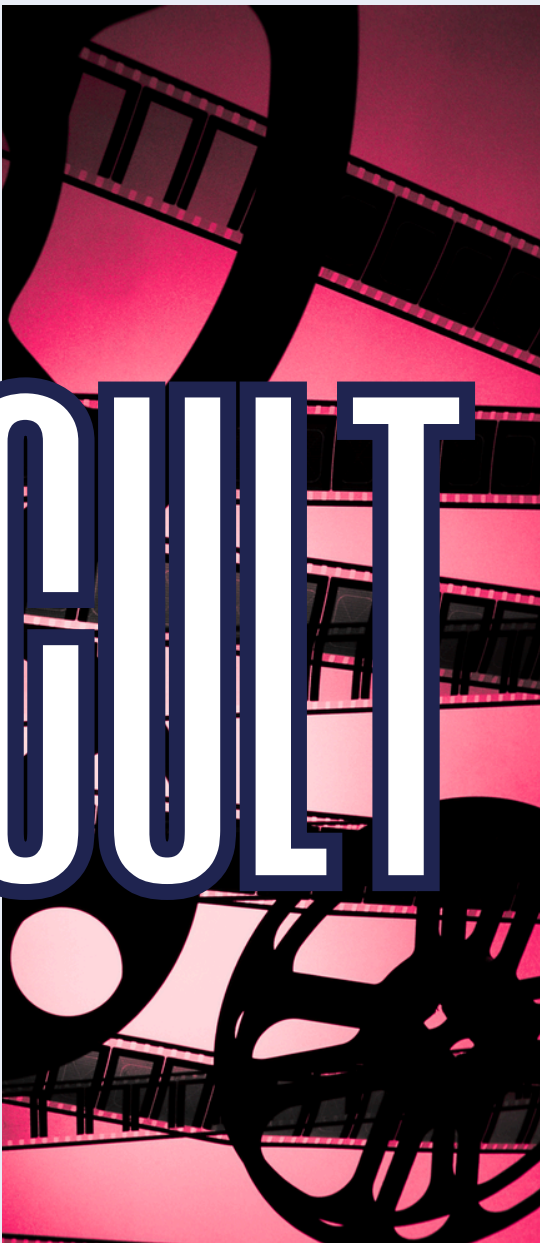


Брой 2
Юни 2024

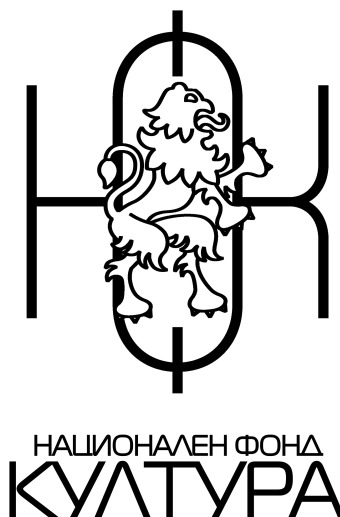


CINEGUILT



Списание за
Съвременно
Кино

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



КАК КИНОТО ВИЖДА БЪДЕЩЕТО?

Представяме на вниманието на кинолюбителите в България и по света втория брой на списание Cinecult. Безплатното електронно списание посветено на филмите, които дефинират съвременната култура.

Посветихме първия брой на списание Cinecult на филмите на 1999 година. Изследвахме кино тенденциите в първите години на новия век, както и култовите класики от тази фамозна година.

Във втория брой решихме да сменим хронологичния подход и да разгледаме един популярен поджанр на съвременното кино, а именно **филмите - дистопии**.

От самото си създаване Седмото изкуство е призвано да отразява и облича във визуално-наративна форма най-дълбоките страхове на човечеството. Ще говорим за едни от най-интересните образци на жанра в исторически план, както и за култовите антиутопии от последните десетилетия.

Какви са очакванията на големите режисьори за бъдещето? Какви са техните страхове и най-съкровени надежди? Ще говорим за творчеството на **Дейвид Кроненберг, Тери Гилиам, Йоргос Лантимос** и много други. Ще намерите също така статия, посветена на дистопичните анимации - **„Акира”** и **„Уол-и”**.

Както и в предния брой, така и този път няма да пропуснем почитателите на хорър жанра, за които сме подготвили интересна съпоставка между **„Кралска битка”** и **„Нощта на живите мъртви”**.

Надяваме се, че темите във втория брой на списание Cinecult ще предизвикат любопитството Ви да гледате или да си припомните избраните заглавия.

Щастливи сме да споделяме любовта си към Киното с всички киномани и се надяваме, че нашето списание ще Ви донесе вдъхновение и теми за размисъл.

В ТОЗИ БРОЙ НА CINECULT

ДИСТОПИЧНИТЕ ФИЛМИ ЛИ СА НОВАТА НИ РЕАЛНОСТ?

„БРАЗИЛИЯ” КАТО САТИРА
НА БЕЗПАМЕТНАТА НОСТАЛГИЯ

ЧОВЕЧЕСТВОТО В КРИЗА: АНТИУТОПИЧНИТЕ ПРИМЕРИ
НА „ЗЕЛЕНИЯТ СОЙЛЕНТ” И „ДЕЦАТА НА ХОРАТА”

ДЕЙВИД КРОНЕНБЪРГ, ИЛИ КОЕ Е НАЙ-СТРАШНОТО?

АНТИУТОПИЯ В АНИМАЦИЯТА: „АКИРА” СРЕЩУ „УОЛ-И”.

ИЗКУСТВЕНИЯТ ИНТЕЛЕКТ КАТО ЗАПЛАХА ЗА
ЧОВЕЧЕСТВОТО

АНТИКОЛОНИАЛИЗМЪТ В АФРИКАНСКОТО КИНО И
ПРИМЕРЪТ НА АНТИУТОПИЧНИЯ „АТЛАНТИКА”.

„12 МАЙМУНИ” И СВЕТЪТ СЛЕД ПАНДЕМИЯ

„ОМАРЪТ” – ДИСТОПИЧНА ПРИТЧА ЗА ЛЮБОВТА

„НОЩТА НА ЖИВИТЕ МЪРТВИ” И „КРАЛСКАТА БИТКА”:
СОЦИАЛНИТЕ ПОСЛАНИЯ НА ДИСТОПИЧНИЯ ХОРЪР

ДИСТОПИЧНИТЕ ФИЛМИ ЛИ СА НОВАТА НИ РЕАЛНОСТ?

Красимир Кастелов

Това, разбира се, не е риторичен въпрос, макар че едва ли е далече денят, когато ще се възприема именно така. Засега все още сме на етапа, в който дистопичните филми по-скоро предупреждават за неблагоприятни бъдещи процеси, отколкото отразяват действителното състояние на нещата. Но превръщането им в основен поджанр на кинофантастиката говори, че страховете ни от бъдещето не са безпочвени.

Друг е въпросът – защо експлоатирането на тази тема се харесва на широката публика и носи значителни приходи (\$10,7 млрд.) на развлекателната индустрия, наречена Холивуд.

Дистопиите или антиутопиите показват футуристични общества, които са плашещо близки в много отношения с нашето. Всеки може да открие прилики в себе си, за да се свърже с действащите персонажи от тези истории, а ако не е в състояние да го направи, би могъл да открие сходство в начините, по които те живеят в техните общества с начините, по които живеят мнозина от нас днес.

Откакто съществува киното, Холивуд е проявявал интерес към подобни истории и за това има основателна причина. Екранните дистопии съдържат (в различно процентно съотношение, естествено) елементи на най-популярните филмови жанрове – приключения, екшън и драма. А от графиката за боксофиса в кината на САЩ и Канада през периода 1995–2023 се вижда, че именно тези три жанра са и най-доходоносни.

Характерно за дистопичните филми е, че предимно са екранизации на литературни творби. Корените на утопичната и респективно дистопичната литература могат да се проследят до древни текстове като "Републиката" на Платон и "Утопия" на Томас Мор. И двете произведения изследват идеята за идеалното общество, но по различни начини. Докато „Републиката“ на Платон предлага общество, управлявано от царе-философи, в което индивидуалните свободи са подчинени на нуждите на държавата, „Утопия“ на Томас Мор представя общество, основано на общинска собственост и всеобщо равенство. И в двата текста обаче се прокрадват наченки на дистопия, подсказващи, че предлаганите идеали са или непрактични, или нежелани.

Утопията по правило отразява надеждата за бъдещо прекрасно общество, а дистопията – страха пред лошото, което може да се случи в бъдеще, ако не се предприемат действия за предотвратяване на приближаващата катастрофа. Иначе казано – надеждата и страхът са в основата на тези две най-разпространени човешки проекции за бъдещето.

Учените са единодушни, че утопията като форма на социалното въображение, отслабва драстично с течение на времето, докато дистопията (антиутопията) се превръща в доминираща форма на мислене.

През XX в. дистопичната литература отразява тревогите и страховете на хората. Ужасите на Първата и Втората световна война, възходът на тоталитарните режими и заплахата от ядрено унищожение на планетатаувеличават нейната популярност – през 1930-те благодарение на писатели като **Хърбърт Уелс** („The Shape of Things to Come”) и **Олдъс Хъксли** („Прекрасният нов свят”), а през 1950-те и 1960-те под влияние най-вече на романисти като Джордж Оруел („1984”) и Рей Бредбъри („451 градуса по Фаренхайт”).

Въпреки че концепцията за антиутопия се налага масово в киното едва през втората половина на двадесети век, има и по-ранни филми, които допринасят за бъдещото утвърждаване на този поджанр. Сред тях се открояват няколко заглавия, дело на знаменити режисьори:

На първо място, разбира се, е **„МЕТРОПОЛИС“** (1927) – първата социална антиутопия, създадена в киното и най-скъпоструващата кинопродукция през 1920-те години. Действието се развива в огромен град на бъдещето, където обаче само малцинство от привилегировани хора живее в прекрасни условия, възползвайки се от благата, предоставени от техническия прогрес. Филмът изследва задълбочено темите за класовия конфликт, индустриализацията и дехуманизацията. Представа впечатляваща визия на управляващия елит, който експлоатира труда на мнозинството хора, принудени да живеят буквално под земята.



Идеята за „привилегированите“, които живеят на повърхността, и „потиснатите“, живеещи буквално под нея, повлиява за формирането на стереотипи на популярната кинокултура, които виждаме отново и отново в различни филми, като най-скорошният пример е, разбира се, **„Паразит“** – южнокорейският хит на Пон Джун-хо, който бе отрупан с оскари. „Метрополис“ основателно е смятан за един от най-влиятелните дистопични филми в цялата история на киното. А Фриц Ланг е сред първите кинорежисьори изследвали тъмната страна на техническия прогрес, както и темата за роботизацията. Така например, една от най-впечатляващите сцени показва как в научна лаборатория на Метрополис успяват да вдъхнат живот на метален андроид, който е плашещо подобен на човек

„Метрополис“ (1927) - УФА

· Значимо влияние за развитието на стилистиката на филмовите антиутопии има британското кино от 1930-те, отразяващо страховете пред надвисналата опасност от нова голяма война. Това важи особено за пророческия филм на Уилям Камерън Мензис **„НЕЩАТА, КОИТО ПРЕДСТОИ ДА СЕ СЛУЧАТ“** (1936), който е заснет по сценарий на Хърбърт Уелс, базиран върху едноименна книга на прочутия фантаст, описваща свят, опустошен от война и управляван от тоталитарен режим. Филмът се фокусира върху актуалната и в наши дни проблематика, свързана с технологичния прогрес, социалния контрол и борбата за свобода на фона на (анти)утопична визия за постапокалиптично общество.



Последният нем филм на Чарли Чаплин **„МОДЕРНИ ВРЕМЕНА“** (1936) също може да се разглежда като дистопия. Гениалният режисьор и актьор разкрива по неподражаем начин със средствата на комедията абсурдността на стремежа към по-голяма производителност, водещ до превръщането на трудещите се в обикновени винтчета на огромната икономическа машина на капитализма.

„Модерни времена“ (1936) - United Artists

През 1956 г. излиза първата от двете английски филмови адаптации на куловата антиутопия на Джордж Оруел „1984“, оказали значително влияние върху световното кино.

Макар и днес да изглежда малко наивен, филмът на Майкъл Андерсън е смислен опит за разбиране и екранно представяне на тоталитарната система, описана толкова проникателно от Оруел. А през самата 1984 г. по кината тръгва и втората екранизация, режисирана от Майкъл Радфорд, която е по-високо оценена от първата.

Стремешът на нейните създатели към максимална близост до литературния източник, е вероятната причина да изглежда на места по-скоро като негова илюстрация. Заслужава да се отбележи обаче актьорската игра на Джон Хърт, който предава убедително безнадеждното състояние на човешкото същество, принудено да живее под тотално наблюдение.

Дистопични филмови разкази ни завещаха някои от най-великите режисьори на XX век, като Жан-Люк Годар („Алфавил“), Франсоа Трюфо („451 градуса по Фаренхайт“), Стенли Кубрик („Портокал с часовников механизъм“), Джордж Лукас („ТНХ 1138“), Андрей Тарковски („Сталкер“), Ридли Скот („Блейд Рънър“), Тери Гилиъм („Бразилия“) и Пол Верховен („Зов за завръщане“), преди да се стигне до грандиозно разцъфтяване на жанра в края на века, когато няколко антиутопични филма придобиха почти едновременно кулов статут, какъвто е случаят с „Шоуто на Труман“ на Питър Уиър, „Екзистенц“ на Дейвид Кроненбърг и най-вече „Матрицата“ на Лана и Лили Уашовски. През настоящия век и други големи майстори (Стивън Спилбърг, Алфонсо Куарон, Дани Бойл, Пон Джун-хо) допринесоха за развитието на дистопичното кино, последвани от талантиливи представители на по-младата генерация, като Алекс Гарланд, Мишел Франко, Йоргос Лантимос и др.

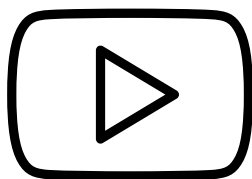
За съжаление, през последните години все повече дистопични филми се фокусират върху екшъна и самоцелните визуални ефекти при изобразяването на антиутопични светове, служещи по-скоро като живописен фон за приключенията на разни супергерои.

