипулируеми. При пристигането си в Ню Йорк, купува 16-милиметрова камера с марка Volex. Volex е лека камера, която позволява множество ефекти: промени в скоростта, заснемане кадър по кадър, вариации на осветлението, мулти експозиция, бърза смяна на обектива... Филмите на Мекас прославят онова, което режисьорът нарича *"мимолетен отблясък на красота"* (brief glimpses of beauty) в живота: пътувания, разнообразни пейзажи, работа, срещи около концерт или разходка, приятели. Говорейки за *"Спомени от пътуване до Литва"* (1971-72), което проследява завръщането му в родината му, за да види отново майка си след повече от 20 години раздяла, Мекас обобщава връзката си с творческия процес: "През по-голямата част от филма говоря за себе си като за някой "разселен", за връзката ми с Дома, Паметта, Културата, Корените, Детството."

Автор на изобилна филмография, Мекас е една от водещите фигури на ъндърграунд киното: непрофесионално кино, без екип и сценарий, способно да се посвети на по-лично съдържание и форми. Съосновател (със Стан Брекидж) на "Кооператив на филмовите създатели", първата структура в света за разпространение на експериментално кино (виж **КОНТЕКСТ**), през целия си живот Мекас работи за признаването на тази независима практика.

ФИЛМЪТ:

Бележки върху цирка: *"Бележките"* на Йонас Мекас са представени под формата на непрекъснати, спонтанни визуални фрагменти, които не конструират конкретен разказ, а са по-скоро анотации от първо лице. *"Бележки върху цирка"* е една от тези разпръснати анотации. В една вечер, прекарана в цирка на *"Ринглинг Брос"*, Мекас заснема на място атракциите на шоуто: въжеиграчите, животните на манежа, пламтящите обръчи, клоуна. Филмът възстановява очарованието на режисьора, седнал сред зрителите.

“Бележки върху цирка” е заснет през 1966-а. Три години по-късно Мекас го редактира с няколко десетки други ролки лента, които е заснел между 1964 и 1968 година. Резултатът от този монтаж – “Уолдън (Дневници, бележки и скици)” – открива и популяризира практиката на *интимния визуален дневник*, чийто инициатор е именно Мекас. “Уолдън” събира разнородни бележки: сватбата на брат на Йонас е монтирана с кадри от Китайската нова година, със сцени, в които Стан Брекидж играе с децата си или с режисьора, който се подстригва сам. Поетични и интимни, тези моменти, колкото и да са различни по съдържание, са свързани с два аспекта: с желанието да се придържат възможно най-близо до непосредствено преживяното от автора и с кинопрактиката, на която се базира.



Бележки върху цирка, Йонас Мекас

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

Мекас снима с 16-милиметрова камера Volex, в която могат да бъдат заредени само 30-метрови ролки (което съответства на около 3 минути при снимане с 24 кадъра в секунда). Без батерии или акумулатор, тази механична камера трябва да се навива като будилник на всеки 30 секунди, което не позволява да се снимат последователно повече от десетина секунди. Мекас си играе с това ограничение и го прави една от запазените си марки. Изключително кратките планове фрагментират атракциите и движенията на циркови артисти и животни. Мекас използва копчето за включване на камерата като спусък. Съвсем различни кадри по отношение на разстоянието от обекта, който се снима, се сглобяват един след друг, което води до нарушаване на възприятието ни за мащаб и дълбочина. Бързи и инстинктивни промени във фокусното разстояние (увеличаване или намаляване, които съответно променят присъствието на заснетите елементи в изображението, преминаващи бързо от близо към далечно, от едър план до панорама...), примесени с използването на различни обективи за камерата – всичко това създава впечатлението, че позицията

на Мекас като режисьор е силно променлива, сякаш той сменя мястото си, докато спектакълът се развива пред очите му. Докато снима, Мекас всъщност е зрител като всички останали, седнал на произволно място, определено случайно на билетната каса, а вариациите в изображението се дължат единствено на доброто познаване на възможностите на неговата камера Volex. Тази камера позволява специфични ефекти по време на снимките, които нарушават четливостта на заснетите изпълнения: наслаждането на изображения и смущенията в скоростта карат телата да се припокриват, така че жестовете изглеждат още по-виртуозни (често по-бързи), сякаш телата и светлините се смесват в приказен спектакъл (размазването на изображенията, поради играта с промените в кадъра, още повече увеличава това усещане). Подобно на акробатите, изображенията подскочат, разлагат се, играят със загубата на опорна точка. “Бележки върху цирка” е не толкова цирково шоу, колкото преживяването на самия Мекас, очарован от вихъра на атракциите. По време на прожекцията режисьорът запазва хронологичната последователност на заснетите кадри и не прави вътрешнокадров монтаж. В “Бележки върху цирка” операцията по монтиране се състои в сглобяването на фрагментите, заснети с неговия Volex, и добавяне на звук към тях (чрез запис на гласове, песни, различни звуци) (виж **РЕЧНИК**). Това уважение към хронологията на снимките от край до край се нарича “монтажно снимане”. Тази техника изисква да се мисли за връзките между кадрите при самото снимане, тъй като след като ролката свърши, монтажът вече е приключил. Тя също така дава възможност да се снима по-спонтанно: семейни филми (или епизоди с елемент ина фикция) често са монтирани последователно.

Йонас Мекас: « Това, което се нарича снимки, при мен е импровизация, нищо не планирам. Няма план. Така че аз съм движението, течението, никакви изобретения, никакво творчество, просто трябва да бъда верен на настоящия момент, да съм близо до него и да не прибавям нищо. Напълно отворен, като око. Не искам да снимам [...] големи събития, а малки събития, при които изглежда, че не се случва нищо, но всъщност има нещо съществено, което е характерно за тях. »¹

За “Бележки върху цирка”: « “[...] всички тези доброволни технически “грешки” [...] не са там, за да експериментират [...] - този букет от цветни отпечатъци, остри или размазани, черни или розови, този *лъскав* образ на акробати и жонгльори е точната транспозиция на един замъглен и феееричен спомен, където всичко е компресирано, като спомен на дете, което не може да заспи вечерта на деня, когато за първи път в живота си е отишло на кино. »²

¹ <https://www.debordements.fr/Jonas-Mekas> - Интервю с Йонас Мекас в Париж с Арно Видендаел, Луиз Делбар и Алесандро Прувез, 2012

² “Възхвала на експерименталното кино”, Доминик Ногез, Париж, “Пари експеримонтал”, 1999

СЕНКИ



1960, Германия, черно-бял, 35мм, 10 мин
 Режикура: Хансюрген Поланд
 Сценарий: Леон Г. Фридрих
 Камера: Фридхелм Хайде
 Монтаж: Криста Поланд
 Музика: Manfred Burzlaff Septet
 Продукция: Pohland Film (ФРГ)

АВТОРЪТ:

Роден в Берлин, **Хансюрген Поланд** (1934–2014) е режисьор, продуцент, сценарист и фотограф. Емблематична фигура сред бунтарите на Новото немско кино, заедно с Вим Вендерс, Райнер Вернер Фасбиндер, Вернер Херцог или дори Хелма Зандерс-Брамс, през 1962-а той подписва Оберхаузенския манифест за ново, социално критично и ангажирано кино, като реакция на развлекателното кино от 1950-те години.

Поланд лансира кариерата на много таланти от това младо поколение. Неговият богат кинематографичен труд включва игрални филми, но също така и много късометражни (в края на 1950-те, началото на 1960-те години): тези “културни филми”, сред които е и “Сенки”, са институционални поръчки (по линията на образованието, младежта и спорта в Берлин), а понякога и филми за деца.

ФИЛМЪТ:

“Сенки”, най-известният му късометражен филм, представя един метрополис, Берлин, фокусирайки се върху сенките на архитектурата, хората и различни предмети, проектирани по стените на сградите и върху земята. Така в този черно-бял филм се появява един паралелен свят, където плоски, тъмни сенки на сив фон заместват реални хора или предмети. Съставен изключително от кадри на открито, заснети на обществени места, “Сенки” разглежда ежедневието в големия град, както и началото на един нов ден. Берлин обаче се разкрива само косвено като град. Всъщност фонът, на който се проектира играта на сенките, напомня на най-баналното в архитектурата – жилищни блокове, улици, руини, строителни обекти, както и туристически паметници. Добавяйки джаз музиката на *Manfred Burzlaff Septet*, градският материал се превръща в екран, върху който се проектират сенки. ».¹



Сенки, Хансюрген Поланд

¹ Шефани Шлютер, Немски институт за кино: https://www.dff.film/wp-content/uploads/2019/08/Arbeitsblatt_Schatten_FRA.pdf



Деца и сенките в парка, Андре Кертеш

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

В *“Сенки”* камерата често заема уникални гледни точки: понякога заснема сенките от висок ъгъл (камерата е позиционирана отгоре и насочена надолу) или пък от нисък ъгъл (камерата е позиционирана отдолу и насочена нагоре).

Този избор за позиционирането на камерата дава възможност за заснемане на сенки на места, които са по-отдалечени или трудни за кадриране (на върха на сграда, на земята). Той също така позволява на сенките и повърхностите да си взаимодействат, често причинявайки изкривяване на фигурите, които сякаш се удължават или свиват. Сенките са прави на идеално равна повърхност, вълнообразни върху пясък, а наличието на ъгъл може да ги “пречупи” наполовина. Така режисьорът подчертава пластичната и закачлива стойност на сянката и понякога се забавлява, правейки неузнаваеми места и фигури, които иначе са част от ежедневието. Този подход напомня на работата на фотографа от унгарски произход Андре Кертеш.

