



Европейска програма
по кинообразование
за деца и младежи

Първият учебен ден

Жак Розие

Малка светлинка

Ален Гомис

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ КЪМ
ФИЛМИТЕ



СЪДЪРЖАНИЕ

I - ВЪВЕДЕНИЕ СТР. 2-5

- CinEd **стр. 2**
- Защо точно тези филми днес? Технически характеристики **стр. 3**
- Основни теми и синопсис **стр. 4-5**

II - ФИЛМИТЕ СТР. 6-11

- Жак Розие и Ален Гомис: двама привърженици на мостовите в киното (+ филмографии) **стр. 6-8**
- Сходства: "Първият учебен ден" **стр. 9**
- Свидетелства: Ален Гомис си спомня за "Малка светлинка" **стр. 10-11**

III - АНАЛИЗ СТР. 12-20

- Разкадровка на филмите **стр. 12-13**
- Киновъпроси: "показано - скрито" **стр. 14-16**
- Киновъпроси: звуци и звучене **стр. 16-17**
- Анализи... на "Първия учебен ден" **стр. 18-21**
- Анализ... на фотограма - простъпката **стр. 18**
- Анализ... на план – природата като произведение на изкуството **стр. 19**
- Анализ... на план-епизод – свобода **стр. 20-21**
- Анализи... на "Малка светлинка" **стр. 22-25**
- Анализ... на план – сянка и светлина **стр. 22**
- Анализ... на фотограма мястото на зрителите **стр. 23**
- Анализ... на план-епизод – когато реалността се преобръща **стр. 24-25**

IV - ВРЪЗКИ СТР. 26-31

- Свързани образи: от експериментиращо око към преживяването на зрителя **стр. 26**
- Връзки с други изкуства: светлина и импресионизъм **стр. 27-29**
- Предложения за педагогически дейности **стр. 30-31**

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 :

Арно Е преподава филмов анализ във висшето училище за кино - ла Фемис (la Fémis), занимава се с кинокритика (Bref, Images documentaires, Etudes, kritikat.com), член е на селекционния комитет на фестивала Entrevues Belfort в Белфор, Франция и участва в разнообразни мрежи и проекти за кинообразование във Франция, насочени към преподаватели и ученици.

Благодарности :

на Ален Гомис

както и на Изабел Бурдон, Натали Буржуа, Мелоди Шолме, Аньес Нордман, Лена Руксел

Координатор CinEd: Френски институт – Париж

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

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

Графичен дизайн (адаптация на български език): Александра Елезова

Всички права запазени : CinEd / Institut français

ЗАЩО ТОЧНО ТЕЗИ ФИЛМИ ДНЕС?

Рене в едно провинциално селище през 1950г. и Фатима от Дакар в наши дни: *"Малка светлинка"* и *"Първият учебен ден"* може първоначално да изглеждат далечни във времето и в пространството. Това обаче е един от особените ефекти на киното – способността да пренесеш зрителя, пренебрегвайки ограничения на различията. Така по време на този преглед, зрителят ще бъде Рене, а после и Фатима. Ще се озове в едно малко населено място в Южна Франция, сред дивата природа, а после в столицата на Сенегал, където се говори езика уолоф.

Целта на филмите е да ни постави в компанията на тези детски персонажи, за да споделим тяхното усещане за света. И ако то е специфично, то то е също толкова логично и разумно, като това на възрастните. Несъмнено поради силата на своята убеденост и комуникативност. Често се използва качествено определение „на висотата на детето“ като позитивна оценка на филмите от това време. Без съмнение и тук случаят е такъв, но Жак Розие и Ален Гомис предлагат повече от това. Филмите акцентират на вътрешната сила на персонажите със средствата на сетивността (зрение, слух, допир) и споделянето на фантастични и смели субективни усещания, въображаеми територии, които диалогират активно между два континента и две епохи. Стори ни се особено ценно да предложим тези възхвали на чувствителността и дързостта, които представляват своевременно и дефиниция на самото кино.



ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

"Първият учебен ден"

1955, Франция, 35мм, черно-бял, 1.33, 22 мин 40 сек

Режисура: Жак Розие

Сценарий: Мишел Огдор, Жак Розие

Оператор: Рене Матлен

Авторска музика: Дариус Мийо

Звук: Жан Дюге, Жан Пуло

Монтаж: Мишел Давид, Реймонд Невер

Продукция: Пиер Нюрис, Groupe des Trente - Dovidis-Film

В ролите: Рене Болио (Рене), Мариус Сумиан (Сусу), учителят и жителите на Коран

"Малка светлинка"

Франция, 2002, супер16, цветен, 1.85, долби SR, 15 мин

Сценарий и режисура: Ален Гомис

Оператор: Орелиен Дюво

Звук: Алиун Мбоу

Монтаж: Фабрис Руо

Музика: Патрис Гомис и Констанс Барес

Продукция: Хиляда и една продукции (Mille et Une Production).

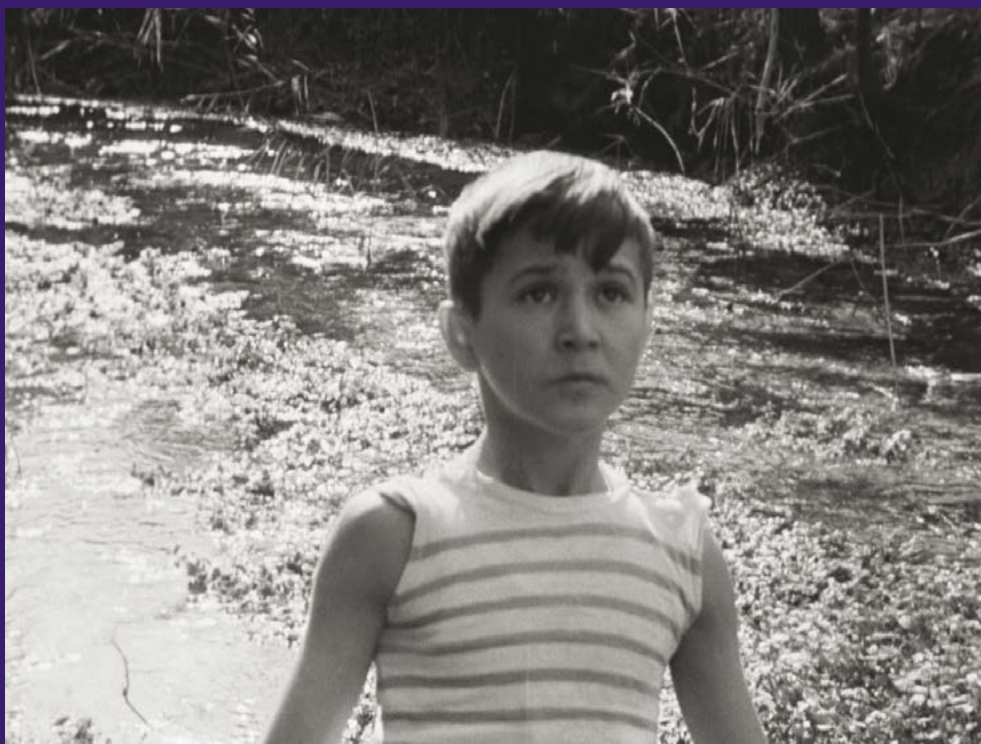
В ролите: Аси Фал (Фатима), Джолоф Мбенге (Алун), Тиерно Ндиай Дос (бащата), Аюа Мбайе (майката)...

ДЕЦА И
ЧОВЕШКИ
СЪЩЕСТВА



ПОГЛЕДИ И ГЛЕДНИ
ТОЧКИ

ВЪТРЕШНИ
ПРЕЖИВЯВАНИЯ И
СУБЕКТИВНОСТ



ЗОНИ НА
НАПРЕЖЕНИЕ И
ВЪЗРАСТНИТЕ

СМИСЪЛ И
ВЪЗПРИЯТИЯ

ВЪОБРАЖАЕМОТО И
МЕЧТАНОТО

ОСНОВНИ ТЕМИ

ДЕЦА И ЧОВЕШКИ СЪЩЕСТВА

"Първият учебен ден" и "Малка светлинка" са нещо повече от филми за детството - това са филми-деца. Става дума за абсолютното приемане на тази възраст, докато зрителят влезе в директна комуникация с героите, изпитвайки силата на техните убеждения и вярвания. Ако и Рене и Фатима да са детски персонажи, то те са преди всичко възприети като човешки същества със собствена идентичност.

ПОГЛЕДИ И ГЛЕДНИ ТОЧКИ

Един от механизмите за потапяне на зрителя в зоната на детството – погледът, е активно използван и в двата филма. Рене и Фатима преживяват и откриват един свят, който зрителят възприема през очите им. Посредством тяхната гледна точка, той се озовава най-близо до усещането им за света.

ВЪТРЕШНИ ПРЕЖИВЯВАНИЯ И СУБЕКТИВНОСТ

"Първият учебен ден" и "Малка светлинка" представят едни силни интимни преживявания. И двата филма използват активно различните похвати в киното, за да предадат усещане за субективността на персонажите. Включително с вътрешнокадров и извънкадров глас, а също и с различните звукови и музикални ефекти.

СМИСЪЛ И ВЪЗПРИЯТИЯ

Двата филма са също сетивни преживявания, които активно въвеждат в света на децата. Зрението и звукът заемат ключово място и създателите им са построили филмите си, така че да предадат тези усещания. Допирът също е пресъздаден - светлината и водата по кожата, топлото и студеното - всичко това ни въвежда в усещанията на персонажите.

ЗОНИ НА НАПРЕЖЕНИЕ И ВЪЗРАСТНИТЕ

Въпреки че децата са често сами и в своя собствен свят, възрастните понякога нахлуват в него, и в двата филма. Някои от тях са съюзници, а други са представители на реда и се опитват да върнат персонажите към реалността и разума. По този начин двете деца се озовават в зони на напрежение, което преживяват и на което се противопоставят със своите детски средства.

ВЪОБРАЖАЕМОТО И МЕЧТАНОТО

Фатима и Рене имат много особено отношение с действителността, те се стремят по някакъв начин да я подчинят на своите желания и фантазия. Персонажите бягат посредством въображението и преобръщат реалността, изработвайки си така своя собствена действителност, като всеки един от тях на свой ред се сблъсква с понякога бруталните реакции от околните.

СИНОПСИС НА "ПЪРВИЯТ УЧЕБЕН ДЕН"

На централния площад на Коранс, малко провинциално градче, обявяват първия учебен ден. Рене е паникьосан, защото все още не си е написал домашните, но за щастие може да разчита на помощта на възрастния Сусу, който работи в лозята. Първият учебен ден настъпва. По пътя за училище, предизвикан от един съученик, Рене си хвърля чантата от моста. Така решава да поеме по реката към гората. Погълнат от заобикалящата го природа, той наблюдава, слуша и изглежда като да се изгубва, преди да открие случайно своята чанта. Наслаждава се на момента, излегнат във водата, и после поема обратно, залавяйки по пътя една водна змия. Без да бърза, Рене тръгва по течението на реката и стига до селото откъм мястото за пране. Завърнал се в училище, през междучасието, е порицан от своя учител. Вече в класната стая, той скрива влечугото в тетрадката на своя съученик, който го е предизвикал. Учителят проверява домашните. Неговата тетрадка е пълна с вода, а отговорите са някак фантастични. Момчето ще трябва да потърси своя приятел, стария Сусу, който явно е виновен за тези грешки и е поканен от учителя да се присъедини към класа. Съученикът на Рене отваря тетрадката си, изпускайки змията: вълна от паника залива класа, всички бягат с викове и крясъци. Рене прибира животното и решава да го върне обратно на свобода. Той е заловен от съучениците си из улчките на селото. Избягва от тях и се връща край водата. В коритото на реката, той връща влечугото и го наблюдава как се отдалечава.

