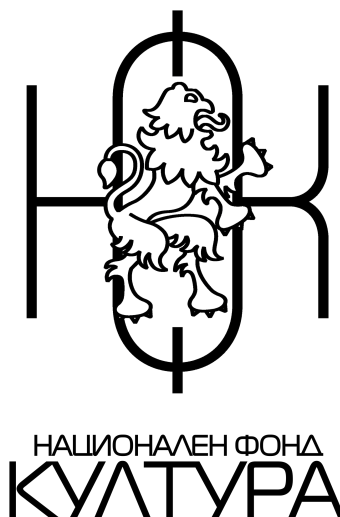


Брой 1
Април 2024

CINECULT

Списание за
Съвременно
Кино

Проектът е реализиран с
финансовата подкрепа на
Национален фонд „Култура“ по
програма “Критика”.



ЗА НАШЕТО СПИСАНИЕ

Cinescult е безплатното електронно списание за Кино на български език. Издание, посветено на филмите, които дефинират съвременната култура.

Нашият екип е съставен от хора от различни държави, говорещи на различни езици, обединени от едно – любовта към Киното. Затова Cinescult ще излиза в две версии – българска и английска.

Ние изследваме връзките между филмите, както и тяхното влияние върху културата и обществото. Защо някои филми са класически? Кои филми могат да се нарекат култови? Как те променят Киното?

Не обещаваме готови отговори. Надяваме се, че статиите в първия брой на списание Cinescult ще станат основа за нов диалог и ще предизвикат любопитството Ви да гледате или да си припомните избраните заглавия.

Решихме да застъпим широка селекция от филми, с фокус върху тези, излезли по кината през **1999г.** Избрахме тази година като отправна точка, за да проследим как Киното прекрива прага на Новия век, кои са темите, похватите и най-влиятелните режисьори на това време.

Ще започнем със статии посветени на **„Матрицата“** и **„Боеен клуб“** – две от хитовите заглавия на 1999 година. Ще ги последва изследване върху филма **„Жокера“** и супергеройския жанр, който доминира днес, както и преглед на творчеството на Кристофър Нолан, с фокус върху филма **„Мemento“**. Втората част на броя е посветена на **Авторското кино** и на заглавията, повдигнали нови теми и наложили нови похвати в Седмото изкуство през 1999г. И накрая ще завършим с две статии специално за феновете на **хорър жанра**. Не ги пропускайте!

Нямаме търпение да споделим любовта си към Киното с българските киномани и се надяваме, че нашето списание ще Ви донесе вдъхновение и теми за размисъл.

В ТОЗИ БРОЙ НА CINESCULT

КАКВО СЕ СЛУЧИ С КИНОТО СЛЕД 2000 Г?

ЧЕТВЪРТ ВЕК ОТ „МАТРИЦАТА”

ИЛИ КАК БЕ ПРОПРАВЕН ПЪТЯТ НА „МАРВЕЛ”

„БОЕН КЛУБ”: МОРАЛЪТ НА СЪЩЕСТВУВАНЕТО,
МЪЖЕСТВЕННОСТТА И РОМАНТИКАТА

„ЖОКЕРА” КАТО ДЕКОНСТРУКЦИЯ НА СУПЕРГЕРОЙСКИЯ ФИЛМ

КРИСТОФЪР НОЛАН ПРЕНАПИСА НОВАТА ИСТОРИЯ НА HOЛИВУД

АВТОРСКОТО КИНО ПРЕЗ 1999 Г. ____

ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ ОЧИ ЗА ЗЛОТО

ПОВЕХНАХА ЛИ АМЕРИКАНСКИТЕ ПРЕЛЕСТИ?

ЖЕНСКОТО И КУИЪР НАЧАЛО ВЪВ ФИЛМА „ВСИЧКО ЗА МАЙКА
МИ” НА ПЕДРО АЛМОДОВАР

„РОЗЕТА” И СОЦИАЛНОТО КИНО

ЗАЩО ФИЛМИТЕ НА УЖАСИТЕ НИ ВЪЛНУВАТ?

„АЗ ВИДЯХ ДЯВОЛА” И „РИДАНИЕТО” - ВЪВЕДЕНИЕ В МОДЕРНИЯ КОРЕЙСКИЯ
ХОРЪР

„ПРОКЛЯТИЕТО БЛЕЪР” - ЕДНА ИСТОРИЯ ЗА ИНОВАЦИИ И НЕОЧАКВАН
УСПЕХ

КАКВО СЕ СЛУЧИ С КИНОТО СЛЕД 2000 Г?

Красимир Кастелов

Това е въпрос, на който би могло да се отговори по различни начини, в зависимост от гледната точка на онези, които отговарят.

Подрастващите зрители биха изразили възхищение от **техническото усъвършенстване на съвременните филми**, направило възможни дори най-невероятните специални ефекти и визуални техники в любимите им филми за супергерои по комикси, избълвани от студиото Marvel, след закупуването му от Disney през 2008 г.

Оттогава до днес то е пуснало на пазара 33 пълнометражни заглавия от своя франчайз, наречен „Кинематографична вселена на Марвел”(MCU). И само от продажбите на билети в киносалоните по целия свят са дошли близо 30 млрд. долара (\$ 29.7 млрд.) при производствени разходи от \$6,7 млрд., което направи поредицата най-успешна в историята на киноиндустрията. [1] Още \$7,14 млрд. е донесъл франчайзът на конкурентната компания DC(поделение на Warner Bros), наречена „Разширена вселена на DC”.

Приходите от разпространението в кината на супергеройски филми по комикси се равняват на една четвърт от общите приходи от продажба на билети (\$152 млрд.) на американската киноиндустрия за периода (2008-2023). [2]

Неслучайно миналата година сп. „The New Yorker” публикува статия, озаглавена „Как киновселената на Марвел погълна Холивуд”, чийто автор заявява: **„Преди двадесет години малцина биха се обзаложили, че една изпитваща затруднения компания за комикси ще превърне група второстепенни супергерои във филмови икони – а още по-малко, че ще погълне цялата филмова индустрия”**. Под влияние на Marvel и DC и други холивудски компании се ориентираха към супергеройски поредици, макар и невинаги базирани върху комикси.

Например, франчайзът „Бързи и яростни“ на Universal Pictures е донесъл общо \$7,3 млрд.от световното разпространение на своите филми в кината. [3]

Според данни на The Numbers, пазарният дял на американските супергеройски филми, който през 2007 г. се е равнявал едва на 6.53%, се е увеличил почти петкратно, достигайки пика от 32.08% през 2021 г. А през 2019-а – годината преди пандемията, общите приходи от разпространението на филми със супергеройска тематика са достигнали \$5,8 млрд.[4], което е половината от всички постъпления от продажбата на билети (11,36 млрд.).[5] При такава доминация на инфантилно съдържание е напълно логично, че през тази година 33 процента от общия брой зрители в кината на САЩ, са били деца на възраст между 12 и 14 г.

По темата за това как франчайзите убиват оригиналността в Холивуд е публикувано много интересно и задълбочено изследване, удостоено с наградата за най-добра нехудожествена книга през 2018 г. (Best Non-Fiction Book Prize).[6]

Неговият автор е Бен Фриц, който в качеството си на журналист, пишещ за кинобизнеса в авторитетни издания като Variety, Los Angeles Times, The Wall Street Journal, е имал възможността да наблюдава отблизо **зашеметяващата метаморфоза на Холивуд** през последните десет-петнадесет години. Спомня си, например, как през 2016 г., когато бил достигнат пика на популярността на франчайзите, холивудските студиа пуснали по кината 37 пълнометражни продължения (sequels), спин-офи (spin-off) и адаптации на популярни комикси. И след като прави съпоставка с 1988 г., когато „Рейнман“ оглавил боксофиса на САЩ, заявява уверено, че такъв филм няма как да бъде направен днес.

Никой разумен ръководител на студио не би заложил солидна сума долари за филм по оригинален сценарий и със звезден актьорски състав. Защото дори и да бъде пуснат по кината – **рязко падащите продажби на DVD и възходът на международните пазари** означават, че ще бъде много трудно да излезе на печалба. Далеч по-малък би бил рискът да се изразходват дори повече пари, но за по-безопасни продължения на филми като „Батман“ и „Мисията невъзможна“, например.

По-възрастните, изкушени от киното зрители, без съмнение, са недоволни от това състояние на нещата и лека-полека престават да ходят на кино. Хората от т.нар. трета възраст изпитват силна носталгия по филмите от 1970-те, когато т.нар. Нов Холивуд беше в подем, а за голяма част от зрителите на средна възраст 1990-те години са десетилетието, което ги е накарало да обикнат киното. **И вероятно имат основания, защото едва ли е възможно в наши дни да се случи отново подобно чудо като това от 1999 г. , когато излизат следните филми: „Матрицата” , „Боен клуб”, „Американски прелести”, „Магнолия”, „Шесто чувство”, „Да бъдеш Джон Малкович”, „Широко затворени очи”, „Всичко за майка ми”, „Съперници”, „Историята на Стрейт”, „Човек на луната”, „Розета” и др.**

Дже сравнена със стандартите на някоя от 1970-те години, когато в мейнстрим са се превръщали дори новаторски филми, като „Военнополева болница”, „Шофьор на такси”, „Китайски квартал” и др., 1999-а се оказа средоточие на шедьоври, чието ехо още отеква в поп културата.



Тя е рядък случай, когато определението **„култов”** не изглежда преувеличение за поне дузина заглавия, сформировали две поколения поклонници. Всички тези филми се превърнаха в култови по различни причини и за различни кръгове, но имаха едно общо нещо: **всеки постави диагноза на случващото се с американското общество в края на 20 век.**

Във Вселената Марвел, илюстрация
Максим Юсик

На феномена „1999 година“ е посветена книгата на американския журналист Брайън Рафърти **„Най-добрата година в историята на киното“**, която изследва подробно 30 от най-значимите филми, излезли тогава.

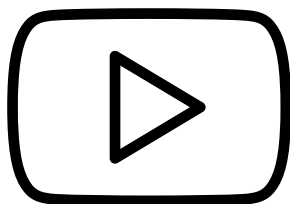
Авторът е взел и над сто интервюта с хора, които са имали принос за тяхното производство и не само е намерил обяснение на феномена, но и е съумял да осветли цялостното устройство на Холивуд.

А сега и ние, чрез нашето електронно списание „CINECULT“, отдавайки почит към някои филми от тази фамозна година, се опитваме да отговорим на въпроса за тяхното влияние върху съвременното кино.

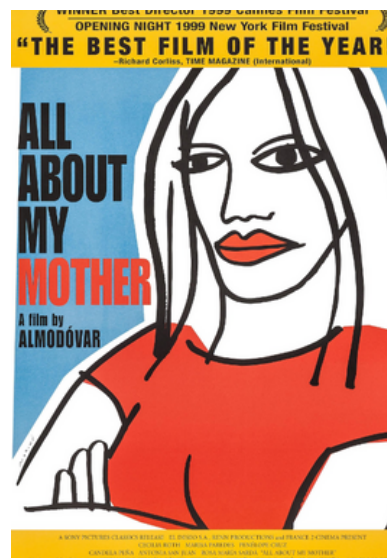
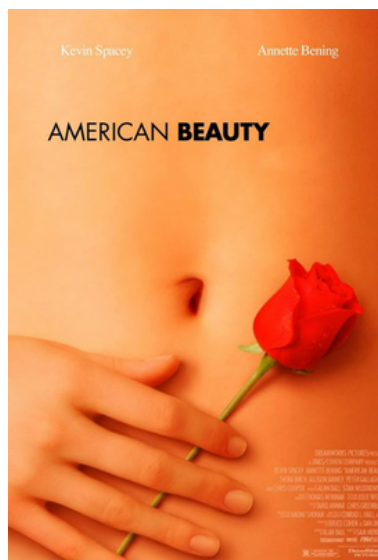
Бележки:

1. Box Office History for Marvel Cinematic Universe Movies (the-numbers.com).
2. Worldwide Yearly Box Office (boxofficemojo.com).
3. Box Office History for Fast and the Furious Movies (the-numbers.com).
4. Super Hero Movie Index (the-numbers.com).
5. Worldwide Yearly Box Office (boxofficemojo.com).
6. Fritz, Ben. The Big Picture: The Fight for the Future of Movies, Houghton Mifflin Harcourt, 2018.
7. Raftery, Brian. Best. Movie. Year. Ever. How 1999 Blew Up the Big Screen, 2019. (amazon.com).

НЕ ПРОПУСКАЙТЕ НАШИЯ ПОДКАСТ



ФИЛМИТЕ НА 1999 Г.



ЧЕТВЪРТ ВЕК ОТ „МАТРИЦАТА” ИЛИ КАК БЕ ПРОПРАВЕН ПЪТЯТ НА „МАРВЕЛ”

Красимир Кастелов

„МАТРИЦАТА” е не просто поредният хит, излязъл през изключителната за американското кино 1999-а година, но и филмът, определил в голяма степен неговото развитие до наши дни. Едва ли някой е можел да предположи тогава, че това е по силите на слабо известни режисьори като Лана и Лили Уашовски (тогава все още братя Уашовски), имащи един-единствен филм зад гърба си – еротичния трилър „Предел” (*Bound*, 1996).

Но сега вече никой не спори, че „Матрицата” промени масовото кино по начин, подобен на този, по който то бе повлияно през 1970-те от „Челюсти” и „Междузвездни войни”. Доста спорно е обаче дали успя да накара обикновените зрители да възприемат простата истина, че и развлекателното кино трябва да бъде умно.



Матрицата. Warner Bros

- В България „Матрицата” се появи с няколко месеца закъснение – на 3 септември 1999 г. и бе гледан в кината от 187 920 зрители (по данни на Европейската аудиовизуална обсерватория). А оттогава до наши дни общият брой на хората, които са гледали филма в българските киносалони възлиза на 386 688.
- Приходите от световното разпространение на заснетия за \$63 млн. блокбъстър възлизат на \$478,683,941 (по данни на IMDB), което е 7,2 пъти повече от бюджета за неговото производство.