Хансюрген Поланд сякаш подсказва на зрителя, че заснетият град, Берлин, крие тайни, които око на артиста може да ни разкрие. Също така ни казва, че всичко това може да отнеме време – в този смисъл, изображенията първо са фиксирани, безжизнени, след това оживяват, изпълнени с игри, ежедневни жестове, като че ли вече трябва да свикнат с атмосферата на града, за да могат да разкрият и други загадки. Тази работа около сенките също така отваря графични възможности, подчертани от избора на черното и бялото. *“Сенки”* разкрива скритата геометрия на обектите около нас. Вече не ни интересуват вратите, прозорците, уличните знаци или оградите, а линиите, квадратните или триъгълните форми, декоративните арабески. Като перфекционист в балансите на формите (което

изисква предварителна подготовка по локализирането им), Поланд често снима персонажи, като ги поставя в композициите, образувани от сенките.

Монтажът (виж **РЕЧНИК**) на всички тези кадри следва логика на прогресивно-разгръщащия се “разказ” с начало, среда и край. Поланд иска да опише един обикновен ден в град като Берлин и то от сутринта до следващата сутрин – дневни планове, нощни планове, след това отново ден, приветстван с тромбон.

Всеки етап от филма е съпроводен от различни музикални мотиви, което прави възможно създаването на различна атмосфера. Манфред Бурзлаф композира музикалната интерпретация след монтажа на кадрите (за разлика от *“Виртуоз”*, където музиката предшества филма).

Различните етапи на музикалната композиция позволяват да се организира разгръщането на филма и да се структурира в различни теми. Понякога именно партитурата енергизира изображението, заснето до голяма степен със статична камера – това, което изображението показва, музиката подчертава или поставя под въпрос. Този градски портрет разширява традицията, инициирана през 1920-те години на XX век чрез филми като *“Монпарнас”* на Южен Деслав (1928), *“Човекът с кинокамерата”* на Дзига Вертов (1929), *“Работа на река Доуру”* на Манол де Оливейра (1931).

За “Сенки”: « Едно огромно признание в любов към конкретната поезия на града! С помощта на ефемерни образи режисьорът Хансюрген Поланд композира светлини и сенки – това е всичко, което му трябва, за да създаде своя собствен “Берлин – симфонията на големия град” в рамките на девет минути. Или по-скоро импровизира с игровост, мимолетните образи на града са вдъхновение за неговото кинематографично творение. »¹

¹ Бележки към програмата на Център за изкуство и урбанизъм (Берлин)

СУТРЕШНИ ПРИЗРАЦИ



1928, Германия, черно-бял, 35мм, 7 мин

В ролите: Вернер Греф, Валтер Гроностај, Пол Хиндемит, Дариус Мийо, Мадлен Мийо, Йен Озер, Ханс Рихтер

Режисура: Ханс Рихтер

Сценарий: Вернер Греф

Камера: Райрнар Кунце

Музика: Пол Хиндемит (партитурата на оригиналния музикален съпровод е изгубена)

АВТОРЪТ:

Важна и ангажирана фигура на кинематографичния авангард, **Ханс Рихтер** (1888-1976) е художник, скулптор, историк на изкуството и режисьор от немски произход. След като се мести в Цюрих през 1916-а, в центъра на дадаисткото движение, там той среща много художници, които допринасят за формирането му като творец. Художникът и режисьор Викинг Егелинг (бъдещият автор на *“Диagonalна симфония”*) го запознава с абстрактните форми. Първоначално Рихтер рисува абстрактни платна. Върху големи валяци с боя той разстила геометрични фигури, линии, квадрати, ромбове, които се вплитат една в друга, като предвестници на първия му филм *“Ритъм 21”* (1921). През 1910-те Рихтер също се приближава до дадаизма. Радикално настроени срещу войната, членовете на това движение също оспорват всички традиционни художествени и социални ценности. В духа на Дада писмеността трябва да се освободи от повелата на смисъла, скулптурата и живописата – от догмите на красотата и хармонията. Изкуството трябва да бъде десакрализирано, творческият акт – бунт. Както Тристан Цара провъзгласява в дадаисткия манифест от 1918-а: “Дада не означава нищо. [...] Аз съм против всякакви системи, най-приемливата система е, че по принцип няма такива.”

Именно в този бунтарски дух, Рихтер режисира *“Сутрешни призраци”* през 1928 година, когато се връща обратно в Германия. След този филм, описан като “дегенеративно изкуство” и забранен от нацисткия режим, Рихтер напуска Германия и се приютава в Съединените щати. В Ню Йорк оглавява филмовия факултет в Сити Колидж. Там той става пламенен разпространител и защитник на идеите на Дада и сюрреализма. Със *“Сънища за продан”* (1947), продуциран с други европейски артисти като Фернан Леже, Марсел Дюшам или Ман Рей, всеки от които представя един сън, Рихтер подписва един сюрреалистичен филм, който бързо се превръща в класика.



Фуга, Ритъм 21, Ханс Рихтер

ФИЛМЪТ:

В *“Сутрешни призраци”* ежедневните предмети оживяват и предизвикват хаос. Един мъж се опитва неуспешно да завърже вратовръзката си на възел, но тя се мести около врата му, след което започва да се движи на бял фон. Четирима господа преследват бомбетата си, които отлитат. Пожарен маркуч се развива съвсем сам, пръскайки вода срещу шапките, при което ги праща още по-далеч от мъжете. Циферблатът на часовник ускорява ход. Всичко предполага, че призраците нарушават ежедневните ритуали на закуска. Наличието на огнестрелни оръжия и мишени, символи както на насилието на главните персонажи, така и на желанието им да владеят предметите, подчертава революцията (колкото морална, толкова и пластична), която е в ход. Дори тези обекти със силна доминираща стойност се еманципират от своите “господари”, по бурлесков и странен начин – в този избор лесно може да се разпознае антимилитаристичния дух на дадаистите. В края на филма четиримата мъже се срещат около масата. Движенията им са механични, хората приличат на автомати. Чашите се пълнят с кафе, бомбетата кацат обратно върху главите на господата. Редът със сигурност е възстановен, но само защото предметите са решили така.

ТЕХНИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ:

За *“Сутрешни призраци”* Ханс Рихтер използва репертоара от ръчни специални ефекти от нямото кино. Той премества обекти, като вратовръзката или пистолета, използвайки техниката на пиксация (виж **“ДОКАТО ДАРВИН СПИ”**). За да се получи изчезването на брадите или появата на кафе в чашите, Рихтер използва специалните ефекти на стоп-камерата, разработени от френския режисьор Жорж Мелиес – спираме снимките, за да модифицираме, заменим, накараме да изчезне елемент, който преди това е присъствал пред камерата, след което заснемането се възобновява, със същия кадър (виж **“Началото на киното”**). За да постигне полета на бомбетата, Рихтер закача прозрачна жица към краищата им, а тя от своя страна е прикрепена към пръчка, която камерата внимава да не хване в кадър. В един момент от филма персонажите изчезват зад уличен стълб. Този специален ефект е възможен с колажа от две сцени, заснети една след друга: първата с персонажите, втората без тях. Конкретно този колаж се прави чрез вертикално изрязване на изображенията в тези сцени (Рихтер приема стълба като разделителна линия), след което се залепват. Тази зрителна измама нарушава и обичайния “изход от зрителното поле” (например персонаж, напускащ кадъра отдясно или отляво), който този път се случва в самото поле, в средата на изображението, създавайки ефект на магическо изчезване!

Наслаждане на изображенията, дублиране, забавен каданс, преминаване към негативно изображение (виж **РЕЧНИК**), заиграване с жанра на научно-популярното кино (близо до работата на Жан Командон, виж **“РАСТЕЖЪТ НА РАСТЕНИЯТА”**) изцяло подхранват несъответствието на ситуацията, при това чрез ефекти, специфични за киното.



Сутрешни призраци, Ханс Рихтер

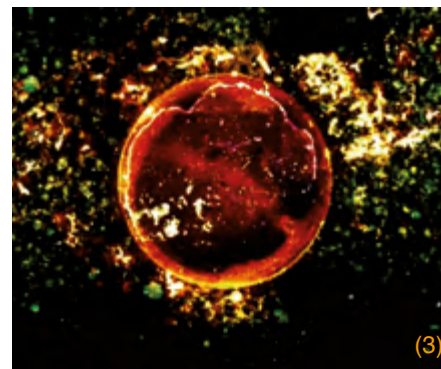
Създаден напълно в дадаистски стил, *“Сутрешни призраци”* е сатира на буржоазията в Западна Европа и нейния изкуствен ред. Опитът за опитомяване на предмети, които са признаци на социална принадлежност (добре подредената маса, елегантните бомбета), осмива персонажите. Той също така може да напомни за бурлеската от ранните години на киното. Тази критика към обществения ред не остава незабелязана, нацистите унищожават звуковата версия на филма. В досието за новата версия Рихтер пише: “Нацистите унищожиха звуковата версия на този филм като дегенеративно изкуство. Това показва, че дори вещите се бунтуват срещу режима”. В наши дни разполагаме с версия, в която се чуват традиционни баварски фанфари (вероятно предложени от самия Рихтер по време на реставрацията на творбата му през 1970-те години), подчертавайки ироничния тон на филма. След като избягва от Германия в Съединените щати, Рихтер предлага показ на този филм да бъде придружен от перкусии.

Ханс Рихтер: «Всъщност в еволюцията на пластичното изкуство има исторически момент, когато то се слива [...] с киното: [...] използването на магическите качества на киното, за да се проникне благодарение на тях в едно състояние на блян [...] Пълно освобождаване от конвенционалната повествователна последователност, нейната психологическа основа и хронология. В сюрреалистичното и дадаисткото развитие обектите, откъснати от ежедневието им и поставени в необичайни отношения, създават нови и неочаквани усещания.»