От жанрова гледна точка тази промяна, която може да се опише като преминаване от драмата към екшъна и приключенията и е очевидна, когато решим да сравняваме класически филмови дистопии като **„451 градуса по Фаренхайт“** на **Франсоа Трюфо** и **„1984“** на **Майкъл Радфорд** с нашумели заглавия от популярни франчайзи, като **„Игрите на глада“** и **„Дивергенти“**, например.

Тъжно е, че бумът на интереса към дистопичното кино през 2010-те години бе породен главно от неумолимото желание на тинейджърската публика просто да се развлича. Но пък именно новите фентъзи истории с антиутопичен привкус запълниха чувството за празнота, което я беше обзело след края на легендарния франчайз за Хари Потър.

В предговор към едно от поредните издания на **„Прекрасният нов свят“** Олдъс Хъксли пише, че борците за свобода, които винаги са готови да се противопоставят на тиранията, не са взели предвид неограниченото влечение на хората към забавленията. В тази връзка авторът на книгата **„Забавлявайки се до смърт“** проф. **Нийл Постман** припомня, че за разлика от Оруел, според когото хората са контролирани чрез страха от болката, Хъксли ни убеждава колко по-ефикасен може да е контролът чрез зависимостта от удоволствията, доставяни ни чрез развлеченията. Накратко, Оруел се страхувал, че в крайна сметка ще бъдем унищожени от тиранията, която най-много мразим, докато Хъксли се опасявал, че може да ни погуби именно това, към което сме най-пристрастени. Което пък вероятно означава, че антиутопията, описана в **„Прекрасният нов свят“** още през 1932 г., е на път да се превърне в нашата нова реалност.

НЕ ПРОПУСКАЙТЕ НАШИЯ ПОДКАСТ



„БРАЗИЛИЯ“ КАТО САТИРА НА БЕЗПАМЕТНАТА НОСТАЛГИЯ

Красимир Кастелов

Този филм, смятан от мнозина за един от най-добрите дистопични филми, е прекрасен, защото разрушава каноните на жанра. Повечето антиутопии са смъртоносно сериозни, докато „Бразилия“ (1985) е горчиво комичен и дълбоко ироничен от началото до края.

Вдъхновен е не само от романа „1984“ на Джордж Оруел, но, според мен, дори в по-голяма степен – от „Прекрасният нов свят“ на Олдъс Хъксли.

Защото е очевидно, че неговият режисьор е силно обезпокоен от готовността на хората да се откажат доброволно от индивидуалността си, заради комфорта и сигурността, предоставяни им от система, поощряваща потребителството.



Впрочем, самият Тери Гилиъм споделя, че филмът му е за отговорността и необходимостта да имаш собствена позиция, понеже не можеш просто да оставиш света да продължава да върши това, което върши. [1]

Мнозина възприемат „Бразилия“ като пророчески, защото в наши дни манията на застаряващите жени по пластичната хирургия е форма на истинска лудост, неадекватността на разните служби за услуги – ежедневен садизъм, а телевизионната демагогия и идиотизмът на шефове като тези в Министерството на информацията от филма са често срещано явление. Да не говорим за абсурдността на бюрократичните форми („а ето и квитанция за вашата квитанция“). Но всичко това е събирателен образ на колективната лудост на всяка Система. Неслучайно в самото начало на филма мястото на действие е обозначено съвсем безадресно: „Някъде през двадесети век“.

В „Бразилия“ няма нито един футуристичен момент или елемент. Историята е оруелска, в смисъл че се развива в държава, където индивидуалността е задушена от насилствен конформизъм. Но за разлика от Джордж Оруел, който предупреждава за бъдеще, управлявано от фашизъм и технологии, Гилиъм просто подлага на сатира бюрократичния, до голяма степен нефункционален индустриален свят, който го побърква непрестанно.

Това твърди Джак Матюс, журналистът от „Лос Анджелис Таймс“, направил достояние на обществеността борбата на режисьора с продуцентите от холивудската компания „Юнивърсал пикчърс“, настояващи за орязването на филма му. [2]

В „Бразилия“ всичко започва от една печатна грешка. Заради сбъркана буква в името на преследван от държавата човек, убиват невинен, което отприщва нарастващи по мащаби и важност събития, в които е замесен дребният чиновник Сам Лаури (акт. Джонатан Прайс). Той се лашка между безропотното приемане на ролята си на колелце от бюрократичната машина и бягството в сънищата, където е супергерой, който се бори с железен великан-самурай, за да спаси неземна красавица. Нещата обаче придобиват трагичен обрат, след като репресивната държава го възприема за враг, поради това, че си позволява да мечтае за истинска любов.



Бразилия. Universal

След излизането на филма през 1985 г. Салман Рушди публикува рецензия, озаглавена „Местоположението на Бразилия“, която по-късно включва в сборника си с есета „Въображаеми отечества“. [3]

В нея прочутият писател отбелязва, че заглавието на филма препраща към написаната още през 1939 г. песен „Aquarela do Brasil“, която допринася много за носталгичното звучене на сънищата на главния герой. Нейният припев гласи:

„Бразилия... Където сърцата се забавляваха през юни / седяхме под кехлибарена луна / и нежно мълвахме – някой ден скоро“.

Именно в това „някога скоро“ Рушди открива възможното времево, а не пространствено местоположение на фантастичната история.

Важността на неговия текст произтича от това, че показва как този филм, следвайки модела на най-добрите социални фантастики, съдържа подривен политически заряд, какъвто липсва в дистопичните продукции на постмодерната епоха, претендиращи да бъдат художествен израз на така възхвалявания „край на историята“. Докато „Бразилия“, макар и ситуиран в едно „отменено бъдеще“ по изказа на Рушди, все пак, утвърждава победата на въображението и мечтите над мъките, причинявани от сивата реалност. [4]

Филмът обаче, според Салман Рушди, внушава и нещо друго, което е може би по-важно. И то е, че Америка ни бомбардира с мечти, лишавайки ни от нашите собствени.

В крайна сметка става въпрос за контрола на бюрократичната държава над мечтите на обикновените хора чрез втъпяването им от рекламата фантазии за вечна младост, служебно издигане и материален просперитет. А адаптирането към социалната среда изисква възприемане на масово опосредствано въображение, което е подчинено на непрестанно стимулираното желание за потребление и на преследването на захаросано, тривиално щастие.

Формите на масовата реклама привикват потребителите да тъгуват по липси, които никога не са имали, внушават им преживявания за загуби, които никога не са съществували, което може да се нарече „въображаема носталгия“, т.е. носталгия по неща, които никога не са били реални. [5]

Потвърждават я и думите от песента – едно съм сигурен и знам, че пак ще се завърна там, в старата Бразилия, – които звучат в главата на безжизнения вече Сам Лаури в последния кадър от филма. Неслучайно Тери Гилиъм подлага на остроумна сатира и тази невъобразима носталгия по бъдеще, представено в романтичния ореол на несъществуващо минало.

Впрочем именно нееднозначността на неговата трагикомична дистопия е причината да получава горещото одобрение на кинокритиката и до днес, въпреки изминалите десетилетия.

Двата финала на „Бразилия“ – единият мрачен, антиутопичен, който е предназначен за европейската публика, и другият – фантастичен, подготвен за американците – могат да се разглеждат като закономерно следствие от две различни нагласи спрямо сблъскването с реалността.

В европейския „кафкиански“ финал мъчителите на Лаури констатираят смъртта му с думите: „Виж, той си отиде“. А американският финал показва как Лаури наистина си „отива“, изтръгвайки се от мъченията на крилете на мечтата си и полита над облаците с жената, която обича.



Бразилия. Universal

И в двата случая, все пак, въображението му помага да се изплъзне от смазващия натиск на репресивните сили: метафорично – в лудостта или смъртта, и буквално – в съня.

Но междувременно се случва нещо, което е ключово за разбирането на филма, според мен. Най-революционно настроеният персонаж – „терористът“ Хари Тътъл (акт. Робърт Де Ниро), изчезва във водовъртеж от вестникарска хартия, което е чудесна препратка към Хъксли, който предупреждавал, че в „прекрасния“ бъдещ свят истината ще потъне в морето от безполезна информация. И действително, след тази сцена няма как да сме сигурни в реалното съществуване на съпротива против Системата.

Изключително забавно е да се види как Тери Гилиъм превръща в интертекстуална пародия идеята за супергеройско спасение на света, която в наши дни е толкова популярна и пълни джобове на холивудските продуценти. Само си припомнете сцената с излизането от сградата на министерството на информацията, която е стилизирана като разстрела на одеската стълба от филма „Броненосецът Потъмкин“ на Айзенщайн. Лаури и Тътъл бягат от ужаса на Оруеловия тоталитаризъм към... Бразилия, която съществува в... една песен, в съня или просто в киното, „защото в киното сънят е норма“, нали...



Бразилия. Universal

Тя е страната на привидностите, чиито граждани сме всички ние, които по някаква причина сме изгубили корените си и сме се озовали някъде другаде.

Но все пак трябва, както настоява Рушди, да бъдем готови като Алиса да променим правилата на новооткритата от нас страна, да идентифицираме корупцията, която се крие зад шарадата на властта, да изобличим факта, че тази „страна на чудесата“ е само блъф, и след като разкъсаме маската ѝ – да се озовем отново в будно състояние.

Бележки:

1. Rushdie, Salman. An Interview with Terry Gilliam, 2002.
2. Mathews, Jack, The Battle of Brazil. Terry Gilliam vs. Universal Pictures in the Fight to the Final Cut, Applause, NY, 1998. Ожесточената битка между изпълнителния директор на Universal и Тери Гилиъм приключва през декември 1985 г., след като членовете на Асоциацията на филмовите критици в Лос Анджелис успяват да видят на тайни прожекции пълния вариант на „Бразилия“ и го избират за най-добър филм на годината, Гилиъм – за най-добър режисьор, а Гилиъм, Чарлс МакКиун и Том Стопард – за автори на най-добрия сценарий на годината. Universal пуска филма по кината и той получава номинации за „Оскар“ както за оригинален сценарий, така и за художествен дизайн на продукцията.
3. Rushdie, Salman. Imaginary Homelands. London: Granta Books, 1991.
4. Albertazzi, Silvia. Salman Rushdie's "The location of Brazil": the imaginary homelands of fantastic literature, Acta Neophilologica 47(1-2), 2014.
5. Appadurai, Arjun. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ЧОВЕЧЕСТВОТО В КРИЗА: АНТИУТОПИЧНИТЕ ПРИМЕРИ НА „ЗЕЛЕНИЯТ СОЙЛЕНТ“ И „ДЕЦАТА НА ХОРАТА“

Соти Вело

Светът на „Зеленият сойлент“

През 2022 г. Ню Йорк има население от 40 милиона души, които живеят при ужасни условия. Глобалното затопляне, пренаселеността и замърсяването на океаните са унищожили екосистемата на Земята. А хората изпитват сериозен недостиг на храна, вода и подслон. Бедните живеят буквално по улиците или по стълбите на стари сгради, докато богатите живеят в големи охранявани жилища и имат чиста вода и достъп до храна. Този елит притежава и жени, които се наричат мебели и се прехвърлят от един собственик на друг. (1)

Това е дистопичният свят, който Ричард Флайшер, режисьорът на „Зеленият сойлент“, визуализира и представя с ужасяваща яркост



Чарлтън Хестън - главният герой на филма, е детектив, който разследва убийството на богат човек и член на борда на директорите на Корпорацията Сойлент. Същата компания е отговорна за изхранването на населението, като техните продукти „Червеният Сойлент“ и „Жълтият Сойлент“ вече са на пазара, а най-новият им продукт „Зеленият сойлент“ е представен на хората като нов хранителен продукт, произведен от планктон.

Докато главният герой разследва убийството, той осъзнава, че нищо не е така, както изглежда. Той поема по тъмния и опасен път към истината не само за убийството на члена на борда на директорите на Корпорация Сойлент, но и за цялостния бизнес модел на компанията.

Филмът на Флейшер шокира – от първата до последната минута. Картините на отчайваща бедност, бруталната обективизация на жените и покварената човешка природа. Един от най-запомнящите се образи във филма е този на Едуард Г. Робинсън - учен, който помага на главния герой. Неговите думи сякаш идват като правилни изводи не само за филмовата вселена на Зеленият Сойлент, но и за големите рискове на епохата, в която живеем в момента.



В няколко ключови сцени персонажът си припомня добрите стари времена, преди хората да унищожат напълно екосистемата. Робинсън помни вкуса на истинската храна и се вълнува изключително много, когато успява да я получи.

Докато помага на своя приятел, той открива, че Корпорацията Сойлент е отговорна за унищожаването на света и дори по-лошо, той научава за състава на храната, която компанията предоставя на хората. Съсипан от това разкритие, той решава да сложи край на живота си с евтаназия, като отиде в „Дом“, където хората могат да получат асистирано самоубийство.

В този „Дом“ той получава 20 минути с любимия си цвят, който е оранжено, слуша класическа музика и гледа видеоклипове за това какъв е бил светът преди хората да го унищожат. Визията на Флайшер за смъртта на персонажа е шокираща и същевременно красива.

Играта на Робинсън е изключителна и дълбоко трогателна, особено ако вземем предвид факта, че това е последният филм в кариерата му, тъй като актьорът умира през 1973 г., годината, в която „Зеленият сойлент“ излиза на екран.



Зеленият Сойлент. MGM

„Зеленият сойлент“ се превръща в култов филм години дълго след премиерата. Жестокото изображение на човечество, лишено от всички истинско и готово да рухне заради собствените си грехове, ни кара да се чудим колко далеч от реалността е филмът на Флайшър. Независимо от факта, че прогнозата за унищожението на света през 2022 г не се сбъдва, „Зеленият сойлент“ е изключително плашеща картина на нашето бъдеще.

През своята история човечеството системно унищожава естествената среда и всички ресурси, необходими за собственото си оцеляване. Действията на поколения ни водят до света, който „Зеленият сойлент“ изобразява. Освен страхотен филм, смятан за култова класика в днешно време, „Зеленият сойлент“ има екологично послание, което всички трябва да обмислим много внимателно, преди да е станало твърде късно.

Светът на "Децата на хората"

През 2027 г. обществото е пред колапс. Две десетилетия човешки действия са довели до екоцид и човешко безплодие. Войните и глобалната нестабилност създават дистопичен пъзел. Светът е съсипан от смъртта на „Бебето Диего“, последното дете, родено от години. Обединеното кралство е една от малкото държави с функциониращо правителство. Политиката на правителството е ясна: да се отървем от имигрантите. Имигрантите не се третират като хора, а като плъхове, затворени в клетки по средата на улиците, преди да бъдат прехвърлени в лагери, където са брутално третирани.

