

# ГЛАСЪТ КАТО ВОДЕЩО СРЕДСТВО НА РАЗКАЗА В АНИМАЦИОННО-ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ „БАЩА“

Иван Богданов<sup>314</sup> | DOI: <https://doi.org/10.33919/ydcas.21.15>

*Резюме: Загкадровият глас е често използвано средство в наративните анимационни филми. То има много проявления, които крият своите особености. Именно затова изследването му е предизвикателство и може би това е една от причините, поради които, дори и в наши дни, не разполагаме с много текстове, занимаващи се с неговите специфики. Тази статия се опитва да поднесе един метод за анализ на движенията на загкадровия глас. За целта тя разглежда анимационно-документалния филм БАЩА, на който съм съсценарист и сърежисьор. Такова съавторство, а и дистанцията на времето, сега ми дават възможност да разгледам този пример, използвайки „три степени на движение“ в загкадровия глас - метод, чрез който могат да бъдат разглеждани и останалите многобройни образци от света на авторското анимационно кино.*

**Ключови думи:** Анимация, анимационно кино, документално-анимационно кино, наратив, разказвач, анимационно-документален филм БАЩА, загкадров глас.

## Въведение

Загкадровият глас е похват, прием или начин, чрез който един наратив в киното би могъл да постигне определени внушения и цели. Като едно от средствата на филмовия разказ,

той е далеч по-слабо изследван и разглеждан в сравнение с останалите кинематографични средства - монтаж, композиция, звук и т.н. Причината вероятно се крие в това, че заг-

---

314 Докторант: 3-та година в докторска програма „Кинознание, киноизкуство и телевизия“, департамент: „Кино, реклама и шоубизнес“.

Тема на докторската дисертация: „ЗАДКАДРОВ ГЛАС - движение и трансформация на текстовото проявление в анимационното кино“.

Научен ръководител: доц. д-р Невелина Попова

кадровият глас не е задължителен елемент за създаването на един филм. Но в същото време са на лице изключително много примери, които боравят с него и го използват, за да въздействат по определен и желан начин. Произходът му е сложен и разклонен и ако трябва да се върнем назад, за да открием неговите корени, ще преминем през литературата като писмена и устна традиция, за да стигнем вероятно до племенния огън, където шаманът е събирал групата и е разказвал истории. В днешни дни този „глас“ се е трансформирал и разклонил в множество форми и киносветът е пълен с неговите проявления. В сравнение с монтажа, който се явява ключов за един филмов разказ, чиято еволюция е била обект на множество изследвания, задкадровият глас, без който един филм спокойно би могъл да съществува, съвсем логично остава на един много по-заден план на разглеждане и проучване. Но най-лесно би било да дам една дефиниция на задкадровия глас, която би скъсила говоренето. В своята дисертация „Невидимите разказвачи“ Сара Козлоф старателно се опитва да подреди представата на читателя относно въпросния прием, като използва няколко различни определения, за да постигне по-конкретно и твърдо понятие. Едно от тях гласи:

„Задкадровият глас се отличава с факта, че разказвачът не може да бъде показан в изобразеното пространство на филма чрез промяна или регулиране на ракурса на камерата. Вместо това гласът достига до зрителя от едно друго време и пространство, а именно времето и пространството на общия контекст на наратива.”<sup>315</sup>

Това обяснение звучи просто, ясно и изчерпателно, и би могло да бъде използвано за огромен брой примери, но разбира се, изключения съществуват. Филмът БАЦА, чийто задкадров глас разглеждам по-надолу, е пример, в който задкадровият глас е със специфично динамично поведение. Затова анализът му дава

възможност да се забележат основни характеристики на гласа.

Като научно изследване, „Невидимите разказвачи“ на Козлоф е един от малкото и може би единственият труд, който изцяло се посвещава на прийома задкадров глас. В много по-широк контекст на нараторологията автори като Жерар Жанет и Цветан Тодоров, се занимават с проблемите на разказвача. В сферата на кинотеорията и драматургията Сергей Айзенщайн, Всеволод Пудовкин, Дейвид Бродуел и Кристин Томпсън, Джон Труби, както и много други, разглеждат прийома, но винаги в обширната смислова рамка на драматургичния наратив. На български език текстовете на Красимир Крумов и Светла Христова изследват сложния въпрос за задкадровия глас като похват. Интересът към анимационното кино, като изкуство, винаги е бил по-слаб в сравнение с интереса към игралното кино, което също се отразява на изследванията. Пол Уелс прави това, изучавайки звука в анимационния филм, като го разслага на отделни компоненти - задкадров глас, монолог, диалог, музика, песен, звуков ефект и атмосфера. И така задкадровият глас отново потъва в общата среда на изследването.

Моят интерес към феномена бе запален от една среща с Невелина Попова, която най-чистосърдечно ме насочи към темата. През 2018 година тя издава своя статия със заглавие „ЗАДКАДРОВИЯТ ГЛАС И ПСИХОЛОГИЧЕСКИТЕ ИЗМЕРЕНИЯ НА СЪВРЕМЕННАТА АНИМАЦИЯ”<sup>316</sup>, а по-късно, в един личен наш разговор, ми подаде идеята за това търсене. В сферата на анимационното кино, а и на български език, нейната статия е може би единствената публикация по темата. Тогава реших, че сходно проучване ще е обогатяващо и надявам се ценно.