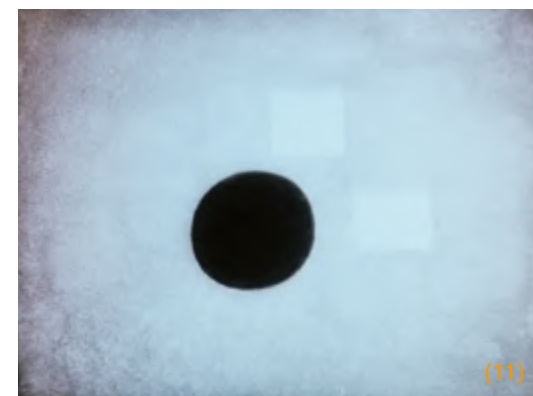
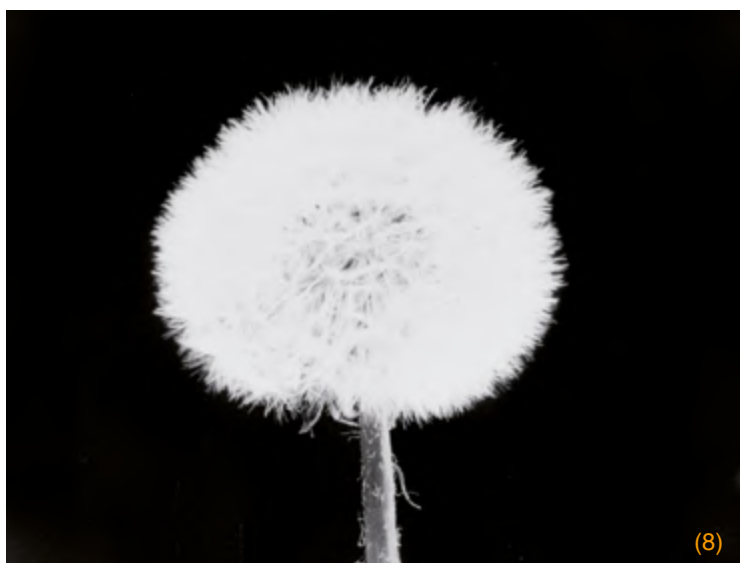
За “Сутрешни призраци”: «Освобождаването на предметите от тяхната функционална роля и пълният им бунт срещу собствениците иронизират задушаващия и тясно дефиниран живот на буржоазията: обществото, което се движи спрямо стрелките на часовника. [...] Рихтер създава очарователен и ловък трик, който поставя под въпрос нашето възприятие за киното.»¹

¹ Ед Лаури, брошура към DVD издание

Свързани образи – Кръгове



- 1 - Бележки върху цирка, Йонас Мекас
- 2 - Сутрешни призрци, Ханс Рихтер
- 3 - Импресии в горните слоеве на атмосферата, Хосе-Антонио Систиага
- 4 - Танц на дъгата, Лен Лай
- 5 - Бележки върху цирка, Йонас Мекас
- 6 - Сутрешни призрци, Ханс Рихтер
- 7 - Сенки, Хансюрген Поланд
- 8 - Растежът на растенията, Жан Командон
- 9 - Сутрешни призрци, Ханс Рихтер
- 10 - *Rhus Typhina* / Рустифина, Георги Багдасаров и Александра Моралесова
- 11 - Опус III, Валтер Рутма



КИНОВЪПРОСИ, ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ

1. ЦВЕТОВЕТЕ

“Серпентинен танц” на братя Люмиер, “Импресии в горните слоеве на атмосферата” на Хосе-Антонио Систиага, “Бележки върху цирка” на Йонас Мекас, “Опус III” на Валтер Рутман, “Танц на дъгата” на Лен Лай

Измежду различните филмови практики, експерименталното кино е онова, което дава на цвета най-голяма творческа свобода. В експерименталните филми цветът не е ограничен в това да представя правдоподобни, съществуващи или разпознаваеми вселени (очевидно въпросът за цвета в комерсиалното кино би изисквал допълнително развитие). По този начин той участва в създаването на въображаеми и нереални светове. Цветът може да предаде състояния, чувства, впечатления по друг начин – в случая пластичен – освен думите и диалозите на персонажите.

Цветът често е в основата на проекта за един експериментален филм, самата причина за съществуването му.

Близостта до техниките на рисуване е особено силна в четири филма от тази програма: “Серпентинен танц” на братя Люмиер, “Импресии в горните слоеве на атмосферата” на Хосе-Антонио Систиага, “Опус III” на Валтер Рутман и “Танц на дъгата” на Лен Лай. В тези филми режисьорите рисуват директно върху лентата или я обработват с други процеси (колаж, използване на филтри и т.н.) (виж **РЕЧНИК**). Интервенционните филми върху лента с намалената ширина (35мм или 70мм за споменатите случаи) принуждават създателите, а в случая със “Серпентинен танц” – колориста, да си

зададат въпроса за прецизността, защото най-малкото петно или излизане извън контурите се вижда в голям мащаб. Тъй като проекцията разширява детайлите, може, например, да забележим, че количеството боя, разнесено върху костюма на танцьора на серпентина, не винаги е еднакво – има разлики в плътността на оцветните части. Експерименталните режисьори превръщат неволята в отличие – приблизителното изобразяване на цветовете в “Серпентинен танц” им придава неволна поезия, избягва се натуралистичното изобразяване с умишлено изкуствено използване на цветовете. В “Серпентинен танц” воалите на танцьорката напомнят на пеперуди или омагьосани цветя. По този начин материализират една вселена, където предизвикването на природата се комбинира с магията на метаморфозата (виж **“Началото на киното” - Контекст**).

Рисувани директно върху филмовата лента, дъждовните капки в началото на “Танц на дъгата” са повече или по-малко удължени или ясно дефинирани, те са нещо повече от дъжд – цветни петна, нахлуващи в пейзажа. Усещането за свобода и приповдигнатост, предадено от Лен Лай, идва посредством използването на изключително живи цветове, които добавят нотка на радостна и детска мечтателност към персонажа и декорите. За Лен Лай този филм отговаря на “цветен сценарий”, включващ както мотива на дъгата (след дъжда, хубаво време за пътуване), така и една формална композиция, в която цветът е показан като такъв – той става едно с мотивите, например “подскачащия танцьор”, измисля един особено фееричен свят, като същевременно е онова, което бележи метаморфозите, изненадите в същината на филма.



Серпентинен танц, братя Люмиер



Танц на дъгата, Лен Лай



Импресии в горните слоеве на атмосферата,
Хосе-Антонио Систиага



Опус III, Валтер Рутман

В *“Импресии в горните слоеве на атмосферата”* на Хосе-Антонио Систиага също се създава въображаема вселена чрез разнообразното използване на ярки цветове: зелено, жълто, червено, синьо, светло кафяво. Избраните цветове призовават нашето космическо въображение – тъмнината, която ги заобикаля, тяхната светеща интензивност, както слънчева, така и небесна (да не забравяме, че филмът е посветен на Винсент ван Гог, чиито картини са свързани с obsесията му със светлината), навяват асоциации за фрагменти от витражи, уловени в интензивни движения, специфични за превъртането на кинематографични изображения, прожектирани на екран.

Тези цветове, насложени изображение след изображение с малки докосвания на филма, са живи, непредсказуеми, непрекъснато се променят, те сякаш концентрират и възпроизвеждат вълнението на сфера, пълна с енергия и светлината на космоса. Възпроизвеждайки жеста на художника върху филма, Систиага разкрива ослепителната интензивност на цвета, имайки предвид светлината, която преминава през тези изображения по време на прожекцията.

“Опус III” разширява границите на фигурацията още повече. Метаморфозата на геометричните фигури, които се развиват във филма (квадрати, линии, правоъгълници...) се дължи на трансформацията на техните очертания, но и на промяната на цветовете от един кадър в друг. В този *“Опус”* Валтер Рутман играе с форми в ограничен брой цветове: черно-бяло, синьо и лилаво, които се сливат и пропъсват пред очите на зрителя. Имаме впечатлението, че гледаме как една картина се конструира и деконструира, сякаш ставаме свидетели на вариациите на картина, която се случва пред очите ни. Така като че ли откриваме акта на сътворението в действие.

Всички тези режисьори имат свой собствен подход към цветовете, който затвърждава изкуствения характер на представените светове, произтичащ от фантазията на създателя. Цветът също така предпоставя инструментите, употребени за филма (четки, шаблони и др.) и използваните техники за нанасяне. Зад тези разнообразни цветови приложения човек усеща присъствието на режисьора, неговите жестове, ръката му. По този начин хроматизмите на експерименталното кино са двойно субективни – те потвърждават присъствието на режисьора и предават чувствата му.

2. МУЗИКАТА

“Котка слуша музика” на Крис Маркер, *“Опус III”* на Валтер Рутман, *“Танц на дъгата”* на Лен Лай, *“Сенки”* на Хансюрген Поланд, *“Виртуоз”* на Мая Ошман и Томас Щелмах

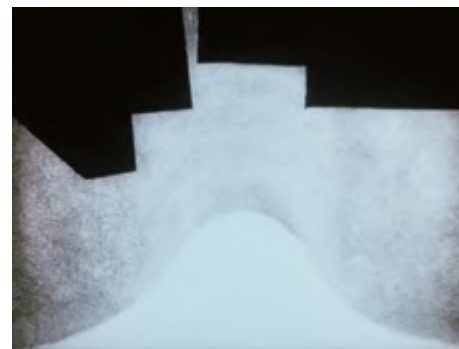
Музиката заема привилегировано място в експерименталното творчество. Още през 1920-те години авангардните киноавтори често се вдъхновяват от музикалния модел – много филмови заглавия се позовават на него (симфонии, опуси, етюди, вариации и др.)

Музиката е изкуството, което най-добре изразява и предава чувства и впечатления, без да е необходимо да разказва история. Следователно за експерименталните режисьори това е движеща сила, задвижваща ритмичните изследвания, които те впоследствие могат да развият. Независимо дали е написана предварително или е

композирана за филма, тя го подхранва с факта, че предлага негова интерпретация, вместо да го придружава – вече не е акомпанимент на филма, а наистина ритмична сила, по същия начин като монтажа, композицията на кадрите, яркостта на цветовете, винаги в оперативна или обезпокоителна връзка с изображенията.

