

ЛИТЕРАТУРА И КИНО В ЕПОХАТА НА ГЛОБАЛИЗАЦИЯТА – ФРАГМЕНТИ ОТ ДЕБАТА ЗА КУЛТУРНАТА ХИБРИДИЗАЦИЯ ПРЕЗ ХХІ ВЕК

Иван Иванов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. Статията разглежда глобализацията на ХХІ век, която започва да се развива с постмодерните процеси на деканонизация, които формират хибридна културна среда на настоящето. Основният фокус на текста е връзката филм – литература, която е едновременно синергична и конкурентна на пазара на културни продукти. Представени са ключови постмодерни романи от 80-те и 90-те години на миналия век и техните филмови адаптации, които дори през ХХІ век възпроизвеждат с техниките на киното общ, архетипен, футуристичен, белетристичен модел. Киното и литературата през третото хилядолетие са подчинени на корпоративни интереси и медийни гиганти, а ризоматичният интерфейс между изкуствата аргументира повсеместната хибридизация на културата. В заключение се поддържат диалогичните режими между световната литература, световното кино и световните медии.

Ключови думи: глобализация; литература; кино; медия; световен; постмодернизъм; ризоматичен; интерфейс; хибридизация

Глобализацията през третото хилядолетие е сложен и многообразен процес със силен интензитет, който продължава да бъде определян нееднозначно, събуждайки все по-разгорещени дебати за неговата дефинитивна неопределеност, която провокира и редица спорни тези за добрите и лошите страни на глобализацията. Водещата концепция за „времепространствената компресия“, изразявана с процесите на глобализация, подчертава интердисциплинарната активност и безграничния потенциал за анализ на предизвикателствата в света и трансформативните модуси на динамичните промени. Спорна, но доминираща през последното десетилетие е идеята за глобализацията като дифузен процес на глобална икономическа, политическа и културна интеграция. През ХХІ век културата е силно повлияна от многообразието в процесите на глобализацията, които радикално разместват и пренареждат досегашни отношения и зависимости, преодоляват есенциални граници, отваряйки перс-

пективите пред хибридизацията в широките регистри на мултиплицираната идентичност и новите отношения между групите, популациите, отвъд границите на националното. Хибридизацията е част от глобализацията като нова форма на синкретизъм, която условно се развива в две посоки: от една страна, е свързана с многообразието на етническите групи, нации, езици и идентичности, а от друга – е определяща за микса от културни форми, в които намират място различните изкуства, обединени и обединявани в понятията *световна литература, световно кино, световна музика, световни медии*.

Традиционно мислени за твърде близки или взаимно допълващи се, литературата и киното през XXI век се оказват в твърде усложнени зависимости като част от глобалната хибридна култура. Отношенията между изкуствата са синергични и взаимопроникващи се, но едновременно с това и конкурентни на пазара за културни продукти. Достигнали сме до онзи стадий на развитие на културата, когато все още съществуващите високи културни стойности или претенциите за тяхното съществуване трябва да се съобразяват и реализират потенциала си в интеракция с глобалната инвазия на потребителската, масова култура, а дори канонични литературни образци се възприемат вече много често през екрана на различните медийни платформи. Нещо повече, сближените граници между литературата и визуалните изкуства предпоставят класически литературни текстове да се използват като фонд за трансформации и пренаписване/римейк в киберпространството, препотвърждавайки хибридният характер на културата. Теоретиците открояват практиките на превода като съдействащи за изравняване значението на утвърдени в традициите художествени форми на различни медийни платформи и подчертават, че „Докато преводите на други езици със сигурност помагат за въвеждането на романите в привилегированата сфера на световната литература, преводите в аудио-визуална форма са може би дори с еднакво последващи действия. Различните клонове на средствата за масова информация – радио, филми, телевизия, видео, интернет – както са използвали литература, така са били и използвани от нея. Ако копието, както предлага Дерида, създава престижа на оригинала, безкрайните повторения на романи като „Дон Кихот“, „Робинзон Крузо“ и „Мадам Бовари“ под формата на филми, анимационни филми, инсталации, видео игри, тематични паркове, и интерактивни уеб сайтове очевидно поддържат тези романи живи, като запазват и дори увеличават техния престиж“ (Robert 2019, p. 69).

Тази позиция припомня и потвърждава изведената от Дейвид Дамрош твърде тясна връзка между различните изкуства и форми на художествено изразяване, определящи хибридизацията на културната среда от XXI век. Той откроява новата позиция на литературата, която е освободена от тяснонационални характеристики, но и от традиционните критерии за престижност и каноничност и подчертава, че „Литературата винаги е циркулирала заедно с

други начини на художествено изразяване. Живопис, скулптура и музика са класически теми за сравняване на взаимодействията, напоследък допълнени от растящ ангажимент с филмовите изследвания, но компаративистите са направили сравнително малко с по-новите медии, които сега действат, оставяйки ги на специалистите по медийни изследвания, базирани на национални традиции. И все пак става все по-ясно, че литературата днес е в световна конкуренция с бързо развиващите се форми на по-новите медии – от кабелна телевизия до музикално видео и онлайн игри, а литературоведите могат да имат неловкото чувство, че литературата губи от конкуренцията. Тъй като читателите отстъпват на зрителите, резултатите могат да бъдат почти неузнаваеми, дори когато е открит литературен предшественик“ (Damrosch 2020, p. 234).