Повечето текстове са фокусирани върху игралното английско и най-вече американско кино. Бляскавата аура на това изкуство е обхванала голямата част от академичните на-

315 Kozloff S., *Invisible storytellers*, University of California Press, 1988, p. 35.

316 Икуствоведчески четения, част 2 - Изкуството в Европа: Модели и идентичности. изд. на ИИИЗ - БАН, 2018, 356 до 367 стр.

блюдения и някои други видове кино, разбираемо, остават на заден план. Именно това е една от причините за моя собствен интерес. От години се занимавам със създаването на кратки авторски анимационни филми, които сами по себе си попадат в нишата на нишите. Авторските анимационни филми са скрити някъде в дълното на културното полезрение. Ежегодно на международните анимационни фестивали са представяни стотици филми, които стават достояние само за една вътрешна, професионална публика. В един мой разговор с британския режисьор Фил Мълой, с когото съм и съсценарист на филма БАЩА, той много точно описа анимацията като „Пепеляшката на киното“.

Макар относително непопулярен си характер анимационното кино е една особена „джунгла“, в която съжителстват и се смесват голям брой разнообразни форми. За разлика от действителната джунгла, където животинските видове съжителстват и еволюират, в тази анимационна територия, те и най-свободно се съчетават помежду си, за да образуват съвсем нови и непознати форми. Там волно се случва едно неспирно преливане от форма във форма, което е и в резултат на тази на пръв поглед „лоша“ непопулярност, която позволява на жанровете, техниките и художествените похвати вътре в тях да еволюират съвсем свободно. Такава е и ситуацията със задкадровия глас. Добре са ни познати примери, които използват неизпратени или отдавна получени писма, дневници, архиви на миналото, разказвачи, които ни разказват, за да преживеят отново случилото се и по този начин да го осъзнаят и да се трансформират, търсещият разказвач, всичко знаещият (бог) разказвач, Давид Атънбъро, хипнотисти, психопати

и какво ли още не. Но това са само видове, чието установяване е само първата стъпка към наблюдение. Впоследствие би било важно да се вникне навътре, използвайки инструмента, който се опитвам да създам чрез анализа на филма БАЩА.

Стъпвайки върху горе изброените значения, ще се опитам да наблюдавам феномена с цел да уловя неговите характеристики, както и неговите изключения.

В академията Вилем де Кунинг моят учител Ейвър де Байер редовно ни повтаряше, че използването на задкадров глас е последна възможност, която трябва да употребяваме единствено в случай, че не сме успели да предадем намеренията си чрез визуалния разказ.

Факт е, че приюмът задкадров глас не рядко се използва като „спасителен пояс“ при филми, които са завършени, но не успяват да комуникират замислените от автора си внушения. Добавянето на задкадров глас в последния момент би довело до стягане на общия наратив, а оттам би последвал и по-добър контакт с публиката. Това, разбира се, не се отнася до всички примери, в които е на лице анимационен филм със задкадров глас. Добрите образци са много и често се срещат филми, които очевидно не са били измъквани от неуспеха именно така. Разбира се, в процеса на създаване на всеки анимационен филм, се взимат решения, които не са били част от изначалния замисъл и това е съвсем естествена черта на всяко креативно задание.

От тук нататък ви представям моя поглед върху един филм, на който съм и съавтор<sup>317</sup>.

317 Препоръчвам на читателя, преди да продължи нататък, да отвори този линк (<https://vimeo.com/39043244>), да отдели седемнайсет минути от своето време и да изгледа БАЩА. Това ще му помогне да разбере долунаписаното наблюдение. Ако линкът не работи, то могат да бъдат потърсени в Google комбинацията от следните думи „father animation compote collective“.

## ТРИ СТЕПЕНИ НА ДВИЖЕНИЯ НА ГЛАСА

### Филмът БАЩА - създаване и анализ

---

Филмът “Баща” беше завършен през 2012 година и сега, девет години по-късно, смятам, че е изминало достатъчно време, което да ми даде възможност за дистанция. Тук, в този текст, ще ми е необходимо да имам такава, за да мога да се чувствам достатъчно далече от процеса на създаване, в който най-често човек е волен от интуиция и чувство. Анализът, от своя страна, би трябвало да се лиши от енергията на емоцията, и бавно и системно да вникне в частите и нивата на съответната форма, за да излезе от другата страна, като постигнал ново разбиране и надхвърлил чувствата на творчество.

Като съсценарист и сърежисьор не съм допускал, че някога ще ми се наложи да премина от другия бряг, за да разчленявам и оценявам частите и елементите на филма като система. Давам си сметка, че анализът е особена форма на вникване и осмисляне, но в случая на “БАЩА” ще имам възможността да бъда от двете страни на процесите - създаване и анализиране. Наивно би било да кажа, че моментът на създаване е лишен от аналитично мислене. Разбира се, че не е, особено когато става въпрос

за създаването на темпорална форма, каквато е един филм, който трябва да въздейства. Но създаването е лишено от метода, който анализът постоянно търси, за да се държи като анализ. Какъв ще бъде методът тук? Ще разглеждам гласа (текст) като взаимосвързан с картината, музиката и звука, от една страна, а от друга, ще обърна внимание на глагола като кодиращ време чрез действие. И не на последно място ще разгледам интонацията (тон) на гласа и какво постига филмът чрез нея. Смятам, че тези три разреза на филма ще осветят формата и ще поставят авторската интуиция и усещане за драмата в една малка научна стъкленница. Сега подхождам към това занимание с любопитство, но и с надежда, че ще успея да изпитам удоволствие от това да вникна в това, което се е случило толкова отдавна за мен.