Със своята поредица *“Опус”* (включително *“Опус III”*, присъстващ в програмата), Валтер Рутман се стреми да създаде музика за очите. Неговият филм може да се гледа без музикалния съпровод (съставен пост фактум), защото ритмът идва от изображените обеми, техните появи и еволюцията им.

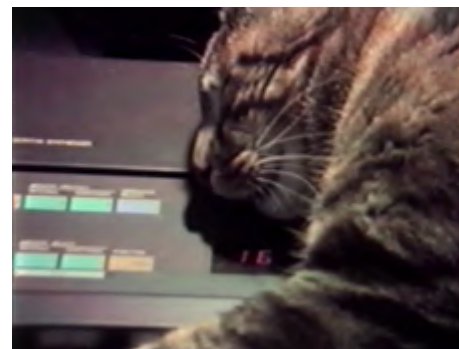
Музиката на *“Сенки”* (също композирана след създаването на филма) играе различна роля. Поради продължителността и последователностите си кадрите имат свой собствен ритъм. Със своето несекващо темпо, джаз партитурата влиза в диалог с изображенията, енергизира кадрите и им придава по-малко статичен вид.



Опус III, Валтер Рутман



Сенки, Хансюрген Поланд



Котка слуша музика, Крис Маркер



Виртуоз, Мая Ошман и Томас Щелмах

В допълнение, музиката дава възможност да се предаде усещането за градски хаос, още преди да е започнал – бързите акценти в началото предполагат, че градът, все още спящ, скоро ще се раздвижи. Филмът рисува своеобразен портрет на града, без думи, но “коментиран” от музика.

Намираме този диалог между изображения и музика в “Котка слуша музика” и във “Виртуоз”. В първия от тези два филма, Крис Маркер споделя мирното състояние на котката си с нас. Тя слуша музиката, която се чува в стаята – може да го разберем по плана с тонколоната. Нотите на “Тъжна птица” вливат горест в този кратък момент на самота. Те също така осигуряват приемственост за плановете с котката, които фрагментират тялото на животното и ни показват няколко детайла, докато партитурата се развива без прекъсване през целия филм.

Музиката е преживяване, което се разкрива с времето. Позволява вариации в усещанията: преминаваме от страх към радост, прекосяваме различни емоции. Основният персонаж във “Виртуоз” е много тънка линия, която се бори с по-плътна линия. Техните движения, пресичания и промени в размера следват нотите на увертюрата за операта “Алхимикът” от Луи Шпор (1832). Така Мая Ошман и Томас Щелмах транспонират музиката – нейния ритъм, темпо, чувствата, които тя поражда (страх, бодрост, възторг и др.) – и я интерпретират чрез анимирани образи под формата на графично представяне на музикални вариации, което прави чуваното

3. УСЕЩАНИЯТА

“Импресии в горните слоеве на атмосферата” на Хосе-Антонио Систиага, “Бележки върху цирка” на Йонас Мекас, “*Rhus Typhina*” на Георги Багдасаров и Александра Моралесова, “Докато Дарвин спи” на Пол Буш

Работата с ритъма на изображенията, техните цветове и пластичност дава възможност за предаване на усещания и впечатления. Със своя специфичен начин на заснемане Йонас Мекас постига много кратки кадри и накъсвания в мащаба на представяното, отразявайки кинематографично ритъма на спектакъла. Насложените изображения, примесени с резките движения на камерата, материализират едно усещане за световъртеж. Мекас създава впечатлението, че сме свидетели на спектакъла през неговите очи, които се движат от елемент на елемент, опитвайки се да регистрират всяко движение, изумени от акробатиката и светлините.

Георги Багдасаров и Александра Моралесова също заснемат времето в “*Rhus Typhina*” на 30-метрова филмова ролка формат 16мм, с къси кадри, даващи ефект на наслагване. Така авторите овеществяват своя любопитен поглед, карат ни да търсим с тях. В “*Rhus Typhina*” тактилно измерение също има много важна функция – със своята стратегия за прогресивен подход създателите на филма споделят с нас опита от докосването на растителни елементи. Това усещане се създава от многократните плановете на ръцете. Тези плановете ни напомнят, че среща, подобна на тази на листата

и плодовете, също се осъществява чрез контакт. Това тактилно измерение също се основава на звукова работа. Този така присъстващ звук, шумоленето на листата и стъпките на режисьорите, ни потапя в среда, в която възприемаме и най-тихия пукот. Отвъд визуалното впечатление, експерименталното кино участва активно и в останалите сетива.

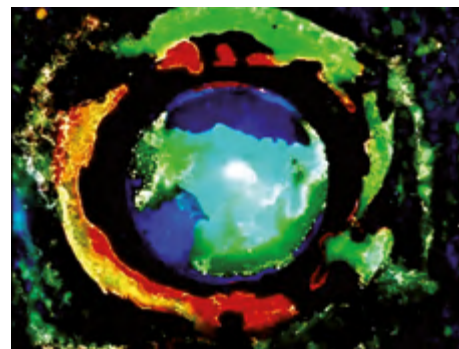
Тактилното измерение присъства и в “Импресии в горните слоеве на атмосферата”, чрез работата с материала на изображенията, която ни кара да възприемаме тяхната текстура. Благодарение на докосванията на боята, нанесени от Систиага, планетата във филма става “осезаема” – лесно може да си представим какво би се случило, ако прекараме пръсти по малките цветни петна. Промяната в ритъма на дадено движение може да отклони или трансформира неговото съдържание и характер. Систиага майсторски се откъсва от правилата на илюзията за движение, което поражда лекото потръпване и трескавото, но постоянно раздвижване на мотивите. Той иска да предаде



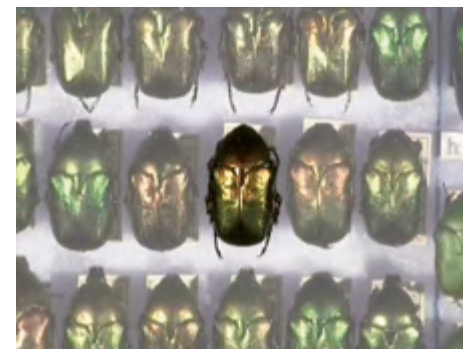
Бележки върху цирка, Йонас Мекас



Rhus Typhina, Георги Багдасаров и Александра Моралесова



Импресии в горните слоеве на атмосферата, Хосе-Антонио Систиага



Докато Дарвин спи, Пол Буш

впечатления, а не научни доказателства (заснети през телескоп или наблюдавани от космическа станция) за горните слоеве на атмосферата, като прави това чрез форми, цвят, ритъм и вибрациите, причинени от звука.

Далеч от желанието си да създаде правдоподобен образ на случващото се в космоса, режисьорът предлага едно потапяне в усещанията, които са онези, за които би мечтал един междугалактически пътешественик, заслепен от откриването на непозната планета.

Движението е важно средство за предаване на усещания. Докато Систиага работи около промяната на непрекъснатия ритъм, в *“Докато Дарвин спи”* непрекъснатостта на движението също се поставя под въпрос. Чрез пиксилация (техника, при която се снима кадър по кадър) Пол Буш създава впечатлението, че сниманите насекоми са в движение. Постепенно започваме да ги виждаме как се движат, оживяват, изглежда,

4. ТАНЦЪТ

“Растежът на растенията” на Жан Командон, *“Серпентинен танц”* на Алис Ги и на братя Люмиер, *“Опус III”* на Валтер Рутман, *“Танц на дъгата”* на Лен Лай, *“Виртуоз”* на Мая Ошман и Томас Щелмах

Между танца и експерименталното кино има връзка, която надхвърля простия акт на планиране или запечатване на хореографията. Тези две артистични практики споделят общо търсене, това на освобождаването на инструментите си – там с тялото на танцора, а тук с камерата и филмовата лента – от всякакви ограничения, за да се осъществи мечтата за извършване на всеки възможен и невъзможен жест. Танцът в традиционното кино може се случи в свят с различни кодове. В мюзикъла, например, той представлява вид скоби в реалността и всеки обект може да промени функцията, за да интегрира хореографията, като танцът прави възможно създаването на нереални или дори абстрактни вселени.

Жестовите на танцора в *“Танц на дъгата”* са предтекст за въображаемото му пътуване от един изкуствен пейзаж към друг. Движенията му задействат пасаж в друг декор – един скок или една вдигната на челото ръка, за да погледне в далечината, са достатъчни, за да може светът да се преобрази. В същото време Лен Лай използва танца, за да отиде по-далеч в своите изследвания около манипулирането на движението. Всъщност танцорът скача и се движи, действително извършените му движения остават в сферата на “възможното”. На два пъти, обаче, Лен Лай разбива скока на танцора. Подобно на пъртина зад тялото някои последователни позиции остават изкуствено на пауза, вероятно по време на скока. По този начин *“Танц на дъгата”* напомня на зрителя, че непрекъснатото движение в киното се основава на принципа на илюзията за прекомпозирано движение.

Серпентиненият танц е една от първите атракции, заснети от киното (братята Люмиер, Алис Ги...). Това не е изненадващо – новото изкуство е нетърпеливо да запише всичко, което се движи, измислената от Лои Фулър хореография олицетворява перфектно мечтата за абсолютно движение. Следователно, не танцът сам по себе си ги интересува, а по-скоро факта на заснемането на метаморфоза в действие – вълнистата завеса, превръщаща танцорката в змия, пеперуда или лотосов цвят (приложението върху цветен филм подсилва тази метаморфоза).

В *“Растежът на растенията”* растенията и цветята се превръщат в танцори. Благодарение на снимките, правени на равни интервали, но разпределени във времето, растителните елементи се променят пред очите ни. По този начин откриваме, че цъфтежът на цвете или цъфтежът на растение се състои от поредица от участъци, деформации, движения, които бихме нарекли хореографиран. В случая с *“Растежът на растенията”* Жан Командон не само записва неусетните движения без кино, но и създава фантастични танцори.