Започналите с постмодернизма процеси на деканонизация вече са узаконени в различните изкуства и стават база за динамичните промени в културата. В постмодерната литература употребата на порнографски дискурс се оказва важен елемент от постмодерната поетика, а в настоящето сексът вече се превръща в постоянен компонент от съвременната хибридна и дигитална култура. Той не само присъства във всички области на културата, но и демонстрира невидимата, но здрава връзка и взаимодействие между различните изкуства и трайно сближените граници на фриволно развлекателни, медийни формати и културни събития с художествена значимост, но и широка популярност. Браян Макхел коментира тясната връзка между литературата и киното в общите елементи от порноразрухата като част от глобални кинопродукции, които изграждат дистопийни визии за близкото бъдеще. Позовавайки се на емблематичен за постмодерното кино от 80-те години филм, авторът подчертава, че „Ридли Скот експлоатира привлекателността на порно разрухата, когато използва разрушения интериор на Бредбъри Билдинг в Лос Анджелис (който, в реалния свят, изобщо не е разрушен), като място за кулминационната конфронтация в *Blade Runner* (1982). Порно разрухата фигурира и в литературни репрезентации, вариращи от Пол Остър в *The Country of Last Things* (1987) и *Empire of the Senseless* (1988) на Кати Акър, през *Parable of the Sower* (1993) на Октавия Бътлър до развалините на Южен Бронкс от разказа на Дон Делило *The Angel Esmeralda* (1994), който впоследствие е включен в неговия роман *Underworld* (1997)“ (McHale 2015, p. 195). Всъщност филмът на Ридли Скот илюстрира активното навлизане на киберпънк елементи в съвременната култура, които са комбинирани с детективски истории, техноеротика и дистопии, чрез които се изгражда представата за градския пейзаж в близкото бъдеще като „фон за артикулирането на съвременните безпокойства и страхове на едно общество, доминирано от глобалните корпорации и информационните технологии“ (Gere 2008, p. 189). Този филм е и чудесна илюстрация за твърде тесните граници на литературата и киното, но и за постмодерните основи на зараждащата се хибридна култура още през 80-те години на XX век, а сим-

вол на тези процеси става режисьорът Ридли Скот, който изследователите на постмодерното кино и литература посочват, че е не само създател на филма, режисьор, но и сценарист, защото с *Blade Runner* „той допринесе толкова много за филмовия сценарий, че в окончателната версия на сценария сценаристите не можеха да разпознаят работата си поради количеството изрязване, поставяне, редактиране и промени, които Скот беше въвел. Така режисьорът се превръща в писател в буквалния смисъл на думата“ (Torres Cruz 2014, p. 47).

През 2017 година традицията на блогбъстърите намира сериозен подем в динамиката на дигиталната и хибридна културна среда, а повечето от утвърдените и превърнали се в класически заглавия в киното получават своите продължения или нови интерпретации. Киното през XXI век е вече изцяло подвластно на процесите на глобализация, които провокират мащабни промени в интерпретация и релокация на филмови жанрове, които са изместени спрямо новите аудио-визуални формати, ставайки пресечна точка на националните индустрии и глобалната икономика. С огромен интерес, но и със значително по-малки приходи от очакваното е посрещнат „Блейд Рънър 2049“ на канадския режисьор Дени Вилньов с участието на Харисън Форд и Раян Гослинг. Филмът получава две награди Оскар: за най-добра кинематография и за най-добри специални визуални ефекти, потвърждавайки постмодерните тенденции в литературата и киното, започнали през 80-те години, но/и намерили своето продължение и развитие през третото хилядолетие. Филмът е направен по романа на големия американски постмодерен романист Филип Дик *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1966 г.), който е преведен на български език като „Беглец по острието“ (1994 г.). Въпреки позитивната критическа рецепция, филмът получава и редица критики, а и значително по-нисък от очаквания зрителиски интерес. При сравнение на двете версии на филма – на Ридли Скот от 1982 г. и на Дени Вилньов, се наблюдават множество противоречиви оценки. Смята се, че вторият филм е много по-динамичен и зрелищен, но заедно с това гравитиращ около добре познати и експлоатирани теми. Достига се и до крайни становища, че за разлика от вече канонизирания образец на Ридли Скот, който продължава да провокира с постмодерната си експерименталност и неопределеност, бъдещето на новата версия е твърде неясно. Разбира се, в динамично променяния се свят бъдещето на всеки културен продукт е обгърнато с множество неизвестни, но *Blade Runner* е най-малкото категорично доказателство за влиянието на постмодерната литература върху киното, защото остава „един от най-добрите образци на жанра на киберпънка, разглеждан тук като субжанр на постмодерността“ (Torres Cruz 2014, p. 2). Романът на Филип Дик поставя широка гама от проблеми, които през XXI век стават все по-очевидни, а и заплашителни. Това е една „ужасяваща антиутопия“, която тревожи със сбъднатото пророчество за изчерпаността на човешкото, един нов апокалипсис, заличил границите между реално и симулирано,