Разглеждам БАЩА като особен пример по две причини. Първата - защото гласът в него е многоглас, и втората - защото в този филм съществува едно особено движение от глас към диалог в три степени, които обяснявам по-долу.

### Най-общо за филма

---

Баща е 17 минутен анимационно-документален филм, чието появяване на бял свят е в резултат на различни и разнопосочни обстоятелства, които тук ще се опитам да опиша, за да се придобие яснота относно процеса, довел до резултат, който резултат ще анализирам с цел прояснение на феномена глас. Интересно е, че за пръв път ще ми се наложи да разложа текста на филма и да погледна към него от обратен на моето положение ъгъл. Да го подложим на критически анализ, за да стигна дотам, докъдето не съм успял да стигна като съсценарист, сърежисьор и участник в групата, създаваща този филм. Ще ми се наложи да опиша и случването като хронологичен ред, което

също ще освети още повече, иначе скрития за публиката процес.

Преди десетина години с Весела Данчева създадохме продуцентска къща за анимация „Компот Колектив” с основната идея да се подтикне анимационната среда към по-сериозно и задълбочено общуване. Това означаваше не само да говорим помежду си, но и да се опитаме да работим заедно, да смесим идеите и способностите си, за да се появят нови филми. В началото не сме предполагали, че това би довело не само до нови филми, но и до филми, чиято форма ще е различна. Такъв е и БАЩА, чийто случай разглеждам тук.

Първоначално смятахме да инициираме проект, който да включва няколко режисьори, като всеки един трябваше да внесе във филма свой опит, стил и виждане. На първ поглед изглеждаше интригуващо, чак и вълнуващо, но нямаше ясна идея относно това как да се захванем, как да подходим към това.

Предишният филм, върху който работихме заедно с Весела Дачева, се казва АННА БЛУМЕ и е една визуална интерпретация върху едноименната поема на Курт Швитерс от 1919 г. В този филм предизвикателството идваше от там, че поемата е определена художествена форма, върху която трябваше да се направи друга, визуална, и то отново художествена интерпретация. Отбелязвам това, за да изясня защо при подхода ни към следващ проект ние се обърнахме към журналиста Диана Иванова, която е известна с голямата си страст към спомена като отражение на действителността.

Смятахме, че е голям момент, в който можем да се обърнем към документалното като фундамент за един художествен филм. Имахме и нужда от универсална тема, с която филмът щеше да говори навсякъде по света. Така след няколко срещи Диана Иванова заговори за връзката между образа на бащата и този на държавата. Тя допускаше, че отношението ни към собствените ни бащи (като първи модел на авторитет) е по някакъв косвен начин свързано с нашето отношение към държавата, като един по-общ и по-едър авторитет. Звучеше интригуващо, а в същото време темата засягаше всички човешки същества.

Така Диана Иванова създаде лист от въпроси и започна да взема интервюта от хора, родени в периода между шестдесета и осемдесета година на миналия век. Този избор беше направен именно заради големият политически и обществен катаклизъм, случил се в края на осемдесетте. И така - хора родени в социализма, чиито бащи са били плод на времето след Втората световна война.

Участниците в този експеримент трябваше да отговарят на определени критерии, но също така се постаряхме те да са носители и на различности, за да имаме фундамент, от който да извадим един по-общ и по-широк свят-представа. За това интервюираните бяха мъже и жени, както и хора от различни краища на България, но не на последно място и хора, чиито преживявания и спомени бяха на двата полюса на емоционалното. По този начин, смятахме тогава, щяхме да можем да се опазим от възможността да получим един едноточен разказ - положителен или отрицателен.

Впоследствие, когато всички заедно седнахме да анализираме интервютата, за да започнем да изваждаме екстракти, които да се превърнат в един общ сценарий, осъзнахме, че най-силна бе грамата в болезнения спомен. А положителните, добрите спомени оставаха хвърчащи, необидителни, бледи. Това се превръщаше в проблем, от който, въпреки усилията ни, не можехме да се опазим. Подредени първоначално, общо и в хаос, извадките веднага внушаваха усещането за съдилище, в което образът на бащата беше разпъван на кръст от своите деца.

## Глас и време - анализ на филма чрез степенуване на гласа

Тук ни застигна и проблемът със „заглаголювания глас“ или както сега условно го наричам просто ГЛАС, защото извадките от интервютата по наша първоначална представа, трябваше да образуват глас.

Първи проблем - документът, гласът от спомена, който съди. Тъй, както вече споменах,

ние, като екип, държахме да избегнем емоционално едноточен филм (без положителен или отрицателен заряд), трябваше да потърсим решение, което да ни измъкне от това нежелано положение. Имахме съд, а не го бяхме търсили, тъй и в същото време съдържанието на самите интервюта ни диктуваше този съд. Как можехме да решим проблема?