СИНОПСИС НА "МАЛКА СВЕТИЛКА" ⁽¹⁾

Дакар, Сенегал. Фатима, малко момиченце на 8 години, наблюдава внимателно светлината, която светва и изгасва при отваряне и затваряне на вратата на хладилника. Дали лампичката продължава да свети и когато е затворен? Този първоначален въпрос повежда серия от по-глобални питання за света около нея. Фатима започва да се вглежда и заслушва по-внимателно във всичко: шумовете на града, минувачите по улицата, а също и в близките си, които не всякога разбират нейните състояния. Тя затваря очи и се пита, дали хората все още ги има щом тя не ги вижда. Слуша шумовете около себе си и с помощта на своето въображение, ги смесва със звуци, които си измисля. Книжката ѝ, разказваща историята на един ескимос, ѝ и дава идеи. Плъзгайки се по пясъка, тя си се представя на шейна, а после скрита под един бял чаршаф, си мисли че е под леден блок. Накрая разгадава мистериата на хладилника, като открива превключвателя. Но нейният замечтан поглед и метафизични въпроси, ядосват семейството ѝ, така че често отнася по някой шамар. Това съвсем не я спира, тя продължава да наблюдава и да изучава: един гараж, един работник, една крушка, слънцето... Накрая, след като дълго време е слушала от всички и е мечтала за него, тя се озовава на морето.

(1) Синописът е препечатан от френски образователни материали на тема "Училище и кино" (École et cinéma): <http://www.cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques/-/ressources/54808>

АВТОРИ, КОНТЕКСИ

ЖАК РОЗИЕ И АЛЕН ГОМИС: ДВАМА ПРИВЪРЖЕНИКА НА МОСТОВЕТЕ В КИНОТО

Колкото и да са различни техните епохи и характери, Жак Розие и Ален Гомис се отличават със специфичен отпечатък във френския кинематографичен пейзаж.

ЖАК РОЗИЕ: НЕЗАВИСИМОСТ НА ВСЯКА ЦЕНА



ФИЛМОГРАФИЯ

Избрани късометражни заглавия:

Първият учебен ден (*Rentrée des classes* 1955)
Сини джинси (*Blue jeans* 1958)
Папараци (*Paparazzi* 1964)
Така стоят нещата (*Le parti pris des choses* 1964)
Ноно Ненес (*Nono Nenesse* 1976)

Пълнометражни заглавия:

Сбогом, Филипини (*Adieu Philippine* 1963)
В района на Оруе (*Du côté d'Orouët* 1973)
Корабокрушенците на острова на костенурките
 (*Les naufragés de l'île de la Tortue* 1976)
Мейн-Осеан (*Maine Océan* 1986)
Фифи Мартангал (*Fifi Martingale* 2001)

Жак Розие (роден през 1929г.) първоначално следва традиционните етапи на кинообразованието във френския контекст от петдесетте години. Завършва през 1954г. Института за висше кинематографично образование (IDNEC, преименуван на Fémis през 1988г.), и съобразно практиките навремето, заема позиция на стажант - асистент, докато работи паралелно в телевизията. Измежду тези ангажименти, най-важен за него се оказва опитът като асистент на Жан Реноар при заснемането на "Френски канкан" (1955). Влиянието на Реноар е видимо и в "Първия учебен ден" (виж **Светлина и импресионизъм**), едно продължение на дипломната работа на Розие – късометражен филм, в който заснема първите образи, трасирайки някои принципи на бъдещата Нова вълна (Nouvelle Vague): малък екип, външни снимки, непрофесионални актьори.

След детството в "Първия учебен ден", филмите от началото на кариерата му разкриват талант на добър портретист на младежта. Първо със "Сини джинси" (1958), дръзка тийнейджърска комедия за летните изкушения. И макар че Жак Розие да не е директно замесен в списанието "Каие дьо синема" (*Cahiers du Cinéma*), което е в центъра на Новата вълна, той е често асоцииран с авторите му и ревностно защитаван от тях. Жан-Люк Годар пише възхвала на "Сини джинси", след което филмът получава право на разпространение в зала, в програмата преди филма на Джон Бери "Ах, това мамбо" (1956). Годар и Франсоа Трюфо подпомагат преминаването му към пълнометражното кино, представяйки го на продуцента Жорж дьо Борегар. "Сбогом, Филипини" (1963) обаче извежда наяве проблемите на Розие с индустрията. Борегар започва продукцията, но не я завършва, поради натрупаното закъснение на снимките, както и заради авантюристичните, дори екстравагантни методи на заснемане – част от кадрите са правени в район на Корсика, достъпен само с мулета.

"Сбогом, Филипини" е завършен благодарение на откупването на правата за филма от приятели. Той е крайгълен камък в историята на Новата вълна, както и прекрасен портрет на младежта от 60-те години по време на Алжирската война, която е тогава тема-табу във Франция. С този първи пълнометражен филм се полагат основите на "парадокса Розие" – появата на един изключителен режисьор, но и на нов творчески модел, в това число и с невъзможността си да представи завършен сценарий на продуцентите, което му отрежда маргинално място във френския кинематографичен пейзаж (а и предвид търговските неуспехи на неговите филми). Той успява да завърши три пълнометражни филма, макар че "Фифи Мартангал", представен на кинофестивала във Венеция през 2001г., не достига до салоните и е излъчен много по-късно на телевизионен екран от "Канал плюс". Снимките на последния му филм са прекъснати през 2007г., година след започването им.

Завършените проекти – "В района на Оруе" (1973), "Корабокрушенците на острова на костенурките" (1976) и "Мейн-Осеан" (1986) – са артистични постижения, развиващи специфична комична линия, характеризираща се с любов към неопитните и непохватни персонажи. Така Розие открива актьора Бернар Мене във "В района на Оруе", след което той се появява и в "Мейн-Осеан". Това кино извън класификациите е описано и от критика Жак Манделбаум: "Любовта към пътуванията и към почивката, към водата и островите, силното усещане за време, уклонът към популярните жанрове и непрофесионалните актьори, сливането на документално и игрално кино, импровизацията и смените на образи от висините на живописиста, бележат по незаличим начин това кино, което осигурява, както никое друго, усещане за радост и меланхолия едновременно, за грацията на съществуването и крехкостта на момента." (Льо Монд, 01.09.2001г.)

АЛЕН ГОМИС: АЛТЕРНАТИВНИ МАРШРУТИ



Ален Гомис на снимките на "Малка светлинка"

ФИЛМОГРАФИЯ

Късометражни заглавия:

Вихрушки (*Tourbillons* 1999)
Малка светлинка (*Petite lumière* 2003)
Ахмед (*Ahmed* 2006)

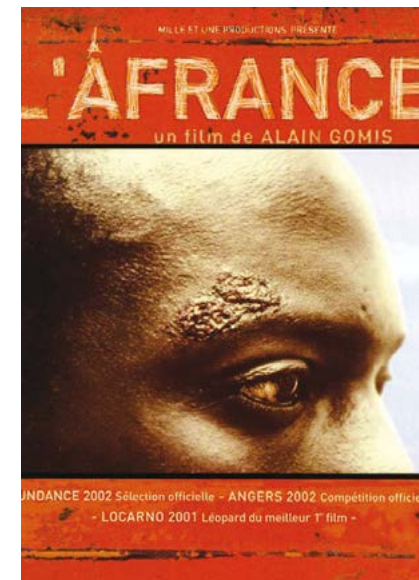
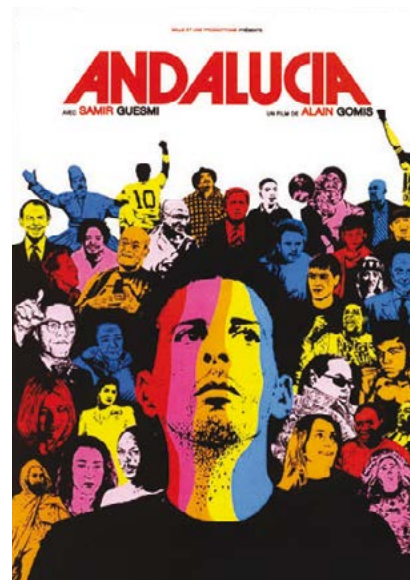
Пълнометражни заглавия:

Афранс (*L'Afrance* 2001)
Андалусия (*Andalucia* 2008)
Днес (*Aujourd'hui* 2013)
Фелисите (*Félicité* 2017)

Режисьорът описва своя произход, първия си досег с киното и с културата като цяло по следния начин. "Роден съм във Франция, в един краен квартал. Баща ми беше работник, а майка ми чиновничка в офис. Израснах в града. Открих литературата много късно. Бях голям мечтател и много се разсейвах: трябваше ми месеци за да прочета една книга. Киното вероятно ми се стори по-лесно достъпно." (Цитатите са от брой 1 на списание "Реплик", 2012г.)

Така роденият през 1972г. Гомис се развива като един изключително самоук творец. При него любовта към киното се проявява много рано, както и към телевизията. Училището изиграва значителна роля: "Спомням си много прожекции в нещо като голяма столова. Беше впечатляващо, защото идваше с един 35мм проектор, и това строго училищно пространство се преобразяваше невероятно." Гомис си спомня по този повод за "Бяла грива" на Албер Ламорис, "Счупена стрела" на Делмър Дейвис, и най-вече за един основополагащ филм - "Токийски хлапета" на Ясуджиро Озу.

В гимназията идеята да се занимава с кино се конкретизира. С баща сенегалец и майка французкойка, Ален Гомис е и свидетел на една смесена Франция. Човек от народа, за когото достъпът до по-престижно образование се оказва не толкова лесен – не успява да премине изпитите за постъпване в специализираните висши училища Луи Люмиер и Ла Фемис [висшето образование във Франция се осъществява в профилирани училища (*Les grandes écoles*), където достъпът е много селективен, и в университети, където приемът е по-свободен], след което се записва в университета с профил Кинематография, специализира Драматургия и започва да прави филми в аматьорски условия, купувайки си цифрова камера.



Неговата магистърска дипломна работа става първия му пълнометражен филм: "Афранс" (2001). Една продуцентка, от фирма, в която той стажува, проявява ентузиазъм към сценария, което му осигурява финансиране. "Мисля че по това време бях на 26г., идвах от никъде и не познавах никого. Не разбирах много какво се случва, но малко по малко научавах за продуцирането и дистрибуцията". "Афранс" е направен с малък бюджет, но е забелязан на фестивалите в Кан (в селекцията на Асоциацията за разпространение на независимо кино (ACID) и филмовия фестивал в Локарно, където получава Сребърен Леопард), както и от кинокритиката.