автентично и фалшиво. Дъглас Келнър сравнява DVD варианта от 1992 година, който се различава от филма, а след това и версията от 2017 година, която се появява 30 години след оригинала, и настоява, че различните киноинтерпретации реално възпроизвеждат с техниките на киното един общ, архетипен, футуристичен белетристичен модел, който променяйки се през времето, запазва идейно-тематичния корпус на Филип Дик, който препраща към предизвикателствата на глобалното настояще, защото „изобразява изтощен човешки вид, изчерпан от всички чувства и връзки с другите, и показва, че андроидите получават емпатия. По този начин той сигнализира сливането между хора и машини, въпроси за това какво е останало от човечеството в един високо-технологичен свят, който поставя под съмнение дългосрочното оцеляване на човешкия вид, чиито членове губят позитивни емоционални връзки помежду си“ (Kellner 2020, p. 283). Постмодерното кино още от края на XX век демонстрира тясната си връзка с постмодерната литература, комбинирайки различни жанрове и наративни модели, които отварят широко поле за имплантиране на разнородни идейно-тематични регистри и кинематографски техники, които прегъват границите между реално и фикционално, провокирайки широк зрителски интерес, който така или иначе не генерира натрапчиво еднозначна оценка, а парадоксално сближава популярност и престиж. Един от филмите с богати и убедителни примери за единоедействието на структурни и тематични постмодерни елементи е „Мълчанието на агнетата“ (1991 г.) по романа на Томас Харис, който е представителен за хорър жанра и печели голяма популярност и зрителски интерес, но също така и пет от най-престижните награди „Оскар“, включително и за най-добър филм за 1992 година. Киноиндустрията през годините развива и обогатява традициите на постмодерното кино, които продължават да бъдат хетерогенни и многозначни. Това дава основание на Джеймс Питърсън в изследването си за постмодернизма и киното от книгата на Ханс Бертенс и Доу Фокема за интернационалния постмодернизъм да опише сложния характер на постмодерното кино, подчертавайки, че „Кинематографичният постмодернизъм добавя трета степен на сложност, защото няма такова нещо като киното. Вместо това има няколко вида кино, или по-точно – редица режими на кино, като авангардното, документалното, интернационалното кино/изкуство и различни щамове на комерсиалното кино. Всеки режим съществува в различен набор от институции, които осигуряват създаването и показването на филми, като всеки от тях осигурява специфичен контекст за развитието на постмодернизма. Съответно, правилното схващане на кинематографичния постмодернизъм ще отчита не само многото сетива на термина „постмодерен“, но и за това как постмодернизмът се проявява в различни режими за създаване на филми“ (Peterson 1997, p. 141). С огромно нетърпение и зрителски интерес в средата на второто десетилетие от третото хилядолетие са посрещнати редица продължения на познати и знакови филми като

„Бързи и яростни 8“, „Карибски пирати: Мъртвите не говорят“, „Лигата на справедливостта“, „Междувездни войни“, „Епизод VIII“, „Трейнспотинг 2“, дълго отлаганата екранизация на *Тъмната кула* на Стивън Кинг, поредицата, която още от първата книга, излязла през 1982 година, става емблематична за научната фантастика и постапокалиптичните визии за съвременния свят. Блокбъстърите се утвърждават като характерни за третото хилядолетие твърде мощни, високобюджетни кинопродукции, които са адресирани към големи зрителски аудитории с ясното намерение да се генерират сериозни финансови постъпления. В началото на третото десетилетие на XXI век продължават да се разпространяват филми, появили се още през XX век и вече с голям брой продължения. Мога да посоча касови филми като „Бързи и яростни 10“, „Трансформърс 7“, „Мисията невъзможна 7“, „Джон Уик 4“, „Индиана Джоунс и реликвата на съдбата 5“, „Топ гън 2“, „Аватар 2“. Киното през третото хилядолетие утвърждава ключовата си позиция, като елемент от съвременната хибридна култура, която провокира и откроява сближените граници между отделните изкуства и тяхната безусловна подчиненост на определени корпоративни интереси, търсещи механизми за разширяване на мащабите за разпространение на културните продукти и извличането на максимални печалби от тях. Кинопродукциите безусловно са подчинени на новите пазарни принципи, които заемат сериозно място в теориите за съвременното кино. Теоретиците на киното още в края на първото десетилетие подчертават, че „създаването на филми в Холивуд от началото на 2000-ата година все повече се ориентира към три отделни индустриални сектора, в които три различни класа производители създават три много различни категории продукти. Най-високото ниво, така да се каже, се състои от шестте традиционно големи холивудски студиа – Warner Bros, Disney, Paramount, 20th Century Fox, Universal и Columbia, чиито операции по създаване са тясно свързани (и определени от) структурата и стратегиите на родителския конгломерат. Главната цел на тези студиа е производството на размножени блокбъстери за франчайзинг, бюджетирани в диапазона от 100 – 250 милиона долара, които са насочени към глобалния пазар на развлеченията и са предназначени да функционират синергично с други области на забавления, свързани с компанията-майка“ (Schatz 2009, p. 25).