Ключът се криеше в разбирането за документално и фикционално. Това е един огромен спор, който се води от много дълго време, и разбира се, той има своите две страни, които воюват убедително, всеки с аргументите си. В този момент и ние трябваше да се залутаме в лабиринта на въпроса - кое точно е документално и има ли такова въобще? Някои смятат, че истинският документалист трябва да бъде „a fly on the wall“, тоест такъв, който наблюдава отблизо, без да се намесва и да влияе на ситуацията. На нас обаче ни предстоеше да пренаисуваме тези интервюта, да създадем образи, които да заговорят на езика на анимацията и да обозначим общи и големи човешки положения със символни образи. Тоест проблемът с „мухата на стената“ за нас дори не съществуваше, тъй като бяхме прекалено далеч от това да претендираме за краен или някакъв фундаментален документализъм. Ние щяхме да използваме документа като основа за един разказ за спомена. Така, освободени от бремето на термина, започнахме да търсим някакво фикционално разрешение на този наш проблем. Дали трябваше да доизмислим и променим интервюто като документ?

Така или иначе, поначало се чувствахме свободни да измисляме образи, да играем с музиката или звуковото оформление. Следващата стъпка беше да посегнем на текста и да нарушим неговата документална стойност. Едно предложение, което се появи едновременно от няколко страни, беше да добавим фикционален задкадров глас, който да изгради и защити образа на бащата - един общ глас, който да представя всички бащи от отделните истории. Това, на ниво текст, ни се стори изключително подходящо, тъй като ни даваше възможност допълнително да материализираме образа му чрез глас, а не само чрез внушението на картината. Също така явяването на бащата като глас даваше перспектива за нещото, от което така силно се нуждаехме - диалог. Досега текстът ни наподобяваше, както споменах по-рано, на съдилище. Но вдъхването на ново фикционално слово в образа на бащата, ни отправяше към ключа на разказа. А именно - пресъздаването на несъществуващия, неслучилия се диалог между деца и родители. В границите

на сценария, бягайки от един проблем, се натъкнахме на едно отключващо изобретение, което толкова силно повлия върху финалната версия на сценария.

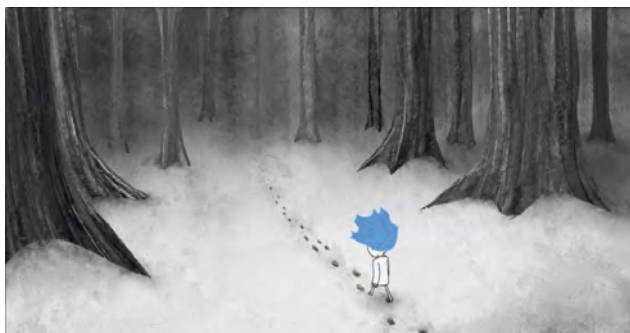
От тук последва и вторият проблем, който ще обсъждам нататък и чието разрешение се заема именно с „гласа“ на и във филма.

Първоначалната ни представа, че ще използваме екстрактите от интервютата за „закадров глас“, сега беше изправена пред особено изпитание. След като бяхме открили, че диалогът е съкровището на нашия разказ, а същевременно смятахме да боравим със „закадров глас“, трябваше да създадем подход към тези два метода на филмово говорене, всеки от които разполагаше със своя аура и начин на внушение. Така, в процеса на работата върху сценария, сметнахме за силно и убедително да редуваме диалог и закадров глас, което редуване да създава едно усещане за филм, който диша - закадров глас за вдъшване и диалог за издишване. Нещо като движение отвътре навън и обратното.

Цялото това движение едновременно се разполага вътре във времето на разказа, но и създава време. Така тези две инстанции - глас и време взаимно се образуват и допълват, за да материализират драмата. За по-ясно разбиране ще ми се наложи да разглася и анализирам протичането на времето и неговата взаимосвързаност с гласа.

Като структурна постановка филмът е разделен на две основни части - минало и настояще. И двете са наситени с глас, който обаче има различно поведение и преобръщащи тенденции на поведение на героите. За да се види как се случва това, ми се налага да се обърна към глагола като част на речта, която кодира темпоралната промяна. В думите „Никога не се доверявай на хората. Не говори с непознати!“, казани от бащата в първата част на филма, е използвано повелително наклонение. Докато във втората част това повелително наклонение ще премине в устите на главните герои (децата), които вече са пораснали.

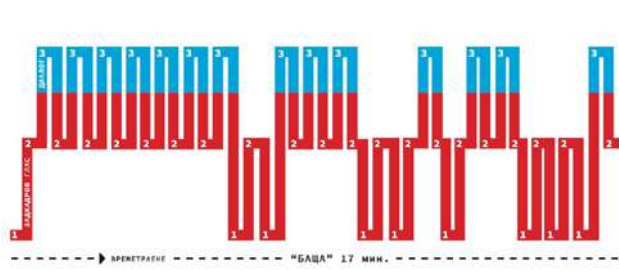
„Погледни се!“, казва един от героите, вече приел силата, която му позволява да говори по начин, по който не е могъл да говори в първата част, защото е бил дете. Така гласът ни разкрива трансформативната природа на разказа - чрез глагола, който задава времето и образува действието.