Този комерсиален успех, от една страна, бе неочакван, но от друга, все пак, – закономерен. Защото за създаването на филма дуото Уашовски използва компилативния метод на Тарантино за „Криминале”: от най-различни източници на съвременната попкултура (и не само) да сглобиш свой продукт, в който всеки да може да открие нещо за себе си. В едно интервю Лари Уашовски (а днес вече Лана Уашовски) заявява: „Основната ни цел с „Матрицата” беше да създадем интелигентен екшън филм. Харесваме този жанр, всички тези оръжия и кунг-фу битки, но ни бе омръзнало конвейерното производство на филми, лишени от всякакво интелектуално съдържание. Имахме намерение да натъпчем толкова идеи в нашия филм, колкото можем да поберем.” И май са се престарали в това отношение, защото „Матрицата” прелива от препратки към твърде много фантастични филми, сред които можем да открием: „Магьосникът от Оз”, „2001:Космическа одисея”, „Трон”, „Междузвездни войни”, „Пришълецът”, „Блейд”, „Рънър”, „Терминаторът”, „Зов за завръщане”, „Градът на мрака”, „Шоуто на Труман”, „Джони Мнемоник”. Филмът е силно повлиян и от много комикси, графични романи (включително японска манга), японска анимация („Акира”, „Дух в машината”), музикални видеоклипове, телевизионни реклами и хонконгски екшън филми.

Не е трудно да открием в него и наличието на идеи и мотиви от най-различни религии – будизъм, даосизъм, християнство, но също и от гностицизма, който се различава радикално от християнството. „Матрицата” използва и ключови метафори на фантастиката.

Нейните почитатели навярно са усетили дистопичния привкус на книгите на Джордж Оруел, Олдъс Хъксли, Филип К. Дик и Уилям Гибсън, описващи бъдеще, в което хората са попаднали под властта на машините.

За сценария пък е ползван романът „Невромантик“ (1984) на писателя Уилям Гибсън, смятан за основоположник на киберфантастиката, тъй като за първи път е описал виртуалната реалност и дигиталното бъдеще на човечеството, накарало цяло поколение читатели да преосмислят виждането си за технологиите и тяхната роля в живота. Филмът заимства неговата теория, според която програмираните реалности на заобикалящия ни свят се предават на човека не чрез въздействие върху неговите сетива, а чрез директно изпращане в мозъка на електрически импулси през същите канали и под формата на същите кодове като тези на импулсите, идващи от органите на чувствата.

Така мозъкът не открива разлика между естествените и компютърно генерираните импулси. Уилям Гибсън е кръстил мегапрограмата за генериране на изкуствени усещания с името Матрица. Друг прочут американски автор на научна фантастика (Филип К. Дик) изпреварва сценария на Уашовски с повече от 20 г., заявявайки още през 1977 г., че Вселената е много напреднала форма на компютърна симулация.

И все пак, главната предпоставка за огромния интерес към филма е моментът на неговата поява, оказал се особено подходящ за актуализирането на подобни мрачни догадки. Защото именно през 1999-а хората тръпнеха от страх пред глобален компютърен срив. Така нареченият **„Проблем 2000“** застрашаваше планетата с апокалипсис, само защото не бе ясно дали компютрите ще са способни да преминат в новото хилядолетие, без да блокират.

Сривът не се случи и машините не поробиха (засега!) човечеството, но благодарение на „Матрицата“ мрачните прогнози на мислители като Уилям Гибсън и Филип К. Дик подтикнаха милиони хора по света да се замислят за реалните опасности, свързани с бурното развитие на съвременните технологии.

Напълно закономерно е подобно свръхамбициозно съчетание на философия, научна фантастика и бойни изкуства да предизвика интереса не само на кинокритиците, но и на учените, сред които особено активни се оказаха физиците и философите. В тази връзка словенският културолог и социален философ Славой Жижек много точно отбеляза: **„Матрицата” е като тест на Роршах за философите, които откриват любимите си учения: екзистенциализъм, марксизъм, феминизъм, будизъм, нихилизъм, постмодернизъм. Назовете който и да е философски „изъм“ и ще го намерите в „Матрицата“.**

Още в деня на излизането на филма в САЩ, прочутият кинокритик Роджър Ебърт написа в „Chicago Sun-Times”, че "Матрицата" е по-скоро комикс за супергерои, в който съдбата на света се свежда до титаничен юмручен бой между представителите на доброто и злото. И е напълно прав, разбира се, защото е ужасно нелепо да се слагат на масата толкова различни провокативни идеи и след това да се иска от публиката да се задоволи с престрелка и финален дуел по бойни изкуства.

Колегите на Ушовски бяха по-снизходителни. Дарън Аронофски например, сподели, че след прожекцията си помислил колко трудно ще бъде да се снима фантастика занаят, след като Ушовски са съумели, използвайки великите сай-фай идеи на XX век, да направят поп-културен сандвич, който да допадне на вкусовете на цялото човечество.

А изтъкнатите изследователи на постмодернизма и научната фантастика се разделиха на два лагера. Едните провъзгласиха „Матрицата” за „първия интелектуален филм в жанра екшън”, а другите го определиха като глупав екшън с философска обвивка. Дино Фелуга, например, написа, че се броят на пръсти филмите, направени по холивудските стандарти, които толкова недвусмислено ни препращат към ключов аспект на постмодерната теория, колкото „Матрицата”.(1) Още при първата поява на Нео в началото на филма виждаме как той скрива хакерската си програма в книгата на Жан Бодрияр **„Симулация и симулакрум”**.(2)

„Не правете прибързани заключения, „Матрицата“ може да е страхотен екшън филм, но неговите философски твърдения са неоснователни“, заяви Андрю Гордън в същия сборник. (1)

Той убедително опроверга заключенията на редица изследователи, че би трябвало по-сериозно да се отнасяме към начина, по който дуото Уашовски отстоява вярността си към ключовото положение в Бодрийяровската теория – това за симулацията. Според него, идеите на френския философ са дотолкова повърхностно поднесени, че изопачават истинските му позиции.

Например, матрицата във филма създава свят, в който хората насилствено са потапяни в нереалното, докато в наши дни ние вървим натам доброволно. Освен това, „Матрицата“ дава надежда за връщане към реалното, а Бодрияр твърди, че вече не е възможно да се надяваме на това. „Когато имаме позоваване на прочут теоретик – заключава Андрю Гордън, – когото неправилно разбираме или умишлено профанираме, тогава филмът губи съществена част от интелектуалното си послание.“

Но след като автори като Питър Джоунс твърдят, че философите имат право да обсъждат философските мотиви в литературни творби като „Ана Каренина“, например, трябва да се има предвид, че става въпрос за жизнени в своята самодостатъчност сюжети, които потапят читателя в качествено създадена реалност. А „Матрицата“ напротив, кара зрителите да търсят смисъла ѝ в източници извън филма. В същото време стремителното действие и напрежението не дават никакво време за концентриране върху каквито и да било философски въпроси. (2) На друго мнение е изкуственият интелект (**Copilot на Microsoft**), според който, „Матрицата“ може и да изглежда прекалено еkleктична, поради множеството философски препратки, но те всъщност служат за подкрепа на централните теми и идеи на филма (природата на реалността, свободата на волята и значението на човешкото съществуване).



Очилата на главните герои са марка Blinde. По дизайн на Ричард Уолкър.

В конкурса взимат участие три компании – производители на слънчеви очила. Сред загубилите се оказват Ray-Ban и Arnette.

Те не са просто случайни или безцелни, а по-скоро са важна част от това, което прави „Матрицата“ толкова уникален и влиятелен филм.

Аз обаче споделям мнението, че той е дълбоко противоречив, защото се опитва да се представя като критика на консуматорското общество и на самата капиталистическа система, при положение, че самият е продукт на Warner Bros – една от холивудските мейджър компании. Между другото, като всеки филм, базиран върху значима метафора (а „Матрицата“ съдържа метафората за излизане от Системата), тя може да се тълкува по всякакъв начин (включително и като метафора за трансджендър прехода на самите Уашовски).

Въпреки всичко, трябва да признаем, че този филм поне се опита да подтикне публиката си да се замисли, което е необичайно за стандартна холивудска продукция. Още повече, че в сегашния мейнстрийм, представен като правило от технологично супергеройско кино по комикси, чийто бум бе предизвикан именно от „Матрицата“, зад визуалните ефекти не се крие абсолютно нищо. Кинематографичната вселена на Marvel говори най-красноречиво за това.

Любопитно е обаче, че изкуственият интелект възприема като нещо положително значителния принос на „Матрицата“ за доминацията на супергеройското кино по комикси след 2000 г.

Бележки:

1 Taking the Red Pill: Science, Philosophy and Religion in The Matrix. Glenn Yeffeth (editor), 2003.

2 Бодрияр, Жан. Симулация и симулакрум, Together Academy, 2019

3 Пак там

4 The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real. William Irwin (editor), 2002.

В Матрицата зеленото не е просто цвят – то е част от визуалния наратив! Цветът, който символизира ума в тази цифрова вселена. Всяка сцена в Матрицата има зелен оттенък, което допринася за хипнотизиращия ефект на филма

„БОЕН КЛУБ“: МОРАЛЪТ НА СЪЩЕСТВУВАНЕТО, МЪЖЕСТВЕННОСТТА И РОМАНТИКАТА

Йоргос Саввидис и Соти Вело

Време е да нарушим правилата на „Боеен клуб“ и да говорим за него. През 1996 г. Чък Паланюк издава най-известния си роман, върху който Дейвид Финчър базира своя филм.

„Боеен клуб“ следва историята от книгата, но Финчър добави тъмнина и стойност.

И успява да създаде филм, който светкавично придобива „култов статут“. Но каква е основната идея на „Боеен клуб“? Картината изобилства от теми, като консуматорското общество, мъжествеността, постмодерната култура, отричаща своето минало и и други. И все пак за нас основният фокус на „Боеен клуб“ е кризата на идентичността, изгубените души от междинното поколение на постмодерния свят.



Боеен клуб. 20th Century Fox

„Боеен клуб“ е един от малкото филми, поне в по-късните години на съвременното кино, които изкарват на преден план идеята, че понякога истинската мотивация идва от нуждата на човек да излезе от анонимността и да запише името си в историята, да се превърне в субект на собственото си съществуване.

Докато се запознаваме с главните герои на историята, разказвача Джак и Тайлър Дърдън, бързо сме въведени и в основната тема на филма: **Кризата на идентичността**. „Боеен клуб“ използва тези двама герои, за да отговори на въпроси за природата на мъжествеността по два много различни начина.

Разказвачът е пасивен, докато Тайлър е доминантен и това поставя въпроса коя версия на мъжествеността е за предпочитане. Според Тайлър съвременното вече не може да приеме мъжете. Кара ги да се чувстват потиснати, някак „кастрирани“ и изтикани в ъгъла в общество, доминирано от жените.

Според него няма такова нещо като токсична мъжественост; или по-скоро мъжествеността е токсична, само когато е насилствено ограничавана. Той вярва, че за мъжете духовната цялост се постига чрез физическа жестокост. И въпреки че не е хомосексуален, Тайлър е хомосоциален. Според него на жените не следва да се вярва. За мъжете е по-добре да се придържат към себеподобните си. В тази концепция единственото майчино присъствие в Бойния клуб е Боб, белязан от наличието на гърди - символ на майчинството.

Боб е бивш културист, чиято прекомерна употреба на стероиди е довела до рак на тестисите. Боб идва като символ на общество, което тормози мъжете и създава тяхна по-женствена версия (големи гърди, липсващ тестис, по-висок глас). Боб посещава група за подкрепа на болни от рак на тестисите, за да може да сподели чувствата си и да поплаче. Преди силен и независим, героят е доведен до състояние на зависимост и пасивност. В крайна сметка Боб решава да се присъедини към Бойния клуб, за да потърси своята изгубена мъжественост.

Докато се запознаваме с персонажите в „Боеен клуб“, разбираме, че това до един са мъже, които жените не искат.

Мъжете нямат успех в отношенията си с жените и това само по себе си ги прави по-малко мъже. Един от движещите наративи на историята е връзката между Джак и единствения женски персонаж - Марла. Сведени до своята гротескно опростена същност, отношенията между двата пола приемат формата на хетеронормативно „преследване“. Единственият женски образ, събирателният фикционален и културен идеал е обект на „преследване“ от мъжа. На втори план се развива латентната квази-хомосексуална връзка между Джак и Тайлър. Всъщност много критици отбелязват видимия или може би по-скоро зле прикрит хомоеротизъм в „Боеен клуб“.

Наистина, хомоеротизмът на „Боеен клуб“ показва по-сложен „любовен триъгълник“, отколкото традиционните интерпретации на романтиката биха могли първоначално да предполагат: обаче, изненадващо, именно чрез тази хетеро-нормативна страст Джак най-накрая е изкупен или поне спасен за историята.

И накрая, „Боеен клуб“ без аргументи се концентрира върху пола, фаворизирайки мъжкия пол вместо женския. Въпреки това, ако обърнем внимание, романтиката идва от женския персонаж във филма, Марла. Дали това социално клише е въведено нарочно?

Смятаме, че да. Финчър си играе с очакванията не само на зрителите, но най-вече на своите персонажи. Марла инициира трансформацията на Джак и промяната идва чрез нея. Трансформацията на събирателния мъжки образ обаче, не може да се припише на нея. Наблюдаваме това най-вече в арката на Джак, който е тласнат към промяна от обстоятелствата и вътрешната необходимост за себеутвърждаване. Той нанася първия удар, следва втори, трети...

Тайлър може да се определи като култов образ за Поколението Х. Много млади мъже биха се идентифицирали с него през 1999 г. Това може би е най-очевидно в известната му реч:

„Ние сме средните деца на историята... Ние нямаме Велика война. Няма голяма депресия. Нашата Велика война е духовна война. Нашата Голяма депресия е нашият живот.“

През 1999 г. Поколениято Х не успява да излезе от сянката на Бумърите, основната група от поколения, осъществили културната революция в САЩ и целия западен свят. Техните деца се чувстват отегчени от постоянните дрънкания за хипи културата и славните времена на 60-те и 70-те.

Според мнозина Поколениято Х не успява да намери общ език и с Милениалите, техни деца и първи рожби на цифровата епоха. Речта на Тайлър представя едно специфично описание на тези средни деца на историята, които остават пасивни наблюдатели на развитието на собствения им свят. Тайлър олицетворява целия този натиск и нужда от изкупление.