Танц на дъгата, Лен Лай



Серпентинен танц, Огюст и Луи Люмиер



Ексцентричен танц, Алис Ги



Растежът на растенията, Жан Командон

Други невъзможни танцьори са тези в *“Опус III”* и *“Виртуоз”*. В първия от тези два филма, Валтер Рутман рисува танца на цветни форми, за който изглежда сякаш се изпълнява на театрална сцена.

Формите не винаги се развиват едновременно, понякога следват независим ритъм. По този начин приличат на танцьори, изпълняващи различни жестове, но участващи в една и съща хореография. Понякога фигури се появяват отляво или отдясно на кадъра, сякаш са дошли иззад кулисите. Във *“Виртуоз”* линиите се движат, скачат, променят размера и дебелината си, метаморфозират се през целия филм. Движенията им са в перфектна хармония с музиката – подобно на двама хореографи, Мая Ошман и Томас Щелмах си представят тяхната еволюция от вече съществуваща композиция. В *“Опус III”* движенията на обемите спазват границите на кадъра. Във *“Виртуоз”*, напротив, движението на линиите е възможност за освобождаване на движенията на камерата. Изображението следва хода на линиите, съответства на тяхната посока и ритъм. Така режисьорите изпълняват двоен танц: този на линиите помежду им, както и този на линиите с камерата.



Виртуоз, Мая Ошман и Томас Щелмах

5. ПРЕДМЕТИТЕ

“Растежът на растенията” на Жан Командон, *“Сутрешни призрази”* на Ханс Рихтер, *“Танц на дъгата”* на Лен Лай

Обектите имат зададени функции, те запълват пространства, за да обслужват нещо конкретно. Те са мълчаливи и полезни, но в *“Сутрешни призрази”* Ханс Рихтер ги кара да се бунтуват. Режисьорът не избира тези предмети на случаен принцип. Той фаворизира онези, които представляват разпознаваема социална категория, чрез начина на обличане (вратовръзки, шапки) или приятен сервиз за кафе. Една сутрин, без предупреждение, тези предмети престават да се подчиняват на собствениците си – наставка паника. Ситуацията, представена във филма, както и движенията на персонажите и техните ненужни и повтарящи се жестове, могат да накарат човек да се сети за бурлеската, където персонажите изопачават ролята на

обекта (бастунът се използва за удряне на главата на противника, готвим обувка за вечеря).

В *“Сутрешни призрази”* предметите избират, на фона на доста нестандартна и малко груба традиционна баварска музика, да се освободят от функциите си. Не е човекът онзи, който решава вместо тях. Благодарение на използването на анимационни техники и специални трикове, всички тези ефекти работят заедно, за да създадат един луд и свободен свят – този, който Рихтер защитава, противопоставяйки се на нацисткия режим, от който впоследствие той ще бъде принуден да избяга.

Откриваме това третиране на предметите в духа на бурлеската и в *“Танц на дъгата”*. Веднага, след като дъждът спре, персонажът затваря чадъра си, който след това използва като струнен инструмент. В тон с магията на киното, чадърът действително се превръща в китара – простият акт на отклоняване на функциите му е достатъчен, за да го трансформира. Тогава ще дойде ред на тенис ракетата



Сутрешни призрази, Ханс Рихтер



Танц на дъгата, Лен Лай

6. КОЛКО ВРЕМЕ Е ИЗМИНАЛО?

“Растежът на растенията” на Жан Командон, *“Сутрешни призрази”* на Ханс Рихтер, *“Бележки върху цирка”* на Йонас Мекас, *“Танц на дъгата”* на Лен Лай, *“Rhus Typhina”* на Георги Багдасаров и Александра Моралесова, *“Докато Дарвин спи”* на Пол Буш

“Сутрешни призрази” започва и завършва с план на часовник. В началото на филма е 10 часа, в края е обяд. Два часа бунт на предметите се концентрират в седем минути филм. Този начин на съкращаване на продължителността на времето е общ за киното като цяло, рядко се случва филм да се развие в реално време (с изключение на няколко примера, като *“Въжето”* на Алфред Хичкок от 1948 година). От своя страна, Ханс Рихтер премества бързо стрелките на часовника, сякаш и те, обхванати от бунта, също не са в ред. Тогава възниква въпрос: колко време е минало наистина?



Сутрешни призраци, Ханс Рихтер



Растежът на растенията, Жан Командон



Танц на дъгата, Лен Лай



Бележки върху цирка, Йонас Мекас

Със своя филм Ханс Рихтер ни казва, че в свят без правила измерването на времето вече няма смисъл.

Макар и заснет с научна цел, *“Растежът на растенията”* постига същото ниво на свобода на обработка на изображения. Манипулирайки скоростта на движенията на растенията (чието ускорение във времето може да се възприеме благодарение на наличието на махало), Жан Командон иска да изучи техните вътрешни правила и да разбере тяхната еволюция. Независимо от това, тази работа по дерегулацията на времето има несравним поетичен размах.

В *“Танц на дъгата”* няма индикации за време или период. Изкуствените цветове смесват деня и нощта, от една секунда до друга може да се озовем на много различни места – планински връх или тенис корт. Филмът на Лен Лай присвоява определени принципи от сънищата, в които няма нищо невъзможно и за прехода от един режим на време към друг не трябва да се търсят оправдания или рационални причини.

В *“Бележки върху цирка”* и *“Rhus Thyphina”* действителната продължителност на събитията няма значение, важен е единствено интензитетът на преживяното. Знаем, че възприемането на изминалото време е субективно, в зависимост от състоянието, в което се намираме.

Цирковото шоу, видно от Йонас Мекас или търсенето на Рустифина от Георги Багдасаров и Александра Моралесова може да е продължило два часа или няколко дни – тези филми се разгръщат не толкова в хронологичното, реално време, колкото в субективно възприетото, онова на създателите на филмите. Практиката им да снимат монтажно адаптира връзката им с времето спрямо дължината на една изцяло използвана филмова ролка (3 минути), което води до необходимите елипси.

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

Тези педагогически предложения имат за цел да съпътстват разбирането на програмата, да усъвършенстват впечатленията и усещанията на младите зрители, и да разкрият за тях различните използвани техники чрез разнообразни практически дейности.

Възможно е да се работи филм по филм, или чрез смесване на различни заглавия, както ни приканва тази двойна програма.

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

За да подготвите учениците за такъв тип кино, който вероятно не са свикнали да гледат, може:

> Да ги попитате какво е филм

> Най-често има сюжет, персонаж, разбира се. Но ако филмът не разказва история, с персонаж, какво остава? Светлината, движението, ритмите... Тези филми ни показват света като насън, където няма нищо невъзможно. Дали в сънищата събитията следват същата логика като в реалността? Трябва да се обясни на учениците, че някои от тези филми разказват за приключенията на забавни персонажи: цветове, форми, петна...

> Помолете учениците да обърнат специално внимание на една форма, която са избрали предварително (линия или кръг, например), така че да се концентрират върху изображенията и техните детайли, като обърнат внимание на графичните аспекти, които обикновено остават на заден план при гледането. Откриваме мотива с кръга, да кажем, при инструментите на цирковите артисти в *“Бележки върху цирка”*, или сферата в *“Импресии в горните слоеве на атмосферата”*, тенис топките в *“Танц на дъгата”*, часовника в *“Сутрешни призрци”*, въртележката, където децата играят в *“Сенки”*...

> Звукът играе важна роля в много от тези филми – той насочва образите или им придава ритъм, предава усещания или емоции... Интересно е да подберете от

тези творби, които работят със звука (*“Котка слуша музика”*, *“Rhus Thyripina”*, *“Виртуоз”*...) и да изслушате звука без изображения, за да дадете воля на фантазията и усещанията. Какво “виждат” или възприемат?

> Някои от тези филми предават чувство на радост (*“Бележки върху цирка”*, *“Танц на дъгата”*...), други по-скоро страх или екзалтация (*“Виртуоз”*)... За да подчертаем сензорното значение на филмите, може да помолим учениците да идентифицират онзи, който най-добре олицетворява настроението им за деня. Може да говорим за това в края на прожекцията.



Жако от Нант, Аньес Варда, 1991

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

> В идеалния случай, покажете парче филмова лента (с 24 изображения) или пък репродукцията на този филм в брошурата.

Това дава възможност да се преоткрие киното като медиум, за който много деца никога не са чували! Обяснете принципа на разлагане и илюзията за движение (виж **“ИМПРЕСИИ В ГОРНИТЕ СЛОЕВЕ НА АТМОСФЕРАТА” & РЕЧНИК**). Всичко, което трябва да направите, е да покажете един прост жест с продължителност една секунда. Например, вдигане на ръка – ако заснемем това движение, камерата ще

го раздели на 24 стъпки, всяка записана в отделна фотограма. Върху лентата бихме видели етап от жеста фотограма по фотограма: на първата ръката е отпусната до тялото, на втората, леко повдигнатата ръка... и накрая ръката, напълно повдигната, в 24-та и последна фотограма.

Също така може да зададем прости въпроси около материята на филма, направен от целулоид (пластмасов материал, който също така позволява да се произвеждат най-различни други предмети, като топките за пинг-понг или клавиши за пиано): върху него има изображения, с дупки от страни (перфорацията), фини бели линии по един от ръбовете, те съответстват на звуковата пътека. Какво би се случило, ако надраскаме тези изображения (виж **“ТАНЦ НА ДЪГАТА”**), ако ги оцветим с флуомастер или добавим петна от мастило? Може да обясним, че тези интервенции, направени директно върху филма, ще бъдат видими по време на прожекцията.