**Фигура 1.** Кадръ от анимационно-документалния филм БАЩА - Липсващият баща

Но да се върнем в първата част на филма, за да проследим как текстът-глас се превръща в основен носител на драма, извършвайки движението, за което говорих по-рано - от задкадров глас към диалог. В отварящата картина малко момиче броди из гигантска гора. Долавяме и звука от стъпките му. На този фон чуваме и думите „Казаха ми, че баща ми е умрял.“ (фиг. 1), последвани от дисонансно съзвучие на пиано (обратно на хармоничното, което създава комфорт, дисонансното води до дискомфорт). Така публиката получава информация на четири нива - картина, звуково оформление, музика и глас (заявен текст). Гората е ясен визуален символ на изгубването, на лутането, а размерът на момичето в тази гора трябва да е малък, какъвто той е, за да направим усещането за това изгубване още по-осезаемо за зрителя. Тонът на картината е син - студен. Зрителят също слуша, слуша стъпките в снега и на него му става още по-студено. След което чува „Казаха ми, че баща ми е умрял.“ На пръв поглед това е чиста информация, която обаче се явява и като ключ, задаващ основния фон на разказа - отсъствието на бащата. И като точка на наративна част се явява дисонансно съзвучие. Доминиращият аспект на разказа в този филм ще е гласът и това е моментално

заявено още в самото начало на филма. А когато този глас започва да говори за миналото, зрителят подсъзнателно разбира, че има две времена - минало и настояще. Тази постановка в разказа често говори индиректно за загуба, а загубата е драмата на този филм. След като тази заявка е направена от задкадровия глас, се преминава рязко към диалога. Към обвинението, което ще протича в тази първа част, свързана с миналото. „Бях само на две и половина, а ти си тръгна. Защо ни напусна?“ - това рязко движение трябва да извади зрителя бързо и да го хвърли в преживяването на този обявен вече дефицит. Обръщанията на героите към бащата, в тази част на филма, не получават моментален отговор. Той е умишлено отложен за по-късно. Въпреки че децата се опитват да започнат разговор, това не се случва директно на момента и автоматично. Гласът говори във второ лице - „Вечно тичащ ... вечно сам.“ и зрителят очаква отговор, без да е сигурен дали това ще се случи, дали задкадровият глас ще се превърне в същински диалог. Бащата продължава да отсъства. „Ти беше в казармата. Един ден изведнъж се появи на вратата. Много се изплаших.“ - липсата продължава да владее разказа. И тогава, за пръв път, бащата отговаря, но не оправдавайки се „Всичко те плашеше. Дори и вятърът.“ (фиг. 3), като истински обичащ, присъстващ, обратно на отсъстващия и като изконно спасяващ. Обобщавайки - това е движението от задкадров глас към диалог, което в този филм се извършва на три степени (фиг. 2).



**Фигура 2.** Схема на движението на гласа в три степени. С цифри са отбелязани степените на движение. 1 - чист задкадров глас, 2 - диалог - работещ като задкадров глас, 3 - диалог, който се материализира на екрана. Червеният цвят обозначава зоната, в която гласът е реализиран като задкадров, а със синия цвят диалогът.

След като диалогът се е заявил като съществуваш - възможен, той продължава да се задържа зад екрана във втора степен. Разговорът се обръща към едно добро спомняне и сякаш разказът тръгва в полет, а картината и музиката също го следват. Филмът се опитва да срещне двама герои, които не са се виждали дълги години и не след дълго се явява конфронтацията - бащата и детето имат различни спомени относно едно и също събитие.



**Фигура 3.** Кадър от анимационно-документалния филм БАЩА - Липсващият баща

дете: Веднъж ми направи хвърчило, спомняш ли си?

баща: Да, спомням си.

дете: Но никога не полетях.

баща: Как да не полетях! Полетях!

Тук гласът излиза на трета степен, като болезнено влиза в устите на героите на екрана, за да отключи конфронтацията между героите, която започва да се разгръща и в следващата сцена, в която гласът върви във втора степен, детето вижда родителите си като чудовища и те се обръщат към него (в трета степен):

баща: Никога не се доверявай на хората.

И така, придвижвайки се нататък, филмът е изцяло ръководен от гласа, който се мести на три степени.



**Фигура 4.** Кадър от анимационно-документалния филм БАЩА - Бащата вълк

Следващата сцена има за цел да разкрие и утвърди още един различен фасет на бащинския образ, а именно неговия авторитет. В картината виждаме баща и син, които се разхождат по брега на езеро. Бащата, показан като вълк, посочва различни видове птици и съобщава техните имена. Този животински образ на бащата не е плод на моментна режисьорска интерпретация, а произлиза от отговора на въпрос, заложен от Диана Иванова в самите интервюта. На това „Като какво животно виждате баща си?“ осемдесетина процента от интервюираните отговарят с думите „като вълк“ или „като куче“ (фиг. 4), а останалите, много по-малко на брой, казват, че виждат бащата „като кон“. Именно затова образът на бащата във филма често е представян като вълк.