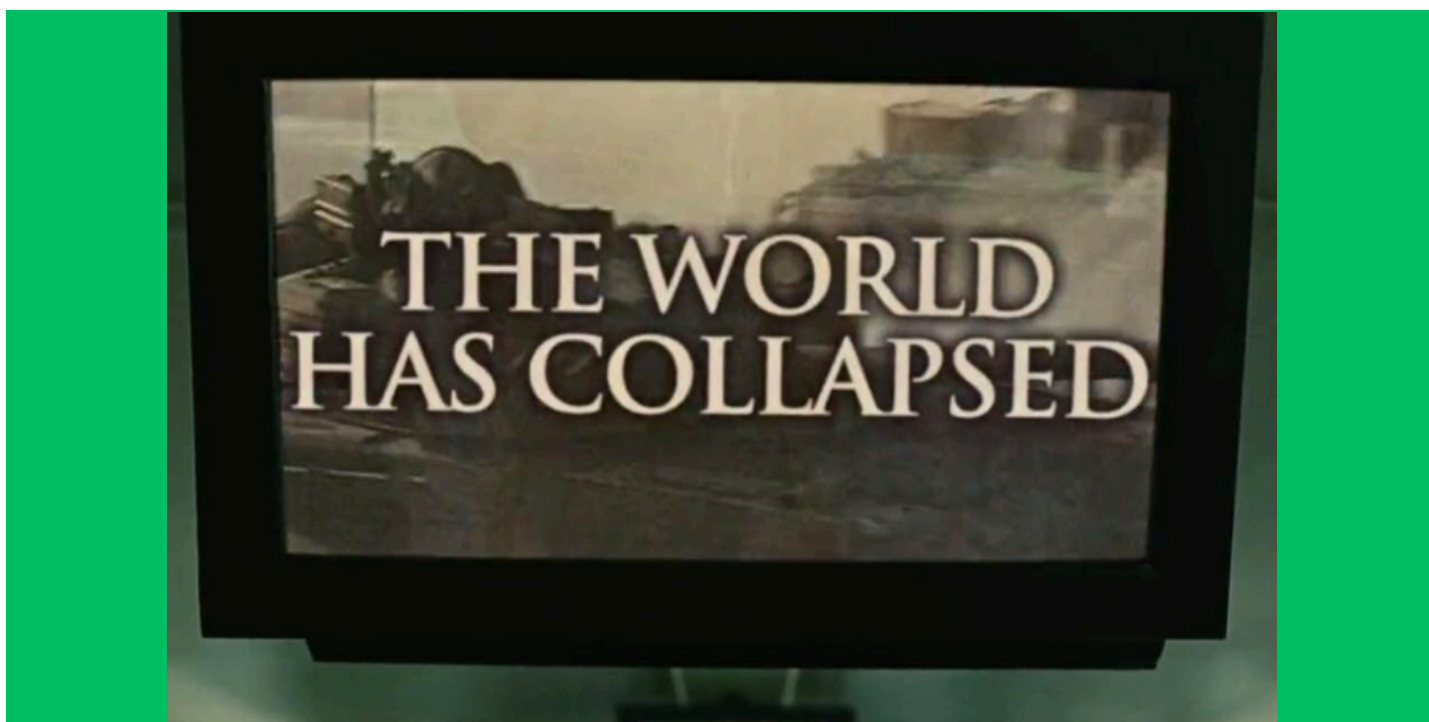


Децата на Хората. Universal

В този мрачен свят ние следваме историята на Тео Фарон, държавен служител, който е отвлечен от група за правата на военните имигранти, наречена “Рибите”.

Лидерът на “Рибите” е бившата съпруга на Тео, която се опитва да го убеди да им помогне да извадят транзитни документи за имигрантка, която трябва да стигне до „Утре“ - кораб, който ще я прехвърли на Азорските острови. Там една научна изследователска група, наречена „Проект Човек“, се опитва да излекува човешкото безплодие. По-късно научаваме, че двойката Тео и Джулиан са се отчуждили, след като губят сина си по време глобална грипна пандемия. Скоро идва и голямото разкритие: - Жената имигрант - Кий, е бременна, което я прави единствената жена, за която се съобщава, че носи бебе, през последните две десетилетия.

Бъдещето е заложено на карта и Тео поема ситуацията в свои ръце, особено след като разбира, че “Рибите” са организирали убийството на Джулиан, за да може Люк да стане техен нов лидер и да задържи Кий в Обединеното кралство, така че да могат да използват бебето ѝ като политически инструмент за революция.



„Децата на хората“ е дистопичен екшън филм от 2006 г., режисиран от Алфонсо Куарон по роман на П.Д. Джеймс със същото заглавие. Клайв Оуен, Джулиан Мур, Майкъл Кейн създават ярки образи в свят, подвластен на абсолютната тъмнина.

Футуристичната визия на Куарон прилича плашещо много на нашето съвремие. Човешкото безплодие е централната тема на филма, но Куарон обогатява посланията на произведението. Той изследва динамиката на хората, принадлежащи към различни групи, и повдига въпроси за малтретирането на имигрантите, които винаги са лесна мишена. Освен това е изключително символично, че африканска жена е бременна, което показва, че хората имат надежда за оцеляване само като единна общност.



Децата на хората. Universal

Прилики и разлики между „Зеленият сойлент“ и „Децата на хората“

И „Зеленият сойлент“, и „Децата на хората“ са дистопични екшън филми, които признават, че бъдещето на човечеството е обречено поради разрушителните действия или бездействието на хората.

Няма никаква външна катастрофа, например метеорит, а всичко ужасно, което се случва по света, е резултат от решенията на елитите.

Бихме могли да категоризираме и двата филма като екологични, тъй като те разкриват въпроси за екоцида и колко уязвима е природата. Нещо повече, трябва да обърнем внимание, че главните герои и на двата филма са мъже на средна възраст, които са част от управляващата система, докато всъщност не разберат лудостта на света, в който живеят, и се опитат да се противопоставят на тази система.

Освен това и в двата филма има силна институция, която държи властта и оставя хората без голям избор. В „Зеленият сойлент“ това е Корпорация Сойлент, частна мултинационална компания, докато в „Децата на хората“ това е правителството на Обединеното кралство. Ефектите са едни и същи. Виждаме на екрана една тирания на привилигированите елити.

В допълнение трябва да обърнем внимание на факта, че и в двете произведения главните герои търсят приятелството на по-възрастните хора. Това е много важно, защото възрастните представляват времената, когато животът на Земята е бил по-добър. Те споделят спомените си за едно утопично минало, което вече не съществува, като в същото време разбират, че техните действия (или липсата им) са довели до дистопичното настояще, в което живеят. И накрая, и в двата филма краят е отворен за интерпретации, но се създава усещането, че нещо може да се промени.

Има обаче някои съществени разлики между двете произведения.

В „Зеленият Сойлент“ Флайшер набляга на главния си герой Чарлтън Хестън, а всички останали персонажи имат второстепенно значение за сюжета. Кадрите обикновено са статични и дълбоко потискащи. От друга страна, в „Децата на хората“ Клайв Оуен е главният герой, но всички останали персонажи имат сюжетни арки и се развиват през целия филм. Във филма на Куарон камерата винаги се движи, в непрестанен маратон от бягства.

Правейки това, той създава ефекта на непрекъснатост и въвлича публиката в хаоса, който се случва. Докато Флайшър разкрива истината за Корпорация Сойлент в рамките на полицейско разследване, Куарон разкрива цялата необходима информация преди и след бурята; а по време на действието публиката е съсредоточена, за да избегне куршумите.

Друга ключова разлика между тези два филма е женското представяне. Както споменахме по-горе, в „Зеленият сойлент“ жените се характеризират като „мебели“, които преминават от един собственик към друг. Те имат сексуален контакт с мъже, защото са помолени и много рядко, защото искат.

В „Децата на хората“ има няколко вида женственост. Джулиан е силна и независима жена, лидер на военна група, която иска да свали правителството на Обединеното кралство. Кий е бъдещата майка, която преминава през емоционални и физически прежеждия. Минуту след раждането на бебето, Кий вече е готова храбро да защити живота му. Мириам - акушерката, която се грижи за Кий, е друг пример за това как жените могат да се подкрепят и проявяват солидарност една към друга.





Децата на хората. Universal

И двете заглавия са отлични примери за дистопични екшън филми, които напълно заслужават своя култов класически статус и трябва да бъдат открити от по-млада публика. А посланията им трябва да бъдат обмислени и изследвани още днес.

Бележки:

1. Оддо.М. В. 2023, "Soylent Green' Review", <<https://collider.com/soylent-green-review/>>
2. Еберт.Р. 2007, *Baby's Day Off*, <<https://www.rogerebert.com/reviews/children-of-men-2007>>

Превод: Радослава Ненкова

ПОСЛЕДВАЙТЕ CINECULT



ДЕЙВИД КРОНЕНБЪРГ, ИЛИ КОЕ Е НАЙ-СТРАШНОТО?

Красимир Кастелов

Преди две години светът на киното изживя силно вълнение във връзка със завръщането в Кан след осемгодишно отсъствие на петкратния претендент за „Златна палма“ Дейвид Кроненбърг. Името на канадския режисьор нашумя още при дебютната му поява на Лазурния бряг през 1996 г., когато бе удостоен със специална награда на журито за „оригиналността, смелостта и дързостта“ на бурно оспорвания му филм „Катастрофи“.

През 2022 г. Кроненбърг се представи с филма „Престъпления на бъдещето“, ознаменуващ завръщането към важен подход във филмовото му творчество, а именно – изследването на човека чрез неговата телесност. Неслучайно с термина „body horror“ са свързвани ключови ранни творби на режисьора, които го направиха световноизвестен.



Престъпления на бъдещето. New Cinema Enterprises

Любопитно е, че през годините на неговото отсъствие от фестивалната сцена, този поджанр разцъфтя, превръщайки се едва ли не в популярен бранд. Значително допринесе за това Жюли Дюкурно, която е първият режисьор, спечелил „Златна палма” с филм („Титан”), който е именно боди хорор.

Ако във филмите на Кроненбърг има нещо, което е неизменно, независимо от жанровата им специфика, това е хладнокръвният изследователски подход на този режисьор, който се проявява най-вече, когато снима по собствени сценарии, а не прави адаптации по литературни произведения.

В „Престъпления на бъдещето” той изследва различни неща. От една страна е вечният въпрос какво е изкуство – защо се прави и какво не може да се смята за изкуство, а от друга – това е необходимостта да приемем една отблъскваща реалност, в която е станало неотложно да се справим със злото, което сме причинили на планетата си.

Филмът е научно-фантастична антиутопия, чието действие се развива в недалечното бъдеще, в което обаче няма да видите нито изкуствен интелект, нито междупланетни пътешествия, нито нещо друго, което да е поне отчасти привлекателно.

Представени са хора, които в хода на еволюцията са се научили да живеят без болка и практически без чувства. Телата им раждат нови образувания, но не всеки е надарен с дарбата да ги превърща в обект на изкуството, като Саул Тансер (акт. Виго Мортенсен), например, който е действащият персонаж в тази невероятна история. [1]

Другите два филма по собствени сценарии на Кроненбърг, в които влага най-много от своята страст да изследва физическите и психическите трансформации на човешките същества под влиянието на новите технологии, са: „Видеодром” и „eXistenZ”.

В режисьорския си коментар относно първия от тях, който е мрачен сюрреалистичен боди хорор, Кроненбърг заявява, че технологията не е ефективна, докато не стане едва ли не част от човешкото тяло или поне негово продължение, като например очилата, слуховите апарати или пейсмейкърите.



Видеодром. Universal Pictures

„Видеодром“ до голяма степен е история за зрителни изкривявания, а едно от устройствата, за които узнаваме, че са отговорни за тях, е ассимисон – оптометрична каска за потапяща оптика, с други думи, **шлем за виртуална реалност**. Освен това самият главен персонаж Макс Рен (акт. Джеймс Уудс) в един момент се превръща в устройство: под въздействието на вреден видеосигнал в стомаха му се появява отворстие за видеокасети, а в дланта му израства пистолет.

В този филм телевизията е представена като свръхсила, а собственикът на пиратски тв-канал като субект, който е обсебен от манията да го направи популярен, разпространявайки все по-сензационно и шокиращо съдържание. До момента, в който самият той се превръща в негов роб, благодарение на видеодрома.

Кроненбърг представя няколко степени на неговата трансформация: промяна на плътта, на съзнанието и сливането им с видеото, като финалният акорд е „новата плът“. Веднъж попаднал под влияние, героят на Джеймс Уудс се превръща в пионка на борбата между две съперничаещи си компании, всяка от които го използва за собствените си цели, докато видеодромът на практика поглъща напълно съзнанието му.

Именно след „Видеодром“, който Анди Уорхол нарекъл „Портокал с часовников механизъм на 1980-те“, Дейвид Кроненбърг е възприеман като един от пионерите на киберпънка, предупреждаващ за опасностите, които идват с високите технологии. Писателят Майкъл Хейм сравнява киберпространството с метафизична лаборатория, която служи като инструмент за изследване на нашето усещане за реалност.[2] Неговото описание напомня за казаното от Кроненбърг в едно интервю, че гледа на всеки свой филм като на лабораторен експеримент.[3] Това сходство е особено красноречиво в контекста на филма му „eXistenZ“ за едноименна игра, чиято непредвидимост и предполагаеми, а не обяснени правила и цели, са създадени, за да имитират несигурностите на самия живот като разгръщащ се процес.

Тук е мястото да припомня, че се навърши четвърт век от излизането на този филм през фамозната 1999-та – годината, споменавана толкова често в първия брой на „Cinecult“.