Бележки:

Паланюк, Чък, (2023), Боен клуб, Ера

Alhamo A, (2011), Chuck Palahniuk's Fight Club: Masculinity Analysis, London, https://www.academia.edu/76649258/Chuck_Palahniuk_s_Fight_Club_Masculinity_Analysis

<https://www.academypublication.com/issues2/tpls/vol05/04/09.pdf>

Karakasis G, (2022), Fight for Nothing: Fight Club and Nihilism in Capitalist Society, Leioa, Adam Mickiewicz University Press. Pp. 149-160

Превод: Радослава Ненкова

ПОСЛЕДВАЙТЕ CINECULT



„ЖОКЕРА“ КАТО ДЕКОНСТРУКЦИЯ НА СУПЕРГЕРОЙСКИЯ ФИЛМ

Красимир Кастелов

Филмите за супергерои, създадени по комикси, са безспорно най-популярните и с най-големите приходи през последните 15 години, а киноиндустрията вече се е превърнала в нещо като гигантски полигон за изпробване и масово внедряване на новите технологични открития в създаването на продукции, които според Мартин Скорсезе (а и не само, според него), въобще не са кино, а атракционни паркове за масово развлечение.

Знаменитият режисьор разясни позицията си в публикация на „Ню Йорк Таймс“ от 4 ноември 2019 г. Според него, за всеки, който тепърва навлиза в киното – ситуацията е брутално враждебна спрямо изкуството: **„За мен, за режисьорите, които обичам и уважавам, за приятелите ми, които започнаха да снимат филми по мое време, киното представляваше откровение – естетическо, емоционално и духовно откровение.“** [1]



Иронията е в това, че именно през 2019-та, която бе провъзгласена за „годината, в която комиксите окончателно превзеха киното” [2], се забеляза пренасочване на масовия интерес към по-стойностни заглавия, като „ЖОКЕРА”, например, който е близък по идеи и мотиви на ключови творби от 1970-те, като „Шофьор на такси”, „Кралят на комедията”, „Полет над кукувиче гнездо”, „Телевизионна мрежа” и др. Този филм възроди в някои аспекти именно онова кино, за чието завръщане бленува Скорсезе. И въпреки фокусирането си върху персонажи от комиксите на DC, се различава от супергеройските филми, което не му попречи да пожъне огромен комерсиален успех. Приходите от продажби на билети по света надхвърлиха \$1 милиард при производствени разходи от \$55млн. Това изненада приятно не само недолюбващите комиксовото кино, но и мечтаещите за един различен Холивуд, който да върне хората, които искат да гледат сериозни филми в кината.

Нека да вникнем в посланията на този знаков за миналото десетилетие филм

„Жокера” е първият филм в историята на супергеройското игрално кино по комикси, който е фокусиран изцяло върху протагонист, който не само, че не е супергерой, но дори в хода на повествованието се превръща в... суперзлодей. При това през по-голямата част от времето му симпатизираме, защото го възприемаме като жертва, а дори и след първите му убийства сме по-склонни да го оправдаваме...

Истинска енигма е как този нееднозначен филм успя да постигне толкова голям зрителски успех. Този парадокс би могъл да се обясни с неговата обвързаност с култови персонажи, добре познати на закърмената с комиксовото кино масова публика, но също и с това, че докосна болезнени теми за милиони хора по света, които не искат задълбочаване на социалното неравенство. Макар че, и едните, и другите, едва ли вникват в дълбокия му смисъл, който не се изчерпва с политическата проблематика, разяснена убедително от социалния философ Славой Жижек.

Причината за противоречивите интерпретации на филма е във възприемането му само като драма на несправедливо отритнатия аутсайдер, без да се има предвид ироничното отношение спрямо този „герой“ на нашето време, който е олицетворение на обидения и озлобен „малък човек“, криещ в себе си потенциала да се превърне в неистов отмъстител като Жокера при определено стечение на обстоятелствата.

А милионите фенове на супергеройското комиксово кино едва ли осъзнават значението на тази интертекстуалност. Но многобройните препратки към някои от най-стойностните филми не само от периода на Новия Холивуд, но и от най-ранната история на киното („Кабинетът на д-р Калигари” (1920), „Човекът, който се смее” (1928) и др.), изразяват авторската позиция спрямо супергеройската тема като цяло и към комиксовия филм в частност. А и прозвучават като апел за завръщане към истинските стойности в киното.

Подобно на героя от „Записки от подземие” на Достоевски, действащият персонаж в „Жокера” вярва, че се е добрал до абсолютната истина за своя живот, която е грозна, безнадеждна и умопомрачителна. Героят или по-скоро антигероят от повестта на великия руски писател също е човек, обърнал се към себе си, чиято чувствителност към обидите го принуждава да се оттегли в ъгъла и да мечтае как да си отмъсти за униженията.[3]

Доверим ли се на отзивите, наводнили световното интернет пространство, би трябвало да приемем, че „Жокера“ е по-скоро филм за психическото разстройство на онеправдания индивид (Артур Флек, акт. Хоакин Финикс), причинено от бездушието на съвременното капиталистическо общество. Подобни тълкувания могат да подронят убедеността, че емблематичният персонаж от комиксите за Батман е типичен антигерой – възплъщение на абсолютното зло, но не помагат за адекватното възприятие на филма, който за разлика от супергеройските филми по комикси се фокусира върху психологията на главния персонаж, а не върху епични битки за спасяването или унищожението на света. Това допринася за преосмисляне на масовите представи за това какво е „супергерой” или „злодей”, поставяйки под въпрос основни положения на жанра.

Значимите филми не поднасят посланията си на тепсия, защото освен на зрителското съпреживяване, разчитат и на разбирането на специфичния образен език, който в „Жокера“ намира израз в най-често повтарящите се мотиви, като огледала, стълби, танц, смях. Без задълбочения им анализ е невъзможно адекватното възприемане на авторския замисъл на филма. Майсторите на киното предпочитат истории, които не са подчинени толкова на фабулни, колкото на асоциативни връзки. За да ги разберем – от нас се иска да следим не само заплетените сюжетни ходове, а най-вече развитието на водещите мотиви в тях. Защото като лайтмотивите в поезията, филмовите лайтмотиви са повтарящи се динамични изобразителни или вербални конструкции, натоварени с ключови значения.[4]

МОТИВЪТ НА ОГЛЕДАЛОТО

Повтарящите се в „Жокера“ огледални отражения са сред най-важните смислови ядра, защото са свързани с темата за двойничеството. Чрез тях се намеква за двойствено представената екранна реалност – не само чрез гледната точка на Артър Флек, който става жертва на злощастни стечения на обстоятелствата, но и посредством неговите халюцинации за новата му идентичност (тази на отмъстителния Жокер). Този мотив е зададен още в първите кадри, когато просълзеният клоун седи пред огледало, разтягайки с пръсти краищата на устните си така, че лицето му да изобрази усмивка. За неговото значение говори самата структура на сюжета, подсказваща, че голяма част от видяното на екрана, всъщност е плод на подсъзнанието на действащия персонаж, в което трагедийното е отражение на комедийното. Подобни огледални паралели срещаме нееднократно.

Например, близкият план в началото върху тъжното лице на Артър, прилепено до прозореца на автобус, и накрая – усмихнатото лице на Жокера, наблюдаващ уличните безредици през прозореца на полицейска кола. А и когато със сетни сили изкачва стръмното стълбище към дома си, а впоследствие се спуска по него, буквално танцувайки. Или когато прегръща с обожание кумира си Мъри Франклин, а във финала прострелва почти от упор.

Разбира се, не бива да забравяме за ключовата сцена в градската тоалетна, разиграла се след първите убийства. Според мен, именно в този момент у Артър за пръв път се проявява в пълната си сила Жокера и това проявление е представено чрез демоничния танц пред едно... огледало.

МОТИВЪТ НА СЪЛБИЩЕТО

Чрез сцените с изкачването и слизането на Артър Флек/Жокера по стръмното сълбище е внушена друга важна идея – тази за деградацията. Не е случайно, че този мотив е сред най-запомнящите се във филма. Той играе важна роля със символичното си значение, произтичащо от това, че по стръмните сълби е винаги по-лесно да слизаш, отколкото да се изкачваш – също, както е много по-трудно да се усъвършенстваме, отколкото да деградираме. Затова спускането по стръмните сълби с танцова стъпка е великолепно намерен образ, символизиращ пропадането на действащия персонаж, след като у него започва да доминира природата на Жокера.

МОТИВЪТ НА ТАНЦА

Този мотив намира най-ярък израз в сцената след първото убийство, когато паникьосаният клоун нахлува в градска тоалетна с намерението да се скрие от евентуални преследвачи, но неочаквано започва да изпълнява пред огледалото странни, почти екстатични движения, наподобяващи мистичен танцов ритуал, символизиращ отъждествяването му със злото, дремещо в него. По-нататък първоначалната скованост на този танц отстъпва на дяволския финес, с който Артър Флек се спуска по сълбището.

МОТИВЪТ НА СМЕХА

Може би в най-голяма степен бихме се доближили до адекватно възприемане на авторския замисъл, ако се фокусираме върху последния от гореспоменатите мотиви, доколкото именно той е пряко свързан със света на комедията, към който е ориентиран от години и професионалният интерес на самия режисьор на филма Тод Филипс.

Навикът на действащия персонаж да се усмихва постоянно, формиран насила от неговата майка през нещастното му детство, е предпоставка за психическа обремененост, предизвикваща спорадични пристъпи на неестествен смях. Той е или неудържим смехо-плач, когато е реакция на преживяна душевна болка вследствие на неразбиране от страна на околните, или контролиран кикот, целящ приспособяване към грубостта и цинизма на обкръжението. Артър се смее угоднически на жестоките подигравки на своите колеги към джуджето, но прекратява рязко в мига, след като се отдалечи от тях. Затова и не знае какво да отговори, когато полицаят го пита дали смехът му е професионален трик или заболяване.

Защото той е и едното, и другото. Неговата вътрешна трансформация, отключена след жестокия побой и последвалото несправедливо уволнение, е насочена към формиране на собствена налудничава представа за това – **кое всъщност е смешно**. Благодарение на нея в крайна сметка ще може да изпитва перверзно наслаждение от напирания у него демоничен смях при вида на погромите, чийто инициатор е самият той. Смехът е не само основният смислообразуващ мотив на филма, но и зловещата стихия, повличаща фатално всичко по пътя си.

Кулминацията закономерно е по време на комедийното шоу на Мъри Франклин (Робърт Де Ниро) – кумирът в живота на Артър. Преобразеният вече в Жокера бивш клоун отива там, защото го блазни идеята да се самоубие пред милионна телевизионна аудитория. Но променя решението си, осъзнавайки внезапно, че усилията му да разсмява са били напразни по вина именно на Мъри Франклин, който е станал ключова фигура за културата на смеха, поради това, че е овластен да решава кое е смешно и кое – не. Неговият смях, според Артър, е неправилен, защото не може да подобри света и допринася малките хора да се чувстват още по-нещастни и по-отвратителни в отношенията помежду си. Единственото, което му остава, е да провъзгласи, че „комедията е субективна“ и следователно има право да се смее по най-издевателския начин, смятан за единствено правилния.

И напълно логично въстава, пропадайки в подсъзнателната си реалност, където властва Жокера, чиято представа за смеха е по-репресивна и човеконенавистна дори от тази на Мъри Франклин. Режисьорът Тод Филипс, когото си бе спечелил известност с комедийната трилогия, започнала с „Последният ергенски запой“ (2009), ни предупреждава чрез „Жокера“ за опасността, която дебне културата на смеха в съвременната ситуация на всеобща политкоректност.

Показателно в тази връзка е казаното от американския писател Сет Грийнланд в интервю за френския вестник „Фигаро“ по повод публикуването на четвъртия му роман „Механика на падението“, описващ механизмите на политическата коректност в днешна Америка: **„В САЩ съществуват две явления: call-out culture (култура на изобличението) и cancel culture (култура на заличаването), която е още по-остра версия на call-out culture, чиято цел буквално е да съсипе кариерата на въпросния човек. Ситуацията е неудържима и все повече започва да липсва чувството за хумор. Защото хуморът днес е обект на пряк контрол“**. [5]

У нас, д-р Николай Михайлов предупреждаваше нееднократно, че параноичната политкоректност води до умножаване на „ловците на обиди“ и няма да е далече денят, когато обществото ще се раздели на обидени и извиняващи се. В киното пък навярно ще изчезнат напълно амбивалентността, иронията, сарказмът.

Слава Богу, „Жокера“ прелива от амбивалентност и почти всичко в него е подложено на съмнение – реалността и фантазията, любовта и омразата, смехът и плачът, жертвата и престъпникът, и не на последно място, разбира се, комедията и трагедията. Това именно го превръща в идеалния деконструктор на супергеройския филм. Защото под претекста, че разказва origin story за един от най-популярните персонажи в историята на комиксите, този филм провокира към размисъл по темата за трансформацията на смеха и за неговата ужасяваща обратна страна. Може би най-точно е предусетил това Алън Мур в прочутия си комикс „Батман: Убийствена шега“, в който има знаменателна реплика:

„Само неуспелият комедиант разполага с тази степен на отчаяние, която е необходима, за да се превърне в суперзлодей”.[6]

През 2023 г. супергеройските филми по комикси не доминираха в боксофиса както преди, което зарадва ценителите на киното като изкуство. И макар да не ни се вярва, че Marvel и DC ще изгубят влиянието си върху индустрията, все пак се надяваме, че поне преориентацията към по-умни филми няма да секне с продължението на „Жокера”.

Бележки:

[1] Scorsese, Martin. I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain, The New York Times, 4.11.2019.

[2] Петров, Георги. 2019-та: Годината, в която комиксите окончателно превзеха киното, vesti.bg, [3] Мочульский, К.В. Достоевский. Жизнь и творчество, Париж, 1980.

[4] Hart C. Structure and Motif in FinnegansWake. Northwestern University Press, 1962.

[5] Бастие, Йожени. Творците в САЩ се самоцензурират от страх от линчуване, glasove.com.

[6] Moore, Alan. Batman: The Killing Joke – The Deluxe Edition. DC Comics. p. 52., 2008.



Фото: Карстин Морън, New York Times

КРИСТОФЪР НОЛАН ПРЕНАПИСА НОВАТА ИСТОРИЯ НА ХОЛИВУД

Красимир Кастелов

2023 г. навярно ще остави значима следа в историята на киното по ред основателни причини. И не толкова защото през нея излязоха немалко хубави филми, а най-вече защото това бяха сериозни произведения на киноизкуството, уловили духа на времето, както се казва.

Показателно е, че с главните награди на Американската киноакадемия бяха удостоени само шедеври, повлияни в една или друга степен от надвисналата смъртна опасност над човечеството – от „20 дни в Мариупол” („Оскар” за най-добър документален филм) и „Момчето и чаплата” („Оскар” за най-добър анимационен филм) до „Зона на интерес” („Оскар” за най-добър международен филм) и най-вече „Опенхаймер”, разбира се, получил главния „Оскар” за най-добър филм.