Обратно на сцената - бащата се движи покрай езерото като черен вълк с големи остри зъби и учи своя малък син на наименованията на различните видове птици. Тази картина е придружена от весела и лека музика, изпълнявана от флейти и перкусии. Звуковото оформление тук е натуралистично и в тази част то няма особена драматургична роля. Тук текстът, картината и музиката ще застанат на различни страни, тоест ще се разклонят на две, за да накарат зрителя да се осъмни в нещо, а именно в авторитета на бащата. Как става това? Към края на сцената бащата-вълк се появява в кадър, носейки мъртва птица в зъбатата си уста. Пускайки я на земята, под нея се разлива черна локвичка с кръв, което действие е синхронизирано с дисонантно съзвучие на пиано. Тук картината и музиката заемат една дискре-

гитираща позиция, но какво прави текстът? Бащата-вълк посочва с лапа мъртвата птица и казва:

„Топлокръвно гръбначно, което снася яйца и се отличава с това, че притежава пера.“

Тази реплика е извадена директно от Оксфордския речник и има за цел да внуши с детайла на езика си една тотална авторитетност. Тук текстът глас не върви в синхрон с картината и музиката, така както в отварящата сцена на филма. Тези две разнопосочни положения се бият, за да събудят съмнение у зрителя. Едната казва „аз съм авторитетът“, но другата казва „май, това не е точно така“. Ето това е една особена, раздвоена форма на наратива, интересна за посочване и разглеждане.



**Фигура 5.** Кадр от анимационно-документалния филм БАЩА - Адмирираният баща

Това съмнение обаче също е разклатено от следващата сцена във филма, където детето разтваря широко прозореца и изпълнено с адмирации към бащата, полита нагоре към звездите казвайки: „Ти ми показва света!“ (фиг. 5)

Тук музиката застава плътно на страната на картината и целият филм се изстрелва нагоре в космоса - и като картина, и като емоционално внушение. Това движение на всички елементи нагоре няма само естетическа стойност, а и своята ясна драматургична роля. Ескалацията в разказа означава, че ще има слизане надолу и в следващата сцена, където картината и музиката ще продължат курса си към високото и красивото, гласът на детето ще завие и ще

ни приземи не върху земята, а върху една много по-голяма и тежка планета като каже:

дете: Никога не съм наричала някого „татко“. В един момент повярвах в Бог и тогава имаше кого да наричам „татко“...

В този случай гласът прави завой, за да катализира драмата. От другата страна бащата веднага ще отговори оправдателно, търсейки сближаване и разбиране, като заяви:

баща: Заминах за Америка, за да започна нов живот. Миналото ми беше изпълнено само с болка.

Дотук проследих как гласът преминава в тези три степени, тези три агрегатни състояния, които посочих в началото. От чист задкадров глас към диалог, който се държи като задкадров глас и третото - най-първично и най-материално, това на диалога, който е директно изговорен на екрана. В продължението на тази първа част, занимаваща се с миналото, гласът ще се задържи в това трето положение и в него точно ще се разрази конфликтът. Детето ще се конфронтира с бащата до степен, в която диалогът ще стане абсолютно невъзможен. Тогава гласът ще се върне в онова най-фина състояние на чист задкадров глас и детето ще съобщи:

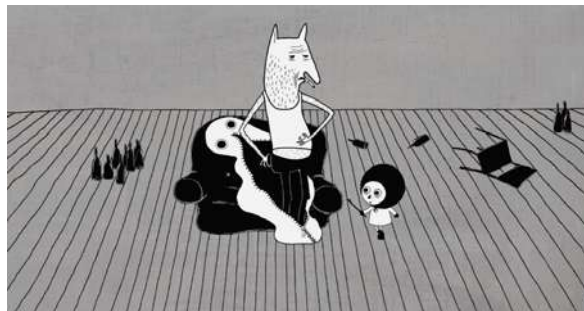


**Фигура 6.** Кадр от анимационно-документалния филм БАЩА - Потъващият кораб

„Толкова се радвах да остана сам. Дори не си спомням да сме се сбогували.“ (фиг. 6)

Несъгласието и разминаването на гледните точки достига своята кулминация. Детето пораства и напуска своя дом, а бащата остава някъде в миналото. Край на първата част. Оттук нататък филмът минава в настоящето - детето е пораснало, бащата е остарял - корабът на миналото е отдавна потънал. Следва затъмнение.