Силното присъствие на технологично ориентираните музика и литература, увеличената популярност на хакер културата, неминуемо провокират интереса на киното към киберпънк елементите, които са тясно свързани с постмодернизма и които все по-активно и целенасочено стават част от различните изкуства, разширявайки обема и значенията на културните форми. Емблематичен пример за постмодерно кино с акцент върху киберпънк е филмът „Матрицата“, който през 1999 година печели четири награди „Оскар“ и всъщност задава определяща тенденция за интегриране на компютърните технологии

не само в живота на съвременния човек, но проникващи и обземащи неговата същност. Това дава основание на изследователите на наративните и филмовите жанрове в дигиталната ера да открият разколебаната идентичност на индивидите, които обитават различни светове, а умовете им трудно разграничават реалността от илюзията за реалност, защото „в Матрицата реалните и виртуалните герои са свързани заедно, тъй като нещата, които засягат единия, влияят на другия. Това е ясно показано от гледна точка на живота и смъртта. Твърди се, че герой, който умира в Матрицата, е убит в реалния живот (тялото не може да се поддържа, когато умът мисли, че е починал)“ (Stephan 2019, p. 148). Доказателство за трайния потенциал на определени изпробвани във времето кинематографски модели, базирани на също така познати белетристични практики и форми, е следващата част на поредицата „Матрицата“, която е завършена през 2003 година, а приходите надхвърлят милиард и половина долара. Всичко това провокира създаването на четвърта серия на филма, която се появява в края на 2021 година. Закъснението в подготовката за излъчване е породено от пандемията от коронавирус, но екипът на продукцията успява да подготви трейлъра на „Матрицата: Възкресения“, която се появява по кината през декември 2021 година. Световната премиера е на 16 декември в Торонто и критиците много бързо засипват създателите с повече забележки, а може би и с известна доза снизходителна толерантност за тяхната смелост. Разбира се, 22 години след началото, светът се е променил радикално, а тази част от поредицата е яростно атакувана от критиката, която смята, че филмът е далече от качествата на оригинала, едно банално, скучно и лишено от нови идеи продължение, което много бързо ще бъде забравено. Интересно е, че повечето упреци са насочени към сценария, който е твърде неубедителен и изпълнен с много противоречия, неуместни и ненужни нови персонажи, сред които доминират андрогинните герои, възплъщаващи женската сила, но също така се критикува и кинематографията, доминиращите и неубедителни екшън сцени, слабостите във визуалните ефекти и дори в музиката. Забелязаните недостатъци съвсем не означават, че последната версия на тетралогията отваря нови посоки за размисъл върху конфликтите между хора и машини, за променените граници на световите, които са радикално различни или пък вече ненужни. Точно обратно, филмът продължава да отстоява теоретични позиции, изложени само две години преди последната част, които обобщават, че „В постмодерната поетика обаче, докато се разглеждат онтологичните изследвания, самите граници, които биха могли да демонстрират конструиран свят, се разрушават, след като бъдат подчертани и представени като граници. Това кара човек да смята не само че светът, който обитава, е конструкция (Ние самите ли сме в Матрицата?), но дори какво би означавало такава конструкция да съществува. Всички граници и разбирания на онтологията, самите понятия относно това какво е свят, да не говорим кой свят обитаваме, са поставени под съмнение,

което води до дискусията за самата природа на „свят“ (Stephan 2019, p. 150).