Мементо. Summit Entertainment

И макар че, би било пресилено да правим сравнение с фантастичната реколта от 1999 година, не може да подминем някои знаменателни факти, които пораждаат основания за оптимизъм на фона на упадъка на равнището на т.нар. масово кино през последните 15-20 години.

Парадоксално, но е факт, че на 96-ите награди „Оскар“ триумфира високобюджетен филм, който вече бе достигнал до значителна част от световната аудитория, събирайки рекордни приходи (близо \$1 млрд.) от разпространението си в кината. Следователно за пръв път от доста време победител в надпреварата за оскари стана един... блокбастър.

Вероятно ключово значение за неговия комерсиален успех имаше обстоятелството, че достигна до екраните в момент на разтърсващо глобално безпокойство. Руската инвазия в Украйна, която се случи точно, когато Нолан и неговият екип започваха продукцията, повиши опасенията от потенциален ядрен конфликт. Междувременно години наред Американската академия за филмови изкуства и наука награждаваше предимно нискобюджетни независими арт продукции („Всичко навсякъде наведнъж“, „CODA (Дете на глухи възрастни)“, „Земя на номади“, „Зелената книга“, „Лунна светлина“, „Спотлайт“, „Бърдмен“, „12 години в робство“, „Артистът“, „Войната е опиат“, „Сблъсъци“), които много рядко достигаха \$100 млн. приходи.

А някои дори си останаха съвсем непознати за широката публика, която се прехласваше по комиксовите приключения за супергерои, които холивудските студиа бълваха чрез поточна линия от продължения и спинофи. Слава Богу, никой от тези блокбастъри не се добра до някой от главните оскари.

Последният път, когато се случи чудо, подобно на сегашното – стойностен блокбастър да триумфира на Оскарите, беше през 2004 година, в която „Властелинът на пръстените: Завръщането на краля“ спечели 11 оскара и \$1,15 млрд. от продажбата на билети в кината по целия свят по данни на boxofficemojo.com. Той дори беше по-дълъг от „Опенхаймер“ с 20 мин., но като съчетание между екшън, приключения и драма бе лесно разбираем дори за тийнейджърската публика.

Докато филмът на Нолан, чийто рейтинг „R” ограничи разпространението му до 17 години, е тричасова биографична драма, в която повечето време световноизвестни учени спорят за физика или пък в рамките на различни заседания на Съвета по сигурност на персонала към Комисията по атомна енергия на САЩ подлагат на кръстосани разпити Роберт Опенхаймер за неговите връзки с комунисти преди началото и по време на Втората световна война.

„Мъките и униженията, които Опенхаймер понася през 1954 г., не са уникални за ерата на макартизма, но той не е обикновен обвиняем. Той е американският Прометей, „бащата на атомната бомба“, изтръгнал от природата страховития огън на слънцето за своята родина по време на война”, – пишат американските журналисти Кай Бърд и Мартин Шървин в книгата си за знаменития физик, послужила за основа на сценария на филма. [1]

Шефовете на Universal Pictures били наясно, че от филм с подобно съдържание и прекомерна продължителност не може да се очаква печалба, но все пак се надявали, че стомилионният му бюджет няма да бъде загробен, разчитайки на репутацията на Кристофър Нолан сред многобройните му фенове. Но за милиардни приходи никой не е и мечтал.[2]

Би било прекрасно, но малко вероятно, блокбастърите на бъдещето да бъдат именно филми като „Опенхаймер”. Защото е много жалко, ако се проточи и занапред доминацията на блокбастърите от кинематографичната вселена на Marvel.

Впрочем Кристофър Нолан се противопостави на тази опасност още с филмите си за Батман („Черният рицар” най-вече), чрез които се опита да деконструира стандартния супергеройски блокбастър по комикси, доказвайки, че този тип филми могат да бъдат не само доходоносни, но и умни.

Пътят на Нолан започна от независимото жанрово кино чрез дебюта му „Преследване” (1999), самофинансиран с нищожния бюджетот \$6000, и експерименталния нео-ноар „Мemento” (2010), заснет за \$9 млн., но пък донесъл от разпространението в кината \$40 млн.

„МЕМЕНТО” – ГЛАВНИЯТ ЕКСПЕРИМЕНТ НА НОЛАН

В едно свое есе прочутият американски изследовател на киното Дейвид Бордуел пише, че филмите на Кристофър Нолан винаги са възприемани абсолютно разноточно от професионалната критика. [3] Самият Бордуел обаче не крие възхищението си от неговите филми и не престава да твърди, че британецът се е проявил като безспорен новатор в тях. Нещо повече – цялата му досегашна кариера, според Бордуел, подтиква към размисъл над ключови въпроси, свързани с творческата изобретателност в съвременното кино.

Особено ярко доказателство за това е „Мemento” – неоновар с главозамайваща структура и атмосфера на обезпокоителен, но невероятно отчетлив сън. Според Клер Малоу този филм се откроява със следните новаторски режисьорски решения – обратно развиваща се сюжетна линия, неяснота, която е резултат от промените между обективни и субективни ретроспекции, и липса на сигнали, които да помогнат на зрителя да разреши противоречията между това, което се вижда и това, което се чува. Ефектът е пълно дезориентиране, което става още по-сложно във финалната сцена, когато се предлагат противоречиви описания на събитията, които вместо да дават отговори, принуждават зрителите да стигнат сами до решение относно случилото се.[4]

Кристофър Нолан разяснява, че идеята да използва крайно необичайна наративна структура се родила във връзка с т.нар. синдром на лъжливите спомени. Защото в действителност нашата памет не работи по начина, който си представяме. Именно на това е посветен филмът „Мemento”.

„Всички филми принадлежат на своята епоха, – твърди Кристофър Нолан, цитиран от Том Шон в книгата „Вариациите на Нолан: Филмите, мистериите и чудесата на Кристофър Нолан”. „В началото на седемдесетте киното беше твърде експериментално и изпробваше най-различни прийоми, за да вълнува, разтърсва или просто да удивлява зрителите. Аз се смятам за наследник на тези режисьори–авангардисти, които се опитваха да обновяват непрестанно киноезика с цел да разкрият неговия потенциал”. [5]

Нолан може се утвърди като иноватор и във фантастичния жанр със заглавията „Генезис” и „Интерстелар”. Доказа се и като майстор на военното кино с „Дюнкерк”, но така и не му се удаваше да получи заветния „Оскар”. И започнаха да го сравняват (не без основание) със Стенли Кубрик, който никога не е получавал престижната награда за някой от своите филми – може би заради техническата му маниакалност и високия интелектуализъм, възпрепятстващи, според мнозина, емоционалното им въздействие.

Безспорно и за Нолан най-неправилно би било да се каже, че залага на лесносмилаемото забавление, но въпреки това, явно като Кубрик е съумял да намери начин да прави интерпретативни жанрови филми, които са не само търговски успешни в света на поп-културата, но допадат и на по-изкушени публики от интелектуалци, киномани, критици, художници и негови колеги-режисьори. А и той като великия си предшественик винаги се е изявявал като сценарист или съсценарист на своите творби, така че с основание може да бъде възприеман като един от малцината истински „автори” на блокбастъри. Това е много тесен кръг, в който влизат освен него само Питър Джаксън и Джеймс Камерън, за разлика от които Нолан продължава да снима оригинални произведения, вместо да се грижи за развитието на най-успешните си франчайзи, както правят те напоследък.

Странно е как този нестандартен режисьор успява да се хареса на масовата публика, след като типичният филм на Нолан винаги наподобява сложен пъзел, който трябва да бъде нареден от зрителя, скачайки напред-назад във времевата линия, докато отделните парчета от мозайката не започнат да образуват ясно очертано смислово цяло.

„От всички ярки дебютанти от края на 1990-те, които имаха успех сред публиката и/или критиката – Пол Томас Андерсън, сестрите Ушовски, Дейвид Финчър, Дарън Ароновски – нито един режисьор от това поколение не е имал толкова шеметна кариера като Кристофър Нолан”, пише известният филмов историк и университетски преподавател Дейвид Бордуел.

Само за две десетилетия невероятният британец, който освен режисьор е и съпродуцент на своите филми със съпругата си Ема Томас, съумя да измине стръмния път от късометражките и експерименталните филми за по-избрана публика до високобюджетното кино и блокбастърите за многомилionна аудитория, при това оставайки верен на стила си.

И сумарно приходите от всичките му филми вече надхвърлят \$6 млрд., което го прави най-успешният кинематографист от Великобритания след времената на Алфред Хичкок. А от съвременниците му, само Спилбърг и Камерън са пред него, съответно с \$10,6 млрд. и \$8,7 млрд. приходи от разпространението на филмите им в кината.

Бележки:

1. Кай Бърд и Мартин Шървин. Опенхаймер - Американският Прометей, Сиела, 1922.
2. Brent Lang. Christopher Nolan on Turning 'Oppenheimer' Into a Near-\$1 Billion Hit – And What's Next, Variety, Nov 8, 2023.
3. Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press, 1985.
4. Molloy, Claire. Christopher Nolan and Indie Sensibilities. In Revue française d'études américaines Volume 136, Issue 2, 2013.
5. Shone, Tom. The Nolan Variations: The Movies, Mysteries, and Marvels of Christopher Nolan. 2020.



АВТОРСКОТО КИНО ПРЕЗ 1999 Г.

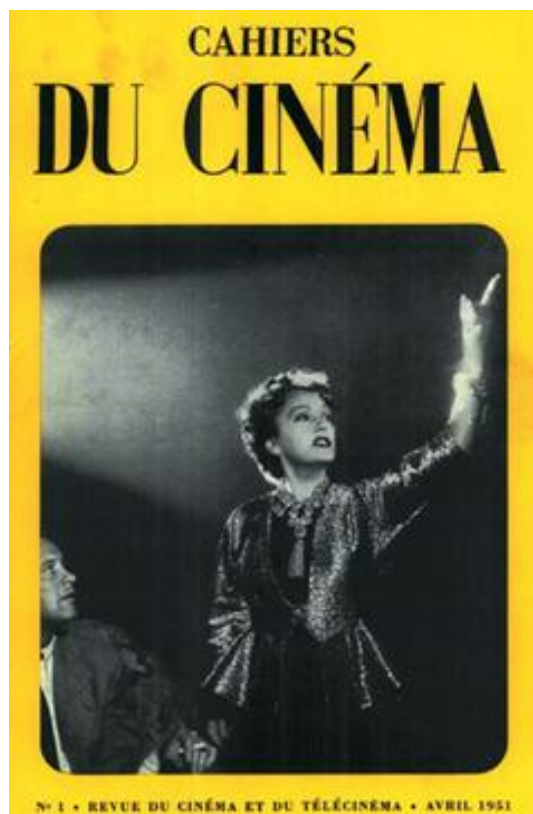
Йоргос Саввидис и Соти Вело

Терминът „auteur“ (автор) в киното се появява за първи път през 50-те години на миналия век в Париж, където легендарният Франсоа Трюфо пише за „политиката на авторите“.

Според Трюфо, авторът е режисьор, който има по-висок статут от другите участници в създаването на филм, тъй като авторът упорито е планирал и разработвал идеята на филма и е участвал във всички етапи на продукцията. Вместо да бъдат категоризирани в жанр, авторите имат свои собствени теми и идеи, които изследват в цялата си филмография.



Илюстрация - <https://www.studiobinder.com/blog/auteur-theory/>



Франсоа Трюфо е част от списанието „Cahiers du Cinema“ заедно с други бъдещи режисьори и когато разяснява своята „политика на авторите“, той има предвид произведенията на Алфред Хичкок, Орсън Уелс и Никълъс Рей. Теорията му е обект на яростни критики през следващите десетилетия, но все пак печели популярност в Европа и други части на света. В крайна сметка терминът Авторско кино и разбирането за авторството в Седмото изкуство остава актуално и днес.

Корица на първия брой на списанието (April 1951)

Например, всеки път, когато Уди Алън или Мартин Скорсезе пуснат нов филм, ние започваме да обсъждаме този филм, като споменаваме „новия филм на Алън или Скорсезе“ и след това говорим за главните герои, сценария и т.н. Често сме мотивирани да гледаме филм (или не) въз основа на това дали харесваме предишните филми на режисьора, а не съдейки само по жанра, към който може да принадлежи заглавието.

След като разгледахме историята на термина Авторско кино, е време да обърнем внимание на развитието на тази теория до края на 20-ти век. За нас е изключително важно да обсъдим темите на режисьорите, които днес имат статут на „автори“ и какви са били техните мисли и страхове през 1999 г.

И не на последно място, целим да направим сравнение между американските и европейските режисьори от този период, затова се спряхме на филмите „Широко затворени очи“ на Стенли Кубрик и „Американски прелести“ на Сам Мендес, като две доминиращи заглавия в Американското кино през 1999г. И „Всичко за майка ми“ на Педро Алмодовар и „Розета“ от Жан-Пиер Дарден и Люк Дарден - двата най-награждавани филма през същата година от Европа.

ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ ОЧИ ЗА ЗЛОТО

Красимир Кастелов

На 7 март се навършиха 25 години от смъртта на Стенли Кубрик. Той умира от сърдечна атака на 70-годишна възраст – само пет дни след като последният му филм „ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ ОЧИ” бил показан на закрыта прожекция в Ню Йорк за шефовете на компанията Warner Bros. Одисеята по неговото създаване продължила почти две години и половина (400 снимачни дни плюс близо година монтаж).

Изпълнителите на главните роли Том Круз и Никол Кидман били сред малцината, които получили възможност да видят тази първоначална версия на дългоочаквания филм. Прожекцията завършила малко след полунощ, след което звездната двойка пожелала да изгледа филма отново.



Широко затворени очи. Warner Bros

„Първият път бяхме в шок, – споделя впоследствие Кидман. – Но след второто гледане си казах: „Уау, за това ще има много да се спори”. [1]

Филмът излиза по екраните на САЩ и Канада на 16 юли 1999 г. – пак през тази изключителна година за американското кино. Премиерата е съпътствана от неадекватна на сериозното му съдържание рекламна кампания, представяща го като еротичен трилър, базиран върху „скандалното” разголване на семейната двойка Том Круз и Никол Кидман.