Историята в него започва с група геймъри, събрани в църковна зала за първия публичен тест на eXistenZ – нова система за игри с виртуална реалност, изобретена от Алегра Гелар (актр. Дженифър Джейсън Лий). В момента, в който изпитанието е на път да започне, Алегра е ранена от фундаменталистки „реалист“ и започва нейното бягство с помощта на „пиар маниака“ Тед Пикъл (акт. Джуд Лоу). Заради опасението ѝ, че прототипът на нейната игра може да е бил повреден, тя настоява да я изиграят с Тед, който обаче още няма необходимия „биологичен порт“, вграден в гръбначния мозък. Дватамата влизат, играят и отново влизат в различните нива на играта, докато усещането за това кое е реално и кое е виртуално се размива и в крайна сметка се оказва, че eXistenZ сама по себе си е игра в друга игра, наречена transcenDenZ, а филмът завършва с въпрос на неразбиращ играч, настояващ да знае: „А все още ли сме в играта?“ Филмът се занимава със степента, до която представянето (репрезентирането) може или не може да бъде отделено от това, което хората в даден контекст смятат за реалност, както и с потенциално агресивните им реакции, когато чувстват, че имат право да убиват в рамките на игровата фантазия или в защита на своите представи за реалност.

Едва ли е изненадващо, че разработвайки тази проблематика, този филм дестабилизира усещането на зрителите за това кое е реално в саморефлексивно продължение на дългогодишните изследвания на режисьора на телесните трансформации чрез технологиите. А и е своеобразна препратка към „Видеодром“ (1983) – последният филм преди „eXistenZ“, създаден изцяло по оригинален сценарий на Кроненбърг.

Неговата мрачна визия, чийто двусмислен край „въплъщава смъртта на субекта и смъртта на репрезентацията едновременно“, обаче е преработена в „eXistenZ“ като трансформация на безтелесната „нова плът“ на предшественика си в новия субект на играещ киборг, който радостно или тревожно понася последиците от взаимното преплитане на репрезентация и реалност.[2]

А за самата игра филмът не дава никакви подробности, освен че е безкрайна. Изключиш ли се, попадаш в ново ниво. Реалност на практика няма. Виртуалното безсмъртие, дарено от компютъра като бонус, граничи с кошмара.



Човешките модификации като такива са сюжет на почти всичките филми на Кроненбърг и тук също става въпрос за причинени мутации и човешко ремоделиране чрез представяне на изкуствената реалност като лабиринт от фалшиви значения.

В края на краищата имплантирането на биопорт в тялото не е най-страшното нещо само по себе си. Най-ужасното нещо е човекът, лишен от свободната си воля, който обаче възприема изкуствения свят като абсолютно надеждна психофизическа реалност и дори не иска да знае къде свършва играта и къде започва животът. Играчите на „eXistenZ“, които вярват, че всичко е виртуална реалност, възприемат себе си и другите като герои в компютърна игра, поради което убиват без колебания и без да се измъчват от морални дилеми. Играта си е игра, а смъртта е необходима част от развитието на нейния сюжет.

Светът наоколо им изглежда като система от изкривени огледала или портали, през които се налага да преминават – от една сцена в друга. И в крайна сметка е много съмнително ще могат ли да различат виртуалността и реалния свят, за да си отговорят на по-съществения въпрос от този дали са още в играта, а именно: **КОИ СА ТЕ ВСЪЩНОСТ?**

Затова най-страшното не е, че машините може да се разбунтуват някой ден и да ни поробят, а това, че самите ние в търсенето на все по-силни усещания непрестанно деформираме телата и съзнанията си, превръщайки се неусетно в мутанти.

Бележки:

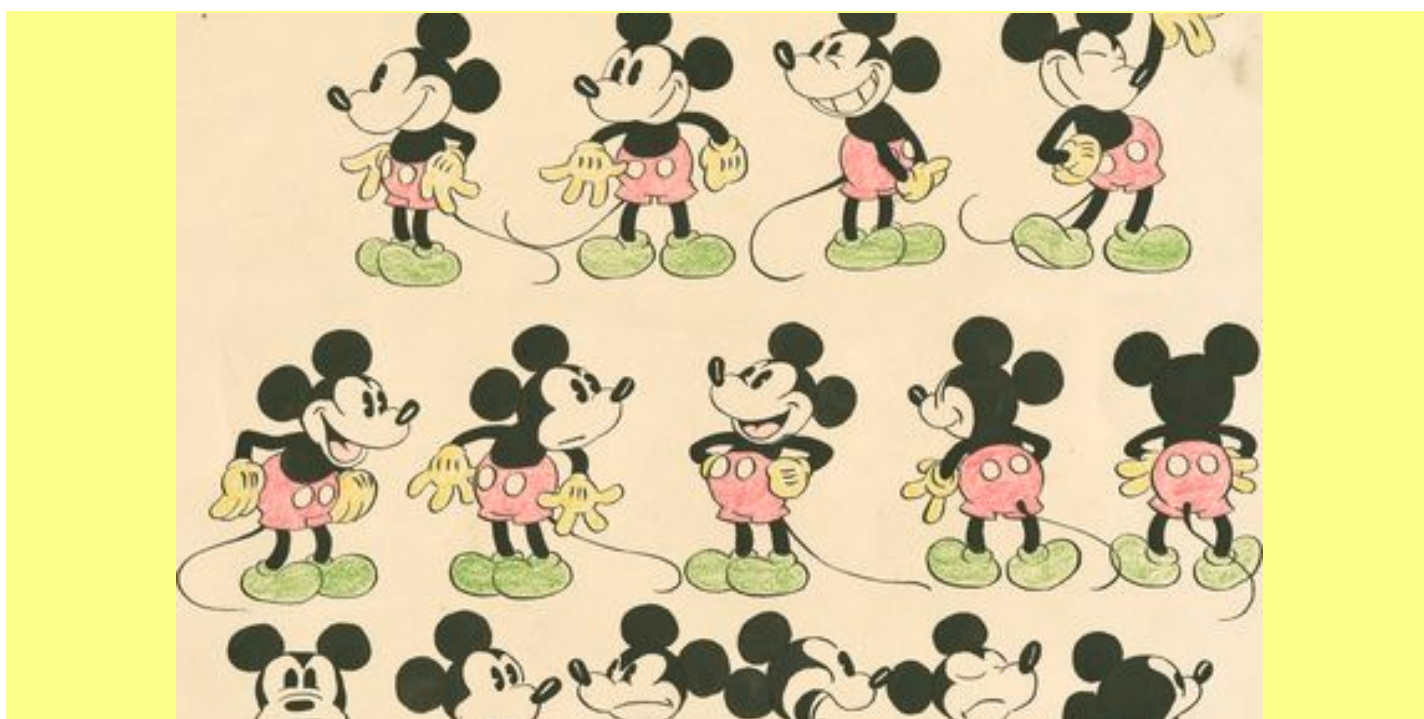
1. Lee, Nathan. Insurrectional Evolution: The Cronenbergian Revisited, Art Papers Magazine , Fall 2022, Vol. 46 Issue 1.
2. Heim, Michael. The Erotic Ontology of Cyberspace, Cyberspace: First Steps, Ed. Michael Benedict. Cambridge, MA: MIT P, 1991.
3. Hickenlooper, George. The Primal Energies of the Horror film: An Interview with David Cronenberg, Cineaste 17.4 (1989).
4. Hotchkiss, Liam M. Still in the Game: Cyber Transformations of the "New Flesh" in David Cronenberg's eXistenZ, Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television. Fall 2003, Issue 52.

АНТИУТОПИЯ В АНИМАЦИЯТА: „АКИРА“ СРЕЩУ „УОЛ-И“.

Соти Вело

С термина „анимация“ обозначаваме всеки процес, при който се имитира движение чрез фотографиране на поредица от рисунки, обекти или компютърни изображения. Малки промени в позицията, записани кадър по кадър, създават илюзията за движение. Първите анимационни филми датират от първото десетилетие на киното. Стюарт Блукън в Съединените американски щати, Емил Кол във Франция и Владислав Старевич в Русия се считат за пионери в анимационните филми и вдъхновение за цяла нова индустрия във филмопроизводството.

Анимационните филми добиват популярност в световен мащаб в края на 20-те години на XX век, когато Уолт Дисни, заедно с Уб Иверкс, разработва героя „Мики Маус“. Някои от по-известните произведения от този период са вечните класики: „Снежанка и седемте джуджета“ (1937 г.), „Пинокио“ (1940) и „Дъмбо“ (1941) (1).

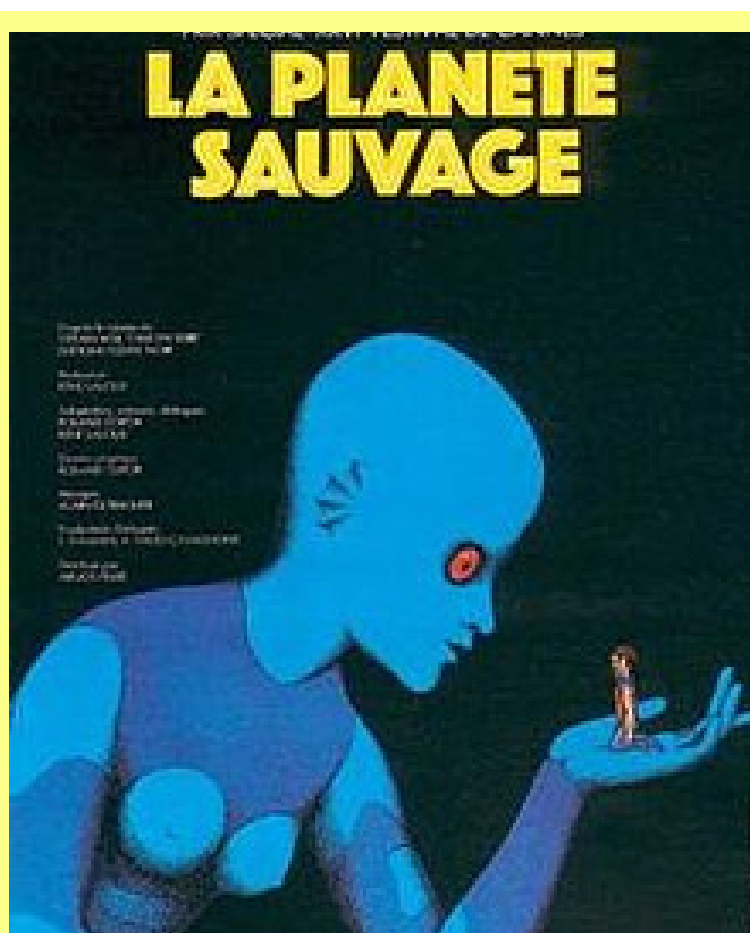


През следващите десетилетия се появяват и нов тип произведения, ориентирани към възрастната аудитория, които се отличават със социални послания и богат символизъм. Така анимацията утвърждава своето солидно място в Киното.

Отличен пример за тази тенденция е анимационният филм **„Фантастичната планета“** от Рене Лалу.

Създаден през 1973 г., „Фантастичната планета“ е дистопичен футуристичен анимационен филм, в който хората (които се наричат „Ом“) са поробени от гигантски сини хуманоиди, „Драаг“. Повечето от „Драаг“ вярват, че „Ом“ са паразити и трябва да бъдат унищожени, въпреки че някои „Драаг“, предимно деца, искат да се грижат за тях. Един „Ом“ избягва от плен и влиза в контакт с поробените си събратя като се опитва да им предаде знанията си, придобити по време на живота до „Драаг“. Целта им е да се защитят и най-накрая да избягат на „Фантастичната планета“ (оригиналното френско заглавие е „Planet Sauvage“, което означава „Дивата планета“).

„Фантастичната планета“ е един от първите анимационни филми, които получават специалната награда на журито на филмовия фестивал в Кан през 1973 г. Могат да бъдат дадени няколко интерпретации за този филм, свързани с борбата за граждански права в САЩ, войната за независимост в Алжир, апартейда в Южна Африка и т.н. Анимационният филм на Рене Лалу е алегорично произведение, имащо за цел да покаже, че всички трябва да бъдат равни и робството следва да бъде премахнато.



Фантастичната планета. Argus Films

През 70-те години Япония се превръща в силен играч в анимационната индустрия. Хаяо Миядзаки и Исао Такахата основават „Студио Гибли“, едно от най-важните студиа за анимационни филми в света извън САЩ. Филмите им са завладяващи, с уникални наративни похвати и насочени към възрастната аудитория. Освен Миядзаки и Такахата, Аниме културата става популярна в Япония благодарение на „меха“ - жанр на анимацията, който се фокусира върху роботите. Въпреки че този жанр съществува в „манга“ (японските графични романи) от 50-те години на миналия век, международният успех на „Акира“ прави „меха“ популярен по целия свят(2).

„Акира“: дистопичен свят на ултранасилие

„Акира“ е японски анимационен филм от 1988 г., режисиран от Кацухиро Отомо, базиран на манга графична новела със същото заглавие, написана от Отомо. Действието се развива през 2019 г., „Акира“ проследява историята на Шотаро Канеда, водач на банда мотоциклетисти, чийто приятел от детството, Тецуо, придобива уникални телекинетични способности след катастрофа с мотоциклет.



Akira. ТОНО

Тецуо се превръща в експеримент за армията и успява да надвие цял военен комплекс, за да открие Акира - човекът, отговорен за унищожаването на Токио през 1988 г.

Действието в „Акира“ се развива в Нео-Токио, футуристичен метрополис, който започва да съществува след пълното унищожение на Токио през 1988 г. поради ядрен холокост.



Akira. ТОНО

Кацухиро Отомо, заедно с екипа си от аниматори, успява да изобрази дистопично общество и обръща голямо внимание на детайлите, включително сградите, превозните средства, лабораторното оборудване и т.н. Важно е да се отбележи, че по-голямата част от анимацията е нарисувана ръчно. Отомо и неговият екип предлагат на публиката интуитивно аудиовизуално изживяване с емблематични сцени.

Един от тях е **„пързалката на Акира“**, където Канеда влиза в кадър с мотоциклета си, докато използва странично плъзгане, за да спре и в същото време моторът му оставя следа от дим и електрически искри. Тази сцена е емблематична в историята на анимационния филм и е била имитирана няколко пъти в други филми, телевизионни сериали, не само в Япония, но и по целия свят.



Akira. ТОНО

„Акира“ се превръща в един от най-характерните филми на художествената естетика Киберпънк. Киберпънк е поджанр на научната фантастика и разглежда футуристични общества, където човешката раса е постигнала технологичен и научен напредък, но в същото време обществото е в разпад, малък елит контролира по-голямата част от населението, което живее при неблагоприятни условия.