Ако нямаме наличен филм подръка, в интернет се предлагат няколко изображения с добро качество. Може също така да използвате диапозитиви (ако имате такива) или родоиди (пластмасов лист) – прозрачни, тези материали пропускат светлината както при филмова лента (виж **РЕЧНИК**). За да се рисува върху този материал, трябва да се използват витражни мастила или перманентни маркери. За експеримент с надраскване е възможно родоидните листи да се почернят със спрей, а след като изсъхне, боята може да се изстърже (с писец, перо, остър предмет).

УСТНА ДИСКУСИЯ ОКОЛО УСЕЩАНИЯТА И ВПЕЧАТЛЕНИЯТА НА УЧЕНИЦИТЕ:

> Кой филм олицетворява най-удачно настроението на учениците? Защо? В *“Бележки върху цирка”* движенията на цирковите артисти (скокове, състезания, жонглиране), ритмът на последователност от изображения, които променят скоростта си, бързите движения на камерата, понякога

музиката и изблиците светлина носят усещане за радостно, дори трескаво оживление, което изисква вниманието ни в множество посоки едновременно.

А какво ще кажете за *“Виртуоз”, “Котка слуша музика”, “Серпентинни танци”* и *“Докато Дарвин спи”*?

> Бихме могли да попитаме учениците в кои филми времето не тече, както би било в действителност? *“Сутрешни призраци”, “Докато Дарвин спи”, “Танц на дъгата”, “Растежът на растенията”*... На базата на раздела *“Диалози между филмите”*, може да тръгнем от отговорите на учениците и да им обясним как режисьорите постигат тези странни времеви деформации.

> Асоциации на идеи: много от тези филми са абстрактни, но това не ни пречи да видим нещо познато. Може да попитаме учениците какво ги е накарало да се замислят: кръгът в *“Импресии в горните слоеве на атмосферата”* (планета, молекула...), формите в *“Опус III”* (сградите, издигащи се пред слънцето?), линиите от *“Виртуоз”* (растения, дървета?). *“Растежът на растенията”* и *“Серпентинни танци”* не са абстрактни филми, но въпреки това някои от вегеталните маневри, заснети от Командон, напомнят движенията на въжеиграчи, воалите на танцорите приличат на крила на пеперуда...

УСТНА ДИСКУСИЯ, ФИЛМОВ АНАЛИЗ:

> След като попитаме учениците дали са забелязали мотива с кръга или линията в няколко от филмите (кои?), може да ги попитаме и за други повтарящи се елементи. Всеки от учениците би могъл да предложи два филма, които имат нещо общо, например: *“Бележки върху цирка”* и *“Rhus Typhina”* с техните много кратки кадри, *“Докато Дарвин спи”* и *“Серпентинни танци”* с темата за пеперудите, *“Докато Дарвин спи”* и *“Rhus Typhina”* със звуците на природа, *“Сенки”* и *“Opus III”* с геометричните фигури...

> В кои филми срещаме човешки персонажи? *“Танц на дъгата”, “Сенки”, “Бележки върху цирка”, “Серпентинни*

танци” и *“Rhus Typhina”* изобразяват различни жени и мъже. Кой са представените персонажи (може да обясним: кой от тези актьори са получили инструкции от режисьора и / или знаят предварително движенията, които трябва да изпълняват)? Танцорката в *“Серпентинен танц”* на Алис Ги знае много добре кога трябва да излезе на сцената, обърната към камерата. Изпълнителят от *“Танц на дъгата”* е подготвил хореографията си преди снимките (в противен случай няма да може да бъде интегрирана в декора!). Осъзнаваме, че персонажите на *“Сенки”* са инсценирани, защото всички ходят с еднаква скорост и към края двамата прегърнати влюбени са перфектно заобиколени от сянката на прозореца.

ЗВУКОВО ПРЕЖИВЯВАНЕ:

Подобно на музиката, шумовете насочват погледа на зрителя и комуникират усещанията. Във филмите от тази програма шумовете може да присъстват интензивно или да липсват напълно, да са подчертани, сугестивни или на моменти да не отговарят на нищо познато... Може да изберете звук от филм (например рева от *“Докато Дарвин спи”*) и да помолите учениците да го възпроизведат с някакви предмети, с уста или с различни части от тялото. Може също така да се опитаме да съставим нова звукова среда, различна от онази, която се чува във филмите, при това с прости шумове. За да създадат звукови ефекти в малки групи, някои ученици може да шракат с два пръста (звука от дъжда в *“Танц на дъгата”*), други смачкват едно или повече листа (звука от стъпките в природата в *“Rhus Typhina”* или в *“Сутрешни призраци”*), други духат в дланта на ръката си (звука на вятъра в *“Сенки”*), четвърти модулират гласовете си... Тези експерименти за измисляне на шумове променят възприятието на филма – по този начин добавеният шум от вятър към *“Растежът на растенията”* може да създаде усещането, че сме на открито (докато изображенията очевидно са заснети на закрито). Ефектът, произтичащ от тази разлика между звука и изображението, може да бъде анализиран.

МОНТАЖНО ПРЕЖИВЯВАНЕ:

Монтажът е операцията по избор и подреждане на планове (виж **РЕЧНИК**). Всеки монтаж произвежда различни усещания, значения и ефекти. Една проста дейност позволява да го изследваме и в същото време да работим по мащабите. На учениците се дават шест малки правоъгълни листа (тази форма напомня на киноекрана), на които те рисуват котка в близък план с отворени очи, след това със затворени очи. След това, същата котка с отворени очи и в среден план (котката се заснема от малко по-далеч, което също позволява да се види част от пейзажа), след което спи легнала на клавиатура. След това, детайл от котката в едър план (ухо, лапа...), накрая изображения на музикални ноти (за да визуализираме възможния сън на котката). Вариациите в реда на снимките ще предизвикат различни истории и емоции: котката, която се събужда и заспива на няколко пъти, котката, която спи в началото и се събужда под звуците на музиката...

Подреждането на изображенията може да се извърши и от учителя, като се ръководи от указанията на учениците. Показват им се шестте карти, предварително изтеглени, и им се дават правилата на играта. Какви още идеи им хрумват?

ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПРАКТИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

Филмите в програмата представят множество ефекти, по които може да се работи под формата на ателие. Тези игриви предложения позволяват по-добро разбиране на принципите, на които се основават “специалните” ефекти на филмите в програмата.

ЕФЕКТ НА НАСЛАГВАНЕ НА ОБРАЗТЕ:

Присъстващ в *“Бележки върху цирка”, “Rhus Typhina”* и *“Сутрешни призраци”*, този ефект позволява да се наслагват две (или повече) изображения (виж **“RHUS TYPHINA”**). Направата на тауматроп, една от първите оптически играчки, позволява на учениците да разсъждават върху този ефект и да си задават въпроси около кадрирането, а също и около разположението и размера на фигурите в пространството.

Създаване на **тауматроп**: Накарайте учениците да нарисуват две допълващи се картини от двете страни на бял картон, например: лъв от едната страна и пламтящ обръч от другата. Внимавайте, рисунките трябва да са направени наобратно една към друга, тоест с главата надолу (преди да направите втората рисунка, обърнете картон на диска отгоре надолу). Пробийте две дупки една срещу друга на ръба на диска, след което завържете връв във всеки от отворите. Използвайки връвките, завъртете бързо диска по оста му – въртенето му ще създаде трето изображение, образувано от бързото наслагване на двете рисунки.



Практическо ателие за работа с лента

ОТКРИЙТЕ ИЛЮЗИЯТА ЗА ДВИЖЕНИЕ:

Изработване на **фолиоскоп / флипбук**: флипбукът е една от оптичските играчки, която помага да се възпроизведе **илюзията за движение**. Дайте на децата 15 до 25 малки правоъгълни листа и на всеки от тях ги накарайте да нарисуват етапите на едно просто движение. Всяко нарисувано изображение трябва

да се различава малко от предишното. Закрепете листата с помощта на щипка за рисуване, след което ги разлистете бързо с палец. Тази дейност може да бъде адаптирана към много от филмите в програмата. Човек може например да избере да нарисова етапите на движение на вратовръзката или пистолета в *“Сутрешни призраци”*, или крилата на водно конче в *“Докато Дарвин спи”*, или дори да нарисова на всеки лист една и съща фигура, например танцор на серпентина или обикновен кръг с вариращи и преливащи се цветове. В този случай ще трябва да внимавате да работите с хроматичните градиенти (не преминавайте директно от синьо към оранжево, а от тъмно синьо към светло синьо, след това към зелено, жълто, оранжево).

ОТКРИЙТЕ ЕФЕКТТЕ С ПИКСИЛАЦИЯ И СТОП-КАМЕРА:

Реализация на съвсем къс филм с пиксиляция. Помолете децата да си представят движението на предмет или част от него – може да изберат обект от някой от филмите или друг, който е в класната стая (молив, стол, ножица), но също така стрелките на часовника. С помощта на фотоапарат / камера на телефон направете две снимки на всеки от етапите на движение – две снимки на стрелката, сочеща 12, две други на стрелката, сочеща 1 часа... Внимавайте да не снимате ръцете, движещи самите стрелки! След като снимките бъдат прехвърлени на компютър, можете бързо да превключвате между тях. Това ще създаде впечатлението, че иглата се движи мигновено или че избраният обект се движи сам. Също така може да разпечатате снимките и да ги сглобите под формата на фолиоскоп.

СТОП-КАМЕРА:

Представете си ситуация, в която даден персонаж или предмет изчезват, например чаша се поставя на масата, след което се изгубва от поглед. Изберете къде да поставите камерата – отблизо, отдалеч, под ракурс (камерата се насочва отдолу или отгоре). Заснемете първата част от ситуацията – ръка, която

слага чашата, след което се отдръпва. След това спрете камерата и извадете чашата от кадър. В този момент ще трябва да внимавате да не преместите камерата, за да запазите същия кадър, в противен случай зрителят ще забележи ефекта. Включете отново камерата и заснемете вече празната маса. След като двата видеоклипа бъдат прехвърлени на компютър, може да се възпроизведат без прекъсване. Това ще създаде впечатлението, че чашата на масата е изчезнала сама. Спирането на камерата води до скокове и елипси, които могат да бъдат намерени в някои филми от програмата (*“Сутрешни призраци”*, *“Бележки върху цирка”*), но също така и в немалко заглавия от ранните дни на киното (виж *“НАЧАЛОТО НА КИНОТО”* - Мелиес).