Това определение обаче повече съответства на отношението на разпространители и тълкуватели към творчеството на Кубрик. Техните „широко затворени очи” относно тревогата на великия режисьор за оцеляването на любовта в нашия свят на нравствен упадък, доказват само, че иронията в заглавието на последната му творба е напълно уместна. Уви, неразбирането винаги е съпътствало филмите на Стенли Кубрик.

Едва ли има друг майстор на киното, който да е толкова преоткриван с течение на времето. Трудно е сега да повярваме, че безсмъртни класики като „2001: Космическа одисея”, „Бари Линдън”, „Портокал с часовников механизъм” и „Сиянието” са срещали и яростна съпротива след появата си. Но в рамките само на едно-две десетилетия и критиката, и широката аудитория, започват да осъзнават, че става въпрос за истински произведения на изкуството, които не се поддават на лесна категоризация, защото са далеч по-сложно конструирани от първоначалните очаквания за тях. Неслучайно Кубрик дължи популярността си на по-изкушените от седмото изкуство посетители на артхаус кината, които през 1960-те и 1970-те години били много повече, отколкото в наши дни. Той никога не е снимал блокбастъри, ориентирани към тийнейджърска аудитория, като Спилбърг и Лукас, например. „2001: Космическа одисея” е в истинския смисъл на думата арт филм, който не разбирали, но въпреки това гледали и обсъждали. А предразсъдъците относно студенината на стила на режисьора са породени от неразбирането, че тя е резултат на осъзнатия му отказ от холивудската сантименталност.

В действителност обаче неговите филми също вълнуват, но пораждат емоции чрез интелекта и разбирането им. И тъй като това никак не е лесно, обикновено се дразним на тяхната непроницаемост, което пък ни подтиква да ги гледаме отново и отново.

„Широко затворени очи“ може би се нуждае в най-голяма степен от ново гледане, защото преоткриването му все още тепърва предстои, за разлика от останалите филми на Кубрик. Кое е странно, особено като се има предвид, че самият режисьор му е отдавал специално значение, наричайки го „моят най-голям принос към киното“.

Едва напоследък по-сериозните негови изследователи започват да вземат превес над онези, който го смятат за скучен и претенциозен. Сред най-проникновените от тях, според мен, е Ник Добрински, базиран във Ванкувър писател, рапър и художник на комикси, чийто блог „Boy Drinks Ink“ отразява различни аспекти на творческите му интереси.

Централно място в тях заема последният филм на Стенли Кубрик, който отворил ума и очите на Добрински, по неговото собствено признание. **„През последните двадесет години бях привлечен да гледам „Широко затворени очи“ отново и отново, изучавайки го в опит да го разбера. И всяка нова траектория на изследване разкрива все по-завладяващи детайли и неочаквани слоеве от значение... до умопомрачителни степени.“** – пише той.

Стойностните филми не поднасят посланията си на тепсия, а разчитат на разбирането на специфичния филмов език, изразен чрез повтарящи се визуални мотиви, натоварени със значения.

Ник Добрински е анализирал много задълбочено съдържащите се в последния филм на Кубрик изображения на: очи, звезди, огледала, коледни елхи, картини, дъги, сенки, прозорци, близнаци, играчки и разбира се... сънища и маски. Цялостното изследване на различни аспекти на транстекстуалността в този уникален филм, води до лабиринт от загадъчна символика, странни връзки и кръстосани препратки към елементи в други филми, литературни и музикални произведения на изкуството, древни митове и дори в реалния живот на самия Кубрик.

Някои критикуват диалозите във филма като плоски и нереалистични, но това без съмнение е умишлено от страна на Кубрик. Премереният начин, по който неговите герои говорят – особено Бил и Алис – ни дава време за наблюдение на обкръжението, изобилстващо със символични значения, а и за осмисляне на всяко изречение, резониращо на много нива. Голяма част от диалозите функционира не само като комуникация между персонажите, но и като важен коментар относно самия филм. Още първата реплика: **„Виждала ли си портфейла ми, скъпа?”** подсказва за ключовото значение на парите в живота на д-р Бил Хартфорд, който си въобразява, че може да купи всичко.

Но както откриваме в хода на филма, той самият е купен да бъде слуга от средно ниво на могъщата висша класа.

Безбройни са намеците във филма за минали, настоящи, явни и тайни организации на властта, както и за символи, свързани с религия, митология, окултизъм, масонство, сциентология, ЦРУ, Рокфелер, Ротшилд, християнската църква, църквата на Сатаната и пр. Написани са цели книги за наличието на подобни препратки във филмите на Кубрик.

А и загадъчността на някои от тях допринася за впечатлението, че сякаш са специално създадени за привържениците на конспиративни теории. Макар и странно, това е напълно логично, ако имаме предвид дългогодишния интерес и маниакалното увлечение на режисьора по решаването на главоблъсканици и шахматни задачи.

„Сияние”, например, отдавна предизвиква в интернет бурни реакции сред многобройни негови поклонници, които не спират да го тълкуват като пряко доказателство, че по поръчка на НАСА режисьорът се е споразумял да помогне на правителството на САЩ в лунната надпревара със Съветския съюз.[2] А след излизането на „Широко затворени очи” с не по-малко упоение се обсъждат закодираните предупреждения за опасността от илюминатите и сектите на педофили сред най-висшите слоеве на обществото.



Eyes wide shut. Warner Bros

Филмите на Кубрик действително предразполагат към най-разнопосочни интерпретации, именно защото са истински произведения на изкуството, а не загадки, очакващи да бъдат разшифровани. И макар да изглеждат много различни, поради разнородните жанрови конотации (от трилъри и драми, до филми на ужаса и филми ноар), те са буквално пропити (в различна степен, разбира се) от темата за „универсалното зло“. А и самият режисьор споделя по време на снимките на "Сияние" през 1979 г., че през целия си живот е бил привлечен от тъмната страна в човешката природа. Много от изследователите на неговото творчество се възхищават на начина, по който е представено „покоряването“ на космоса в най-прочутия му филм „2001: Космическа одисея“.

Но за Кубрик демонстрирането на грандиозното зрелище на бъдещия технически прогрес в този филм съвсем не е самоцел, а средство, за да може да открие на неговия фон пълната липса на напредък в нравствено отношение. Неслучайно преходът от праисторическата епоха към ерата на космонавтиката е представен чрез един незабравим епизод, в който е показано как подхвърлена кост от умряло животно се превръща в космическа ракета от бъдещето.

Тази блестяща метафора е недвусмислен израз на убедеността на Кубрик в аморалната същност на човешкия прогрес, направил качествен скок благодарение на това, че човекоподобните ни праотци използвали за пръв път оръжия за покоряване на себеподобните си. Дали това ще са кости на животни в най-далечното минало или космически ракети в необозримото бъдеще – няма съществена разлика.

Защото катализатор на т.нар. прогрес продължава да бъде неизтребимият ни стремеж към надмощие. Цивилизацията и науката не само че не ни правят по-добри, но и не допринасят за разгадаване на смисъла на живота, внушава Кубрик. Затова в края на „Одисеята...“ героят от филма се взира в тайнствения черен монумент със същото неразбиране като това на неговите предци от зората на човешката история.

И в последната си творба Кубрик остава верен на интереса си към темата за агресивната същност на човешката природа, проявление на която, според него, е не само насилието, но и сексът. Защото мотивът за надмощието доминира и в сферата на интимните отношения, доста наивно определяна от мнозина за деликатна.



2001: A Space Odyssey MGM

В последния си филм Стенли Кубрик доведе до перфекционизъм изтънчеността на разказа и методичното изчисляване на най-дребните детайли. И прояви истинска гениалност при постигането на смущаващата двусмисленост, станала причина за ожесточени спорове най-вече относно финалната сцена и ключовата реплика на Никол Кидман в нея.

Сред най-изненадващите обобщения за филма, които прочетох в интернет, бе следното: „Широко затворени очи” е един от най-личните и обнадеждаващи филми на Кубрик, разбиващ фасадата на перфектния брак, за да разкрие емоционална честност и препотвърждаване на любовта.” Защото, според мен, в този филм и особено в неговия финал няма и не може да има нищо обнадеждаващо.

Далеч по-убедително звучи коментарът на Джеймс Нермор: „Неслучайно заключителната дума „fuck” е изречена от женския персонаж... Тихият, леко насмешлив глас на Кидман изразява и нежност, и осъзнаване на суровата истина, че разклатеното здание на партньорския брак е изградено върху примитивни желания.”[4]

Помиряването на съпрузите чрез евентуален полов акт прозвуча за мен като убийствена ирония на фона на целия разказ. Но пък тя най-точно изразява песимистичния извод на Кубрик, че предпочитаме да живеем с широко затворени очи за злото не само в окръжаващия ни свят, но и в нас самите, от страх да не полудеем.

Бележки:

[1] Raftery, Brian. Best. Movie. Year. Ever.: How 1999 Blew Up the Big Screen, Simon & Schuster, 2019.

[2] Уайднър, Джей. Страхната тайна на Стенли Кубрик, drugotokino.bg.

[3] Baxter, John. Stanley Kubrick: A Biography, HarperCollins, 1997.

[4] Naremor, James. On Kubrick, Palgrave Macmillan, 2007.

ПОВЕХНАХА ЛИ АМЕРИКАНСКИТЕ ПРЕЛЕСТИ?

Йоргос Саввидис и Соти Вело

“Американски прелести” е филм от 1999 г., режисиран от Сам Мендес по сценарий на Алън Бол. Наративът проследява една година от живота на типичното американско семейство Бърнам.

Кевин Спейси е в ролята на Лестър Бърнам, рекламен директор, който преживява криза на средната възраст и решава да промени живота си. Лестър среща приятелката на дъщеря си - красивата Анджеला и веднага се вманиачава по нея. Анет Бенинг е в ролята на Каролин, съпругата на Лестър, брокер на недвижими имоти с мания за перфекционизъм. Тора Бърч е в ролята на Джейн Бърнам, дъщерята на двойката, момиче с ниско самочувствие, което открито ненавижда родителите си.



Американски прелести. Dreamworks

Преди да се захванем с анализа на филма, трябва да споменем, че той печели над 350 милиона долара в световен мащаб, което го прави един от най-успешните филми на 90-те години. В допълнение към това, картината печели пет Оскара на 72-ата церемония по връчване на Наградите на Филмовата Академия, включително най-добър филм, най-добър режисьор за Сам Мендес, най-добър актьор за Кевин Спейси, най-добър сценарий за Алън Бол и най-добра операторска работа за Конрад Хол.

Двадесет и пет години по-късно, ще се опитаме да отговорим на въпроса - Повехнаха ли Американските Прелести? А именно как изглежда този знаменит филм през очите на ценностите и разбиранията на 2024 година.

Поглед отблизо към семейство Бърнам

Лестър Бърнам признава, че е „хроничен неудачник“ или поне жена му и дъщеря му го възприемат по този начин. Персонажът е отчужден от брака си. В ежедневието на двойката отсъства сексуално общуване (в една от първите сцени виждаме как Лестър мастурбира сам под душа). Бързо разбираме, че двамата нямат изобщо никакво общуване. Съпругът се усеща ненужен и демотивиран и на работа, тъй като върши една и съща повтаряща се дейност в продължение на 14 години. Началникът му е прясно назначен на поста и очаква, Лестър да докаже защо е от решаващо значение за компанията, за да не бъде уволнен.

Лестър е отчужден от дъщеря си - Джейн. Двамата не прекарват никакво време заедно, ако не броим абсурдните вечери съпроводени от класическа музика. Бащата дори не иска да отиде на мажоретното ѝ участие. Въпросното събитие се превръща в повратна точка в живота на Лестър. Във физкултурния салон на училището пред него се разкрива цял нов свят, докато гледа как Анджела - приятелката на дъщеря му, изпълнява своя танц. Мъжът започва да има сексуални фантазии с нея. От този момент нататък животът му се променя драстично. Лестър решава да напусне работата си, като изнудва новия си началник да му плати заплатите за една година, ако обещае, че няма да разгласява корпоративни тайни.

Някои биха казали, че това е типично поведение на мъж, който има криза на средната възраст и се опитва да намери нови цели и щастие.



От друга страна, съпругата на Лестър - Каролин Бърнам е прагматик, който се стреми към съвършенство. Градината ѝ е подредена и спретната, къщата ѝ е в идеален вид, вечерята е балансирана и здравословна. Проследяваме един работен ден на брокерката, в който Каролин педантично почиства къща, предназначена за продан. По-късно двамата съпрузи отиват на събитие - среща с други агенти по недвижими имоти, където Каролин непокрито се възхищава от свой колега, когото тя нарича „Краля на недвижимите имоти“.

Тя също е отчуждена от дъщеря си, въпреки че не иска да признае родителската си небрежност. В развитието на действието Каролин открито отказва да има сексуални отношения със съпруга си, когато той се опитва да я съблазни. Накрая тя отива в евтин мотел, за да му изневери с „краля на недвижимите имоти“.

Дъщерята на Каролин и Лестър - Джейн Бърнам е тийнейджърка с ниско самочувствие, която гледа в интернет реклами за уголемяване на бюста и дружи с най-популярното момиче в училище - Анджела. Между двете тийнейджърки липсват общи интереси и приятелството им придобива нездрав характер, разкриващ дълбоките комплекси и на двете страни.

В последствие Джейн започва връзка със съседа Рики. Той я снима през цялото време с камерата си, но тя все пак решава да го опознае, само за да открие, че Рики не е социопатът, за когото всички го смятат. Джейн открито ненавижда родителите си, защото смята, че те не разбират нуждите ѝ и не проявяват никакъв искрен интерес към нея. Момичето бързо разбира, че баща ѝ е влюбен в приятелката ѝ Анджела, което я кара да го намрази още повече.

Кулминацията на гнева ѝ е моментът, в който моли приятеля си - Рики да убие Лестър. Разломът между двете поколения преминава границата на тривиалната нетърпимост.

Комедия или драма?

Според известния филмов критик Роджър Ебърт: „Американски прелести“ е комедия, защото се смеем на абсурдността на проблемите на героя. И трагедия, защото можем да се идентифицираме с неговия провал – не с конкретните детайли, а с общите очертания.“ (1)

От първите думи на главния герой зрителят вече е запознат с финала на историята „**Ще бъде мъртъв след година**“. Чувайки тези думи, бихме си помислили, че ще гледаме драматичен филм. Но от тона на гласа му и оптимистичния саундтрак не се усеща като драма. Екзистенциалната самота, особената отчужденост на Лестър се превръщат в една от основните теми.