Когато екранът просветне и образът отново се завърне пред очите ни, гласът на детето съобщава „Напоследък..." (фиг. 7) и ние попадаме във второто време на филма - настоящето. Минало е време и са настъпили съществени промени, с които разказът оттук нататък ще се занимае. Какво се случва с гласа като водещ елемент? Той продължава да е все така явен, но със съществената разлика, че от страна на бащата ще чуваме много по-малко. Той ще е заглушен и почти отсъстващ до самият финал на филма. Обръщам внимание на тази липса, понеже тя изиграва голяма роля по отношение на внушението. След като в първата част бащата е имал такова силно присъствие, изведнъж, преставайки да говори, зрителят получава усещане за един обрнат гръб, за един обиден герой, който не е могъл истински да се осъществи. В редките случаи, в които той ще се обади, в гласа му ще отеква глух цинизъм или смущение. Похватът на силно присъствие и рязко отсъствие, в драматургично отношение, тук работи изключително добре. Но да обърна внимание и на друга страна в разказа, защото тя е и тази, която изтегля действието от самото начало на филма. Тя е тази, чие то преживяване ние зрителите следим. Детето е пораснало и неговият поглед върху света вече е различен, но болката оставена от миналото съществува и вече е приела формата на конкретни обвинения, които на свой ред описват падението на бащата. Детето, обръщащо се към баща си във второ лице с „ти", ще заяви своята критика:



**Фигура 7.** Кадр от анимационно-документалния филм БАЩА - Настоящото

„Напоследък не се грижиш добре за себе си. Сегашната ти жена ти купува грехи.”

Последното изречение казва две ясни неща „Не ставаш. Провали се.". И тук гласът продължава с водещата си роля, а символните образи и музиката следват посоката, която той задава. Следват още тежки упреци и гласът на детето слиза още по-надолу, потъвайки в съжаление. Бащата умира и възможността за поправяне на връзката изглежда безвъзвратно загубена. Въпреки това, то продължава да търси контакта, защото това изглежда е единственият начин.

На екрана виждаме дете, мушкащо с клечка една умряла птица, която всъщност стои там вместо бащата:

дете: Напоследък си станал непроницаем като камък, който не говори.

Стремежът за връзка е неизбежен. Без него сякаш няма път и тогава от нищото, без да виждаме бащата, той дава бледа искра за надежда, като казва:

баща: Какво искаш да ти кажа?

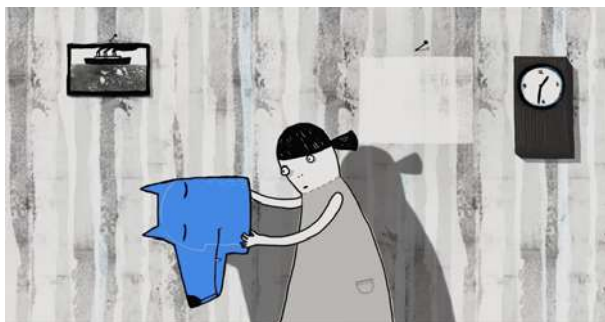
А детето, което вече е пораснало, слага на главата си вълчата маска и отвръща:

дете: Искам да ми кажеш, че ме обичаш, че те е грижа за мен, че се гордееш с мен и че ти липсвам.

В тази малка част, състояща се от два залепени един за друг кадъра, се крие цялата алхимия на филма. От една страна, това което гласът съобщава, е толкова просто и разбираемо, а от друга, следвайки образа и музиката, всичко се сплита по един много сложен начин. Детето е пораснало, то е и вълкът сега, но вълкът всъщност е само една маска - маската на бащата, а зад тази маска се крие едно просто и ясно желание – „Искам да ме обичаш.“ (фиг. 8).

Това е и кулминацията на разказа, където всичко се стича и сплита във възел, за да изрази, в крайна сметка, нещо много просто, ясно и кристално. И тук гласът го заявява, обобщавайки с думата „обичаш“ и след това разсочва обичането, за да го направи по-конкретно и достъпно с думите „грижа“, „гордееш“ и „липсвам“. Като обобщение - около „обичам“ гравитира целият разказ.

Нататък филмът се отправя към спускането на завесата. В няколко поредни сцени героите ще се опитат да затръшнат вратата след себе си, но дори и да успеят, езичето на бравата никога няма да щракне и вратата ще остане в една или друга степен открената, а понякога и зееща към миналото:



**Фигура 8.** Кадър от анимационно-документалния филм БАЩА - Емоционална кулминация

дете: Сега вече нямам нужда да се виждам с теб. Освен ако ти не поискаш да се срещнем.

Подтекстът на тези думи е „аз вече съм пораснал човек и съм готов да живея своя живот, но винаги оставам открехнат към детето, което има нужда от теб.“ Проблемът остава вечно нерешен. В последния кадър същите тези пораснали герои за последно ще се опитат да влязат във връзка с отвъдното. И понеже се намираме в полето на измислицата, а тя често е много по-потентна от действителността, ще получат отговор от бащата:

баща: Чудя се дали да кажа уморен, но не съм уморен. Просто съм безразличен. Нямах никакво намерение да те карам да се чувстваш по този начин.

Ами моят баща? Той никога не ме е питал как се чувствам.

Последната реплика на бащата е малко дълга и обяснителна. Тя включва в себе си три положения, които са важни за проследяване, защото те ще ни върнат обратно в началото на филма. Как става това? Времето в отговора е линейно - в две части - минало и настояще. И това би останало така, ако филмът завършваше с децата в лодката, които питат „Как се чувстваш?“.

Обаче от отвъдното идва дълъг отговор: „Животът е отегчителен и аз съм претърпял към него. Съжалявам за това, което се случи между нас. Сега се сещам, че и аз бях дете и се нуждаех от обич, която не получих.“

Това ни връща към първата реплика във филма за бащата, който е мъртъв. Така времето на филма се превръща от линейно към циклично - кръгово. Интересно е за отбелязване, че от този финал са изключени картината и музиката, и филмът е изцяло оставен да балансира върху силата на гласа. Той е и последното нещо, което отеква от този разказ. След него идва тишина.