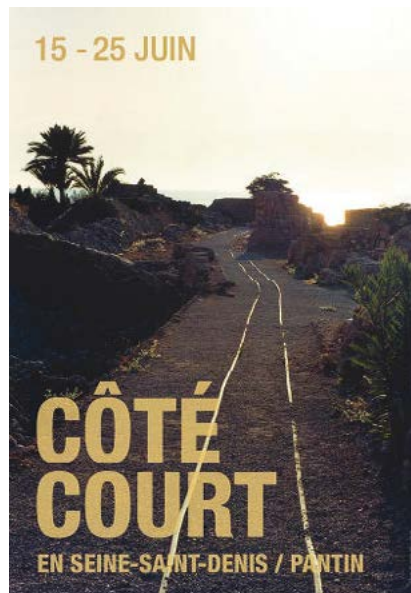
Забележителното при Ален Гомис е че след късометражния си филм "Вихрушки" (1999) много бързо преминава към пълнометражно кино. "Малка светлинка" (2003) е част от този преход, след "Афранс" и "Ахмед" (2006), чийто сценарий е бил написан от един гимназист. Следват още два пълнометражни филма: "Андалусия" (2007) и "Днес" (2012). Тази филмография демонстрира едно космополитно въображение в контекста на френското кино, което иначе рядко показва смесеното население – "Малка светлинка" и "Днес" са заснети в Дакар, а "Афранс" и "Андалусия" във Франция, представяйки социалното многообразие. Непрестанно изниква темата за сблъсък между вътрешния свят на персонажите и света който ги заобикаля, въпросите за бягство от условностите чрез въображението.

КОНТЕКСТ: НЯКОЛКО ОСНОВНИ МОМЕНТИ ОКОЛО ФРЕНСКОТО КЪСОМЕТРАЖНО КИНО

Кратък филм е този, чиято продължителност е под един час. Макар и често да се приема като обучително средство за младите режисьори, трябва да споменем че някои от големите филми във френската история са именно в този формат. Може да цитираме такива бележити и служещи за пример заглавия като: "По повод на Ница" (1930) и "Нула за поведение" (1933) на Жан Виго, "Нощ и мъгла" (1955) на Ален Рене, "Първата нощ" (1958) на Жорж Франжу, "Терминал" (1962) на Крис Маркер... Но в едно индустриално изкуство, като киното, позициите на късометражния филм си остават нестабилни. Макар и роден през погледна на Люмиер и "картините" на Жорж Мелиес, пълнометражният филм се превръща, както във Франция, така и навсякъде другаде, в комерсиална норма след 1920 година.

Френската кинематографична индустрия от край време е направлявана от обществената власт и различни политики са били прилагани относно краткия формат. От 1940 до 1950 година съществува закон, който прави задължително представянето на един кратък филм в началото на всяка прожекция и установява пропорционално разпределение на приходите като възнаграждение. Това очевидно защитава и дава икономическо предимство на късометражното кино. До премахване на тези разпоредби през 1953г. с приемането на два закона: единият отменя задължителните начални прожекции, а другият въвежда заплащане според качеството – трябва да отбележим че кратките филми от това време, предимно дидактични и публицистични, рядко са били от особен артистичен интерес. Следва мобилизация от Групата на трийсетте (Le Groupe des Trente), колектив в който можем да открием Жорж Франжу, Жак Деми, Крис Маркер, Жан Пенлеве или Ален Рене. Целта им е да защитят интересите на късометражното кино, стремейки се да гарантират артистични качества, откривателски дух и независимост. "Първият учебен ден" се вписва напълно в този контекст, още повече че е копродукциран от Групата на трийсетте. В този стремеж за пробуждане, се въвеждат Международните дни на късометражния филм в Тур (1955-1971), които ще се окажат ценна кинематографична лаборатория с много силно влияние. По време на този фестивал, проследяван от ежеседмичника "Ar" (Arts), Жан-Люк Годар открива "Сини джинси" на Жак Розие през 1956г.

Въпреки многобройните изключения и опити за разпространение, краткият филм така и не открива отново онова място в киносалоните от висотата на периода между 1940 и 1950. В наши дни то присъства по-скоро като алтернативно разпространение. Въпреки това, множество фестивали го правят видимо. Някои, специализирани в този формат, са изключително популярни във Франция. Например Международният фестивал на краткия филм в Клермон-Феран, създаден през 1982г. Днес той събира повече от 150 000 зрители в рамките на една седмица.



Много други събития показват динамиката на формата, като фестивалът Côté court в Пантан (където "Малка светлинка" е селектиран и награден през 2003г.), Европейският фестивал за късометражно кино в Брест, както и Европейският фестивал на среднометражния филм в Брив.

Защитата на формата е осигурена и от Агенцията за късометражно кино, създадена през 1983г. Това е асоциация, субсидирана с обществени средства, която промотира и разпространява късометражни филми в киносалоните, но и в медиатеките, културните центрове, асоциациите, разполагаща със значителен каталог от над 10 000 заглавия. Колкото до разпространението в киносалоните, то се осъществява през RADI (Алтернативна мрежа за разпространение) с над 300 зали и предлагаща свързани прожекции между късометражно и пълнометражно кино. Асоциацията разполага и с фонд за образователни инициативи за кино, организира програмни ателиета, участва в многобройни фестивали, и издава списание "На кратко" (Bref).

СХОДСТВА: "ПЪРВИЯТ УЧЕБЕН ДЕН"

* "НУЛА ЗА ПОВЕДЕНИЕ" НА ЖАН ВИГО

Една съзнателна препратка към "Нула за поведение" (1933) – една яростна и сюрреалистична възхвала на неподчинението и хаоса в училищната среда, където "Първият учебен ден" се явява двацет години по-късно нещо като филм близък. Жак Розие посвещава дори един документален филм на Жан Виго в поредицата "Режисьори на нашето време" (Cinéaste de notre temps) през 1964г.



"Нула за поведение"



"Първият учебен ден"



"Нула за поведение"



"Първият учебен ден"

* ДВАМА БРАТОВЧЕДИ НА РЕНЕ ОТ АМЕРИКА



"Луизианска история"
(1948), реж. Робърт
Флаерти



"Малкият беглец" (1953),
реж. Морис Енджъл, Рут
Оркин, Реймънд Абрашкин



"Първият учебен ден"

* ФРАНСОЯ ТРЮФО И ДЕТСТВОТО

Трюфо е бил защитник на Розие, в който той разпознава предшественик на Новата вълна, неговата филмография също е силно белязана от образа на детето.



"400-те удара"



"Първият учебен ден"



"Джобни пари"



"Пакостниците"



"Първият учебен ден"



"Дивото дете"

СВИДЕТЕЛСТВА: АЛЕН ГОМИС СИ СПОМНЯ ЗА "МАЛКА СВЕТЛИНКА"

КИНООБРАЗОВАНИЕ

"Имам един много ярък спомен: Един ден в училище ни водят да гледаме "Токийски хлапета" (1932) на Ясуджиро Озу, една епохална среща. Беше невероятно да усетя тези две хлапета толкова близки, макар да идваха от тъй далеч: Япония от 1930г., на черно-бяла лента. Тогава аз реално срещнах и разбрах две същества, които по време на филма ми станаха по-близки от моя съсед. Киното притежава тази сила, да преодолява пространства и да оспорва територии приети за конкретни и статични."

"Щастлив съм, че "Малка светлинка" е част от същите тези процеси и внушения. А има и още нещо, което ми харесва, свързано с преодоляването на ограниченията: филмът е френско-сенегалска продукция и същевременно е европейски. Доволен съм, че се приема за френски филм, също толкова добре колкото и за сенегалски в Сенегал. Но да ви кажа честно националностите... Бих се радвал и китайците да могат да го припознаят за китайски, и да го включат като елемент в тяхната образователна програма."

АВТОБИОГРАФИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ

"Светлината от хладилника е личен спомен, както и намирането на копчето, което включва лампичката, макар че не мисля, че мисълта за това ме е обсебвала толкова колкото Фатима. Но тази част, която си беше напълно мое усещане, е основната в случая: съмнението във всичко - усещане което някак преодоляваме, но никога не разрешаваме напълно. По някакъв начин ми се струва, че винаги съм бил режисьор, дори без камерата, преди да започна да снимам. В този смисъл Фатима е едно второ Аз. И все пак странно е, че едно качество, свързано често с детството, се съотнася към онзи клон на западната философия свързан с мисленето на Декарт (cogito) – където за да разсъждаваш и съществуваш, трябва първо да се съмняваш."

ДА НАПИШЕШ ЕДИН СЕТИВЕН И СУБЕКТИВЕН ФИЛМ

"Идеята за навлизане в субективния свят на Фатима е отправна точка: нейният поглед, нейното усещане за нещата. Целта при писането беше да си едновременно във и извън нея, да създам това внушение. Ролята ми при писането и по-общо в киното е да пресъздам емоциите на моите персонажи. Обикновено имам една идея за начало и за край и се опитвам да се доближа максимално до някакво усещане, сякаш нещо ви гъделичка под езика и се опитвате да го формулирате. Все едно се опитвате да си припомните някакъв сън, събирате откъслечни образи... нещо като монтаж. Както при сънищата, често си мислим, че нещо е гениално, но веднъж



"Токийски хлапета"

като ги сглобим, се оказваме разочаровани. Някои неща се изхабяват много бързо, като излязат наяве и се конкретизират."

"За един такъв филм, в сценария се описват само образите. Казвам го с известна носталгия, тъй като това е нещо, което имам чувството че съм изгубил донякъде – да тръгнеш от много ясни образи. Желанието ми беше да заложа на един основен момент в киното: разказът се развива през изненадата, свързана с преминаването от една сцена в друга. Това по някакъв начин ни отвежда пак към детството, способността да си създадеш един нов свят от някаква мечта, образ, идея... което има много общо с монтажа."

Откъс от техническото разписване на "Малка светлинка":

1 – КУХНЯ – ИНТЕРИОР, НОЩ

Хладилникът ръмжи, малко или никакъв външен шум.

1/1 Общ план, в дъното в дясно - Фатима в профил:

Синкава нощна светлина леко очертава приклепналата Фатима. Тя отваря внимателно вратата на хладилника, който я осветява, наблюдава вътрешността с интерес, после бавно я затваря. След това отново отваря много бързо вратата, като че се опитва да изненада нещо. Наблюдава и после бавно затваря. Пак с бързо движение отваря, светлината бликва, тя се спира, опитва се да разбере... след малко затваря бавно, стремейки се да вижда вътрешността на хладилника възможно по-дълго. Стаята е в полумрак.

Теоретично няма втори план, но ще се прецени.

Един звуков запис: дишането на Фатима и хладилника

КИНОМЕТАФОРА

"Камерата е една кутия и нищо повече. Мисля, че човек е едновременно наблюдател на света и на себе си. Ние сме чужди на нас самите и на реалността. Трябва ни усещане за сигурност, но винаги сме в ролята на пришълци на чужда планета. Дори в собственото си тяло се налага да свикваме с неща, които не владеем. Струва ми се, че както при всеки творец, ни се налага да се убедим, че всичко е нормално и естествено, за да продължим напред."



"Когато бях дете, си мислех, че възрастните са едни знаещи същества: днес по-скоро се забавлявам с тяхната способност да имитират изкуствено знание по навик. Като Декарт, който разгадава сложни метафизични въпроси само мислено, киото е алтернативно решение или примирение: как да докоснеш света, как да го представиш?"