Но общият тон на неговия разказ в никакъв случай не е мрачен, Лестър се опитва да се пребори с тъгата, търсейки път обратно към младостта. Пресъздавайки ключови моменти от собствената си биография като работата във верига за бързо хранене, марихуаната и лъскавата спортна кола. Лестър се изумява, че жената, в която се е влюбил - Каролин, не иска да се завърне в тези идеализирани времена с него.



Американски прелести. Dreamworks

Носталгията на Лестър възприема комичен оттенък, а неговият бунт се явява избавление от нещастния живот, който води до момента, в който среща Анджела.

Подобно на Лестър, Каролин е карикатура на Американската мечта. Тя управлява собствен бизнес и подпомага благосъстоянието на семейството, но в същото време имаме усещането, че е излязла от филм от 1950х, където жените готвят вечери и по цял ден се грижат за градината и домакинството. Нейната история, особено докато Лестър разбира за връзката ѝ с „Краля на недвижимите имоти“, е по-скоро смешна, едва по-късно става мрачна.

Напротив, Джейн е една от драматичните фигури във филма - от самото начало до неговия край. Наследницата на семейство Бърнъм няма забавни и жизнерадостни сцени, въпреки че е най-младият персонаж на екран. Дори любовта, която преживява с Рики е съпътствана от дълбока меланхолия. Докато възрастните се справят с кризите си по детски, неподходящи и незрели начини, Джейн приема всичко твърде сериозно. Тя критикува приятелката си Анджела, защото мисли само за секс и е много повърхностна.



Американски прелести. Dreamworks

Дори в моментите си с Рики, с когото започва връзка, тя не се забавлява, а се опитва да избяга от реалността и семейството си.

И все пак е редно да отбележим, че Рики, а не Джейн е най-мрачният персонаж във филма. Той следва Джейн навсякъде с камерата си. Продава марихуана, за да изкара малко пари и да избяга от родителите си. Той показва уважение пред баща си (пенсиониран полковник от морската пехота), но го лъже през цялото време. Майка му приема силни лекарства и на практика отсъства от семейния живот. Рики има нужда да бъде чут и забелязан, затова не спира да записва всичко, което вижда и чува. Естетизирайки грозотата по един мрачен и безрадостен начин.

Заклучение

„Американски прелести“ акцентира върху семейството от средната класа на американските предградия и се опитва да деконструира този идеал чрез представянето на кухия живот на главните герои. Външният вид е идеализиран, независимо дали говорим за лице, градина, поведение. „Американски прелести“ работи като метафора за затвора и бягството, което красотата може да предложи.

Тук обаче има няколко подводни камъни. Лестър се влюбва в Анджеला, която е непълнолетна. Това със сигурност е притеснителен момент, особено ако вземем предвид обвиненията към Кевин Спейси в реалния живот. Въпреки че в края на филма Лестър отказва предложението на Анджеला да прави секс с нея, цялата идея, че мъж на средна възраст променя живота си, само защото се е влюбил в тийнейджърка, е изключително проблематична. Освен това вече установихме, че „Американски прелести“ на няколко пъти показва своята носталгия по стари времена, когато всичко е било по-просто. Поглеждайки назад към 1999 г., когато американската икономика процъфтява и безработицата не е сериозен проблем, е доста обезпокоително да видим, че привилегирован бял американец на средна възраст не е доволен от това, което вече има (красиво семейство, голяма къща и добре платена работа). Все неща, които стават все по-трудно постижими за хората в наши дни. Освен това във филма напълно отсъства представяне на цветнокожи, латиноамериканци или имигранти.

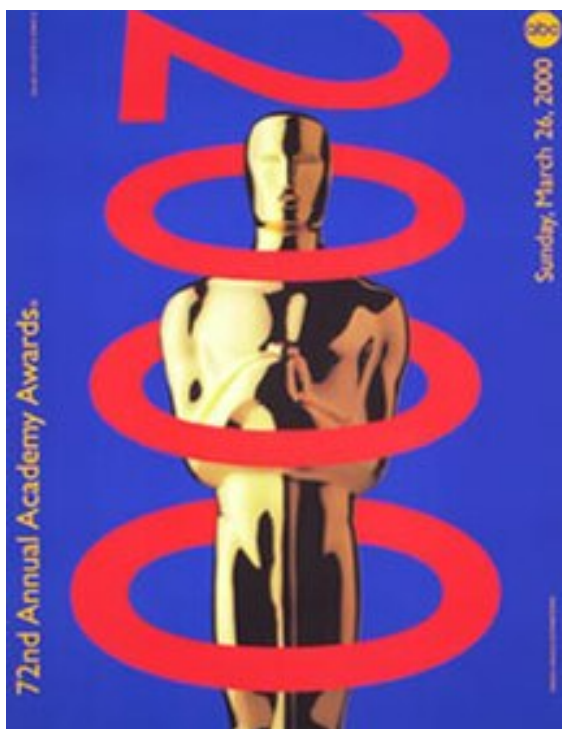
Филмовият критик Гай Лодж добави към рецензията си за филма следното: „Попитайте филмови критици от различни възрасти и ще се срещнете с еднаква присмехулна усмивка, заедно с общо отхвърляне на неговата евтино заснета сатира. Може да чуete неохотно признания за формална артистичност, включително сатенената тактиленост на кинематографията на покойния Конрад Л. Хол или зловещото ехо, безкрайно имитираната перкусия на някогашната вездесъща музика на Томас Нюман.“(2)

Поглеждайки назад, стигаме до извода, че макар и талантлив за времето си, филмът на Сам Мендес далеч не успява да остарее красиво. **Независимо от недостатъците си, „Американски прелести“ изиграва важна роля в поп културата и може да служи като добър пример, особено за младите режисьори, за това как един филм може да спре да блести с годините.**

Бележки:

- 1.Еберт.Р. (1999). „Американски прелести“, RogerEbert.com, 24 септември, посетен на 7 март 2024 г., <<https://www.rogerebert.com/reviews/american-beauty-1999>>.
2. Лодж, Г. (2019). „American Beauty at 20: заслужава ли си хитът, който спечели Оскар, да бъде разгледан по-отблизо?“, The Guardian, 13 септември, достъп на 8 март 2024 г., <<https://www.theguardian.com/film/2019/sep/13/american-beauty-20th-anniversary-analysis>>.

Превод: Радослава Ненкова



„Американски прелести“ получава пет отличия на 72-рата церемония по връчване на филмовите награди „Оскар“. В това число Оскар за най-добър филм, Оскар за най-добър режисьор за Сам Мендес и Оскар за най-добър актьор за Кевин Спейси. Това го прави най-високо отличения филм сред разгледаните заглавия от 1999г.

ЖЕНСКОТО И КУИЪР НАЧАЛО ВЪВ ФИЛМА „ВСИЧКО ЗА МАЙКА МИ“ НА ПЕДРО АЛМОДОВАР

Йоргос Саввидис и Соти Вело

“Всичко за майка ми” е филм от 1999 г., написан и режисиран от испанския режисьор Педро Алмодовар, с участието на Сесилия Рот, Мариса Паредес и др. Филмът е успешен за критиката и печели много международни награди, сред които "Оскар" за най-добър чуждоезичен филм и наградата на икуменическото жури на филмовия фестивал в Кан.

Във „Всичко за майка ми“ проследяваме историята на Мануела – медицинска сестра, която ръководи трансплантациите на донорски органи в болница в Мадрид и е самотна майка на 17-годишно момче, Естебан, чиято мечта е да стане писател.



Всичко за майка ми. Warner Sogefilms

На рождения ден на Естебан двамата с Мануела посещават театър, за да гледат пиесата на Тенеси Уилямс "Трамвай "Желание". След пиесата Естебан чака на улицата главната героиня за автограф, но докато я преследва, ще бъде блъснат от кола и ще почине. Съкрушена от загубата на сина си, Мануела дарява органите му и решава да се върне в Барселона и да потърси бащата на Естебан, Лола, която е травестит.

По време на търсенето си тя се среща със старата си приятелка Аградо, която е транссексуална секс работничка, но иска да се откаже от работата си, и среща Роса, медицинска сестра, която е забременяла от Лола и е ХИВ позитивна, и Хума Рохо, актриса лесбийка, която играе ролята на Бланш Дюбоа в пиесата, която Мануела и синът ѝ гледат заедно, преди да почине.

Представяне на различни видове майчинство

Както е споменато в заглавието на филма, майчинството играе ключова роля в него. Мануела е грижовна майка, която прекарва време със сина си и го насърчава да следва мечтата си. Двата се шегуват един с друг, в отношенията им има доверие и разбиране и дори си поделят домакинската работа – Мануела приготвя вечерята, а Естебан мие чиниите след това. Алмодовар отделя известно време на тази сцена, защото иска да избегне стереотипното представяне, при което жените вършат всички домакински задължения, а мъжете могат да седят и да гледат телевизия. Той надгражда това равенство между половете с начина, по който заснема тази сцена в среден план, докато държи и двамата в кадър.

Не всички майки обаче са толкова грижовни. Докато е в Барселона и след като се запознава с Роса, Мануела, която се преструва на секс работничка, търси работа, а Роса ѝ предлага да работи в дома на родителите ѝ. Роса провежда разговор с майка си и там ставаме свидетели на едно различно представяне на майчинството. Майката на Роса е строга, с консервативни ценности и строги маниери. Тя не може да приеме житейския избор на дъщеря си, като например да работи и да помага на проститутки, или факта, че иска да отиде на мисия в Ел Салвадор.

Тя дори се опитва да манипулира Роса, като ѝ казва, че ще наеме Мануела, ако тя не отиде в Салвадор. Докато Мануела има много здрави отношения със сина си, Роса и майка ѝ са напълно отчуждени.

Тези два контрастни образа на майчинството подчертават двете лица на испанското общество – прогресивното, в което има равенство и разбирателство между половете и възрастите, в сравнение с консервативното, в което по-възрастните имат власт, а по-младите трябва да се подчиняват – нещо, което лесно можем да окажем като критика на Алмодовар към 40-годишната диктатура на Франко.

През целия филм Мануела се държи като „майка“ за всички герои на филма, но по различен начин. Тя помага на Роса по време на бременността ѝ и отглежда детето ѝ. Тя ще работи с актрисата Хума Рохо и ще се опита да ѝ помогне във връзката ѝ с Нина, по-млада актриса, която е наркоманка.

Дори ще се опита да ѝ помогне да се отърве от зависимостта си. Тя е истински приятел на Аградо, както споменахме по-горе, а Аградо я споменава като майка на всички. Майка, която застава до хората, които имат нужда от нея. Това е новаторско представяне на майчинството, при което то не е свързано само с биологични термини, като раждането на дете, а със социалните представи, които майчинството може да породии.

Женска независимост и приятелство

Във филмографията на Алмодовар жените не се появяват само като майки. Според Марша Киндър (както изглежда в Allinson, 2001): „Алмодовар успява да постигне радикална сексуална промяна на испанския национален стереотип.

Отдалечавайки се от „мачо“ мъжете и пасивните жени от легендарното, консервативно минало, Алмодовар, за добро или лошо, изтъква силните жени и грубо деконструира мъжките персонажи“(1). Жените стават главни героини, тъй като са социално, икономически и сексуално независими. Те не зависят от мъжете.

Трябва само да напомним, че до този момент женските приятелства са рядкост за мейнстрийм киното, тъй като жените обикновено са склонни да се противопоставят една на друга (и най-вероятно да спечелят мъжкото сърце). Напротив, Алмодовар се обявява за „женски режисьор“ и в неговата вселена женските приятелства са от съществено значение и стоплят сърцето.(2)

Най-вече във „Всичко за майка ми“ мъжкото присъствие почти отсъства. Това е филм, посветен на жените, които се борят всеки ден. Алмодовар изтъква техните проблеми и борби. Той се потапя в личността им и им дава възможност да изразят себе си. И те създават силни връзки и приятелства, които продължават и се развиват през целия филм.

Изобразяване на куиър-хората: Примерът на Аградо

Куиър-теорията е разработена в началото на 90-те години на XX век. Тя се опитва да се съсредоточи върху пола и сексуалността, включително върху отношенията между хомосексуалисти, транссексуални и травестити, върху това как се конструира и деконструира полът и да покаже неговата флуидност.



All About My Mother. Warner Sogefilms

Това беше продуктивен диалог с цел да се създадат нови виждания за вече установените „норми“ по отношение на сексуалността и начина, по който тя беше представяна в масовото кино дотогава.(3)

В цялата си филмография Алмодовар приема за даденост съществуването на лесбийки и гейове. Не е необходимо те да се "разкриват", защото различието им вече е установено. Не е необходимо да се оправдават за сексуалния си избор, а останалите герои не коментират тяхната пола и сексуална идентичност.

Във филма „Всичко за майка ми“ героят на Аградо е от съществено значение за видимостта и приемането на транссексуалните не само във филмографията на Алмодовар, но и като цяло в испанското кино. Аградо е транссексуален секс работник и решава да се откаже, след като е нападнат. Когато изповядва желанието си на приятелките си Мануела и Роса, тя изразява и емоциите си относно секс работниците, драг кралиците и транссексуалните. Тя се разграничава като транссексуална и напада драг кралиците като ужасни и че бъркат травестизма с цирка. Въпреки че идеите ѝ може да изглеждат неподходящи, Аградо има силата да ги сподели с приятелите си и Алмодовар ѝ дава тази свобода.

Аградо е автентичен персонаж и нейната уникалност ще проличи по време на монолога ѝ в театъра. Там тя обявява, че пиесата „Трамвай „Желание“ е отменена и че зрителите могат да получат обратно парите си. Но ако останат, ще могат да изслушат историята на нейния живот. И тя започва да споделя, с чувство за хумор, колко са ѝ стрували операциите, за да може да бъде човекът, когото публиката вижда сега на сцената. Тя се превръща в главната звезда и това ѝ доставя удоволствие. Тя има тази уникална възможност да разкрие своята идентичност, своя опит и усилията, които е полагала през всички предишни години в опита си да бъде уникална. Алмодовар използва близки кадри за този монолог, като успява да разкрие женската страна на Аградо, тази, която тя се е опитвала да изгради през всичките тези години.

Докато е на сцената, Аградо изнася представление за половата идентичност, за това колко променлива може да бъде тя и колко много се е старала, за да може да изглежда така, както винаги е мечтала.

С този монолог Алмодовар дава свобода на словото на всички онези, които не са били чути през всички предишни десетилетия не само в испанското кино, но и в испанското общество.