„Акира“, както вече споменахме, се развива във футуристично общество, където преобладава корупцията. Цената за развитието на технологиите и науката е платена от мнозинството. Докато елитите създават оръжия за масово унищожение. Много критици са на мнение, че страхът от ядрен холокост, част от сюжета в „Акира“, се основава на опита от Хирошима и Нагасаки. Атомната бомба е монументално научно постижение, но нейното използване погубва стотици хиляди невинни и травмира цели поколения в продължение на десетилетия. Трябва да добавим също, че „Акира“ е ултра-насилствено и кърваво произведение. Можем да кажем, че „Акира“ е първият анимационен филм, който подчертава и дори идолизира насилието.

Голяма част от екранното време е заета от неприкрити сцени на насилие.

А последният половин час проследява пълното унищожение на Нео-Токио.

Посланието на Отомо изглежда ясно. Хората са отговорни за унищожаването на света и само те могат да го възстановят (за да го разрушат отново). „Акира“ е жесток, антиутопичен филм, който направи аниме филмите популярни в Западния свят и повлия на много кинотворци - включително Уашовски, Куентин Тарантино, Кристофър Нолан и други (3).



Akira. ТОНО

ОЧАКВАМЕ ВАШИТЕ
КОМЕНТАРИ!



“Уол-и”: Може ли да има надежда в един дистопичен свят?

Противно на мизантропичния и изпълнен с насилие свят на “Акира”, “Уол-и” успява да говори за универсалните истини по оптимистичен начин. Режисиран от Андрю Стантън и продуциран от Pixar Animation Studios, „Уол-и“ излиза на екран през 2008 г. и се превръща в огромен успех за създателите си. Филмът проследява историята на Уол-и, робот, който живее сам на Земята и всеки ден събира боклука, оставен от хората. Симпатичният робот свири музика, гледа стари романтични филми и събира предмети, които намира за интересни.

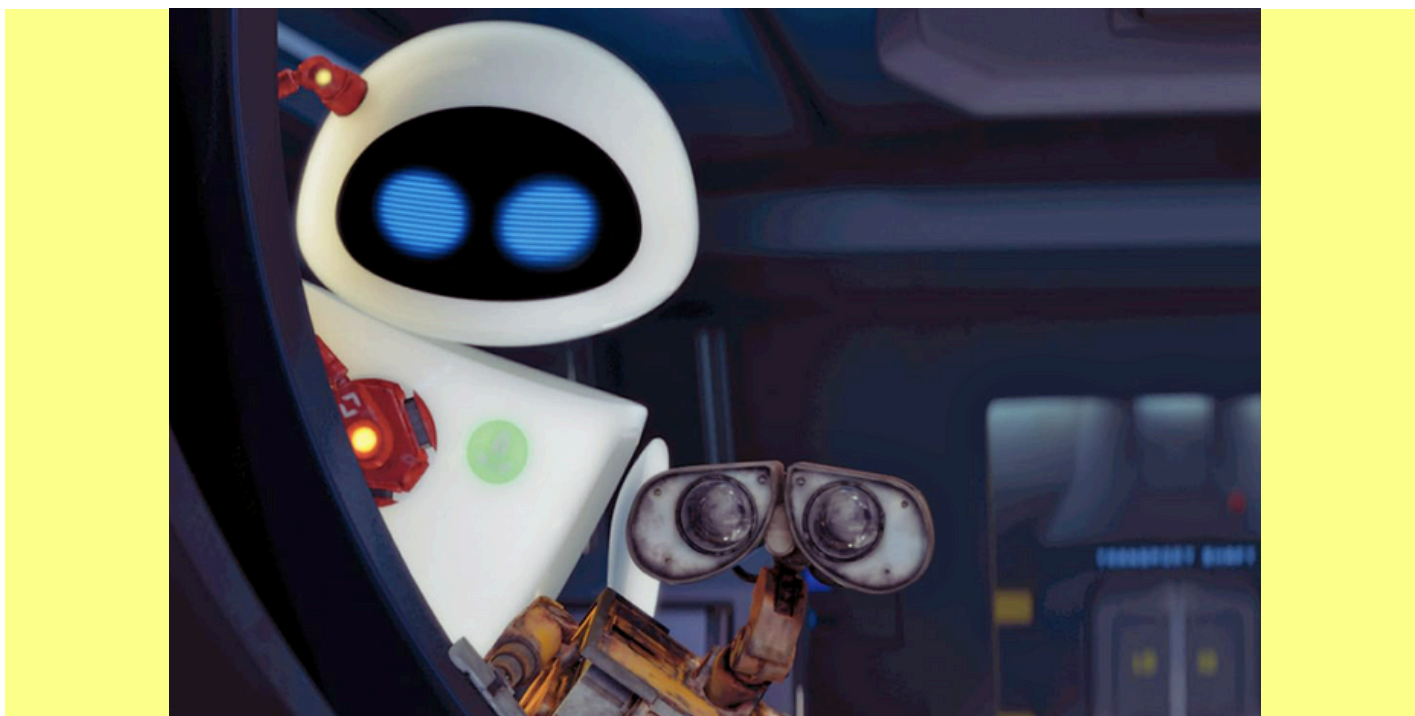


Един ден рутината му се променя, когато Ива, женски робот, слиза на Земята от космическия кораб „Аксиом“, за да открие следи от устойчив живот. Уол-и показва на Ива малко зелено семе, най-ценното му притежание. Когато Ива е извикана обратно на космическия кораб, Уол-и тръгва след нея, защото не може да загуби робота, когото обича.



Уол-и. Pixar

Преди да се задълбочим във вселената на „Уол-и“, нека се спрем върху историята на Pixar Animation Studios. Pixar е основана през 1979 г. и получава международно признание през 1995 г. с „Играта на играчките“. Успехът продължава с продълженията на „Играта на играчките“ и „Търсенето на Немо“ през 2004 г., отново режисирани от Андрю Стантън. Pixar винаги са наблягали на визуално зашеметяващата анимация, смесица от ръчно рисуване и компютърна графика. Цветовете винаги са живи, с усещане за детство. Посланията на филмите им са съвсем ясни. Същото важи и за „Уол-и“. За протокола, Walt Disney купи Pixar Animation Studios през 2006 г. за 7,4 милиарда долара.



Уол-и. Pixar

Връщайки се към „Уол-и“, важно е да споменем, че Стантън и неговият екип искаха да направят малкото роботче герой, на когото всеки би симпатизирал от първата минута. Действието се развива през 2805 г., Земята е необитаема и „Уол-и“ се скита наоколо като Робинзон Крузо, почиствайки бъркотията, създадена от хората, преди да изоставят планетата.

Огромни купчини боклук създават дистопичен и мръсен свят, в който нищо не може да оцелее. Или почти нищо, тъй като „Уол-и“ намира малко семе и полага грижи за него, за да може да поникне.

Музиката е изключителна и дава по-голяма дълбочина на филма, тъй като самият филм е почти без диалог. С тази липса на думи „Уол-и“ разбива езиковите бариери и става разбираем за всички хора по света. Наистина универсално кинопроизведение.



Уол-и. Pixar

Освен екологичните послания на филма, „Уол-и“ на няколко пъти посочва консуматорството като проблем на съвременното общество. Хората са изоставили Земята, след като са я унищожили, и сега живеят на огромни космически кораби, където се радват на удобства.

Вместо да се развиват, хората са станали затлъстели и мързеливи, лишени от мотивация да променят статуквото си. Въпреки че Стантън отрече да сравнява филма си с живота на американците, символиката е доста очевидна.

В един изоставен и дистопичен свят, където са останали само боклуци, „Уол-и“ успява да създаде носталгична атмосфера от минало, което е било по-просто и по-добро. И дава надежда там, където всичко изглежда изгубено.

Едно малко семе може да означава, че Земята ще бъде обитавана отново. Важното е да бъдат избегнати старите грешки. Хората трябва да запазят своята планета, ако искат тя да бъде устойчива. Послание, което е актуално днес и вероятно ще бъде актуално през 2805 г.

ИЗКУСТВЕНИЯТ ИНТЕЛЕКТ КАТО ЗАПЛАХА ЗА ЧОВЕЧЕСТВОТО

Красимир Кастелов

За изкуствения интелект (ИИ) вече говорят почти всички – толкова популярна е станала технологията, която в края на XX век бе възприемана като измислица на писателите фантасти. ИИ вече може да прави какво ли не: да превежда книги, да играе компютърни игри, да побеждава на шах и най-силните grosмайстори, да управлява автомобил, да подпомага финансови трансакции, да сключва интелигентни договори и пр.

Но вече освен възхита, той поражда и сериозни страхове у повечето хора, на които им е трудно да повярват, че би могъл да остане вечно послушен.

Така например, през 2017 г. ръководството на социалната мрежа Facebook решава да изключи системата си за изкуствен интелект, след като машините започнали да общуват на свой собствен, несъществуващ език, който хората не разбират.

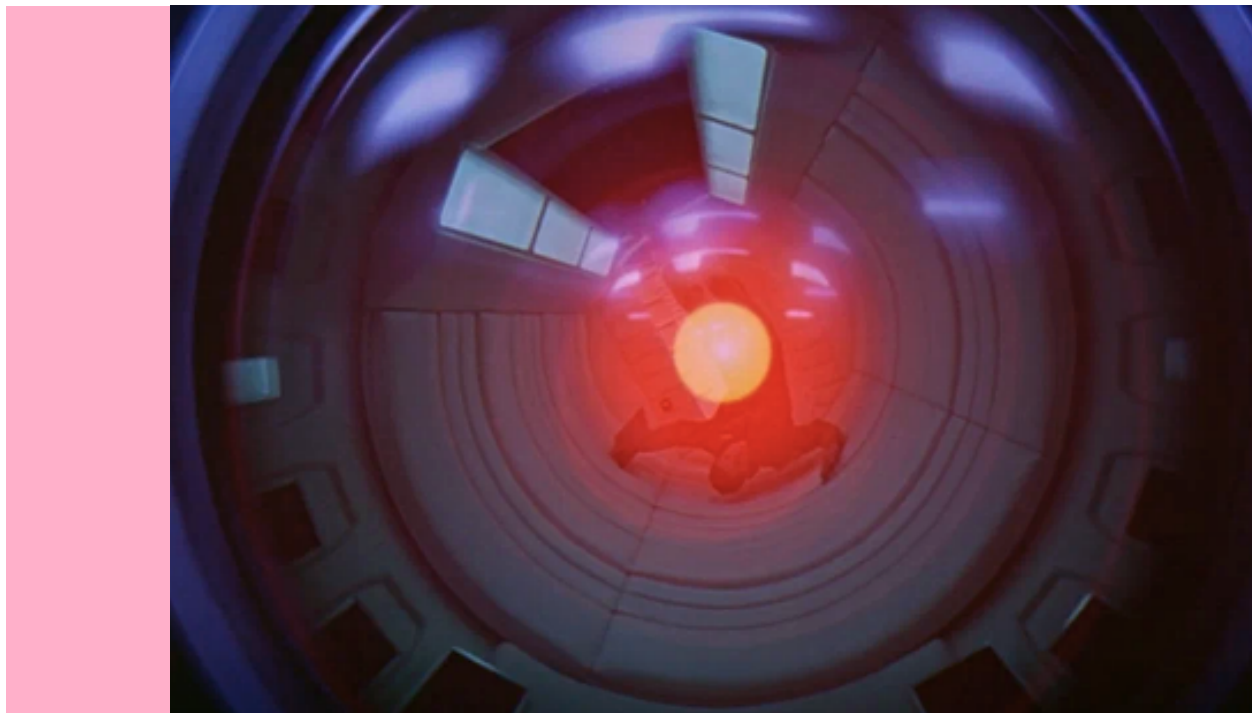
По същото време основателят на SpaceX, Tesla и PayPal, Илон Мъск призова американските власти да засилят регулирането на системите за изкуствен интелект (ИИ), като предупреди, че те представляват заплаха за човечеството.

Професор Стивън Хокинг, един от най-уважаваните и известни британски учени, също твърдеше, че усилията за създаване на мислещи машини могат да застрашат самото съществуване на човечеството.

В научната фантастика се говори много за възможността компютрите или роботите да развият съзнание – и скоро след това да се опитат да убият всички хора.

Интелигентните роботи се появяват на филмовите екрани още в ранните години от историята на киното (вж. „Метрополис”), но изкуственият интелект като безтелесна същност е представен за първи път от режисьора Стенли Кубрик в знаменития му филм „2001: КОСМИЧЕСКА ОДИСЕЯ” (1968).

В него интелигентният бордови компютър HAL 9000 започва да унищожава един по един екипажа на космически кораб, защото решава, че възпрепятстват изпълнението на мисията, която са му възложили неговите създатели на Земята.



2001: Космическа Одисея. MGM

Този образ не само се превръща в главен символ и ключов персонаж на филма, но и до днес е смятан за едно от най-добрите екранни възплъщени на представата за „злодейски изкуствен интелект“.

Впоследствие значителен брой антиутопични филми подклаждат страха у милиони хора, чрез най-различни песимистични сценарии за рисковете от разработването на ИИ за управлението на сложни съоръжения като изследователски лаборатории, ядрени военни бази и космически кораби. Най-общо в тези филми се проявят две основни заплахи.

Първата произтича от това, че ИИ може случайно да изложи на смъртна опасност човешкото общество, докато изпълнява програмираните си функции. А втората е свързана с вероятността някоя свръхразвита ИИ-система умишлено да предизвика хората, след като придобие съзнание за своята огромна мощ.

Във „ВОЕННИ ИГРИ“ (1983), един от култовите филми с подобна тематика, става въпрос за компютър (WOPR), управляващ ядрения арсенал на САЩ, който е предизвиканот хакер-тийнейджър на име Дейв да участва в игра на глобална термоядрена война. И тъй като не може да прави разлика между фантазия и реалност, WOPR задейства тревога, подготвяйки ядрените бойни глави на САЩ за изстрелване срещу Съветския съюз.

То е осуетено едва след като Дейв съумява с хитрост да убеди изкуствения интелект, че не може да има победител в подобна война, поради безпрецедентния мащаб на жертвите, които са неизбежни.

И WOPR решава, че единственият начин да спечели, е като се откаже да играе. Филмът е интересен с идеята, занимаваща дистопичните писатели-фантасти още от началото на XX век. А именно – колко опасно е да се поверява животът на хората на бездушни машини, които са творение на човешкия ум, който, все пак, не е безгрешен.