Аси Фол и Ален Гомис на снимачната площадка

ДЕТЕ-АКТЬОР

"Важното при децата е да следваш техния ритъм, за да запазят своята свежест – ако се уморят, ако им омръзне, денят, а може би и филмът са загубени. С Аси Фол, в образа на Фатима, освен че я карам да играе, се опитвам да уловя неща от нея самата, състояния. Децата са много интуитивни, те много добре разбират киото. А и що се отнася до "Малка светлинка", бях много конкретен. Например за началната сцена, инструкциите бяха: "отваряш и затваряш вратата, чудиш се какво се случва със светлината на хладилника." (Откъс от техническо описание). Нищо повече, никакви намерения или емоции за изиграване. Аз съм един вид първият зрител на моите филми и не искам актьорите, както възрастните така и децата, да фабрикуват образи. Стремя се да привлека вниманието, да се насоча към настоящето. Когато едно произведение е актуално, за този който гледа или го чете, тогава то наистина вълнува и наистина съществува."

"Нямаше никакъв особено организиран кастинг. Търсех девойка с характер, разпитах около мен. Аси Фол дойде с една друга кандидатка и както се случва понякога – тази, която подаваше репликите, беше избрана. Тя притежаваше някакво нахалство, някакъв рефлекс на конфронтация с възрастните, като предизвикателство. Между другото, тя много стабилно си отстояваше позицията по време на снимките. Тъй като не искаше да ходи по снега, казваше, че това е идиотско, понеже не сме на ледник. Отговорих ѝ, че в такъв случай ще се наложи да взема друга актриса. А тя отвърна "Хубаво, добре!" Аси ясно беше усетила, че светът се върти около нея и че има власт. За да се измъкна, ѝ казах: "Честно, тук имам нужда от теб", а тя великодушно прие: "Добре, тогава ще го направя".

Париж, 27 февруари 2016г.

РАЗКАДРОВКА

"ПЪРВИЯТ УЧЕБЕН ДЕН"

1 – Уводни надписи –
0 до 0мин 56 сек



2 – Известяване на населението:
първи учебен ден! – 0мин 57сек
до 1мин 39сек



3 – Сусу, един прекрасен "стар
ученик" пише домашните на
Рене – 1мин 40сек до 3мин
40сек



4 – Една чанта пада във водата,
един ученик липсва на чина –
3мин 41сек до 6мин 04сек



5 – Да обърнеш гръб на света
и да тръгнеш да търсиш една
CHANTA – 6мин 05сек до 7мин
36сек



6 – Изгубване сред дивата
природа, намиране на чантата –
7мин 37сек до 9 мин 40сек



7 – Мечтания и песни от
природата – 9мин 41сек до
10мин 50сек



8 – Лов на змиорка във водата
– 10мин 51сек до 13мин 08сек



9 – Към училище през
алтернативни маршрути -
пералното – 13мин 09сек до
14мин 41сек



10 – Край на междучасието:
"Това ли е часът за идване на
училище?" - 14мин 42сек до
15мин 25сек



11 – Змиорка пхната в
тетрадката на съученик,
домашни пълни с грешки –
15мин 26сек до 17мин 09сек



12 – Сусу трябва да се върне
на чина и да получи урок от
учителя – 17мин 10сек до
18мин 43сек



13 - "Вземете си тетрадките!"
обща паника и край на учебния
ден – 18мин 44сек до 20мин
16сек



14 – Прибиране на животното и
бягане из улиците: змиорката е
върната в реката – 20мин 17сек
до финала

"МАЛКА СВЕТЛИНКА"



1 – Уводни надписи - 0 до 0мин 17сек



2 – Мистерията с хладилника: отваряне и затваряне на вратата и светлината – 0мин 18сек до 1мин 11сек



3 – Да си представиш, че се събуждаш на върха на планина – 1мин 12сек до 3мин 36сек



4 – Да караш света да изчезва и да се появява – 3мин 37сек до 5мин 07сек



5 – "Кога се ражда светът?", "Теб имаше ли те преди да се родя?" - 5мин 08сек до 6мин 13сек



6 – Реалността нахлува със задницата на един впряг – 6мин 14сек до 6мин 41сек



7 – Мистерията със светлината на хладилника е разрешена – 6мин 42сек до 7мин 13сек



8 – "Всичко е лъжа": на леда като Нанук ескимоса – 7мин 14сек до 9мин 23сек



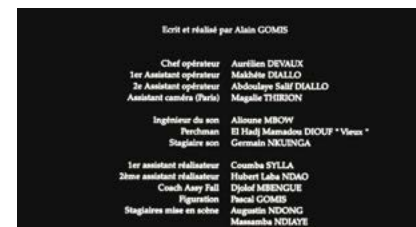
9 – Гледна точка за наблюдаване и слушане на света – 9мин 24сек до 10мин 16сек



10 – Да дълбаеш за да достигнеш леда и да получиш шамар – 10мин 17сек до 11мин 55сек



11 – Малка изцелителна музика: включване на светлината и посрещане на вълните – 11мин 56сек до 13мин 49сек



12 – Финални надписи: 13мин 50сек до финала

КИНОВЪПРОСИ

1 - "ПОКАЗАНО - СКРИТО"

"Първият учебен ден" и "Малка светлинка" въздействат, всеки със своите методи, но обвързани с едно напрежение около показаното и скритото.

"ПЪРВИЯТ УЧЕБЕН ДЕН" – „ПОКАЗВАНЕ И СКРИВАНЕ“ НА ЗМИЯТА

В „Първият учебен ден“ наблюдаваме няколко елемента, свързани с темата за „показано и скрито“. Сетивното и буколическо бягство на Рене е очевиден начин да замени един свят с незадоволителна реалност – тази на училището, за да се превърне в мързеливеца, потопил се във водната и приказна природа. Той буквално се завръща от друг свят след своето скитане, появявайки се на неподходящо място: поточето, превърнало се в място за пране на открито.

От друга страна, напрежението между „показано и скрито“ работи с пълна сила чрез повествователната нишка на разказа за водната змия. Животинчето преминава през различни състояния по време на филма, винаги между показано и скрито: появяване, игра на преследване в реката, изчезване, залавяне (фотограма 1, долу вляво), укриване, разкриване. Ставаме свидетели на завръщане към първоначалното му състояние, тъй като Рене избира да върне змийчето в реката (фотограма 2, долу вдясно), своеобразен завършек на разказ в разказа.



Наблюдаваме еднакви и симетрични планове когато Рене скрива змията в джоба на панталона си, стигайки до брега на реката (3), после излизайки от класната стая (4), след като променя мнението си и не оставя животинчето във вазата.



Играта между „показано и скрито“ се състои и в реваншистката шега на Рене, който скрива змията в тетрадката на своя съученик, заради когото е захвърлил чантата си във водата. Животинчето се появява отново и изчезва веднага при монтажа и промяната на оста.



Драматургичният въпрос за присъствието и отсъствието на змията не е постоянен, тъй като за няколко минути разказът се концентрира върху домашните на Рене, причина за забавното завръщане на възрастния Мариус в класната стая – друг разказ в разказа. След това Розие третира повторното показване на змията, използвайки извън кадровото пространство, т.е. без да я показва. Когато съученикът на Рене отваря тетрадката си, монтажът се намесва преди животинчето да бъде показано. Сцената е удължена от уплашените викове на детето, което се скрива зад бюрото на учителя; погледите са насочени към извън кадровото пространство, където се намира обектът на ужаса, посочен също така с пръст.



Забелязваме също така погледа на Рене над рамото на приятеля му, характерен с хитростта на онзи, който знае нещо. Кадрирането ни вълчи в атмосфера на съучастничество и идентификация между зрителя и главния персонаж: ние знаем, че той знае, превръщаме се в съучастници на шегата. Ето защо Розие не показва змията; режисьорът разбира, че скривайки го, създава комични и изненадващи форми на напрежение. По подобие на кутиите, пълни с изненади, от които изкачат дяволи или други страшни предмети, змията ще се появи отново, именно когато учителят отвори тетрадката, в която Рене я бе скрил.



Трябва да отбележим, че освен Рене, всички персонажи избягват с поглед змията, и че с изключение на изображението горе вляво, никой от тях не е заснет в нейно присъствие. Единствено Рене, който сякаш се слива с природата по време на своето бягство, може спокойно да я гледа, опитомява, за да я върне там, където принадлежи (виж Анализ...на план-епизод). Ако персонажът не е изживял този първи учебен ден като перфектния ученик, то той със сигурност е преживял също толкова важната инициация в силата на природата.

"МАЛКА СВЕТИЛКА": ПОКАЗАНО-СКРИТО КАТО ТРЕНИРАНЕ НА ПОГЛЕДА

Може да кажем, че това напрежение около видимото и невидимото е централен елемент във филма. Сценографията на Гомис е всъщност водена от силното въображение на централния персонаж. Използва нейния поглед, наподобяващ камера, която записва образи (виж **Анализ на фотограма**). Когато се декорира с един прокъсан плат, тя се превръща в своеобразен апарат (виж **Свидетелства**), записващ фрагменти от света, който е все по-скрит отколкото явен, предвид използвания кинематографичен похват. Тази дегизировка на Фатима напомня на стар фотоапарат, при който фотографът покрива главата си с дебел плат, за да се предпази от светлината.



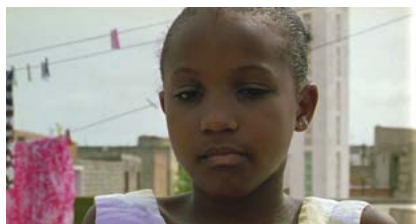
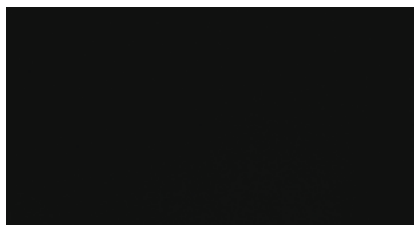
Филмът разкрива по един магичен начин това въображение, което се трансформира в кинопрожектор, създаващ образи (виж **Анализ на план**). Движенията в третата сцена (ниската перспектива към трибуните на стадиона, жената по пътя, перкусионистите и младите танцьори, които изнасят уличен спектакъл), превръщат тези образи в лента от движещи се картини, сякаш част от вътрешните преживявания на Фатима.

Може да направим връзка с традиционните методи на прожектиране: лента, преминаваща през светлинен източник, препращайки образите на екрана. Светлината е основна и е точно това, което изследва и самият персонаж – мистерията на лампичката в хладилника, но също и светлината, която сътворява сама накрая с помощта на крушката.

Въображението на протагониста се материализира и в епизода, в който Фатима върви по снега и после се пързала по леда (виж **Анализ на план-епизод**). Реалността изглежда просто като един слой, прикриващ въображението, като последното за Фатима е скритата реалност, която тя цели да покаже. Така момичето копае – един материален и конкретен момент – за да открие нещо от своето въображение: водата под леда (както сочи и заглавието на книгата с приключенията на най-известния от обитателите на ледника, Инук / Нанук ескимоса).



Това напрежение между показано и скрито въздейства през целия филм. То е нещо като водещ естетически принцип още от първата сцена, която се занимава с появата и изчезването на светлината, в зависимост от това дали вратата на хладилника е отворена или затворена (виж **Анализ на план**). Това редуване на видимо и невидимо, на показано и скрито е буквално представено в четвъртия епизод с въпроса на Фатима: дали хората продължават да съществуват, когато очите са затворени? Нейният поглед служи като прекъсвач във въображението ѝ, който показва и скрива, включва и изключва светлината, кара света да изчезне.



Тези моменти са особено важни за проекта на Гомис: да се пренесеш във въображаемия свят на персонажа. Не само да усетиш неговата гледна точка, но и да се озovesш наред субективния свят на въображението, на неговите звуци.