Notes:

1. Алинсон. М. (2001). Испанският лабиринт. Филмите на Педро Алмодовар. Ню Йорк: Palgrave Macmillan,
2. Джордан. Б. & Морган, Р. (1998). Съвременно Испанско кино: Manchester University Press.
3. Нийдъм. Г. (2011). Трансамерика(2005): Феминизмът и киното. Разбирания за пола в съвременното популярно кино. New York: Routledge.

Превод: Мануела Даскалова

Първият пълнометражен филм на Алмодовар, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980; изследва пънк рок сцената в Мадрид в годините след смъртта на диктатора Франко.



„Всичко за майка ми“ печели Оскар за най-добър чуждоезичен филм на 72-та Церемония по връчване на филмовите награди „Оскар“.

Оригиналният постер на филма, дело на Оскар Марине.

„РОЗЕТА“ И СОЦИАЛНОТО КИНО

Красимир Кастелов

През фамозната 1999 г. светът на киното бе разтърсен от едно филмово чудо, възродило немалко надежди. То се случи насред Европа – на кинофестивала в Кан, който удостои със „Златна палма“ „РОЗЕТА“ – вторият пълнометражен филм на братята Жан-Пиер и Люк Дарден, почти неизвестни кинотворци от Белгия. Този избор на международното жури, оглавявано от прочутия канадски режисьор Дейвид Кроненберг, прозвуча като гръм от ясно небе, шокирайки кинематографичния истаблишмънт, очаквал от престижния фестивал да узакони в навечерието на новия век доминацията на постмодернистката култура, коронясвайки някого от майсторите, превърнали се в класици на киното от 80-те и 90-те години (Дейвид Линч, Педро Алмодовар, Питър Грийнауей, Джим Джармуш...).



Дори актьорските отличия бяха връчени не на някоя от звездите, участвали в техните филми, а на напълно непознати изпълнители – де факто непрофесионалисти – като непълнолетната Емили Декен за ролята ѝ в „Розета” и на Емануел Шоте за играта му в „Човечността” на Бруно Дюмон.

Това се възприе от международната критика като сериозно предизвикателство към киното – разбира се, не класическото, останало в миналото, а към постмодерното кино. Някои дори прозряха, че фестивалните резултати не трябва да се разглеждат като проява на екстравагантност от страна на журито, а като обмислен акт, целящ да подсказва, че на прага на новия век киното претърпява революция, принуждаваща го да се върне към реалистичните си корени.

Любопитно е дали социалният реализъм в игралното кино през следващите години би бил този, който познаваме, ако посоката му не бе зададена от радикалния „Розета”, а от не по-малко радикалните филми на датчаните Ларс фон Триер („Идиотите”) и Томас Винтерберг („Празненството”), представени в Кан предишната година? Може би именно техният неуспех повлия за изненадващото решение на Ларс фон Триер да обяви за приключен още в края на 1998 г. експеримента на „Догма’95”...

Както и да е, но за разлика от САЩ, където кинематографичният взрив от 1999 г. не доведе до Нов Холивуд като този от 1970-те, то лансирането на „Розета”, както и повторният триумф на братята Дарден в Кан с „Детето” през 2005 г., изиграха ключова роля за насочването на киното (предимно в Европа) към социалния реализъм и хуманизма – противно на жанровите експерименти и цинизма на постмодерната епоха.

РУМЪНСКИЯТ ПРИНОС

Нов тласък в тази насока даде пак фестивалът в Кан през 2007 г., удостоверявайки със „Златна палма” „4 месеца, 3 седмици и 2 дни” на Кристиан Мунджиу.

Този триумф обаче не бе изненада, след като вече два филма от Румъния – „Смъртта на г-н Лазареску“ на Кристи Пую и „12:08 на изток от Букурещ“ на Корнелиу Порумбою бяха победили по-рано в паралелни програми на този фестивал. Търсенията на румънското кино в сферата на социалния реализъм бяха поощрени и от Берлинале със „Златна мечка“ за „Позиция на дете“ (2013) на Кристиан Нетцер и „Каръшко чукане или шантаво порно“ (2021) на Раду Жуде, който днес е сред най-дръзките новатори. И макар самите кинотворци в Румъния да отричаха принадлежността си към общо течение („нова вълна“), за експертите не бе трудно да открият характерните му черти – строга документалност и безпристрастно наблюдение на живота на обикновените хора, което е точната алтернатива на манипулативността, характерна за комерсиалното кино от холивудски тип. Същественото в този подход бе радикализмът на реализма, наричан хиперреализъм или нов реализъм.

БРИТАНСКИЯТ ПРИНОС

Неоценима е заслугата на британския майстор на социалното кино Кен Лоуч, който само в годините след 1999-а засне 16 игрални филма, побеждавайки на фестивала в Кан – съответно през 2006-а и 2016-а с „Вятърът в ечемичените ниви“ и „Аз, Даниел Блейк“. Този триумф увенча над петдесетгодишната му кариера, посветена на филми, които се съпротивляват на бягството от реалността, налагано от Холивуд. Той е сред малцината в наши дни, които разкриват по неподражаем начин драматичните борби на обикновените трудови хора за запазване на човешкото си достойнство в един свят, в който това става все по-непосилна задача. Затова и творчеството му е смятано за най-представително в цялостната традиция на британското социално-реалистично кино, получило международна известност още в средата на миналия век с надигането на „новата вълна на сърдитите млади“. Подобно на режисьорите от прочутата френска „нова вълна“, те също оспорваха статуквото на националното си филмопроизводство, но фокусирайки се върху социалните несправедливости в обществото.

Особено високо оценени не само от критиката, но и от публиката бяха десетки заглавия, придобили статут на безсмъртни класики. Най-известните са: „Събота вечер, неделя сутрин” (1960) на Карел Рейш; „Този спортен живот” (1963), „Ако...” (1968) и „О, щастливецо” (1973) на Линдзи Андерсън; „Вкус на мед” (1961) и „Самотният бегач на дълги разстояния” (1962) на Тони Ричардсън; „Били лъжецът” (1963) и „Неделя, проклета неделя” на Джон Шлезинджър. През следващите десетилетия щафетата на британския социален реализъм пое Майк Лий („Мрачни моменти, 1971), Алън Кларк („Отрепка”, 1979), Бил Форсайт („Момичето на Грегъри”, 1980 и „Местен герой”, 1983), Стивън Фриърс („Моята прекрасна перачница”) и др. Майк Лий, който спечели „Златен леопард” в Локарно още с дебюта си през 1971 г., заслужава не по-малко признание от Кен Лоуч, защото през 90-те години се превърна в най-проникновения анализатор на процесите, протичащи в британското общество. Едва ли ще е пресилено, ако наречем шедеври два негови филма от този период – „Голи” (приз за режисура в Кан през 1993 г.) и „Тайни и лъжи”, удостоен със „Златна палма” в Кан през 1996 г., с наградата за най-добър британски филм на Британската академия за филмово и телевизионно изкуство (BAFTA) и пет номинации за „Оскар”.

Фестивалът в Кан от 1999 г. отбеляза и дебюта с „Ловец на плъхове” на Лин Рамзи, която заедно с Андреа Арнолд („Аквариум”, 2009) и Клио Барнард („Себичният великан”, 2013) се наложи сред най-изявените жени-режисьори на новото британско социално кино.

Междувременно Холивуд, който разви до съвършенство жанровото кино, така и не съумя да роди свойоткрояващ се представител на социално-реалистичното кино. По времето на т.нар. Нов Холивуд (1967–1979) търсения в тази насока имаше Майкъл Чимино („Ловецът на елени”, 1978). Но подчертан интерес към живота на работническата класа прояви Пол Шрейдър още с дебютния си независим филм „Blue Collar” (1978). За социалните проблеми на американското общество научаваме именно от нискобюджетни независими филми, които жънат награди от най-престижни международни фестивали, а и редовно са сред победителите в надпреварите за „Оскар”.

Джон Касаветис, който е смятан за законодател на американското независимо кино, дебютира още в края на 1950-те със социално-реалистичен филм, озаглавен „Сенки“, а през 1974 г. вдигна високо летвата на този тип кино с „Жена под влияние“, номиниран за „Оскар“ в две категории (най-добра режисура и най-добра актриса в главна роля). Ключова фигура сред независимите творци на САЩ е и Джон Сейлс, също с номинации за „Оскар“ и международно признание за двата си най-значими социално-реалистични филма – „Matewan“ (1987) и „Самотна звезда“ (1996).

И през последните години социалната проблематика на американското общество продължава да намира отражение в независими продукции, като „Осмата миля“ (2002), „Замръзнала река“ (2008), „Прешъс“ (2009) и др. А напоследък филми като „Проектът Флорида“ (2017, реж. Шон Бейкър), „Patti Cake\$“ (2017, реж. Джереми Джаспър) и особено „Земя на номади“ (2020, реж. Клое Джао) доказаха силата на социалните кинореалисти в САЩ. Характерното за тях е обаче, че изобразяват предимно персонажи, предпочитащи бягството от реалността, за разлика от европейските си колеги (братята Дарден и Кен Лоуч най-вече!), които винаги акцентират върху готовността за борба на онеправданите си герои. Този акцент върху бягството е причина някои изследователи да наричат американския социален реализъм в киното „ескапистки реализъм“. (1)

Бележки:

1МакКосланд, Шинийд. The New Social Realism of American Cinema, URL: <https://filmschoolrejects.com/new-social-realism-american-cinema/>, 2018.

Законът Розета

Филмът всъщност не довежда до създаването на Закона *Розета* както често се смята. Този закон, който забранява на работодателите да плащат на тийнейджъри под минималната работна заплата, и включва други реформи в областта на труда на младежите, е приет в Белгия малко преди излизането на филма на братя Дарден.

ЗАЩО ФИЛМИТЕ НА УЖАСИТЕ НИ ВЪЛНУВАТ?

Йоргос Саввидис и Соти Вело



Филмите на ужасите са част от киното от самото му от начало. Ако приемем, че раждането на киното е на 28 декември 1895 г., с премиерата на първите късометражни филми на братя Люмиер, тогава трябва да посочим, че първият филм на ужасите излиза на екран през 1896 г.

Говорим за „**Къщата на дявола**“ на Жорж Мелие. Във този удивителен образец на хорър жанра, прилеп се превръща в дявол, скелет танцува, а разпятие кара дявола да изчезне.

Къщата на Дявола, Жорж Мелие

От 1896 г. до наши дни филмите на ужасите се развиват в различни поджанрове и изследват представите за страх на различни култури. Някои от най-обичаните поджанрове включват слашър, комедиен хорър, свръхестествен хорър, психологически ужас и т.н. Някои страни и техните режисьори създават свой уникален стил, като Италия с Giallo хорър, Обединеното кралство с Hammer Film Productions и техните готически филми и т.н.

Но защо филмите на ужасите са толкова интригуващи?

Много хора твърдят, че филмите на ужасите ни позволяват да изследваме по-тъмните нива на собственото си съзнание, които умело прикриваме в реалния си живот, но изобразени на екрана ни доставят удоволствие и вълнение. В допълнение към това филмите на ужасите са стимулация за мозъка и колкото по-страшен е филмът, толкова по-голям е адреналинът.

И накрая, филмите на ужасите са врата към нови преживявания, показват ни събития, които не се случват в обичайния ни живот (надяваме се!) и ни излагат на ситуации, в които трябва да помислим какво бихме направили на мястото на главните герои. Без значение какви причини имаме, за да гледаме хорър, важното е, че **ужасът е ключова фигура в еволюцията на кинематографичния език и винаги ще има киномани, желаещи да изследват нови филми или да откриват стари филми на ужасите.**

Ето защо решихме да посветим две статии от първия брой на Cinecult на филмите на ужасите, които смятаме, че трябва да гледате (или да гледате отново) Вярваме, че споменатите заглавия ще успеят да ви удивят.

„Проклятието Блеър“ - феноменален и иновативен филм от 1999г. е пример за влиянието, което играе маркетинга в съвременната филмова индустрия.

Ще разгледаме и два южнокорейски филма от миналото десетилетие, „Аз видях Дявола“ (2010) и „Риданието“ (2016) в контекста на цялостната корейска хорър традиция.

„АЗ ВИДЯХ ДЯВОЛА“ И „РИДАНИЕТО“ – ВЪВЕДЕНИЕ В МОДЕРНИЯ КОРЕЙСКИЯ ХОРЪР

Йоргос Саввидис и Соти Вело

Много критици твърдят, че първият цикъл в развитието на южнокорейското кино на ужасите започва през 60-те години на миналия век с филма на Ким Ки-Йонг, „Слугинята“. Готическата мелодрама с откровени еротични сцени, скандализира критиците и публиката на своето време, но днес филмът се приема за „култова класика“ и начало на корейския ужас. През 60-те години на миналия век филмите на ужасите споделят някои характерни теми, като морални дилеми, социални коментари и модерен поглед към фолклорното наследство на корейците.



Аз видях дявола. Showbox

И все пак едва в края на 90-те години жанрът преживява вътрешно обновяване и международното признание идва през следващото десетилетие.

„**Старо момче**“ на **Чан-Ук Парк**, излиза на екран през 2003 г., радва се на огромен успех и прави Чан-Ук Парк един от най-разпознаваемите азиатски режисьори на 21 век. „**Приказка за две сестри**“, режисиран от Ким Джи Ун, чиято премиера съвпада със „Старо момче“ също е много успешен и награждаван на различни фестивали по света.

В тези два конкретни филма можем да разгледаме разликите в специфичния хорър наратив. От една страна, „Старо момче“ набляга на **отмъщението** чрез действие, което преминава границите на общоприетата жестокост.

„Приказка за две сестри“ е психологически филм на ужасите, който балансира между тъга и ужас. Филмът представя идеята за **женския призрак** - елемент, който се появява неведнъж в южнокорейските филми на ужасите. Този психологически аспект на наратива налага премълчаването на важни моменти от историята чак до нейната кулминация. Важно е обаче да споменем, че и в двата филма емоциите се променят през цялото време.

Една от основните разлики между Холивуд и южнокорейските филми на ужасите се проявява в отношението към морала и справедливостта.