Важен компонент в киноиндустрията през XXI век е сексът, който продължава да заема все по-широко място в кинопродукции, които се организират в поредица, за да се възползват от създадения вече зрителски интерес, пренасяйки основната сюжетна схема в продължения. Събудилата огромен брой почитатели през 2015 година екранизация на книгата на Ерика Ленард Джеймс „Петдесет нюанса сиво“ получава своето продължение в „Петдесет нюанса по-тъмно“ през 2017 година. Филмът разказва за екстравагантната и драматична любов на милиардера Крисчън и красавицата Анастейжа. За разлика от провокативно поднесената садо-мазооснова на първата част във втория филм се представят преодолените травми, преживеният катарзис, които отключват хармоничната близост между двамата влюбени. Любовта е станала все по-силна, за да се освободи от кошмарите на близкото минало. Редукцията на сексуалните сцени, садо-мазоелементите, опитът да се изведе ходът на повествованието до нови психологически измерения, съвсем не прави втория филм нито по-задълбочен, нито по-интересен. Нещо повече, филмът е скучен, тривиален и твърде повърхностен, което по парадоксален начин не го прави безинтересен за широка зрителска аудитория. Всъщност голяма част от слабостите във филма се дължат на литературния текст, който не се отличава с особени достойнства, въпреки че трилогията, включваща и последния роман „Петдесет нюанса освободени“, е издадена за твърде кратко време в над 70-милионен тираж в целия свят. Занижената роля на всяка институционална санкция през новото хилядолетие оставя творбите във властта на читатели или зрители, което често води до парадоксални разминавания между оценката на критиката и популярността на културния продукт за потребителите. Самата критика в различните си оценки много често е нееднозначна и противоречива. Несъгласията с кинопродукции, които са със силното насищане на автентични сексуални сцени, води до смут и недоволство на някои критици от твърде предпазливото, семпло участие на секса в „Петдесет нюанса сиво“, където той не е репрезентиран пълноценно дори в симулиран вариант. Редица издания посочват, че филмът е по-стойностен от книгата, защото техниките на киноизкуството успяват да преодолеят вътрешния монолог и прекомерните описания, чрез които авторката най-вероятно се е опитала да засили психологическите акценти в романа си. Проблемите на секса и сексуалността намират сериозно място в съвременното кино, което през последните години представя различни продукции, провокирали критика и зрители със заложените в сексуалните сцени множество теми за насилието, алиенацията и разпада на пасторалната идиличност на отношенията между хората. Трилогията „Петдесет нюанса“ е определяна за пример на BDSM поп култура, която залага на нетрадиционни сексуални отношения, много често генерирани от принципите на насилие, подчинение и господство. По характерен начин се възпроиз-

вежда ключовият мотив за генезиса на травматизма в детството и пренасяне на стигмата върху лошите родители. В случая с Крисчън това е майката проститутка, която умира от свръхдоза, когато той е на 4 години. Тук е кодирана сексуалността на героя и проблемите, които има с интимността като елемент от нестабилните BDSM идентичности. Това предполага и заключенията, че „докато женското сексуално подчинение е натурализирано, стига да не е твърде хардкор, извън алтернативните независими филми като *Walk All over Me* и *Venus in Fur*, мъжкото сексуално подчинение има тенденция да бъде изобразявано като комично или патетично. И все пак може да се твърди, че в случая с „Петдесет нюанса“ капитулацията на Крисчън пред връзка „сърца и цветя“ показва, че Ана наистина е тази на върха. И така, докде наистина е стигнала поп културата в оспорването на девятизацията и дехуманизацията на BDSM?“ (Khan 2018, p. 66).

През XXI век настъпват редица промени в лесбофеминизма, който е намерил широко разпространение в киното и медиите, като се акцентира на умножаващите се лесбоидентичности, което по естествен начин води до пренасяне на феминистичния дебат в куйър теорията. Появява се и твърде силен интерес към въпроса за лесборепрезентациите в телевизията и киното, които се размножават в различни посоки, а повечето изследователи настояват за съобразяване и преориентиране на лесботематиката към интересите на мъжката аудитория. Това извиква заключения, че „Дискурсът на женствеността и лесбийската репрезентация лесно се преформулира в дискусията за „хетеросексуализацията на лесбийството“, с потенциала да „делесбианизира“ женски герой, привлечен от същия пол, защото е предполагаемо привлекателен за хетеросексуалната мъжка публика. Със сигурност случаят е такъв, че дори немейнстрийм филми могат да бъдат подложени на натиск да се присъединят към стандартите за красота, преобладаващи в комерсиалната култура, за да се харесат на по-широка публика“ (Beirn 2018, p. 42).

Сексуалните практики и отношения все по-активно преодоляват традиционните бинарни опозиции, което проблематизира нормативността и отваря възможности пред различни идентичности, включително транссексуални и cisgender мъже, което умножава спектъра от полови идентичности и роли, провокирайки ново отношение на куйър културата с феминизма от третата вълна, където въпросът за пола и сексуалността се премесват с проблема за интересекторността и расовата справедливост. Сексуалните желания, политики и идентичности се определят от трансформативни процеси в сексуални и социални структури, което определя и новите граници на реалност и фикция. Очевидно е, че много от особеностите и начините на изживяване на проблемите на човека в съвременния глобализиран свят са разположени в широка ниша от несъответствия и противоречия, което много често води до трайното разминаване в позициите на различните институции и идентичности. През

третото хилядолетие критериите за стойност на културните продукти са повече от всякога плурални и в същото време конфликтни и противоречиви. Секс-индустрията, от своя страна, през новия век е не само един от най-бързо развиващите се сектори на потребление и печалба, но и знак за семиотично обобщаващия характер на безграничния дигитален потенциал на корпоративния капитализъм.