2 – ЗВУЦИ И ЗВУЧЕНЕ

"ПЪРВИЯТ УЧЕБЕН ДЕН": ПОСТСИНХРОНИЗАЦИЯ И ЛИРИЗЪМ

Постсинхронизиран филм. "Първият учебен ден" е заснет с малък екип по време, когато техниката е много тежка (затова във Франция се предпочитат снимките в студио с директен запис на звука). Синхронизацията на звуковия материал с камерата се появява в края на 1950г. в Канада, по-точно благодарение на квебекските документалисти Мишел Брол, Жил Грул и Пиер Перо – след което се разпространява масово в началото на 1960-те. Макар и част от звука да е записан по време на снимките на "Първия учебен ден", звуковата лента е преработена в етапа на постсинхронизация. По време на филма може лесно да се забележи известно "изчистване" и няколко основни звукови елемента, които се открояват.

Свобода на разказа и индиректен стил. "Първият учебен ден" може да се отнесе към Новата вълна и поради лекотата на разказа, която не е независима от темата за звука. Неслучайно Жан-Люк Годар (голям експериментатор в областта на разказа и звука) е един от защитниците на филма. Забелязват се пасаж и изненадващи вмъквания на вътрешнокадров и задкадров глас, рядко прилагани по това време. Такъв е случая с началото на филма: докато Рене научава датата на първия учебен ден в контекста на филмовия разказ, скоро се чува "ще трябва да си напиша домашните", а лицето на героя не помръдва; в този случай се наблюдава задкадров глас възприет в първо лице.



Този глас зад кадър води разказа през следващата част от епизода, най-вероятно понеже е бил заснет без звук. Рене се озовава пред две жени на улицата, а гласът задава въпроси в първо лице ("Аз ги питам къде е Сусу") и произнася отговорите в трето лице ("Жената ми казва "Не е тук, трябва да е в градината да приготвя лозите"). Това е един особен индиректен стил за водене на разказа (по-горе). Диалозите се появяват отново след това, при сцената с домашните между Рене и Мариус, все така явно нахсинхронизирани.

Акценти и музикалност. Друг оригинален момент във филма е привличането на непрофесионални актьори със силен акцент – много ясен и отличим, различен и далечен от лингвистичните норми и фрази на обичайните школувани актьори, до степен че някои диалози много трудно се разбират, дори при перфектен френски. Макар че филмът не разчита особено на диалога, звукът, особено този от природата, и музиката служат често за разказвателни средства. Можем дори да предположим, че Розие е избрал провансалския, заради неговата звучност - в "Първият учебен ден" и езикът, и природата пеят. Звуковите търсения на Розие са в лиричността, а не в натуралността на звука. Той стига дотам, че създава една магична звукова картина на природата, използвайки мелодията на вълшебната флейта на Моцарт (виж **Анализ на план**).

"МАЛКА СВЕТЛИНКА": ДА ИГРАЕШ СЪС ЗВУКА, ДА ВИЖДАШ И ЧУВСТВАШ ЧРЕЗ НЕГО

По време на интервюто Ален Гомис често споменава звука. Ако и "Малка светлинка" да е филм за погледа, то той се базира до голяма степен и на слуха.

Въпросът за звука: "По време на първия ми пълнометражен филм "Афранс" (2001), за пръв път прекарах време в монтиране и смесване на звук. За мен беше момент на изключително откритие, да слушаш и да си в присъствието на звуци, без образите. Това особено силно подхранва въображението, усещането за пътуване. При "Малка светлинка" исках наистина да тръгна от тази връзка между звук и картина, както и ролята на слуха. Мисля си какво е да имаш касети със записи от целия свят. Звукът наистина има свръхестествена сила. Той дава усещането за образа, за това къде се намира. При "Малка светлинка" идеята е обвързана и с постоянното съмняване в това, което вижда зрителят, съмнение, което е и мое. И за мен звукът е по-силно обвързан с реалността, защото е по-конкретен и материален."



Звуци от Дакар: "Афранс" завършва в Сенегал, но "Малка светлинка" е първият филм, който снимах изцяло в Африка. Това се случи някак естествено, заради усещането, което имам към това място като звуково пространство. В крайните квартали, като тези във филма, няма особено голямо движение като в Париж, например, затова звуците излизат индивидуално, без да се смесват в обща какафония. Чуват се идеално велосипедът или сандалите, които се търкат по пясъка, едно ателие за метал или дърво, амбулантните търговци. Това се превръща в наниз от звуци, където всеки един може да бъде разпознат и е малка история сам по себе си. Така че за мен филмът се роди там, от звуците.

Нагласяне на звук и картина: "Монтажът между тях е като пластилин – взимаш малко, смесваш го, гледаш какво се е получило, дали е близо до усещането на героя. После разваляш и започваш отначало. Това е изцяло емпирична дейност, трябва да се потопиш в нея и аз лично изпитвам голямо удоволствие да го правя. После съвсем ненадейно се получава доброто усещане – не абсолютното, но постигането на баланс между звук и картина, пасващи на внушението, което искаш да придадеш."

АНАЛИЗ... НА "ПЪРВИЯТ УЧЕБЕН ДЕН"

АНАЛИЗ... НА ФОТОГРАМА

епизод 5, 7мин 15сек

ПРОСТЪПКАТА

Контекст. След като хвърля чантата си от моста в отговор на предизвикателството на свой съученик, Рене се отправя покрай реката да я търси. Вече знаем, че той е един пакостлив глупчо, който обича да бяга от час и дава на стария Мариус (за когото също отгатваме, че не е бил сред най-добрите ученици) да му пише домашните. Този кадър загатва и за едно друго отношение на Рене с възрастните. Съставен е от серия от планове, в които следваме първите му стъпки по реката, с потапяне в образа, чрез редуване на едър и близък план.

Описание. Гледан откъм гърба, силуетът на Рене заема преобладаващо и централно място в кадъра, с ниска перспектива - за още по-голям акцент. Ъгълът и кадърът позволяват в образа да се включат небе, дървета и част от течението на реката. Както и целят филм, този кадър е окъпан в светлина. На моста, който разделя картината хоризонтално, възрастната жена е една смешна точица, изгубена в образа, която контрастира с внушителната фигура на момчето.

Отхвърляне на реда на възрастните. Този образ събира в себе си различни теми от "Първия учебен ден", включително в подхода към организацията на директната, лице в лице конфронтация между света на Рене и този на възрастните. Ученикът, търсещ своята чанта и още повече хванат, че е избягал от клас, е спрял от тази възрастна жена, която го критикува. Композицията сама придава своята позиция. Тя е един вид дискусия. Камерата е заедно с Рене в реката, подкрепя го, симпатизира му. Докато



заядливата жена е в далечината, вмъква се като някакво далечно становище (планът е субективен, от гледна точка на Рене, засилващ идентифицирането с персонажа, а планът след него обръща нещата - камерата е на моста, откъм гърба на жената.) Ниската перспектива е от голямо значение, защото тя дава на Рене самоувереност в комуникацията с някой доста по-възрастен от него. Кадърът също показва моста, като един вид преграда, която напада символично лицето на ученика, засилвайки усещането за конфликт. Самочувствието на Рене е предадено и посредством този подривен жест на отказ и предизвикващ своеволната жена.

Обещанията на природата. Както повечето епизоди, заснети навън, тук Розие също събира лакомо провансалската слънчева светлина (виж **Светлина и импресионизъм**). Слънцето, което се намира

много високо, както се вижда от сянката на моста, осветява светлата част на конструкцията, както и гърба на Рене. Отразява се в листата и водата. Реката, дърветата, небето: три властващи елемента по време на пасторалната разходка на Рене. Мостът и старата дама са нещо като останки от една цивилизация, която ученикът временно ще напусне, и скоро буквално ще ѝ обърне гръб. Нищо няма да отклони Рене от неговото приключение, то се загатва във водата, във все по-изобилната и щедра природа.

АНАЛИЗ... НА ПЛАН

епизод 7: 9мин 47сек до 9мин 57сек

ПРИРОДАТА КАТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ НА ИЗКУСТВОТО

Контекст и сюжети. Този кратък план (10 секунди) започва, след като Рене намира чантата си, като че случайно. Това е вероятно пикът в отношенията между момчето-беглец и природата. Колкото повече напредва и се потапя в джунглата Рене, (без дори да хвърля от време на време погледи на безпокойство), постепенно той нахлува и се слива с природата, като че тя го поглъща.

Описание. Среден план – фиксиран в една линия отгоре надолу; персонажът е оживен от горната гледна точка, която като че ли наблюдава изпитателно. Той е седнал в реката, чиято бистрота се вижда на слънчевите лъчи. Усеща се известна строгост по отношение на младия актьор (в режисурата на главата, а също и ръцете и дланите), която вероятно се е разиграла по време на снимките, а после е била заличена при постсинхронизацията.

На повърхността. Този план бележи нов подход към персонажа – първо защото е статичен и се държи на повърхността на водата и на границата със светлината. Трябва да отбележим и прекрасната игра с прозрачността на потока и контраста между слънцето и сенките, хвърляни от растителността. Персонажът изглежда висящ между небето и водата, сенките и светлината, реката и твърдата земя.

Седящата позиция на Рене показва и един друг вид безтегловност, тази на времето: персонажът всъщност въобще не се притеснява от отсъствието си на училищния чин; момчето се намира в съзерцателно състояние на отдаденост и доволство. Въпреки че прозира някаква форма на притеснение – както и в други моменти от това срастване – състоянието му още не е на абсолютно блаженство, на пълно сливане с природата.



Песен и извън плана. От началото на своята експедиция, колкото повече Рене напредва, толкова повече епизодът се запълва със звуци от природата, истинска симфония, оркестрирана от насекомите и птиците, създаващи един шумов фон, който се смесва със спокойното и тихо ромолене на реката. Целият план е воден от звука извън кадър, който Рене не може да идентифицира. Това е едно обичайно "музикално събитие", сливащо се с естествените звуци на природата. Изглежда като че да е подето от две ноти, изпети от птичка; като при епизода със змиорката, природата е в едно магично състояние. Тази странна звукова смесица кара глупачето на два пъти да се оглежда за погледи, докато ехти арията на Царицата на нощта от "Вълшебната

флейта" (известната опера на Волфганг Амадеус Моцарт). За Розие става въпрос за формулиране на "звукова картина", едновременно магична и реална, на една омагьосваща природа - контрапункт на строгия училищен ред, отблъскващ и авторитарен. Разходката на Рене се превръща в училище по свобода, за да последваме музикалната метафора, в изкуството на фугата (от латински: "бягство").

АНАЛИЗ... НА ПЛАН-ЕПИЗОД: СВОБОДНИ

Епизод 14: 20 мин 17 сек до края

КОНТЕКСТ И ТЕМИ

Става дума за последния епизод от филма, насред хаоса, създаден от Рене (отмъстително плъзнатата змиорка в тетрадката). При връщането си в клас, глупачето не е положило допълнително усилие да освободи чантата си от новите ѝ обитатели след преживените свобода и блаженство насред природата. Ученикът руши оскъдния училищен ред, внасяйки живот и движение в него. Още в началото на епизода, докато всички излизат, Рене е спрял от своя учител, призован да прибере животното; неговата свобода на движение отново е ограничена. Той дори е символично разделен от останалите в учебната стая, където учителят, също толкова страхлив, колкото и учениците, не смее да влезе: той затръшва вратата, оставяйки Рене сам. Надписът "Урок по прав..." свидетелства за бруталността на зародилата се паника.