## Тон на гласа

Дотук разглеждах гласа като език, което е едно от неговите измерения. Но има и друго, не по-малко важно измерение на гласа, което трябва да бъде взето предвид - тонът. Думите и техният смисъл не могат да поберат в себе си цялото въздействие, което гласът образува. Неговото звучене също играе голяма роля в образуването на въздействието и драматургията. След като разгледах какво се говори и кой го говори, трябва да обърна внимание и на това как се говори във филма. Какъв тон се задава и защо точно този тон е избран, а не някакъв друг?

В процеса на създаване на сценария имахме безброй дискусии, относно това как да материализираме езика от сценария на екран. В случая на филма решихме да изместим гласовете в миналото и децата да говорят с детските си гласове, въпреки факта, че интервютата са взети от вече пораснали хора. Да напъхаме гумите на възрастните в устите на деца, за да получим тон, който може да носи чистота, непринуденост, и в някаква степен беззащитност. Това щеше да ни даде възможност да достигнем до искреността и автентичността, която текстът носеше в себе си. Второ, използвайки този прием достигнахме до една много особена сплав между текст и глас, а именно гуми на зрели хора, казани с гласовете на деца. Това смесване води до особен вид внушение у зрителя - усещане за някаква интензивна тегнеща несигурност, която символизира и усилва образа на дете, което преживява липсата на баща си. И на трето място, по този начин можехме да запазим дистанцията на поколенията и да внушим по-директно връзката между дете и баща. Да ги противопоставим и като звучене, а не само като текст. Процесът на създаване позволява експериментиране във всякакви възможни комбинации. И тук трябва да отбележа, че това бе възможно

поради наличието на голям творчески екип. От една страна, това води до много усложнения, но от друга съвкупността от таланти се превръща в особен вид сила, която е по-способна да достига до сполучливи решения вследствие на дискусивно експериментиране.

Предизвикателство представляваше и самото записване на гласовете. Поради факта, че гумите притежават свой драматизъм, трябваше да открием верния начин за възпроизвеждането и произнасянето им пред микрофон. Ако този текстов драматизъм беше повторен и в тона на записите, то тогава се явяваше една опасност от преовкусяване и мелодраматизъм, които ние държахме да избегнем. Изборът на детските гласове направихме от ученици, не професионални актьори, от театралната трупа към Американския колеж в София. Когато работихме в звукозаписното студио, експериментирахме с тона и височината на изговаряне, като впоследствие се спряхме на изключително тихо и почти шептящо произнасяне на репликите. Това ни помогна да оберем всякаква възможност за „актьорска игра“ в гласа. Тоест, записите са умишлено изключително кротки, не преиграни и равни. Това открива път за текста като грама. Думите излизат напред и звучат по неподправено, по-откровено, когато в гласа няма определено намерение и актьорска интерпретация.

Донякъде при записването на гласа на бащата (Хари Аничкин) решихме да позволим една по-ясна емоционална заявеност, за да гоним отново онзи контраст, баща - деца, между героите. Да получим един по-обигран тон, който да изпълне и да помогне на детето да звучи още по-невинно. Смесицата от двете създава и цялостен тон (звучене) на филма, който е така важен за постигането на общо внушение.

## Заклучение

---

Като вид БАЩА е особен пример, тъй като филмът, от една страна, се стреми да осъществи диалога между поколенията, който не е успял да се случи, и едновременно с това - да образува драматургична структура, която да преведе зрителя от едно място до друго. Предходният анализ е опит за създаването на

изследователски модел на разглеждане. Разслояването на три аспекта (движения на гласа в степени, времена и тон) на задкадровия глас цели да създаде вид инструмент, чрез който да се разглеждат всички останали филми, които се ползват от похвата.

## БИБЛИОГРАФИЯ:

---

- Айзенщайн. С., 2012. Монтажът, Изток - Запад, ISBN: 9786191521166.
- Крумов К., 2012. Поетика на киното, Азата-А, ISBN: 978-954-540-083-4.
- Тодоров. Ц., 2004. Поетика на разказа, Лук, ISBN: 9546076333.
- Христова. С., 2020. Киносценарият, Нов български университет, ISBN: 9786192331139.
- Bordwell D., 2010. Film Art: An Introduction, McGraw-Hill, ISBN: 978-0-07-338616-4.
- Genette G., 1980. Narrative Discourse, Cornell University, ISBN: 13:978-0-8014-9259-4.
- Kozloff S., 1988. Invisible storytellers. University of California Press, ISBN: 0-520-05861-5.
- Truby J., 2007. Anatomy of story, Faber and Faber, Inc. ISBN-13: 978-0-86547-951-7.
- Wells P., 1998. Understanding Animation, Routledge, ISBN 978-0-415-11596-4.

## ИНТЕРНЕТ И ДРУГИ ДИГИТАЛНИ ИЗТОЧНИЦИ:

---

- <https://vimeo.com/39043244>
- <https://www.imdb.com/name/nm0207337/>
- <https://www.philmulloy.tv>