Все по-резки стават разминаванията в оценките за културния продукт между потребители и авторитетната критика, която много често изповядва традиционни, консервативни критерии и ценности, но също така няма ясно изработено и добре аргументирано и защитено единно становище, а често става жертва на определени социални групи, които намират в дигиталния свят от третото хилядолетие подходяща среда за огласяване и разпространение на редица незабелязвани или потискани проблеми, теми и социални конфликти. За сметка на това медийно се разпространяват и преекспонират редица тези, отговарящи на императива за политическа коректност, които обикновено защитават интересите на конкретни социални групи, които често пренасят и разпространяват своите идеологии и етични послания в сферата на естетическото и настояват за оторизираността си да легитимират културна важност, значимост и престижност. По този начин утвърдени в предходното столетие културни символи могат да станат и стават жертва на новоконструирани социални групи.

През 2022 година, след две години, преминали под тягостното и зловещо бреме на ковид пандемията, зрелищността и блясъкът се завръщат на кино-фестивала в Кан, а 75-ото издание се провежда без всякакви ограничения, превръщайки се в тържество на въздействената сила на световното кино, което продължава да провокира с множеството наболели въпроси за класовото неравенство, етническите, расовите и половите конфликти и предразсъдъци, трафика на хора, масовите убийства, стереотипите и йерархиите в съвременното консуматорско общество, но и интимно личните изживявания на отношенията и конфликтите между хората. Разнообразието от кинопродукции от цял свят, в които се появяват добре познати режисьори и актьори, като японца Хирокадзо Корееда, в чиито филм „Брокерът“ наградата за мъжка роля печели южнокорейският актьор Сон Кан-Хо, но и нови, а понякога и скандални имена като спечелилата награда за най-добра женска роля иранска актриса Зар Амир Ебрахими. Всичко това утвърждава широките идейни и естетически граници на световното кино. „Златна палма“ в Кан за 2022 година печели „Триъгълник на тъгата“ на шведа Рубен Йостлунд, който е определен като зрелищна социална сатира, но според мен сатиричното до голяма степен отстъпва на пародийното. След официално оповестената раздяла с ковид пандемията Film Festival Cannes за 2023 се провежда от 16.05. до 27.05.2023 г. в Palais des Festivals et des Congrès, който събира филмови знаменитости от цял

свят, освободени от тежестта на пандемичните мерки. Открит през далечната 1946 година, Фестивалът е едно от най-важните културни събития през годината, но той е и безусловно доказателство за хибридната културна среда от настоящето. На откриването водещата Киара Мастрояни изпява „Влюбих се в теб“ и представя майка си Катрин Денъов, с което обобщава въздействената сила на киноизкуството през годините. Зрелището започва още от червения килим, на който множеството звезди извикват нестихващ интерес със своите стилни, но и провокативни тоалети. През тази година представянето залага на голотата и сексапила, а един от най-предизвикателните тоалети е на индийската актриса Еша Гупта, която провокира с прозрачен бюст, но и с огромна цепка на бедрото, която скрива твърде малко. Интерес събужда и семейството на Майкъл Дъглас, който придружава жена си Катрин Зита-Джоунс, облечена в изящна червена рокля с огромно деколте, а 19-годишната им дъщеря се появява в бяла полупрозрачна рокля. Майкъл Дъглас, от своя страна, получава почетната „Златна палма“, връчена му от Ума Търман. Наградата е присъдена и на Харисън Форд, който изпълнява главната роля в „Индиана Джоунс и реликвата на съдбата“, последната, 5-а част от хитовата поредица. На Фестивала се завръща и изританият от Холивуд Джони Деп, който след съдебните битки с бившата си жена Амбър Хърд, заявява, че не мисли за Холивуд, чувства се чудесно във Франция, където се възприема като истинска звезда в ролята на крал Луи XV от френската продукция „Жан дю Бари“. Режисьор и сценарист на филма, а и партньорка на Деп е френската актриса Мейвен льо Беско, а откриването на Фестивала с френската продукция отново събужда гнева на феминистите, които така и не могат да простят на Джони Деп спечеленото дело срещу бившата му съпруга. Зрителският интерес към филма се дължи не само на предизвикателния сюжет и великолепната актьорска игра, но и на автентичността и великолепието на двореца Версай, а и на изработените от „Шанел“ артистични костюми. Традиционно интерес събуждат филмите на Мартин Скорсезе, който участва с „Убийците на цветната луна“ с Леонардо ди Каприо и Робърт де Ниро, и на Педро Алмодовар. „Златна палма“ е присъдена на филма „Анатомия на едно падение“ на френската режисьорка Жустин Трие, което я прави едва третата жена режисьор, която печели голямата награда на кинофестивала в Кан. Интересно и показателно е, че при връчването на наградата тя отправя остра критика към правителството. Наградата за режисура получава роденият във Виетнам френски режисьор Чан Ан Хунг за „Страстта на Доден Буфан“, а тази на журито отива при филма „Паднали листа“ на финландеца Аки Каурисмаки. Филмът „Чудовище“ на традиционно присъстващия в Кан японец Хирокадзу Корееда този път печели наградата за най-добър сценарий, връчена на Юджи Сакамото. Наградите за най-добра актриса и най-добър актьор поделят туркинята Мерве Диздар и японецът Коджи Якушо. В заключение трябва да кажа, че атмосферата на Фестивала и

изобилието от многообразни продукции от цял свят правят за пореден път Кан емблема на световното кино.