СМЕСИЦА ОТ ТЕХНИКИ И МАТЕРИАЛИ:

В *“Танц на дъгата”* се използват множество различни техники: рисуване и надраскване върху филмовата лента, изображения от реалния живот, покадрова анимация на фигури... (виж *“ТАНЦ НА ДЪГАТА”*). Помолете учениците да направят колаж в стила на Лен Лай, като използват различни материали: оцветена на ръка хартия, парчета пластмаса, плат или картон, листа от дървета, изрезки от вестници...

Когато работата приключи, направете снимка на техните колажи. Винаги ли фотографията отразява разликата в материалите? Да, но от друга страна вече не може да ги пипнем с ръка. Точно като в киното!

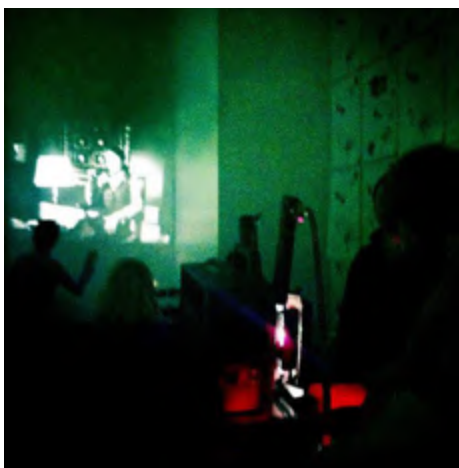
РАЗТВАРЯНЕТО НА КАПКА МАСТИЛО ВЪВ ВОДА:

Във *“Виртуоз”* черното мастило се разпростира постепенно из цялото изображение. Това може да се постигне чрез пускане на една или повече капки мастило в буркан, пълен с вода. След това наблюдаваме мастилото, което се разтваря постепенно, докато се смеси с водата. Опитът може да се повтори с повече капки от различни цветове.

ИГРИ СЪС СЕНКИ И ЦВЕТНИ ФИЛТРИ:

За да се разшири и обогати възприемането на „Сенки“, учениците може да бъдат помолени да играят със своите сенки. Ако не разполагате със силни източници на светлина, едно или повече фенерчета ще бъдат достатъчни. Изправени пред бяла стена или екран (това може да е и чаршаф, за предпочитане бял), децата разиграват сцени със сенките на ръцете си или дори с цяло тяло (обгърнати със съответните аксесоари). Сенките представят персонажи като прилепи, вълци, птици, машини. Чрез промяна на разстоянието между ръцете и стената, сенките променят размера си.

Може също така да закрием лъч светлина с лупа или филтър (прозрачен цветен лист). С лупа (но също така очила или чаша) може да се играе с формата на сянката и да се получи „подводен“ ефект като атмосфера. С филтър ще видим как сенките, проектирани върху стената, приемат съответния цвят. Този ефект може да напомни на определени кадри в „Бележки върху цирка“, в които синият или червеният цвят проникват в изображението. Играта на цветни сенки се появява и в „Танц на дъгата“.



Практическо ателие за работа с лента

НА ФОКУС И ИЗВЪН ФОКУС:

Нефокусирани кадри могат да бъдат видени в „Бележки върху цирка“ и „Rhus Typhina“. Можете да обсъдите с учениците какво означава нещо да е извън фокус, както и ефектът, който се създава върху зрителя. Размазаният кадър може да предизвика чувство на недоумение, мечтание, изненада... Но как се получава нефокусирано изображение? Този ефект е възможен благодарение на обектива. Разположен пред камерите и прожекторните апарати, обективът може да се регулира, за да се получи рязко изображение и (както се казва) „фокус“, но тази опция може и да не работи, което създава размазано изображение. Размазването прави заснетите елементи по-трудни за разпознаване, което подхранва въображението.

За да постигнете ефекта на размазване, всичко, което трябва да направите, е да „влезете“ в светлинния лъч с бял лист (който следователно ще бъде разположен между обектива на прожекторния апарат и екрана). Частта от изображението, проектирано на листа, ще бъде размазана. Колкото по-близо е листът до екрана, толкова по-рязко става изображението на листа.

ДРУГИ ОБРАЗОВАТЕЛНИ ВЪЗМОЖНОСТИ

- Отличните материали към филмите „Виртуоз“, „Сенки“, „Танц на дъгата“, разработени от Щефани Шлютер за MiniFilmClub (Немски институт за кино във Франкфурт): <https://www.dff.film/bildung/modellprojekte/minifilmclub/>

- Върху „Сутрешни призраци“: <https://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/exploration-du-cinema-experimental/seance-4-un-cinema-de-reve>

- Върху научното и експерименталното кино: <https://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/exploration-du-cinema-experimental/seance-2-de-la-science-l-art>

Използвани снимки в материалите

стр. 4 *Скорост на колата*, картина на Джакомо Бала, 1913 г., Март, Музей за модерно и съвременно изкуство на Тренто и Роверето
стр. 8 *Адът*, филм на Анри - Жорж Клузо, Серж Брумберг 2009 г., продуциран от Лобстър филмс
стр. 9 *Маргаритки*, филм на Вера Хитилова, 1966г., Централен филмов архив
стр. 10 *Лои Фулър*, картина на Анри дьо Тулуз-Лотрек, 1893 г., Бруклински музей
стр. 14 *Полифонично изкривено бяло*, картина на Паул Клее, 1930г., Музей за изящните изкуства в Берн
стр. 17 *Младият Шерлок*, филм на Бъстър Кийтън, 1924 г., продуциран от Сплендър филм
стр. 19 *Гийом в Египет*, Изложба «Крис Маркер - 7-те живота на режисьора», Френска национална филмотека, 2018 г.
стр. 23 *Пеперуди*, колекция на Емил Дейрол, 1870 г., Музей Дейрол
стр. 25 *Квадрати с концентрични кръгове*, картина на Василий Кандински, 1913 г., Музей Ленбаххаус, Мюнхен
стр. 26 *Летящият гларус*, хронофотография на Етиен-Жул Маре, 1887 г., аукцион Адер Нордман
стр. 33 *Децата и сенките в парка*, Андре Кертеш, 1951 г., Министерство на културата - Медиатека за Архитектура и Културно наследство, Дарение на Андре Кертеш
стр. 34 *Фуга, Ритъм 23*, картини на Ханс Рихтер, 1923г.
стр. 44 *Жако от Нант*, филм на Аньес Варда, 1991г., продуциран от Сине-Тамарис
стр. 46-47 Практически ателиета за работа с филмова лента, сдружение Бракаж
стр. 49 Различни формати на филмова лента

Графичен дизайн

Коцепция: Бенжаман Веско / Адаптация: Алис Амо

ОТ СЕБАСТИЕН РОНСЬОРЕ

Трептене/Flicker: Киното се основава на илюзията за движение, тоест на впечатлението, че прожектираните изображения се движат. Това впечатление се създава от бързата последователност на неподвижни изображения, които, когато се прожектират, създават илюзията за движение. За да бъде това движение плавно и естествено, всяко прожектирано изображение трябва да се различава съвсем малко от предишното. Филмите с трептене, от друга страна, играят с липсата на общи ориентири между последователните изображения, тяхната последователност не създава естествено движение при прожектиране, а, напротив, усещане за премигване. При трептящите филми изображенията се различават напълно едно от друго. Тези филми могат, например, да редуват изцяло монохромни изображения или поредица от различни мотиви (пейзажи или други), заснети кадър по кадър. Понякога е трудно да се гледат от хора, страдащи от епилепсия, но тези филми също могат да се направят като серия със сходни форми и мотиви, подобно на каталог, който разлистваме, за да видим бързо изображенията вътре (както е случаят с *“Докато Дарвин спи”*). В *“Импресии в горните слоеве на атмосферата”* на Хосе-Антонио Систиага разликата в разположението и интензивността на изрисуваните кадър по кадър петна създава определена вибрация и води до усещането за трептене на сферичната форма. Трептенето затруднява погледа ни – в тази поредица от изображения, различни едно от друго, се създава ефект на размазване, блещукане, ускорение.

Проявяване: По време на снимките филмовата лента (сходна с онази, използвана при класическата фотография), влиза в контакт със светлината, която се отпечатва върху емулсията. За да могат тези следи от светлина да станат видими, филмът трябва да претърпи процес, наречен “проявяване”. След като изображенията бъдат заснети, това включва потапяне на филма в различни химически бани (включително поне проявител и фиксаж), така че изображенията да се появят на лентата на филма. В зависимост от различните видове емулсии, изображенията ще се виждат цветни или

черно-бели. Тази първа стъпка кара изображенията да се появяват в негатив, което означава, че цветовете са противоположни: черните и белите са обърнати, както и всички останали цветове, които присъстват в противоположната на тяхната хроматичност (синьото е оранжево жълтото по-скоро виолетово...).

За да се възвърнат цветовете, така, както са били заснети, негативът трябва да се копира (със специален принтер) върху нов филм, който също ще бъде проявен и върху който ще се появят “истинските” цветове под формата на позитив. Това преминаване от негатив към позитив изисква лабораторни машини и този етап остава важен момент, през който също е възможно да се промени естеството на изображенията. За да маркира независимостта и свободата на режолверите във филма *“Сутрешни призрци”*, Ханс Рихтер подчертава танца им с негативен пасаж – револверите стават бели на черен фон, което засилва разликата с обичайния ред на нещата. За *“Импресии в горните слоеве на атмосферата”*, рисуван директно върху филмовата лента, Систиага използва такъв пасаж, за да получи желаните хроматични резултати. За негатив той използва обратните цветове на онези, които иска да се появят на копие, което ще се прожектира на екрана (позитива). Вълнуващи се от всички възможности, предлагани от филмовата лента като материал, експерименталните кинорежисьори често работят в лаборатории, за да проявят сами ролките си (докато в индустриалната мрежа филмите се проявяват от техници, които се грижат за изискванията на режисьора и продуцента, без наистина да експериментират по време на този творчески етап).