ТРИ ВРЕМЕНА, ТРИ ЦВЯТА ОТ ЗВУК И МУЗИКА

Този епизод е структуриран в три дяла: в класната стая, където Рене намира змиорката, бягството по улиците, завръщането край реката. Забелязва се, че всеки един от тези времеви дялове е "оцветен" в напълно несъвместими звуци. В класната стая цари тишина, тежка и контрастираща с хаотичните движения на тълпата, която я напуска с викове на паника и ужас. Този звуков хаос отново се усеща по улиците, където Рене тича, размахвайки змиорка в лицето на съучениците си. После се завръща край реката и моста над нея, с пасторалните звуци в съседство: тихото клокочене на водата, насекомите и птиците.

Забелязва се и че тези различни звукови среди се обвързват с музика. Липсваща в училище, тя отново започва, когато Рене прибира змиорката в джоба си и се втурва през вратата.



Епичните и тържествени ноти от Дариус Мийо придружават завръщането на персонажа към движението, по улиците на селото. Тя заглъхва щом момчето достига реката, а тоналността става меланхолична, когато се подготвя да върне животното във водата. Перкусии и цимбали се чуват после, за да подчертаят освобождаването и края на историята. В този лиричен филм разказът се води до голяма степен от звука и музиката, оцветявайки преразказаните емоции.

ВЪН/ВЪТРЕ, ПЛЕННИЦИ/СВОБОДНИ

Откъсът е изграден в голяма степен от тези контрасти, обвързвайки свободата на Рене с тази на змиорката, която се явява нещо като съюзник на момчето. Неговият отказ да я постави във вазата можем да интерпретираме и като отказ да ѝ наложи пленничеството, което и той самия не може да понесе.



Той бързо размисля и решава да я върне и сякаш между тях се е създала сложна връзка, особена интелигентност и възприятие, подчертани от хармонично увитото около ръката на момчето тяло на животното.

Класната стая е тежко, претрупано и потискащо пространство. Персонажът трябва да се вмести между мебелите; оживеното самостоятелно съществуване сред магичната природа тук изглежда много далечно.



На улицата, страхът, който змиорката провокира у съучениците му, позволява на Рене да освободи пространство около себе си, сякаш още търси предишната самота и спокойствие. Кадрите с висока перспектива засилват това усещане, особено при тази много успешна композиция на плана, където едно движение на Рене буквално изчиства пространството около него.



Под формата на игра, провокирайки страх с помощта на животното, персонажът е сякаш в търсене на собствената свобода - дистанциране от света, което постига накрая, след като с мъка се откъсва от глъчката по улиците.

МЕЛАНХОЛИЧЕН ГЕРОЙ

Трудно се интерпретира бягството по улиците, тъй като въпреки страха им от животното, оставаме с усещането, че съучениците на Рене като че образуват своеобразен кортеж, който сякаш го понася. Не бива да забравяме, че той играе ролята на освободител, слагащ край на учебните занятия по-рано от предвиденото. Така той се превръща в един вид герой в очите на съучениците си. Ако и да не е триумфално, то той буквално води тълпата, гледаща го с жадни възхитени погледи, заради връзката, която е развил с животното, овладения страх, а също и без съмнение - с известна завист за преживяното приключение.



Трябва да обърнем внимание и на последния план от висока гледна точка, който изолира Рене в реката, след като е освободил змиорката. Сякаш хоризонта пред младежа се разширява с добития опит, но се долавя и известна меланхолия от завръщането към реалността и усещането за един изгубен рай.

АНАЛИЗ... НА "МАЛКА СВЕТЛИНКА"

АНАЛИЗ... НА ПЛАН

Епизод 2: 0мин 18сек до 0мин 49сек

СЯНКА И СВЕТЛИНА

Контекст. Този план, разположен преди заглавните надписи, открива филма и въвежда персонажа на Фатима - вглъбена, в опит да разкрие мистерията на светлината от хладилника. В тази кратка форма, началото на един филм е особено важно, за да заложи основните естетически и драматични теми и търсения. Този план разкрива и метафоричната връзка между "Малка светлинка" и киното.

Описание. Това е един статичен и относително продължителен план във филм (31 секунди), редуващ много кратки с по-разтеглени епизоди. Камерата е дистанцирана, в ниска позиция, на нивото на детето седнало пред хладилника. Композицията на плана е раздвижена от редуването, трикратно, на отваряне и затваряне на вратата, превеждайки ни от тъмнината към светлината, докато дясната част на кадъра остава в мрак. Гомис създава своеобразна игра между сенките, идващи от тъмната част на стаята към пода и хладилника, и студените сини цветове, когато вратата е затворена, а от друга страна - осветяването при отваряне на вратата (бялата стена) и появата на преобладаващо жълти тонове (роклята на Фатима, съдовете, разположени до нея, процепът на вратата). Изборът на този първи кадър позволява да се акцентира върху това противопоставяне и редуване. Следващият план ще се фиксира върху основния двигател на филма: погледът на детето.



Монтаж и прожекция. Планът набляга на това как Фатима си представя „всичко като на кино“. Но тук тя също така и прави кино. Първо, като извършва един вид монтаж в плана, като на три пъти отваря и затваря вратата на хладилника. В тъмното, когато вратата е затворена, можем да видим отраженията на фигурата ѝ, и обратно - при отваряне се наблюдават смесвания на светлините. Да се представиш, да бъдеш видян и да завършиш са трите основни етапа на един план в киното, както и трите действия, извършени от Фатима – все по-бързо, за да изненада мистерията на малката светлина. Смесванията са и на нивото на звука, тъй като при отваряне на вратата чуваме и звуците на хладилника. Тези редувания на тъмно и светло препращат към идеята за кинопрожекция, двукратно представена тук. От една страна, със светлинния източник, който разпръсква сенките на Фатима по стената зад нея, превръщайки я в екран. От друга страна, чрез погледа на Фатима, който прожектира своя филм във вътрешността на хладилника.

Вътрешни пространства, невидими и въображаеми.

Макар и формулирано само чрез визуални похвати, ние разбираме че Фатима си задава следния въпрос: нещата продължават ли да съществуват, когато не ги виждаме? Ален Гомис се е заел да филмира именно вътрешния свят (по дефиниция невидим) и въображаемото. Силата на фантазията помага на Фатима да се пренесе в света на Инук/Нанук ескимоса и неговите приключения. (виж Анализ на план-епизод) и на леда, посредством този източник на студ (хладилника), ситуиран в една гореща страна. Едно противоречие, което персонажът на Фатима, със своето богато въображение, няма да се поколебае да оспори, въпреки съпротивата на някои възрастни.

АНАЛИЗ... НА ФОТОГРАМА

Епизод 6 – 6 мин 25 сек

МЯСТОТО НА ЗРИТЕЛИТЕ

Пътвания. Тази фотограма е от средата на филма, където установява принципа на играта с поглед, слух и усещания на персонажа по отношение на една реалност, създадена от въображението. Образът се премества от една стабилна среда, засилена от последващи картини от града. Пътуването е всъщност движение на камерата, което позволява по-силно да се усети пространството и времето. Към този момент от филма вече сме били свидетели на три много прецизни странични придвижвания на камерата (**епизод 3**) – от ляво надясно, през една особена гледна точка, едновременно субективна (завладяна от погледа на Фатима) и абстрактна (възприемаме сцените през въображението ѝ, а не това, което тя реално вижда).

Описание. Закачена на мобилна конструкция, камерата предшествва каруцата, човекът и конят са обърнати напред, а Фатима е седнала с гръб (в задната част на возилото). Кадърът акцентира върху околния пейзаж, поделен между нестабилните постройките в ляво, хоризонта и моста в център ляво и прилива на морето в дясно (морето, което маркира финалния момент за персонажа в последния план на филма). Светлината е леко замъглена, като при сфумато (термин, използван в живописата, произлиза от *fumo* на италиански, което означава "дим"; Леонардо Да Винчи го дефинира в своя "Трактат за живописата" така: "Следи твоите светлини и сенки да се сливат без следи и очертания, като дим."). Забелязва се ясно документалният елемент на "Малка светлинка" - струпването на футболисти, които жонглират с топка, водачът, който не игнорира камерата... Последната се превръща тук в конкретна даденост, докато животното увеличава взаимодействията си с техниката по време на две от придвижванията ѝ.



Гледна точка на зрителя. Що се отнася до Фатима, подредбата тук е особена, тъй като гледната точка е външна. Това създава странно усещане предвид близостта, която зрителят изпитва с погледа и усещанията на персонажа. Камерата се е отдалечила от момичето, изглеждащо тук далечно и видимо само откъм врата нагоре, който често е присъствал в кадъра, но не и в толкова широк план. Разположението на обектите пресъздава две гледни точки: тази на Фатима и на камерата.

Гледна точка на зрителката. На зрителя му се налага да се раздвои, усеща позицията на камерата, но и на Фатима, системно потопена във въображаемия свят. Вижда ли тя това, което виждаме и ние? Може силно да се съмняваме, познавайки способността ѝ да преобразява реалността. Тук тя е в ролята на зрителка, пред която се появяват образи. Движението на обърнатата камера води до появата на нови картини, постоянно обновяване на кръгозора, сякаш светът дефилира пред погледа на Фатима. Както и по време на целия филм, тук кинометафората се натрапва (виж **Анализ на плана**): промяната на пейзажа напомня за кинолента пред светлината на прожектора, развивайки въображението.

АНАЛИЗ... НА ПЛАН-ЕПИЗОД

епизод 8

КОГАТО РЕАЛНОСТТА СЕ ПРЕОБРЪЩА

КОНТЕКСТ, ЗАВРЪЗКА, ПРЕПРАТКИ

Този епизод е важен, тъй като конкретизира желанията на Фатима. Изграден е от две части, с момент на завръзка, в който звукът играе основна роля. Още от втори епизод ледът се натрапва символично в Африка, чрез хладилника (виж **Анализ на план**), докато една детска книжка, разказваща за приключенията на Нанук ескимоса, се появява в епизод 5 (**5 мин 21сек**). И в самото начало на епизод 9 (**9 мин 24сек**) откриваме същата книжка, този път отворена на страница, която ще даде идея на Фатима да дълбае земята, за да открие студена вода.



Тази книга Гомис прави препратка към "Нанук от Севера" на Робърт Флаерти (1923), считан за баща на "документалното кино" – терминът е употребен за пръв път от Джон Гриърсън в неговия филм "Моана" (1925). Интересно е да се отбележи, че макар и името му да е обвързано с документалния филм, американският режисьор Флаерти не се е колебал да се намеси в реалността и да се възползва от всички драматични и кинематографични способности, за да пресъздаде битката между човешките същества и природата. Далеч от записа на една обективна реалност, "Нанук от Севера" е белязан от въображаемото и преформулира един начин на живот, който е на път да изчезне. Начинът на живот, който Фатима би искала да пресъздаде по улиците на Дакар.

СЮРРЕАЛИСТИЧНАТА РЕАЛНОСТ

Звуковата лента я връща към реалността: шумът от падащите капки и грохотът на бурята, търкането на ръцете в килима, чистият и сух звук от топката, с която си представяме, че момичето си играе срещу стената. Но странностите нахлуват и в тази реалност - с преминаването на едно същество, което Фатима приема за привидение.