В САЩ киноиндустрията продължава да утвърждава провокативния характер на киното през последните десетилетия, а все по-лесният достъп до големите постижения ги включва в мащабни и атрактивни кампании, които демонстрират тясната връзка между различните изкуства и рекламно-медийния характер на съвременната култура. „Гардиан“ подчертава релацията между литературата и киното, като прави интересното и точно заключение, че повечето от филмите, участвали в надпреварата за „Оскар“-и през годините са екранизации на романи на известни американски писатели, като се започне от Ивлин Уо, Скот Фицджералд, Реймънд Чандлър, премине се през Томас Пинчън и Филип Дик и се стигне до значими имена в съвременната литература. Разбира се, не само в САЩ големите романови образци стават предизвикателства за киноиндустрията, което прави жанра на романа най-популярния и предпочитания в контекста на дигитализирания свят от третото хилядолетие. След екранизацията на „Името на розата“ на Умберто Еко от 80-те години, постмодерният роман в Европа продължава да захранва киното. Ще посоча само кратък списък с имена на автори като Джеймс Балард, Иън Макюън, Дейвид Мичъл, Ървин Уелш, Мишел Уелбек, Фредерик Бекбеде, Джулиан Барнс, Милан Кундера и много други. През третото хилядолетие отношенията между киното и литературата продължават да са конкурентни, но и синергични, а разликите стават все по-малко видими, завладени от дигиталното господство и подчинеността им на корпоративни финансови интереси, което намира убедително потвърждение в изследвания от края на второто десетилетие на века, в които се настоява за твърде тясната връзка на киното и литературата в съвременния глобализиран свят и се настоява, че „От друга страна, тази разлика между киното и литературата ерозира в ерата на медийна конвергенция сближаването на медиите и финансовата концентрация, особено при корпорации като Amazon, които сега произвеждат и разпространяват всякакъв вид от онова, което грубо наричат „съдържание“, стига да е печелившо, включително под формата на филми и книги, много от които се основават на канона на световната литература“ (Stamt 2019, p. 63).

Интересно е, че церемонията по връчването на „Оскар“-ите продължава да илюстрира тезата на Дъглас Келнър, че наградите са зрелище на самите себе си и на американската култура, а както бе изказано на церемонията, вече и доказателство за глобалните културни ценности, които не признават никакви граници. Въпреки убедителните наблюдения за занижения зрителски интерес към наградите „Оскар“ през последните години всички номинирани продължават да получават луксозни подаръци, които на 92-рите награди достигат до 225 хиляди долара. Голямата изненада е, че на церемонията в „Долби Тиътър“ в Лос Анджелис наградата за най-добър филм за първи път получава лента,

която не е на английски език, тържество на многоезичието и глобалните тенденции за денационализиране на културата. Южнокорейският филм „Паразит“, който вече беше взел наградата за най-добър филм на Фестивала в Кан, печели и четири „Оскар“-а и изненадва голяма част от кинокритици и зрители, свикнали с традицията най-високото отличие да не напуска границите на САЩ. Режисьорът Бонг Джун Хо не скрива своята изненада, че филмът му получава и наградите за най-добър режисьор, най-добър чуждестранен филм и най-добър оригинален сценарий. Той изразява уважението и почитта си към силната конкуренция и останалите номинирани режисьори, сред които се открояват имената на Мартин Скорсезе, Куентин Тарантино, Сам Мендес, Тод Филипс, от които се е учил в различни периоди от живота си. Въпреки трайно наложилите се тенденции за глобални културни ценности, които не признават границите на нации и езици, се оказва, че все още съществуват консервативни националистически нагласи и политики, които не оценяват качеството на културния продукт, а го превръщат в заложник на определени икономически и политически интереси. Ярکو доказателство за това се оказва изказването на американския президент Доналд Тръмп на предизборен митинг в щата Колорадо, на който иронизира институцията на наградите „Оскар“ и чрез риторични въпроси и носталгии по „Отнесени от вихъра“ и времето на вихрещите се класови противоречия и консолидиращ се американски империализъм изразява острото си недоволство от решението на Академията да връчи наградата за на-добър филм на южнокорейската продукция. В острата критика на Тръмп се долавят икономическите и търговски противоречия и конфликти между двете страни, което, от своя страна, препотвърждава зависимостта на различните културни награди от политически и икономически интереси. Филмът на Бонг Джун Хо е интересна провокация към предизвикателствата на съвременния глобализиран и дигитализиран свят, в който традиционните класови конфликти намират множество нови измерения отвъд колективната класова противоречивост, приглушена и изкривена от неолибералното господство. Противоречията между класите са илюстрирани с конфликта между две семейства, които от двете опозиционни страни на социалната йерархия представят острата поляризация в южнокорейското общество, изживяващо сблъсъка на класовите противоречия и непостигнатото и непостижимо равновесие. „Паразит“ е филм за пожеланата промяна на социалната идентичност, която не признава правила и етични норми, а търси всички възможни начини за бърз обрат във вертикалната организация, излизането от мазето и обладване на светлото, престижно и безгранично в потребителската си неистовост пространство на привилегированите. Дигиталният свят, който присъства във филма с множеството си атрибути, генерира увереността, че всичко е постижимо в един симулативно проиграван свят на имитации и подобия. Определен в някои източници като черна комедия, филмът няма ясно заявена, единна