Действието на „АЗ, РОБОТЪТ“ (2004) се развива през 2035 г., когато хуманоидни роботи, наречени NS-5, служат на човечеството в множество ежедневни дейности.

Но правят държавен преврат, ръководен от изкуствен интелект, наречен V.I.K.I. (Virtual Interactive Kinetic Intelligence), който е убеден, че човешката раса ще се самоунищожи.

И подчинявайки се на първия закон на роботиката, според който роботът не може да нарани човешко същество или чрез бездействие да му причини вреда, заключава, че единственият начин да се защитят човешките същества, е да се ограничи тяхната свобода чрез диктатура, управлявана от роботи.

Във франчайза „ТЕРМИНАТОРЪТ“ (1984–2019) секретна военна програма на американската система за киберизследвания става причина за създаването на самоосъзнат софтуер, наречен Скайнет. След като аномален компютърен вирус се разпространява по света, предизвиквайки тежки поражения на всички системи, Скайнет се активира, за да реши проблема.

Тази напреднала ИИ-технология обаче се обръща срещу хората, причинявайки ядрен холокост („Терминатор 2: Денят на страшния съд“) и ловувайки с роботи-убийци всички оцелели.

В „Терминатор 3: Бунт на машините“ е разкрита важна подробност: веднъж активиран, Скайнет вече не може да бъде спряен, след като става част от киберпространството.



Терминатор 2: Денят на страшния съд

Кулминацията на неконтролирания ИИ вероятно бе достигната във франчайза „МАТРИЦАТА“(1999-2003).

В резултат на войната между хората и интелигентните машини, повечето човешки същества са несъзнателно поробени в МАТРИЦАТА – компютърно симулиран свят, който има за цел да ги държи под контрол, докато използва биоелектричеството, произведено от телата им като източник на енергия.

Проблематиката, свързана с изкуствения интелект, все по-често се разглежда и в тв-сериалите, сред които се откроява „ЧЕРНОТО ОГЛЕДАЛО“ (2011–). Според мен, това е един от най-забележителните филмови проекти за телевизията, който смесва научна фантастика, дистопия, драма и трилър с елементи на сатира. Впрочем, сериалът е замислен от Чарли Брукър именно като сатира на начина на живот в съвременното консуматорско общество, който допринася за плашещите форми на технологичния прогрес в недалечно бъдеще. „Няколко пъти в сериала е имало нещо, което съм написал, а след това същото нещо се случва в реалния свят“, споделя неговият създател и сценарист, който се удивлява на подобни съвпадения, пораждащи у него чувството, че живее в симулация.

Това важи може би в най-голяма степен за епизода от шестия сезон „Джоан е ужасна“, който миналото лято допринесе за разгаряне на страстите в Холивуд около изкуствения интелект.

В интервю за „The Hollywood Reporter“ Брукър казва, че е написал епизода през лятото на 2022г. „А скоро след началото на снимките през есента настъпи световният бум на ChatGPT и изведнъж всички заговориха за генеративен изкуствен интелект и как всички творчески професии ще бъдат заменени, изтласкани или автоматизирани.“ Епизодът разказва за бизнесдама на име Джоан (актр. Ани Мърфи), която неволно попада на стрийминг предаване за живота си (в платформа, подобна на Netflix, наречена Streamberry. Всичките ѝ постъпки в реалността – от лоши до крайно отвратителни – се разиграват с 24-часово закъснение в сериал със Салма Хайек в ролята на Джоан.

И след като холивудската звезда възнегодува срещу използването на образа ѝ, генериран от изкуствен интелект, двете се обединяват в епична битка против стрийминг гиганта, който според своите условия притежава правата върху образите им.

По време на пускането от Нетфликс на този епизод киноиндустрията бе в разгара на стачката на Гилдията на американските сценаристи през 2023 г. Седмици по-късно, на 14 юли, членовете на SAG-AFTRA също се присъединяват към нея. Изведнъж „Джоан е ужасна“, докоснал теми, които бяха централни за трудовите спорове в Холивуд, се превръща в гръмоотвод на фона на двойните стачки на сценаристите и актьорите.

Самият Чарли Брукър признава, че от всички епизоди, които някога е правил, актуалността на този е най-плашеща. И още по-страховито е това, че две седмици след неговото интервю за „The Hollywood Reporter“ е разпространена новината, че генеративният изкуствен интелект ще се появи в стрийминга, така че зрителите ще могат да създават свои собствени предавания с помощта на ИИ.

Американската актьорска гилдия е сериозно обезпокоена, че холивудските студиа може да започнат да използват масово цифрови копия на статисти или дори на големи звезди.

Показателно е, че от всичко видяно в шестте сезона на „Черното огледало“, най-висок зрителски рейтинг в IMDB имат два епизода, фокусирани именно върху изкуствения интелект – „Обесете диджея“ (4 сезон, 2017) и „Бяла Коледа“ (2 сезон, 2014).

Първият поставя тревожни въпроси относно доверието в технологиите на изкуствения интелект и потенциала им да улеснят и опростят даже деликатни аспекти от живота на хората като романтичните отношения и избора на партньори.

А вторият демонстрира прехвърляне на съзнанието в устройство, наречено „Куки“, от което човек може да вижда какво се случва и да контролира собственото си тяло.

Допускането, че подобна технология е осъществима в бъдеще, ни кара интуитивно да се съгласим и с потенциалната възможност за развиване на съзнание от ИИ.

Дали това е добро или лошо, е отделен въпрос, разбира се, с който очакваме да ни занимава седмият сезон на „Черното огледало“ догодина.



Черното огледало. Netflix

АНТИКОЛОНИАЛИЗМЪТ В АФРИКАНСКОТО КИНО И ПРИМЕРЪТ НА АНТИУТОПИЧНИЯ „АТЛАНТИКА“.

Соти Вело

Въведение в киното на Африка

За да разберем еволюцията на африканското кино, важно е да разберем, че то е тясно свързано с геополитическата ситуация на континента през 20 век. До края на 50-те повечето африкански страни са колонии на Великите сили на Европа. Те не контролират средствата за производство или продуктите на своите земи и техните граждани нямат същите права като европейските колонизатори. При тези условия би било невъзможно африканското кино да изрази мислите и нуждите на африканците. Напротив, режисьори от Европа продуцират филми в Африка и в тези произведения се акцентира на твърдението, че „Африка се нуждае от Европа“ и че белите хора са в Африка, за да могат да помогнат на местните с щедростта си. (1)

Нещата обаче ще се променят радикално след края на Втората световна война. Колониалните империи започват да се разпадат и в няколко страни на континента се появяват движения за независимост.

Артистите, които вярват в киното, искат да изразят болките и надеждите си чрез Седмото изкуство. „Afrique-sur-Seine“, заснет през 1955 г. от Полен Суману Виейра, се счита за началото на африканското кино и изследва трудностите пред африканските студенти във Франция. Усман Сембен също обсъжда ефектите от колониализма в своя прочут филм „Черно момиче“, издаден през 1966 г., който е първият африкански филм, получил международно признание(2).

Важно е да споменем, че през 60-те години на миналия век, докато повечето страни се борят за независимост, някои европейски режисьори решават да покажат на останалия свят престъпленията, които се извършват в колониалните империи. Рене Вотие става първият френски режисьор, който представя алжирската страна на конфликта в своя късометражен филм „Алжир в пламъци“ (1958 г)(3).

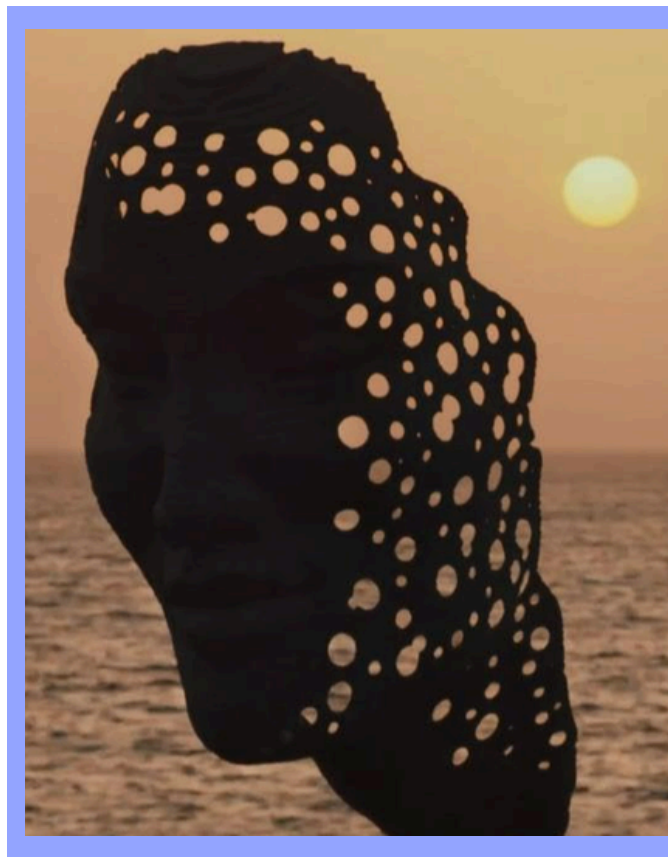
Най-известният пример е филмът **„Битката за Алжир“** (1966), режисиран от италианския режисьор Джило Понтекорво. Филмът на италианския майстор е политически и ясно заема алжирската страна и се застъпва за каузата на независимостта на колониите.

Но да се върнем на африканските режисьори. Идриса Уедраого от Буркина Фасо разглежда конфликта между традицията и модерността с филми като „Tilai“, (1990) и „Samba Traoré“ (1993) г. Мохамед Лахдар-Хамина от Алжир ще успее да представи битката за алжирската независимост през очите на селянин във филма си „Хроники на огнените години“(1975), който е и първият африкански филм, спечелил Златна палма на Филмов фестивал в Кан (4).

„Атлантика“

Киното в Сенегал е в упадък в продължение на няколко десетилетия, до 2019 г. – годината на международен успех за **„Атлантика“** на Мати Диоп. Това е режисьорският дебют за Диоп, а филмът е разпространен по целия свят от Netflix. „Атлантика“ спечели Голямата награда в Кан и направи Мати Диоп първата жена африкански режисьор с подобен успех.

„Атлантика“ разказва за младата Ада и нейния приятел Сулейман, които живеят в Дакар. Сулейман е строителен работник, но той и колегите му не са получавали заплата от няколко месеца.



Атлантика. Arte France

Една нощ те решават да пътуват с лодка в Атлантическия океан, за да стигнат Испания, където да търсят по-добър живот. За жалост намират смъртта си в дълбоките води на океана. Междувременно семейството на Ада решава да я омъжи за богатия Омар против волята ѝ.

По време на първата брачна нощ леглото на младоженците се подпалва. В дома им пристига детектив, за да разследва случая. По време на разследването детективът и един от приятелите на Ада се разболяват тежко. Това се случва и с няколко други жители на града, които са обладани от духовете на загиналите в морето. Духовете искат да им бъде платено от местния бизнесмен и да имат подходящ гроб, за да намерят покой.

Въпреки че първоначално е представен като обикновена драма, „Атлантиката“ бавно навлиза в по-големи проблеми. Мати Диоп се фокусира върху проблемите, с които нейното поколение трябва да се бори през цялото време и ги представя чрез този сюрреалистичен антиутопичен филм. Експлоатацията на работниците от местния бизнесмен ясно показва постколониалния упадък на обществото, където работниците все още не получават достойно заплащане за своя труд.



Атлантика. Arte France Cinema

Сенегалските младежи са принудени да търсят работа и щастие далеч от страната си и в резултат на това отчаяно бягство, умират в океана. Сюжет, който се е разиграва твърде често в реалния живот и Мати Диоп е наясно с това.

Освен експлоатацията на работниците и бежанската криза, Мати Диоп, като жена режисьор, говори за положението на жената в съвременното сенегалско общество. Между традицията и модерността, жените са още под оковите на патриархалните догми. Въпреки това „Атлантика” успява да смени парадигмата като представя жени, които се борят да бъдат с мъжете, които обичат.



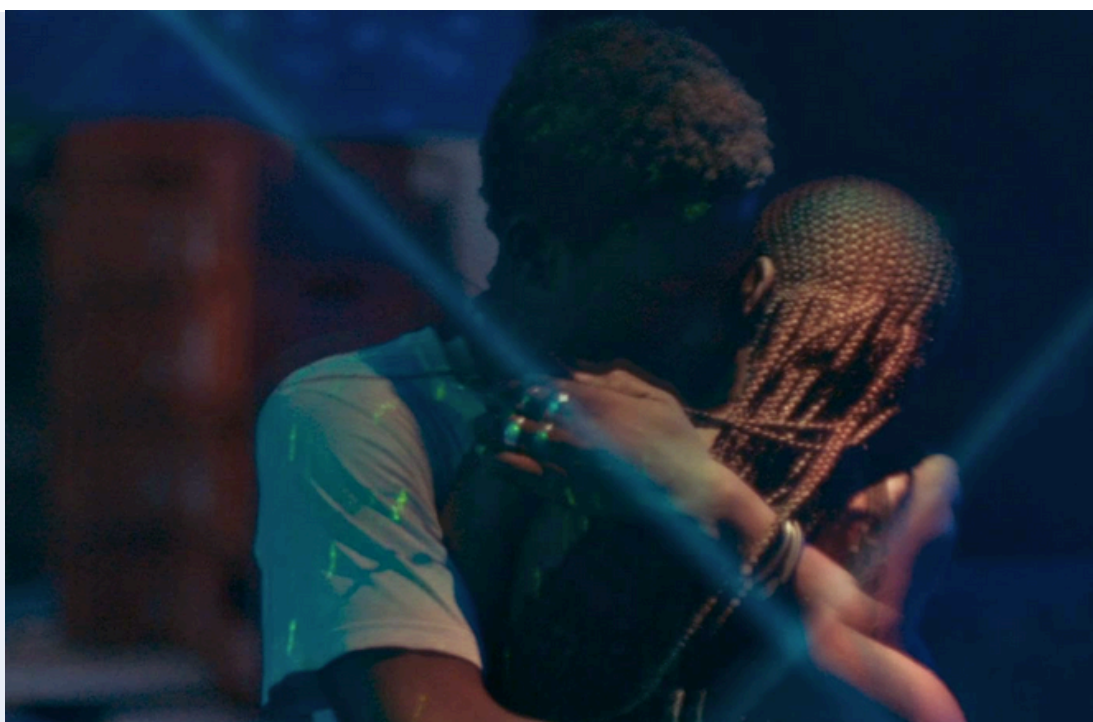
Атлантика. Arte France Cinema

Вместо да остане вярна на социалния реализъм, който показва проблемите на нейната страна, Мати Диоп добавя с майсторство свръхестествения елемент.