Начинът на придвижване на този човек в пространството, неговата енигматична усмивка, приглушеният звук, размянатата на погледи, навързани при монтажа, насаждат усещане за странна нереалност.



Това впечатление се повтаря и по-късно - с появата на ръката, която милва бузата и косите на Фатима.



Свитият кадър подсилва това усещане за странност. Той пречи за идентифицирането на личността, на която принадлежи ръката. Фактът, че Фатима не реагира, нито се обръща, позволява да се акцентира на това усещане за отделяне от реалността, което не отминава и в следващия план, в който тази енигматична жена изчезва.

Разширяването на кадъра ни позволява да видим как Фатима си играе с топка срещу стената. Тук можем да говорим за звукова манипулация, тъй като чистият и ясен звук създават усещане за предмет, който е напълно невидим (препратка към финалния тенис мач във "Фотоувеличение" (1966) на Микеланджело Антониони, където също се играе без топка). Събраният предходен кадър (и играта извън кадър) засилват тази идея за "скрито и видимо". И сякаш за да провери съществуването на реалността, Фатима застава на прага на вратата, за да се наслади на дъжда, нахлул посредством звука.



Мотивът за земята тук може да бъде разгледан символично, като преминаване към въображаемото.

Този преход е зададен чрез промяна в мащаба, с близък план върху дланта на Фатима, преминавайки през ръката ѝ, а после по стената, следвайки я. Това ни помага да съпреживеем нейните усещания и сякаш преоткрива нещата само чрез докосване. Този кадър носи и друго усещане за образа: изчистване и олекотяване, създаващи чувство за нереалност.



Но преходът е наистина завършен с помощта на звука. Реалността на материята от първата част на епизода е изместена от звуците на леда: виелицата и ужасния вледеняващ вятър. Повърхността на стената, преминаването от черния цвят на кожата към снежно бяло, ни отвежда в една съвсем различна обстановка: Фатима се готви да се отправи към далечния Север.

ХАРМОНИЗИРАНЕ НА ЖЕЛЕНИЕ И РЕАЛНОСТ

Звукът е този, който предизвиква появата на ледения къс: едно движение по червеникавата пръст се превръща в епопея върху огромен слой от сняг, чиито звуци долавяме при всяка стъпка по повърхността.



Това преминаване към света на въображението се засилва и от забързващия се ритъм. Усеща се ускоряване в движенията на Фатима, при две придвижвания на камерата в двата последни плана от сцената. В първия, имитирайки плъзгане на кънкьор, а във втория, при който не виждаме краката ѝ, оставаме с чувството, че тя наистина се пързала по леда. Както при играта с топката, рамката на плана и звукът ни поставят в ситуация на "скрито и видимо", позволявайки да повярваме в нещо нереално. Работата със звука – все така пресъздаващ атмосферата на ледения блок – и ритмът на тези два плана, дават усещане за опиянение и за скорост в придвижването на Фатима.



Дали филмът е този, който осигурява на персонажа нейния мечтан леден блок, или силата на въображението на Фатима преобразява и преоткрива света на Нанук? "Малка светлинка" е изграден около този основен въпрос: може ли въображаемото да е по-силно от реалността? Филмът е изграден върху възможността за въздесъщност, предоставена на зрителя: да бъдеш другаде, докато си тук, или вярата че въображаемото, проектирано на екрана, е реално по време на прожекцията. "Малка светлинка" е сякаш воден от афоризма на Андре Базен като епиграф към филма "Омраза" (1962) на Жан-Люк Годар: "Киното предоставя пред нашия поглед един свят, който отговаря на желанията ни" [тази фраза е записана не от Андре Базен, а от Мишел Мурле в "Кайе дьо синема" през 1959-а (Sur un art ignoré, n° 98), под малко по-различна форма: "Киното е поглед, който замества нашия, за да ни предостави свят, съответстващ на нашите желания."].

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ: ОТ ЕКСПЕРИМЕНТИРАЩОТО ОКО КЪМ ПРЕЖИВЯВАНЕТО НА ЗРИТЕЛЯ

- 1 – "Да убиеш присмехулник", Робърт Мълиган (1962)
- 2 – "Първият учебен ден"
- 3 – "Малка светлинка"
- 4 – "Жизнен опит", Аббас Киаростоми (1973)
- 5 – "Духът на кошера", Виктор Ерисе (1973)



1



2



3



4



5

ВРЪЗКИ С ДРУГИ ИЗКУСТВА: СВЕТЛИНА И ИМПРЕСИОНИЗЪМ

Освен драматургично, киното е и едно пластично изкуство. Като такова е било възприемано и защитавано от Анри Ланглоа, основателя на Френската национална филмотека. След изобретяването на синематографа в края на XIX в. (върхов момент в изобразителните похвати през този век), киното е било оценено заради способността си да предаде моментните усещания от живота и в този начален етап това е било изкуство на пресъздаването и преразказа.

НЕОБХОДИМОСТ ОТ СВЕТЛИНА

Това първоначално кино можем да сравним с импресионистичното течение в живописата, чийто съвременник то всъщност е. И едното, и другото са дейности, извършвани по необходимост навън: за художниците светлината е била основен обект с нейните вариации и хроматични вибрации. Що се отнася до киното, тъй като лентата по това време не е била много чувствителна, снимките са били възможни само през много светли дни, в най-слънчевите часове на деня, когато слънцето се намира високо в небето. Тази необходимост от светлина обяснява защо киното бързо се ориентира към така наречените студиа – като това на Жорж Мелиес, основано в Монтрьо през 1897г., където светлинните източници са контролирани (с помощта на сложна стъклена система), а и в по-голямо количество. Както знаем, филмите на Люмиер са били проявявани в специални препарати, бавно и внимателно, търсейки най-подходящото осветление.

Ясно е защо "Първият учебен ден" може да бъде обвързан с импресионизма, предвид избора за снимки на голяма част от филма навън и с естествена светлина – по онова време, този избор е много необичаен. Той ще стане по-късно и един от основните принципи на Новата вълна: да изкара камерите от студиата за работа с естествена светлина. Основният парадокс, разбира се, е, че по онова време киното не е могло да експериментира с главния виртуозен похват на импресионизма: цвета. И все пак връзката между Люмиер и импресионизма не се базира само на външните снимки, а и в желанието да се улови светлината в нейната преходност – не просто изобразяването ѝ, а в смисъла, който Клод Моне дефинира така: "със средствата на изкуството да се пресъздаде онова, което човешкото око не вижда".

В ТЪРСЕНЕ НА СВЕТЛИНА

Разходката на Рене сред природата е белязана силно от светлината, ясно напомняйки импресионизма в живописата. Можем да предположим и че изборът на Прованс като локация е мотивиран именно от качеството, чистотата и директността на нейната светлина – същата, която Сезан представя на своите платна. Макар и Розие да не може да се възползва от цветовото многообразие, се вижда колко големи грижи полага в отношението си към светлините и сенките.



Фотографията във филма не търси нюансите на сивото – обратно на усещането в класната стая. Вижда се как Розие набляга на контрастите при сенките, хвърляни от растителния свят, и белите светли полета, когато слънцето достига водата, растенията, земята, както и тялото на Рене. Тези ясни контрасти са още по-силно подчертани от многобройните кадри от високо, при които светлината буквално облива това, с което се сблъсква, създавайки хиляди отражения, когато става въпрос за водата, както и усещане за прозрачност и яснота на образа.

Интересът на Розие към начина, по който светлината пада, наподобява търсенията на импресионистите: диалогът, който произтича от растителния филтър на сенките в "Бал в мелницата Ла Гае" (1876, **долу вляво**) на Пиер-Огюст Реноар – мотив, който е стилизиран в един по-провинциален и пасторален подход от Клод Моне в "Маслинови горички в градината Морено" (1884, **долу вдясно**).



Можем да отбележим, че Розие за кратко е пресъздал природни картини – през субективния поглед на Рене. Няма как да не си припомним композициите на Клод Моне, при които, както и в "Първия учебен ден", са обединени в един кадър растителност, светлина, вода и отраженията на небето – "Водни лилии, сутрин" (1914-1918, **долу вдясно**).



Макар и Розие никак да не се стреми да конкурира виртуозните образи в картините на импресионистите, и той е воден от същото желание да улови и отбележи тези диалози между вода, растителност и светлина.

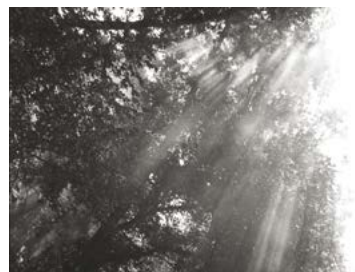
СВЕТЛИННИ ИМПРЕСИИ

Темата за светлината не е просто цитат от голямото течение в живописа. За Розие тя служи за подчертаване на основната тема във филма: връзката на Рене с природата. Той сякаш се слива с нея, навлизайки сред богатата растителност и в течението на реката. Светлините и сенките от околните дървета като че се отпечатват върху тялото му.



Рене става сцена за игра на светлини и сенки. Работейки със силните черно-бели контрасти, Розие потапя персонажа в природата, сякаш се слива с нея, ставайки едно цяло – ефект който най-силно се усеща когато той пресича този растителен тунел, горе вдясно. Това бележи хармонията между Рене и пейзажа, в който той изчезва и с който той комуникира по време на своето бягство. Природата е показана като сила, която придава на "Първия учебен ден" магическо измерение. Тя сякаш оживява, диалогира с Рене, задържа го – това най-силно се забелязва при танца на Рене със змиорката, с която той развива особена връзка. Вижда се и как момчето се появява и изчезва сред сенки, светлини и листа, обгърнат от растителността.

Розие стига до там да предаде форма на светлината, чрез звука от операта на Моцарт, който оглася пространството за изненада на Рене, една звукова картина, която произтича от магичното пространство – ария на Царицата на нощта от "Вълшебната флейта" на Моцарт (виж **Анализ на план** – стр. 19). Тази звукова картина е последвана и от игра със светлината.



Избирайки час със силна слънчева експозиция – забелязва се, че слънцето е високо в небето – в комбинация с растителността в контра-жур и кондензса от водата, Розие преобразява светлината, пресъздавайки една магична и божествена атмосфера. Той ѝ придава материалност и осезаемост под формата на деликатни частици във въздуха. Това е и още един знак за връзката на персонажа с природата, която като че го поздравява при срещата му с животното.

ЕЛЕМЕНТИ ОТ ИМПРЕСИОНИЗМА В КИНОТО

Розие не е нито първият, нито последният, чиято работа напомня на това движение в живописата. Във френското кино има такава линия, започваща от братята Люмиер (може да цитираме "Буркан с червени рибки" от 1886-а, долу вляво), където се наблюдават ефектите на светлината върху образа, както и отраженията върху оживената водна повърхност.

Импесионизмът в киното се свързва с авангарда от 1920-те и 1930-те, или по-точно с режисьорите Жан Епщайн и Жермен Дюлак. Последната обработка при монтаж множество импресии и деформации, които създават емоционални ефекти между светлината и различните елементи на образа, като в "Теми и вариации" от 1928г. (по-долу).



Колкото до Розие, той не се вдъхновява точно от този авангард, колкото от Жан Реноар, чийто асистент е по време на снимките на "Френски канкан" (1955) – филм, основан на въздействието на цветовете и движенията за постигане на изумителни танцуващи картини. Синът на Пиер-Огюст Реноар се отличава също с филми като "Будю, спасен от водата" (1932) или "В провинцията" (1936, по-долу), които акцентират на външните пространства и най-вече на естествената светлина.