Докато в американските филми на ужасите разказът често акцентира върху група невинни хора, които се опитват да избягат от серийните убийци, то в южнокорейските филми на ужасите, освен емоция на страх, ние също сме склонни да изпитваме тъга, като част от структурата на разказа. Жертвите обаче рядко са напълно невинни. Отмъщението е лайтмотив в южнокорейските филми на ужасите и в няколко случая сме склонни да **съчувстваме на серийния убиец**, нещо, което почти никога не се случва в американските филми на ужасите. [2]

Други забележителни южнокорейски филми на ужасите са „Домакинът“, от Бонг Джун-Хо, излязъл по кината през 2006 г., този филм разказва историята на чудовище, тероризиращо град и опитите на баща да спаси детето си. „Снежен снаряд“ от 2013 г. на същия режисьор е научно-фантастичен филм на ужасите със сериозни препратки към реалните проблеми за климатичните промени и световния политически ред. „Влак за Пусан“(2016) от Йон Сан-Хо се радва на огромен успех и описва шеметна зомби вакханалия.

АЗ ВИДЯХ ДЯВОЛА

„Аз Видях дявола“ режисиран от Ким Жи-Ун излиза на екран през 2010 г. Разказва историята на съпруг, който търси отмъщение за бруталната смърт на жена си. Филмът започва с брутална сцена, в която жесток сериен убиец размазва с чук главата на млада жена. Критиката и публиката се оказват еднакво благосклонни към филма, който бива показан на редица фестивали по света.



Аз видях дявола. Showbox

Основната тема в много южнокорейски филми на ужасите е отмъщението. И „Аз видях дявола“ е добър пример за това. Главният герой е скърбящ съпруг, търсещ отмъщение. Но нашата емпатия към главния герой свършва много скоро. В момента, в който успява да проследи серийния убиец, виновен за смъртта на жена му, Ким Сун-юн се превръща в чудовище.

Начинът, по който той се държи с убиеца, е садистичен и изключително жесток. Очевидно не можем да съчувстваме на убиеца, но не можем да разберем и отмъстителя. Нивата на насилие са много високи, дори за стандартите на Южна Корея. Независимо от това, дори в този натуралистичен филм за изтезания, ние оставаме приковани към екрана поради интуитивно ангажиращия начин, по който Ким Джи-Ун структурира разказа и изключителната операторска работа на Лий Мо-Гае.

И накрая, трябва да похвалим изпълненията на Лий Бюнг-Хун в ролята на отмъстителя, както и изящната игра на Че Мин-Шик - един от най-талантливите южнокорейски актьори на своето поколение, на когото всички се възхищавахме в „Старо момче“.

РИДАНИЕТО

„Риданието“ е филм, режисиран от На Хон Жин, който излиза на екран през 2016 г. Проследява историята на Жонг-Го, полицаи в селски район, който разследва поредица от ужасяващи убийства в своето село, докато в същото време, няколко души се разболяват от мистериозна болест, която засяга и дъщеря му.

В усилията си да разреши случаите на убийство, но и да помогне на дъщеря си, Жонг-Го ще трябва да потърси помощ от шаман, който ще се бори срещу Злото чрез магии и окултни практики.

На Хон-Жин ни представя филм на ужасите, който продължава над 2 часа и 30 минути, нещо изключително необичайно за жанра. Трябва да отбележим, че в първата част на филма присъства и комичен елемент (въпреки всички убийства). Главният герой ни е представен без типичната за южнокорейските хоръри бруталност. Той е по-скоро забавен тип.



Риданието. 20th Century Fox

Нещо, което драстично се променя, когато дъщеря му се разболява. Тогава виждаме драматичния опит на страдащ баща, който се опитва да направи всичко, за да спаси детето си.

Важно е да отбележим, че идеята за **„женски призрак“** присъства и в този филм, въпреки че се появява в последната част на действието.

Според изследователя Линкълн Мишел: **„Това е филм на ужасите, който смесва призраци, зомбита, физически ужас, източен екзорсизъм, християнска митология, демонични проклетия, страховити деца и много повече в един продължителен разказ. Това описание може да прозвучи така, сякаш филмът е объркана каша, но режисьорът На Хон-Жин свързва идеите напълно органично. Вместо да бъде бъркотия, комбинацията от елементи прави всеки отделен елемент едновременно свеж и ужасяващ.“**[3]

Както вече отбелязахме, южнокорейските филми на ужасите се отличават с оригинална естетика и нетрадиционно смесване на различни жанрове. Основните им теми в последните две десетилетия са **отмъщението** и свръхестественото присъствие, най-вече концентрирано около образа на **женския призрак**. И в двата примера, които разгледахме, „Аз видях дявола“ и „Риданието“, отмъщението и свръхестественото действие са от решаващо значение за наративната структура на киноразказа.

Общата идея, която излиза от каноните на жанра, доминиран от Холувид, и отличаващата се операторска работа са част от причината за световната популярност на корейските филми на ужасите. Важно е да отбележим, че световните стрийминг платформи като Нетфликс, продуцират и разпространяват филми от тази страна, така че можем да очакваме още добри заглавия, които ще продължат традицията на Корейския хорър.

Бележки:

1. Пеирс, А. & Мартин, Д. (2013). Корейско кино на ужасите. Единбург: Edinburgh University Press.
2. Мартин, Д. (2019). Приказка за две сестри. Тъга и страдание в южнокорейския ужас. В S. Lee (ред.), Преоткриване на корейското кино (стр. 395-407). University of Michigan Press
3. Michel, L. (2018) „Риданието - най-страшният филм в Нетфликс“, GQ, 6 октомври, посетен на 15 февруари 2024 г., < <https://www.gq.com/story/the-wailing-is-the-spookiest-movie-on-netflix> >.

Според корейската концепция на **Хан хан**: Когато една жена таи негодувание, това може да донесе слана през май и юни. Това фолклорно вярване може да хвърли светлина върху разпространението на женски призраци в корейските филми на ужасите. Смята се, че силната горчивина, която се крие в душата на жената, е достатъчно смразяваща, за да охладя топлия въздух на летните месеци. Стремехът на женския призрак към отмъщение е огромна сила, което го превръща в ужасяваща фигура в корейската традиция.

„ПРОКЛЯТИЕТО БЛЕЪР” – ЕДНА ИСТОРИЯ ЗА ИНОВАЦИИ И НЕОЧАКВАН УСПЕХ

Йоргос Саввидис и Соти Вело

И до ден днешен „Проклятието Блеър“ остава един от най-успешните филми на ужасите, правени някога (ако не и най-успешният).

Филмът достига до широка аудитория, далеч надхвърляща традиционните фенове на хоръра, и има огромно влияние върху популярната култура през следващите десетилетия. „Проклятието Блеър“ се превръща легенда не само като произведение на Седмото изкуство, но и като пример за удивителен маркетинг. Безспорно този филм на ужасите е едно от заглавията, променили Киното завинаги..



Хичкок, Камерън, Копола, Ханеке, Куросава са само някои от имената, които веднага идват в ума на киноманите, когато говорим за режисьори, променили Седмото изкуство. Можем да добавим и някои гении на хорър жанра като Сам Рейми, Джордж Ромеро и Фридрих Мурнау - режисьори, които се свързват с иновациите и приноса към иначе масовата индустрия на киното на ужасите. Незаслужено забравени ли са имената на Едуардо Санчес и Даниел Мирик, създателите на „Проклятието Блеър“?

На първо място, филмът успява да постигне незабавен успех, въпреки че бяга много далеч от законите на жанра. Може да се твърди, че му липсва дори основата за успешен проект, а именно - опитни холивудски актьори, специални ефекти, модерно оборудване и добре планиран сценарий.

Независимо от всичко това, новаторският стил и интересният маркетинг превръщат филма в световен хит. Едуардо Санчес и Даниел Мирик умишлено създават нов кинематографичен стил, който проправи пътя на един особен реализъм, който предава на зрителя чувство на страх и ужас. С невероятна маркетингова кампания и комбинация от факти и измислици, той успява да плени и убеди дори най-претенциозните фенове на филмите на ужасите да дадат шанс на заглавието.

Историята на „Проклятието Блеър“ започва много преди същинската му продукция. Санчес и Мирик са заклетни фенове на хорър жанра, двамата прекарват много време и в гледане на документални филми. Така се ражда идеята да комбинират двата си любими жанра, за да създадат нещо, което не е правено досега. Въпреки че през 90-те години по екраните излизат много филми на ужасите, нищо не остава в колективната памет на кинолюбителите както „Проклятието Блеър“.

Киноманите с добра памет, ще си спомнят за още три големи хорър хита от това десетилетие. „Мизъри“ и „То“, и двете базирани на книгите на Стивън Кинг. Както и „Нощта на живите мъртви“ римейк, за който Роджър Ебърт каза, че „римейкът е толкова близък до оригинала, че няма причина да гледаме и двата .’

Тези амбициозни продукции определят десетилетието като много обещаващо за феновете на жанра. И е вярно, че тези филми и до днес се радват на популярност сред феновете на ужасите, но наистина ли са страшни?

Санчес и Мирик нямат амбицията да направят добре заснет филм с голям бюджет, който да се конкурира с гигантите на времето. Тяхното желание е да създадат наистина **„страшен филм“**. Най-малкото по-страшен от хитовете на онези години.

Поради тази причина дуото се концентрира изключително върху обработката на своя сценарий от 35 страници. **Всичко около филма е импровизирано**. Подготовката на проекта започва тайно, с търсенето на продуцентски екип и инвеститори. Заедно с приятели, които вярват в идеята им, те основават Нахан Films, която служи като продуцентска компания на филма.

Започват кастинги и срещи, но все още нищо официално. Не и докато Artisan Entertainment не решава да подпише договор със създателите.

Artisan закупува пълните права върху филма веднага след премиерата му, изпреварвайки дори Miramax, гигант в индустрията, получил признание благодарение на продукцията на „Писък“ на Уес Крейвън. Представителите на Artisan са и хората, видели първите заснети кадри. Въпреки допълнителните сцени и променения край, продукцията все пак остава скандално евтина.

И все пак „Проклятието Блеър“ не е първият филм, който се основава на **„намерени кадри“**. През 1999 г. телевизионни риалити програми като „Ченгета“ и „Реален свят“ са във възход, а интернет вече се е превърнал в любима среда за всевъзможни конспирации. Създателите не се съмнват, че зрителите ще бъдат готови да възприемат идея за low-fi, стига да е поднесена правилно и да грабне тяхното въображение.

Забележителното за „Проклятието Блеър“ е фактът, че успява да остане толкова нискобюджетен филм. „Ние виждахме, че аматорското видео вече е на път да достигне качеството на един стандартен филм“ - казва Санчес. „Това означава, че можете да монтирате на вашия компютър“.

Според създателите през 1999 публиката вече е склонна да приеме **„тези нови видове медии и нови видове истории, които се разказват“**. Освен това ниските разходи за осъществяването на продукцията, оставят доста сериозен бюджет за маркетинг. Не знаем колко точно от 60 000 долара са похарчени за разпространение и маркетинг. Със сигурност знаем, че Луиз Левисън, известен консултант по независимо кино, е тази, която подготви бизнес плана за филма. Левисън включва маркетинга в самия филм.

Тя създава **онлайн кампания за намиране на „изчезналите студенти“**, преследвани от свръхестествено същество.



Никой не подозира, че историята е измислена и „Проклятието Блеър“ е маркетинг трик. През 1999г. Интернет още не е неразделна част от живота на всеки, въпреки това официалният уебсайт www.blairwitch.com събира повече от 150 милиона потребители по целия свят, които преглеждат видеоматериалите в търсене на улики месец след премиерата.

Първите зрители на филма споделят кадри, печатат листовки, и дори намесват полицията, защото вярват, че събитията, които виждат на екрана, са истина.

Продукцията изисква от актьорите да не се появяват публично, докато трае еуфорията. При представянето на „Проклятието Блеър“ на филмовия фестивал Сънданс, са използвани различни актьори, което убеждава зрителите, че оригиналните участници са мъртви и събитията във филма не са измислица.

Месеци наред материалът се представя като документален. Artisan Entertainment бърза да анонсира създаването на документален филм за „Проклятието Блеър“. А дневникът на един от героите – Хедър – е публикуван в интернет. Това е още едно доказателство колко популярна е историята. Тази измама се превръща в тайната зад маркетинговия успех на филма.

Лесно е да се види колко гениален е „Проклятието Блеър“. Не толкова като образец на Седмото изкуство, колкото като ярко доказателство за влиянието на киното върху обществото като цяло и за скоростта на разпространение на информация - вярна или грешна в новата цифрова епха. Следва да отбележим, че този филм отваря вратата за нов поджанр в филмовата индустрия на ужасите.

Много филми следват рецептата на Санчес и Мирик. „Чудовищно“, „Паранормална активност“, и „Видеокасета“ са само няколко примера за филми на ужасите, създадени през последните десетилетия, които се основават на техниката **„намерени кадри“**.

Никой не би спорил, че интернет и социалните медии са се променили много през последните двадесет и пет години. Очевидно е, че тези промени драматично повлияха на начина, по който разбираме и оценяваме киното. Вероятно съвременните зрители биха подхождали по-скептично към представената история.

И все пак **„Проклятието Блеър“ разтърси хорър жанра** точно чрез умелото използване на новите технологии за комуникация. Artisan Entertainment и създателите на филма буквално заличиха границите между измислица и реалност. Постигание, за което би мечтал всеки режисьор.

Бележки:

1. Telotte JP, (2001), Проклятието Блеър: Филмът и интернет (pp. 32-39), California, University of California Press Schreifels JK, (2019)
2. Проклятието Блеър на 20: Защо не може да бъде възпроизведен, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2019/07/30/movies/blair-witch-project-1999.html>

„Във време, когато цифровите техники могат да ни покажат почти всичко, *Проклятието Блеър* ни напомня, че това, което наистина ни плаши, са нещата, които не можем да видим. Шумът в тъмното почти винаги е по-страшен от това, което го поражда.

– Роджър Ебърт, Chicago Sun-Times

Превод: Радослава Ненкова



**ОЧАКВАМЕ ВАШИТЕ МНЕНИЯ И
КОМЕНТАРИ ВЪВ ФЕЙСБУК
СТРАНИЦАТА НА CINECULT MAGAZINE**



НАД ИЗДАНИЕТО РАБОТИХА:

АВТОРИ:

КРАСИМИР КАСТЕЛОВ
ЙОРГОС САВВИДИС
СОТИ ВЕЛО

ПРЕВОД И РЕДАКЦИЯ:

МАНЧЕЛА ДАСКАЛОВА
РАДОСЛАВА НЕНКОВА

ДИЗАЙН:

РАДОСЛАВА НЕНКОВА

cinecult.magazine@gmail.com

ОЧАКВАЙТЕ
СЛЕДВАЩИЯ БРОЙ!



CINECULT



НАЦИОНАЛЕН ФОНД
КУЛТУРА