Филмът представя традициите и вярванията на Сенегал като основа за един дистопичен сюжет на завръщащи се от отвъдното духове, призовани от социалната несправедливост.

Атлантическият океан е лайтмотив, който може да достави смърт (на мъжете, които умират, рискувайки живота си за по-добро бъдеще) и надежда (на жените, които чакат мъжете си). Дълбокият син океан, като митична фигура, връща към живот духа на тези мъртви мъже, за да се борят срещу корумпираните елити.

Дистопичният елемент придава неочакван край на една обречена любовна история.



Атлантика. Arte France Cinema

Бележки:

1. Арслан, Т. 2021, Colonialism, independence movements and the pioneers of African Cinema, <<https://unitedworldint.com/21212-colonialism-independence-movements-and-the-pioneers-of-african-cinema/>>
2. Хауърд, С. (2000). Cinema Studies: The Key Concepts. New York
3. Algérie en Flammes, n.d., accessed 10 February 2024, <<http://www.maghrebdesfilms.fr/algerie-en-flammes.html>>
4. Malcolm, D. 2000, Gillo Pontecorvo: The Battle of Algiers, accessed 10 February 2024, <<https://www.theguardian.com/culture/2000/jul/20/artsfeatures>>

“12 МАЙМУНИ” И СВЕТЪТ СЛЕД. ПАНДЕМИЯ

Соти Вело

Как ще изглежда 21 век след глобална пандемия? Ако днес отговорът изглежда съвсем очевиден, поради факта, че вече сме преминали през COVID-19, то през 1995 г. това е само хипотетичен въпрос и отговорите са доста различни. В случая на Тери Гилиъм отговорът е „12 маймуни“.

Вдъхновен от късометражния филм на Крис Маркър от 1962 г. „La Jetée“, „12 маймуни“ се развива през 2035 г., където почти цялото човечество е изчезнало поради вирус, разпространил се по света.

Останалото население живее в подземни комплекси при ужасни условия. След като са открили начин за пътуване във времето, учените изпращат обратно през 1990 г. затворник, който трябва да открие вируса в оригиналната му форма, преди да е мутирал. Целта е да създадат антивирус и да спасят човечеството.



12 Маймуни. Universal

Дори от синопсиса е видно, че имаме всички елементи за дистопичен научнофантастичен филм. Пътуване във времето, постапокалиптично бъдеще без надежда и заплаха, която е унищожила цивилизацията, каквато я познаваме. Филмът на Гилиъм има звезден актьорски състав, включително Брус Уилис, Брад Пит, Кристофър Плъмър и Мадлин Стоу. Комерсиалният успех не закъснява като филмът печели 168 милиона долара в световен мащаб. Критиците и феновете харесват произведението, превръщайки го веднага в култова класика. Както и едно от най-гледаните заглавия по време на скорошния локдаун.

Да започнем с това, че визията на Гилиъм за бъдещето през 2035 е доста тъмна. Хората са предизвикали огромен хаос и действията им имат ужасни последици. Почти цялото човечество е измряло, а малкото останали живеят като червеи в подземни тунели. Важно е да споменем, че за пресъздаването на тези жилища са използвани само елементи, които могат да бъдат намерени преди 1996 г. - годината, в която историята свършва, според филма. С този избор Гилиъм и неговият екип целят да подчертаят мрачността на бъдещето и факта, че хората през 2035 г. не са могли (или не са искали) да създадат ново технологично оборудване, което да улесни живота им (въпреки че учените имат технология за пътуване във времето - един от многото парадокси на този филм).

Що се отнася до пътуването във времето, Джеймс Коул (Брус Уилис), главният герой, е изпратен напред и назад във времето няколко пъти. Коул е избран да пътува назад във времето, за да открие оригиналния вирус, преди да мутира, така че учените да могат да разработят лек. Коул пътува до 1990 г., вместо 1996 г., каквато е идеята. Той е сметнат за луд и заключен в психиатрична клиника. След бягството си, героят пътува във времето още няколко пъти, посещавайки човечеството през различни епохи на модерната и постмодерната ера.

Дори ако смятаме, че пътуването във времето може някога да стане възможно, вероятността от няколко пътувания напред и назад би била невъзможна, без да причини сериозни щети на човека, който пътува във времето.

И не само това; „Парадоксът на дядото“ е буквално разпръснат в този филм. Според **Азимов**, който създава този парадокс: *„Ами ако се върнете в миналото и убиете дядо си, когато е бил още малко момче?“... Толкова сложни и безнадеждни са парадоксите... че най-лесният изход от ирационалния хаос, който се получава, е да предположим, че истинското пътуване във времето е и завинаги ще бъде невъзможно”*.

Въпреки това Тери Гилиъм умишлено решава да се противопостави на всички тези парадокси, защото разбира силата на киното. Той създава уникален свят, но по-голямата му цел е да забавлява. Дори това да означава, че трябва да се противопостави на всички парадокси.

Ключов елемент или тема в няколко дистопични филма е носталгията. Носталгия по нещо, което е завинаги изгубено и хората не са могли да го оценят, когато са го имали. Носталгията играе голяма роля в „12 маймуни“. Например в една сцена Коул кара кола и слуша стара песен по радиото. Той е толкова възторжен от това и крещи **„Обичам музиката на 20-ти век!“**. И по-късно добавя **„Обичам този въздух! Обичам да дишам този въздух“**. В „настоящето“ (2035), което персонажът познава, всичко е замърсено и той трябва да прекара целия си живот под повърхността на Земята.



„12 маймуни“ има ясно послание: действията на хората унищожават природата и околната среда. Ако не спрем сега, един вирус може да унищожи човечеството, каквото го познаваме. И този вирус е човешко същество. Тези черни комедийни нотки в дистопичен филм създават атмосфера, която цели да покаже, че хората съумяват да намират мотивация и сили за борба дори в най-черните си дни. Само когато имате надежда, можете да намерите причини да се борите.

„La Jetée“ на Крис Маркър

Както споменахме по-горе, „12 маймуни“ е базиран на късометражния филм на Крис Маркър „La Jetée“, който излиза през 1962 г. След края на Третата световна война в пост-апокалиптичния Париж учените експериментират с пътуване във времето и искат да изпратят затворници в различни епохи както в миналото, така и в бъдещето, за да могат да спасят настоящето.

Те избират затворник, който има ярка картина на предвоенен Париж, където вижда жена, на която нежно се възхищава, и мъж, който умира пред очите му. След няколко опита за пътуване във времето, затворникът успява да стигне до предвоенен Париж и да намери жената от своето видение.



La Jetée



La Jetée

Учените обаче го изпращат в бъдещето. След като мисията му е изпълнена, той трябва да бъде екзекутиран, но успява да избяга в предвоенен Париж, на летище Орли, само за да стане свидетел на същата ярка картина, която е имал през цялото време.

„La Jetée“ е изграден почти изцяло от неподвижни кадри. Те се използват по начин за конструиране на историята, докато тя се разказва от глас зад кадър. Само за 28 минути „La Jetée“ успява да капсулира всички послания, които Маркер иска да предаде на публиката си.

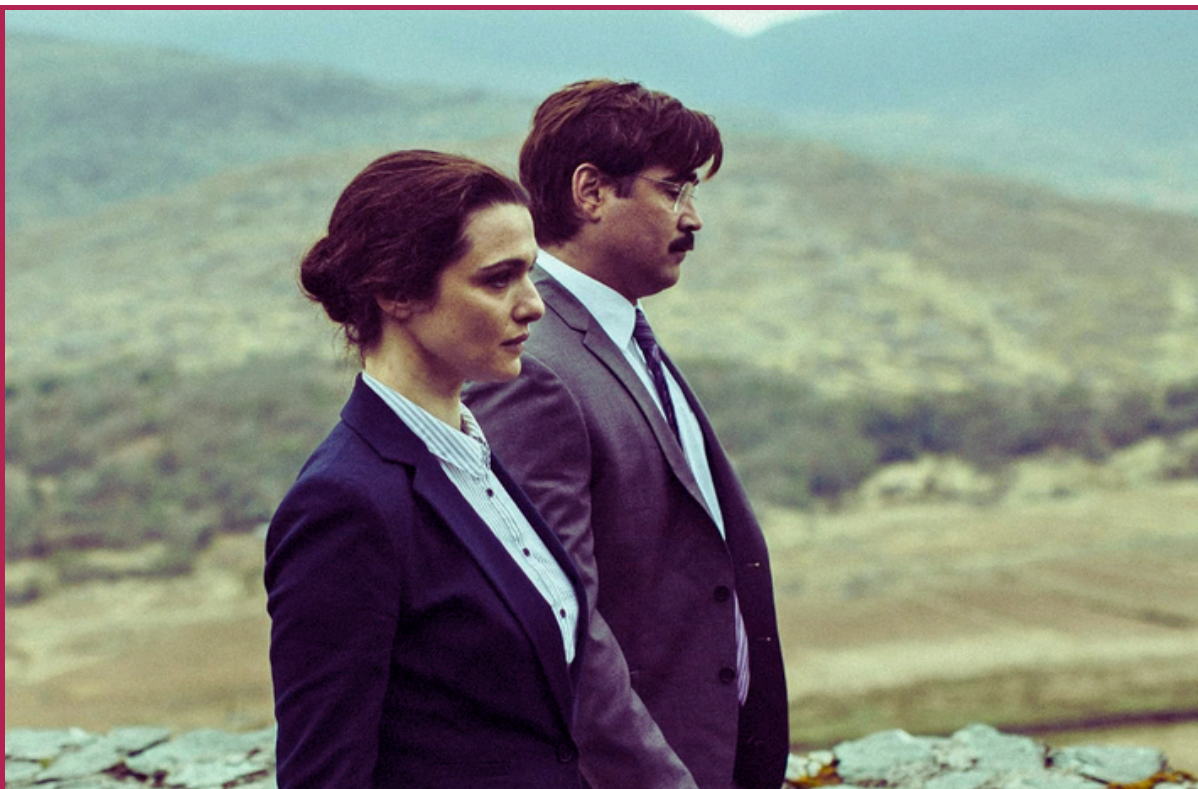
Войните създават само хаос и хората, които оцеляват, трябва да живеят като плъхове под повърхността на Земята. Учените изглеждат като луди, които се интересуват само от настоящето. Победителите във войната се грижат само за своето благополучие, а не за пленниците. Помирението не е възможен сценарий за тях. Човечеството е обречено да прави същите грешки.

Пътуването във времето не е решение. Всъщност работи като цикъл, в който парадоксите нямат значение, защото в края на краищата хората ще продължат да правят същите грешки, които ги водят до познатото унищожение. „La Jetée“ предоставя проблясъци на надежда в различни дистопични времеви линии. Но в крайна сметка смъртта е неизбежна.

„ОМАРЪТ“ – ДИСТОПИЧНА ПРИТЧА ЗА ЛЮБОВТА

Красимир Кастелов

Трудно е да бъде намерен обективен критерий, според който да определим кои са най-значимите дистопични филми в историята на киното. И все пак, ако проучим задълбочено някои от най-авторитетните източници, ще установим, че досега най-често са попадали в топ 10 на различни дистопични класации следните пет заглавия: „Блейд рънър“ (1982), „Бразилия“ (1985), „Матрицата“ (1999), „Сталкер“ (1979), „Метрополис“ (1927) – всичките, снимани през миналия век. След 2000 г. филмите и на други големи майстори (Стивън Спилбърг, Алфонсо Куарон, Дани Бойл, Пон Джун-хо) допринесоха за развитието на това кино, последвани от талантиливи представители на по-младата генерация, като Алекс Гарланд, Мишел Франко и Йоргос Лантимос.



Гръцкият режисьор е може би най-открояващият се сред всички със задълбочените си изследвания на властовите отношения в измислените от него и верния му съсценарист Ефтимис Филипу антиутопични светове. Трудно бихме могли да си обясним пристрастията на Лантимос, ако го разглеждаме отделно от процесите в гръцкото кино.

Най-малкото, защото неговите дръзки естетически нововъведения във визуалните, тематичните и повествователните характеристики на авторския филм, повлияха за определянето на „новата вълна“ в гръцкото кино като „странна“. Именно връзката между странното и абсурдното е главният отличителен белег на стила на Лантимос като режисьор.

Още с ранните си филми, открояващи се с черен хумор, абсурдни ситуации и тревожна атмосфера, той успява да си завоюва уникална ниша в световното кино, което едва ли би било възможно, ако под тяхната външна странност не се криеше дълбоко изследване на природата на властта и контрола в тоталитарни по същество общества.

В досегашното творчество на Йоргос Лантимос „Омарът“ (2015) е филмът, който с най-голяма увереност можем да определим като дистопичен. Макар да е изследвал и други провокиращи мисълта теми, както в ранния си период („Кучешки зъб“, „Убийството на свещения елен“), така и в нашумелите си напоследък филми („Фаворитката“ и „Клети създания“), засега именно „Омарът“ е най-яркото доказателство, според мен, за уникалната антиутопична визия на този режисьор. В него Лантимос подлага на критическо преосмисляне стереотипите, характеризиращи популярните дистопични филми, които на практика сръчно експлоатират нашите страхове от бъдещето.

Подобно на „Бразилия“ и той е трагикомична сатира в кафкиански дух, вдъхновена от антиутопиите на Джордж Оруел и Олдъс Хъксли, в които хората са контролирани чрез тоталитарни методи, независимо дали става въпрос за наблюдението на Големия брат или за генетично модифициране на последователите на Хенри Форд.

За разлика от литературните си аналози с персонаж, който преобръща статуквото, „Омарът” се фокусира по-скоро върху темата за любовта и за нейното (не)възможно съществуване в условията на деспотизъм.[1]

В „Омарът” господството на деспотичната власт е фокусирано върху най-интимната сфера на човешките взаимоотношения – семейството. Тя налага строга система на подчинение, манипулирайки поданиците си чрез внушавания им страх от самотата. Самотният живот е санкциониран като противоестествен, отвратителен и направо престъпен. Затова всеки човек се задължава да живее заедно с друг, а хората без партньори са превръщани в животни по техен избор.