Директни интервенции върху филма (надраскване, рисуване и прочие): интервенцията върху филма се състои във въздействие директно върху лентата – или чрез рисуване, или чрез надраскване на емулсията. Лентата никога не е много широка, обикновено варира от 8мм до 70мм максимум. Интервенцията върху филмова лента може да се извърши или кадър по кадър (тази операция тогава изисква голяма прецизност), или върху

цяла част от лентата (следователно по по-свободен и по-малко рестриктивен начин).

Чрез тази практика жестът на режисьора е подобен на онзи на художника, дори гравьора. Авторите на филми създават форми върху филма, поставен пред тях на маса, тъй както художниците работят върху лист с рисунка или платно. Използваната филмова лента може да бъде напълно прозрачна (само целулоид без емулсия), черна (когато върху целулоида е поставен слой химически емулсии) или с вече заснети и проявени изображения. Когато се работи върху прозрачен филм, е възможно да се рисува върху него – четки, гъби и други инструменти позволяват нанасянето на цветове (с мастило, маркер, витражна бои и др.) директно върху филма. Както на празно платно, в началото няма с какво да се започне и от режисьора зависи да добави цветовете, като ги нанесе върху прозрачната подложка на лентата. Такъв е случаят с филма на Хосе-Антонио Систиага *“Импресии в горните слоеве на атмосферата”*. При работа върху черен филм става въпрос за изстъргване, като по този начин се отстраняват части от емулсионния слой, като се използват стилуси, пера или други остри предмети. Частите от филма, където е отстранена емулсията, изглеждат като прозрачни сълзи. Светлината от прожекторния апарат преминава през тези сълзи, които стават видими и побеляват при прожектиране. Нищо не пречи обаче и да добавим цвят към тези надраскани части, както Лен Лай прави за звездите и други елементи от *“Танц на дъгата”*. Когато работим с филм, който вече е заснет и проявен (на който следователно виждаме изображения), може или да изстържем емулсията, която премахва части от изображенията, или да оцветим светлите части на изображението, както правят например братята Люмиер за своя *“Серпентинен танц”* (процесът на оцветяване на черно-белите ленти е доста често срещан в ранните филми).

Монтаж: състои се в подреждане на различните сцени на филма, избор на продължителността им и как точно ще бъдат разположени една спрямо друга. От тази операция

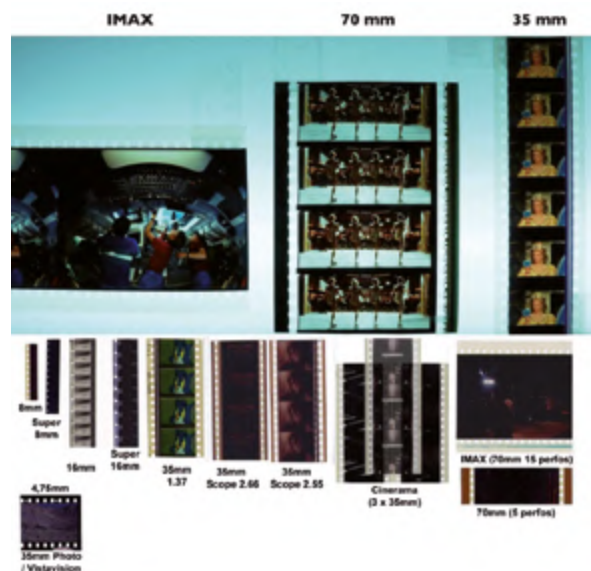
зависи ритъмът на филма, евентуалните ефекти на разпокъсаност, връзките му, неговата непрекъснатост или насеченост... Класическото разказвателно кино се стреми да ни “накара да забравим” монтажа, сцените и изображенията трябва се преливат по “очевиден” начин. Тоест, без да забелязваме монтажния разрез между плановете. Един от основните въпроси при монтажа е въпросът за правилната продължителност на плана, тъй като последователността на тези продължителности придава на филма неговия ритъм (Жан-Люк Годар казва, че режисурата е поглед, а монтажът е сърдечен ритъм). Много режисьори (като Сергей Айзенщайн, Дзига Вертов, Орсън Уелс, Пиер Паоло Пазолини, Ермано Олми и др.) смятат, че монтажът е основната специфика на киното, неговата област за голяма творческа свобода, тъй като позволява сътресения в повествованието, разработването на конфликти и разбуждането на съвести... всъщност цял един набор от позиции, които са едновременно разказвателни, естетически и политически.

Експерименталните филми, разбира се, обхващат всички тези въпроси и задават допълнителни. Например, в някои експериментални филми монтажът може да бъде планиран директно в камерата, т.е. по време на снимките – след това филмът се прожектира, без да е нарязан и сглобен предварително, тоест в реда, в който е заснет. Това отразява едно споделяно времево преживяване между момента на заснемане (от режисьора) и този на откриването на прожектираните изображения (от зрителя). Намираме тази практика, известна като монтажно снимане, в *“Бележки върху цирка”* и *“Rhus Typhina”*.

Други въпроси около монтажа в експерименталната практика – във филми, направени чрез намеса върху лентата (като *“Импресии в горните слоеве на атмосферата”*), няма действително редактиране. Тъй като лентите на тези филми не са заснети, те няма да бъдат изрязани или монтирани. Ритъмът на тези филми идва от прекъсванията между едното и другото изображение и от визуалното въздействие на изображенията, които са в постоянна промяна (виж **РЕЧНИК**).

Контактен принтер: Използван във фотохимични

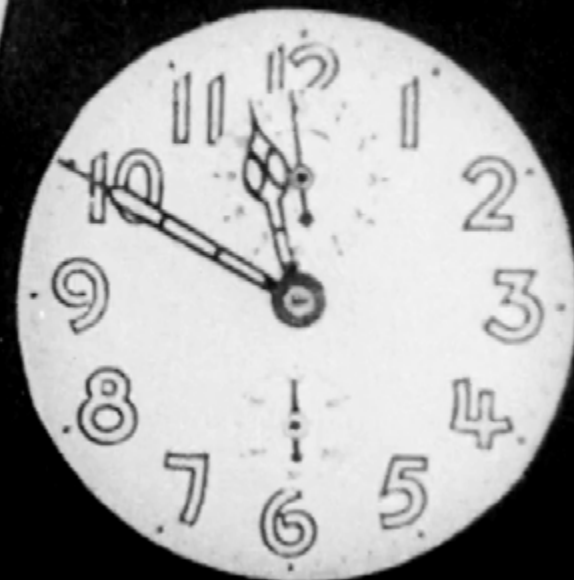
лаборатории, контактният принтер е машина, която позволява на изображенията, заснети на филмова лента, да бъдат копирани върху втори филм, който е празен (т.е. който все още не е заснет и върху който следователно образите може да бъдат запечатани). Принтерът се състои от две части: една, която прожектира, в която се поставя копираната лента, и една, която записва, в която се поставя празният филм. Заснетите изображения се прожектират върху празния филм, който ги презаснема. Този трансфер може да се извършва без прекъсвания, тоест оригиналният филм се копира върху втори филм в своята цялост и със същата скорост / времетраене. Това може да се прави и изображение по изображение.



Различните формати на кинолента

Тази втора опция се извършва с принтер, наречен *“Truca”*, който позволява по време на операцията на копиране да се правят промени в скоростта, наслагванията на изображенията, игрите със светлина. Благодарение на принтера е възможно да се правят копия на филми, чийто оригинал би бил твърде крехък за прожектиране (например, защото филмовият носител е наситен с мастило или боя).

Филмова лента/емулсия: съществуват различни филмови формати, които се идентифицират спрямо ширината на лентата. Това се измерва в милиметри: 8мм, 16мм, 35мм, 70мм... Размерът на филма зависи от инструментите, използвани за неговото създаване – различните камери, принтери, маси за монтаж може да се използват само за определена ширина на лентата. Филмовата лента се състои от различни елементи, насложени един върху друг: прозрачна целулоидна база, върху която са нанесени химикали. Общата дебелина на тези наслоени продукти е приблизително 0,15 мм. Тънките слоеве химикали позволяват записването на образите. По време на снимките те се излагат на светлина и така се получават образите – или по-точно следите от светлината – които се запечатват. Този фоточувствителен (т.е. светлочувствителен) слой се нарича “емулсия”. По време на снимане светлината преминава през обектива на камерата и атакува емулсията, по която остава следа (като по този начин формира образа на заснетите обекти, пейзажи, персонажи). Докато снимаме, може да варираме количеството светлина: Йонас Мекас използва тези ефекти в *“Бележки върху цирка”*. С тези вариации на осветеност може да се работи и в лабораторията (по време на проявяването на лентата), както е случаят с *“Rhus Typhina”*. В случай на директни интервенции върху филма, той може да бъде напълно прозрачен (върху него не е поставена емулсия и може да се рисува директно върху целулоидната база) или изцяло непрозрачен (за да се получи този ефект, трябва да се изложи на светлина, което прави емулсията черна и това прави възможно изстъргването на слоевете емулсии) или с изображения (с филм, заснет и след това разработен), които могат да бъдат оцветени или надраскани.



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

CINED ПРЕДЛАГА:

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

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

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

Филмите, налични на платформата CinEd, са предназначени единствено за употреба с некомерсиална цел, в рамките на публични културно-образователни прожекции.



Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