Жан Реноар цитира архетипни мотиви от платната на импресионистите – закуска в тревата, разходки с лодка (долу вдясно): "Лодки в Аржантъой" на Пиер-Огюст Реноар от 1873г., грации, почиващи си под дърветата (горе) – "Четящата жена, или Пролетта" на Клод Моне (1872). В този филм пасторалните картини сякаш завладяват персонажите, режисьорът следи отраженията на светлината във водата, вибрациите и сенките на растителността, разкъсани и живи върху персонажа и земята.

Проследяването на това импресионистично течение в киното е важно. То е свързано с темата за детството, защитата от Трюфо на Розие, и може да се открие в "Дивото дете" (1968), адаптация на истинската история на Виктор, открит сред природата в края на XVIIIв. в Авейрон.



Композиционният избор на Трюфо за обвързване на детето с природата, силно се доближава до този използван в "Първия учебен ден". Игра с наситено черно и живи бели цветове, цвета на кожата на момчето сред природата се слива със средата, прикривайки го (става дума за първите кадри от "Дивото дете"). Както и Розие, Трюфо предава без думи, само с визуални и звукови средства дълбоката връзка между човешкото същество и природата.

Открийте в медийната информация (cined.eu) рубриката Филмови диалози – Поглед към въображаемостта: "Духът на кошера" на Виктор Ерисе и "Малка светлинка".

ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

Този текст припомня педагогическите принципи при дискутиране на споменатите филми в предговора към този материал. Общата идея е да се разработи един интуитивен и чувствителен подход към филма, като методиката е развита в този текст. Рубриката за определяне на отделните епизоди позволява лесна ориентация във филма. Двата филма лесно се поддават на смесени дискусии. Предлагаме някои идеи, които могат да се използват и поотделно за двата филма.

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯ

* При липса на афиш, може да се започне от двата образа в рубрика "Основни теми", както и със следните въпроси: къде се развива действието, какво разбираме за персонажите, какво е мястото, на което са развити те?

* Може да се обмисли работа със слушане на звук без картина, за да се привлече вниманието към този основен елемент: можем ли да определим на кое място се развива действието, колко са персонажите, какво правят те, движат ли се или не?

- за "Първия учебен ден" три важни епизода поставят акцент върху връзката с природата, като наблягат на звука – без никаква реч: **6, 7 и 8**

- за "Малка светлинка" еп.8 е особено интересен, тъй като звукът е много лъжлив и създава усещане за ледения къс повече отколкото за предградие на Дакар – идеята не е да бъдат подведени зрителите, а да се осъзнае важността и възможностите на звука като разказно средство, което може да измести смисъла на образа.

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯ

Могат да бъдат изведени различни етапи на дискусията: да се започне от общите впечатления при устно обсъждане, после констатации и описания, докато се стигне до подробен анализ на образите (по кадър, план, план-епизод) и на звуците.

1) ОБЩИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ: УСТНА ДИСКУСИЯ

* Можем да се върнем към работата със звука преди дискусията: дали образите, видени по време на прожекцията, се доближават до тези, които са си представяли преди това? Сходно ли е това усещане и при двата филма?

* Кои са основните моменти? Нека учениците ги опишат и ситуират във филма. Аргументация: защо тези моменти.

- Възстановка на преживяванията на героите. Какво е началното и крайното им състояние? Кои са основните етапи и трансформации, през които преминават персонажите?

* Кой персонаж ви развълнува най-силно, има ли такъв, който да сте усетили близък? Защо?

* Характеризирайте персонажите

- Имат ли общи черти? Кои са те? Кое ги отличава?

- Каква е ролята на възрастните в двата филма? Как се появяват? Какви са отношенията на Рене с тях? Кои възрастни са техни съюзници?

- Какво е отношението на Рене и Фатима към авторитетите?

2) КОНСТАТАЦИИ, ОПИСАНИЕ, АНАЛИЗ: ИНТЕРАКТИВНОСТ НА ОБРАЗИТЕ, ПЛАНОВЕТЕ И СЦЕНЕТЕ

* Да се определят основните теми от избран кадър (от учениците, или посочен в материала) – част от групата може да работи по "Първия учебен ден", а друга - по "Малка светлинка".

- Ако са избрали сами образа, да обяснят защо: какво научават от него за филма и кои са важните елементи от един филм, които не се виждат в избрания кадър?

- Да се опише образът и неговата композиция (мащаб на кадъра, светлина, присъствие на персонаж и пейзаж).

- Характеристика на образа с 4-6 думи

- С тези думи, писмено или устно, да се опише: Кои са основните теми в "Първия учебен ден" и в "Малка светлинка"?

* Да открият сами своите образи-препратки

- Обмисляне на образи от всякакво естество (кино, телевизия, живопис, комикс), които могат да бъдат свързани с филма.

- Търсене на образи

- Организирането и подредбата им в някаква последователност

- Обяснения за избора и връзките между образите

Друг вариант е преподавателят да избере набор от възможни снимки, от които учениците да избират и да подредят, аргументирайки се.

* СПЕЦИФИЧНИ ЗАДАЧИ ПО "ПЪРВИЯ УЧЕБЕН ДЕН"

Във връзка с рубриката "Сходства" след преглед на "Нула за поведение" на Жан Виго, през образите от материала да се открият връзките между двата филма.

С образите от "Нула за поведение"

- Какви препратки можем да открием между образите?

С всички образи от рубриката "Сходства"

- Кои са общите моменти между различните образи?

- Кой е образът, който изглежда най-близък до "Първия учебен ден"? Защо?

С рубриката Киновъпроси: "покажи-скрий", дейност за която е за предпочитане да разполагате с различните картинки, или да се прожектират основните откъси (6, 8, 11, 13)

Проследяване на историята на змиорката (Медийна рубрика: "покажи-скрий" змиорката)

- Кога се появява и кога е скрита във филма?

- Как е открита в часа? Виждаме ли я в този момент?

- Какви са различните взаимоотношения на Рене с животното?

- Как си обясняваме решението на Рене да я пусне на свобода накрая? (виж Анализ на план-епизод)

* СПЕЦИФИЧНИ ЗАДАЧИ ЗА "МАЛКА СВЕТЛИНКА"

Епизод 2, базирайки се на рубриците Анализ на план и на фотограма

Предварително уточняване на дефинициите за план, камера, проектор, монтаж. С примери.

- Кое в поведението на Фатима ни напомня за кинокамера или за проектор? Къде можем да открием препратки към монтажа?

- Защо може да се определи едновременно като актриса и като зрител?

Сравняване на елементите на "Малка светлинка" (виж Свидетелства) и проекция на епизод 2.

- Описанието на звуците и на картините отговаря ли на предвиденото в разбивката (която можем да определим като работен план, преди снимките – план по план, епизод по епизод; с насоки за кадриране и работа със звука)?

- Обяснявайки предварително мащаба на общия план: дали при снимките се е променила структурата на епизода? Как си обясняваме това?

* АТЕЛИЕ ЗВУК

Този материал набляга на значението и оригиналността на работата със звука в двата филма. Това включва и музиката. Може да открием темата в множество рубрики, като Киновъпроси: звуци и звучене, коментарите на Ален Гомис по темата, а също Анализ на план и на план-епизод в "Първия учебен ден" и Анализ на план-епизод в "Малка светлинка"

*** Този път може да се работи с образ без звук**

В "Първия учебен ден" намесата на "песните на природата" (еп.7) е от голямо значение.

- Защо персонажът мести глава? Какво вижда с поглед? Какво виждаме и научаваме за сцените без звук?

След това проекция със звук

- По същия начин ли възприемаме откъса? Как режисьорът показва връзката на Рене със заобикалящата го природа?

- Ако трябва да предложите музика, звуци или коментар извън кадър, какви биха били те?

Експеримент в практическо ателие :

- Слушане на различни музикални изпълнения вместо "Вълшебната флейта" и коментар.

- Записване на коментар извън кадър на гласа на Рене.

- Монтаж на звуци от интернет или записани в ателието, и преглед на епизода.

- Сравняване на различните опити и обсъждане на избора на Розие.

За "Малка светлинка" може да се разгледа епизод 8, с голямо разминаване на звук и картина.

- Припомняне на звуковата лента на филма. С какво изненадва тя?

- Какъв би бил "нормалният" звук за епизода? Списък с предмети, контакти, метеорологични, повърхности (под, кожа)

- Между звуците има ли такива, които могат да се възпроизведат със собствени средства, предмети, инструменти?

* Ролята на музиката в "Първия учебен ден"

Въз основа на епизод 14 и рубриката Анализ на сцена може да се работи и по връзката между движенията на персонажа и композицията на Дариус Мийо. Тук музиката води самостоятелен, отделен разказ.

* Може пак да се работи без образ за идентифициране на звуците

- "Първият учебен ден": Идентифициране на звуците от епизод 5 и 6. Констатиране на засилващото се присъствие на звуци в природата.

- "Малка светлинка": Идентифициране на звуците от епизод 4, показвайки впоследствие същия епизод със звук и картина: каква е връзката между поглед и слух, в едно и също време ли се активират, защо можем да кажем, че Фатима вижда и с ушите си?

Използвани визуални материали в педагогическите материали:

Photo de Jacques Rozier / Photo de tournage de Petite lumière © Mille et Une Production / Jean Vigo, Zéro de conduite, 1933 © Gaumont / Robert Flaherty, Louisiana Story, 1948 © Edition Montparnasse / Ray Ashley et Morris Engel, Le petit fugitif, 1953 © Carlotta Films / François Truffaut, Les 400 coups, 1959 © MK2 diffusion / p x: François Truffaut, L'argent de poche, 1976 © Warner / François Truffaut, Les Mistons (1957) et L'enfant sauvage (1969) © Diaphana / Yasujiro Ozu, Gosses de Tokyo, 1932 © Carlotta Films / Extrait du découpage technique © Mille et Une Production / Photo de tournage de Petite lumière © Mille et Une Production / Robert Mulligan, Du silence et des ombres, 1962 © Lost films / Abbas Kiarostami, Expérience, 1973 © Les Films du paradoxe / Philippe Condroyer, La coupe à dix francs, 1974 © Madadoya Films / Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Bal du moulin de la Galette, 1876, Huile sur toile, 131 x175 cm, Paris, musée d'Orsay, Legs Gustave Caillebotte, 1894 © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay), photo Jean-Gilles Berizzi / Claude Monet (1840-1926), Bois d'oliviers au jardin Moréno, 1884, 65,4 x 81,2 cm, DR Michel Cohen, New York / Claude Monet (1840-1926), Les nymphéas: Matin, 2 x 12,75 m, Donation Claude Monet (1922), Paris, musée de l'Orangerie, © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie), Photo Hervé Lewandowski / Jean Renoir, Une partie de campagne, 1936 © Solaris / Claude Monet (1840-1926), La Liseuse ou Printemps, 1872, Huile sur toile 50 x 65 cm © The Walters Art Museum, Baltimore / Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Canotiers à Argenteuil, 1873, 50,2x61 cm, DR / Bocal aux poissons rouges, vue n° 18 (auteur inconnu), 1897 © Institut Lumière / Germaine Dulac, Thèmes et variations, 1927 © Light Cone / Jean Renoir, Une partie de campagne, 1936 © Solaris / François Truffaut, L'enfant sauvage, 1968 © Diaphana



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

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

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

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union