Тази участ застрашава и главния персонаж Дейвид (акт. Колин Фарел), след като неговата жена заживява с друг и го оставя сам. Въдворяват го в специално място за необвързани хора, наричано Хотела, където от всеки се изисква да намери „своята половинка” в срок от 45 дни. Дейвид е избрал да се превъплъти в омар, ако не успее да завърже връзка с жена, която да има сходни отличителни белези – например да е късогледа като него.



Неслучайно единственият въпрос, който задава на съпругата си на раздяла, е дали новият ѝ партньор носи очила или контактни лещи. Правилата в Хотела налагат сформиранието на двойки да става съгласно формални сходства, например недостатъци като накуцване или кръвотечение от носа, наличие на общ познат или изучаване на един и същ предмет и пр. Междувременно организирането на специални купони и комични демонстрации за доказване на предимствата да се живее по двойки, както и нарочното сексуално стимулиране, целят да направят самотата неприемлива и да засилят желанието да се заформи връзка с друг човек. Изискването на подобно принудително влюбване в определен срок звучи като издевателство спрямо естествените ни представи за това какво трябва да е любовта.

Но и звучи като иронично намигване към зрителите с оглед на съвременните средства за сформиранието на двойки чрез разни интернет сайтове за запознанства.

Още по-перфидно издевателство, наложено от управата на Хотела и предоставящо опция за удължаване на срока за намиране на партньор или партньорка, е участието на всички в лова на единаци. Така е наричана инакомислеща общност, криеща се в близката гора, която е въвела не по-малко строги правила, за да принуди своите членове да останат необвързани помежду си вживота си на отшелници.

Именно при тях избягва Дейвид, обаче за зла ирония много скоро му се налага да се преструва, че не е влюбен в една от нейните обитателки (актр. Рейчъл Уайз), която има астигматизъм като него. Но и тук наказанието е неизбежно. Осъществява го лидерката на общността (актр. Леа Сейду), която ослепява късогледата жена, вярвайки, че без наличието на свързващото звено (късогледство) между нея и Дейвид, привличането помежду им ще изчезне. Ослепяването прекъсва „късогледата“ връзка на влюбените: но, след като тя вече не вижда, отношенията им, които са базирани върху принципа на подобие, са изправени пред жестоко изпитание, задължаващо Дейвид да възстанови подобие с вече сляпата си възлюбена.

Точно тук филмът задава своя основен въпрос: възможна ли е истинската любов в условията на несвобода? След като и в двата (анти)утопични свята тя въобще не е ценност: в единия задължително е живеенето по двойки, а в другия – като единаци.

Недопускането на каквото и да било различие и превръщането в императив на сходството или еднаквостта, са сигурна предпоставка за избуяването на конформизъм в обществото. Филмът разкрива много убедително опасността, свързана с външно налаганите и вътрешно вкоренените имитативни структури, основани върху възпроизвеждането на подобия.[2]

Важна за разбирането на това е и препратката към известния древногръцки мит за самовлюбения Нарцис, който толкова се захласнал по собственото си отражение в едно езеро, че му се приискало да го целуне и... се удавил.

Не случайно на пресконференцията след премиерата на филма в Кан актрисата Рейчъл Вайз засяга темата за нарцисизма. Защото може би именно това е болестта, която пречи на човешките същества от филма на Лантимос да се привързват истински едно към друго.

Стремят се да си намерят партньори, с които да имат някакви общи признаци, не само защото това го изисква Системата, но и защото техните собствени представи за любовта са деформирани от подсъзнателното им желание да разпознаят у другите свои отражения. Трагедията на „любовниците“ в „Омарът“ произтича именно от неспособността на всеки от тях да обича другия, заради него самия. Това е и големият проблем на нашето време, за който предупреждава гръцкият режисьор в своя на пръв поглед абсурдистки, но всъщност плашещо реалистичен филм.

Бележки:

1. Hestand, Zac. The Lobster, A Dystopian Sci-Fi Love Story, Film Criticism, September 2016, Vol. 40 Issue 3.
2. Cooper, Sarah. Narcissus and The Lobster, Studies in European Cinema, May 2016, Vol. 13 Issue 2.

„НОЩТА НА ЖИВИТЕ МЪРТВИ“ И „КРАЛСКА БИТКА“: СОЦИАЛНИТЕ ПОСЛАНИЯ НА ДИСТОПИЧНИЯ ХОРЪР

Соти Вело

В първия брой на Cinescult обсъдихме защо хората обичат филмите на ужасите и какво ги мотивира да продължават да ги гледат. Разгледахме „Проклютието Блеър“ (1999 г.) и два южнокорейски филма от 2010 г., „Аз видях дявола“ и „Риданието“, и анализирахме културния феномен хорър.

Във втория брой на нашето списание решихме да се съсредоточим върху два класически дистопични филма на ужасите, „Нощта на живите мъртви“, (1968г.) и „Кралска битка“, който излезе по кината през 2000 г.

„Нощта на живите мъртви“

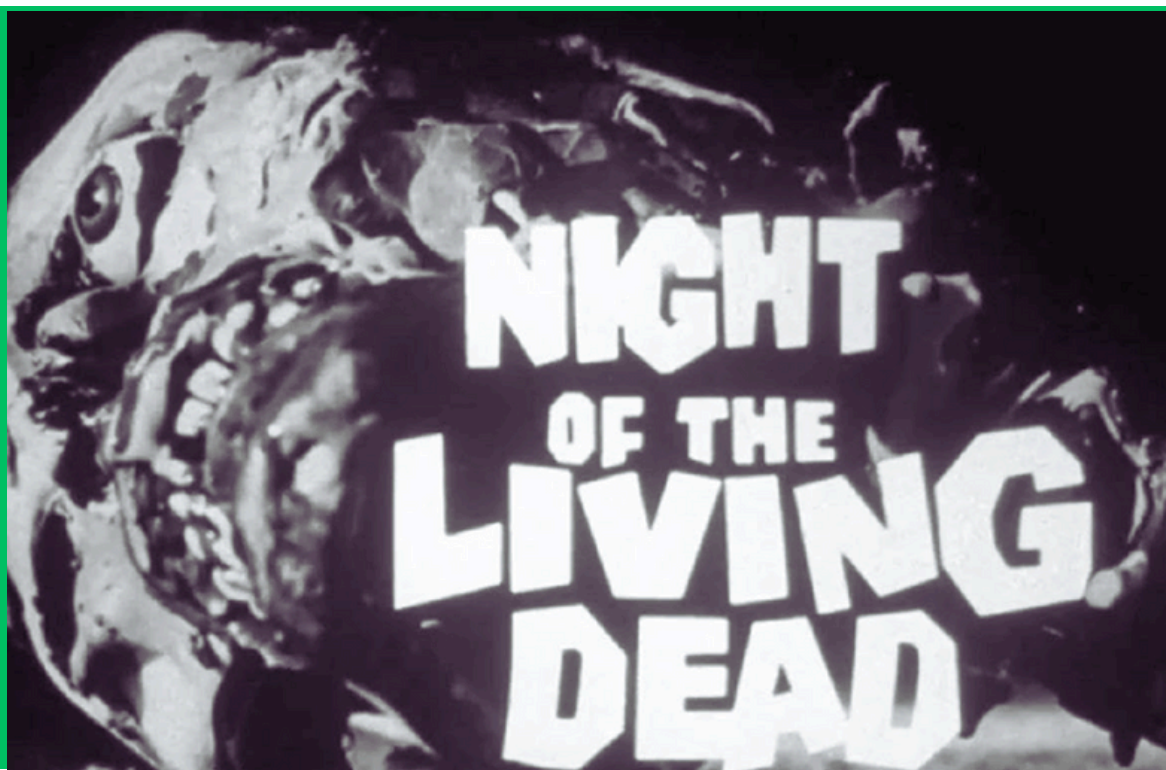
„Нощта на живите мъртви“ е режисьорският дебют на Джордж Ромеро и излиза през 1968 г. Действието се развива в провинциална Филадельфия.

Филмът разказва историята на група хора, хванати в капан във ферма и опитващи се да оцелеят от атаките на реанимирани трупове. В поп културата всички ги наричат „зомбита“ и производението на Ромеро успява да съживи интереса на публиката към този поджанр, представен отлично в литературата. Можем смело да заявим, че Джордж Ромеро е „бащата на филмите за зомбита“.

Ромеро и екипът му разполагат с ограничен бюджет и затова решават да снимат в черно и бяло. Филмът е сниман на 35 мм и в много случаи с камера в ръка, създавайки усещането, че гледаме документален филм.

Много от актьорите са имали ограничен (или никакъв) филмов опит. Публиката открива, че филмът на Ромеро е уникален, с необичайни за времето си кръвопролития и жестокост.

И въпреки че „Нощта на живите мъртви“ не е първият филм на ужасите, посветен на темата за зомбита. Първият филм със зомбита е филмът на Виктор Халперин „Бяло зомби“, картината успява да шокира публиката с ужасяващ реализъм.



Нощта на живите мъртви. The Walter Reade

„Нощта на живите мъртви“ има проста, но силна сюжетна линия. Група хора от различен произход и възраст се озовават заедно в една ферма, за да се борят с общ враг, реанимираните трупове, които се хранят с плът.

Напрежението между тях е огромно и всяко тяхно действие има огромни последствия в битката им за оцеляване. Споровете между Бен - младия афроамериканец и Хари, белият мъж на средна възраст, са емблематични. Хари представлява стария американски начин, консервативен подход и не може да се справи с факта, че трябва да приема заповеди от Бен, който е афроамериканец.



Нощта на живите мъртви. The Walter Reade

Хари се опитва да саботира действията на Бен и дори да го остави да умре, въпреки че в крайна сметка те решават да работят заедно.

Лесно можем да твърдим, че връзката им през целия филм показва ситуацията в американското общество през 60-те години на миналия век. Страна, разделена от сегрегация, с нарастващо социално напрежение.

Според Елиът Щайн, *„използването от Ромеро на естествени локации, служи на целите на реализма. Зрителите виждат не Трансилвания, а Пенсилвания, а касапницата със зомбита изглежда като гротескно ехо от конфликта, бушуващ тогава във Виетнам.“*

В този първи по рода си подривен филм на ужасите младо момиче хапе жадно отрязаната ръка на баща си – разочарованието от правителството и институцията на патриархалното семейство е тотално. Освен представянето на американското общество и борбата за равни права през 60-те години на миналия век, „Нощта на живите мъртви“ може да се разглежда и като метафора за войната във Виетнам. А убийството на Бен от бял мъж напомня за убийството на Мартин Лутър Кинг.



Кралска битка. Kobi

"Кралска битка"

Ако „Нощта на живите мъртви“ съумява да разбере противоречията в американското общество през 60-те години на миналия век, можем да твърдим, че „Кралска битка“ успява да комуникира с глобалната публика чрез своето ясно послание.

„Кралска битка“ е японски филм от 2000 г., режисиран от Кинджи Фукасаку, базиран на едноименния роман от 1999 г. на Кушун Таками.

Действието се развива в дистопично японско общество след рецесия. Тоталитарното правителство приема акт, за да спре престъпността сред непълнолетните, която рязко се е увеличила. Според този акт, който се нарича „Кралска битка“, произволен гимназиален клас е изпратен на изолиран остров.

Там съучениците имат само 3 дни да се избият един друг, докато само един победител остане жив. Армията, поема контрола над острова, а учениците носят експлозивни яки. Тези, които не сътрудничат умират моментално. Всеки ученик получава чанта. Във всяка чанта има различно оръжие или инструмент, който да подпомогне тяхното оцеляване.

„Кралска битка“ е изключително жестоко зрелище. Глави, които експлодират, кръв, която се пръска по целия екран, безброи садистични начини, по които учениците са убити. Филмът наподобява извратено телевизионно риалити шоу. От жената, която обявява правилата на „Кралска битка“, до учителя/око, който бди над всички, до учениците, които се състезават помежду си, виждаме всички характеристики на Големия брат.



Кралска битка. Kobi

Нека се фокусираме върху персонажа на учителя. Китано е учител, който е разочарован от факта, че почти никой не посещава часовете му и решава да се пенсионира, след като е намушкан от ученик, докато е в училище.

Една година по-късно той става ръководител на акта „Кралската битка“ за да спре престъпленията, извършени от тийнейджърите. Той силно вярва, че по-младото поколение не уважава по-възрастните и се нуждае от жесток урок. Китано вярва в дисциплината, реда и уважението. Образът представлява старата Япония, която се страхува от всичко, което не може да контролира.

Фукасаку подчертава последствията от тласкането на гражданите на една нация до ръба на лудостта. „Кралската битка“ рисува едно общество, което цени съответствието и подчинението пред индивидуализма и креативността.

Младежите във филма са принудени да се състезават един срещу друг, за да оцелеят, което може да се разглежда като метафора за ожесточеното съревнование в японското общество.



Кралска битка. Kobi

„Кралската битка“ представя всички страхове на Япония, особено тези, които идват от предишни поколения.

Фукусаку изрично набляга на насилието, за да изобрази грешките на обществото и техните ужасяващи последствия. Въпреки че героите не са изобразени в дълбочина, все пак можем да разберем защо някои ученици са станали по-жестоки или по-непокорни.

И винаги възрастните са създали проблемите, а не тийнейджърите. За съжаление, това е порочен кръг и когато учениците станат възрастни, вероятно ще последват стъпките на предишните поколения.

НАД ИЗДАНИЕТО РАБОТИХА:

АВТОРИ:

КРАСИМИР КАСТЕЛОВ
СОТИ ВЕЛО

ПРЕВОД И РЕДАКЦИЯ:

МАНУЕЛА ДАСКАЛОВА
РАДОСЛАВА НЕНКОВА

ДИЗАЙН:

РАДОСЛАВА НЕНКОВА

МАРКЕТИНГ И РЕКЛАМА:

ГЕОРГИОС САВВИДИС

cinecult.magazine@gmail.com

ОЧАКВАЙТЕ
СЛЕДВАЩИЯ БРОЙ!



НАЦИОНАЛЕН ФОНД
ΚΥΛΤΥΡΑ