жанрова идентичност, а съдържа и преплита множество елементи от драма, трилър, сатира, гротеска, хорър, с което традиционната и актуална тема за социалното неравенство в съвременното постиндустриално, мрежово общество намира предизвикателни, артистични измерения и превъплъщения. В разгара на ковид пандемията се появява и южнокорейският сериал *Squid Game* [„Игра на калмари“], който много бързо печели световна популярност и се превръща в един от най-харесваните сериали, достигнал рекорден брой гледания в интернет. Това е една зловеща история, която на базата на дистопията провокира множество въпроси за изпитанията и противоречията в съвременния капитализъм. Подобно на „Паразит“ и този филм се базира на разрастващия се социален антагонизъм в Южна Корея, на огромния дисбаланс между живота на бедните и богатите, на вездесъщата власт на свръхбогатите и с лекота прехвърля национални граници в глобалната социална проблематика, презентирани в атрактивни, зрелищни жанрове като трилъра, екшъна и хоръра. Не трябва да се подценява и фактът, че продукцията е преведена на много езици, което я прави достъпна за глобална публика, която през социалните медии успява да разшири неимоверно популярността на продукта, изненадвайки дори мениджърите от Netflix. Динамиката в медийния свят много бързо води и до появата на нов конкурентен проект *Hellbound* („Зов от ада“), който вече оглавява класациите за гледаемост в над 80 държави непосредствено след появата си през ноември 2021 г. Сериалът поставя редица познати въпроси за греха, престъплението и изкуплението, за Божията справедливост и човешките избори, за страданието, смъртта и Ада. Разнообразието от персонажи, рязката смяна на сюжетни ходове и завладяващата интрига са комбинирани с водещата идея за изчерпаността на човешкото, което се оказва по-страшно от демоничните чудовища, провокация да мислим настоящето като вход към или дубликат на отвъдното. В сериозна конкуренция с черната комедия „Наследници“, който вече има награда за 2020 година, а я потвърждава и през 2022, когато разпределя значимите призове с „Тед Ласо“, „Белият лотос“, южнокорейската продукция „Игра на калмари“ (*Squid Game*) е смятана за една от най-големите провокации след първия сезон от 2021 година, а още през следващата година се обсъжда вече и *Squid Game 2*, която се очаква да се появи през 2023 или 2024 година и реално ще изисква абонамент в Netflix. Все по-очевидна става тенденцията за появата на неанглоезични продукции, които печелят огромен зрителски интерес, но и все по-важното значение на стрийминг платформите, и най-вече на Netflix, където се появяват големите хитове. Разбира се, коментарите не пропускат да отчетат силното влияние на индустриалния мастодонт HBO. След публикувания от „Ню Йоркър“ списък на най-важните книги за 2022 година, малко по-късно се появява и списъкът на Ричард Броуди от сп. „Ню Йоркър“ на най-гледаните филми, за да потвърди тесните граници между изкуствата, но и засилващата се роля и влияние на

стриймिंग културата, утвърждавана в заключения, че „Новите филми са притиснати между преминаването към стрийминг (което предпочита сериалите пред филмите) и ефектите от пандемията, която рязко намали навиците за гледане на филми, особено сред по-възрастните зрители на артхаус филми – както се вижда от провала в боксофиса от по-голямата част от последната година на изданията от типа на „Оскар“. Преминавайки от ограничено разпространение по кината до бързо поглъщане в океанска стрийминг област, много филми с големи достойнства остават номинално налични, но почти не оставят следа от присъствието си“¹.

В началото на 2023 година огромен интерес събужда новият сериал на Netflix „Калейдоскоп“, който е изграден от осем части, които са оцветени различно и могат да бъдат гледани не в строгата последователност на историите „Виолетово“, „Зелено“, „Жълто“, „Оранжево“, „Синьо“, „Бяло“, „Червено“ и „Розово“. Зрителят сам има възможност да селектира последователността. Съдържанието е организирано около подготовката и изпълнението на титаничен и много сложен обир за 7 милиарда от трезор в Ню Йорк, който минава през различни етапи. Препятствия, интриги, кражби на самоличност, убийства, растящо напрежение, преमेждия и битки, заговори и шокиращи разкрития, природни катаклизми са в основата на отделните епизоди от зрелищната и експериментална продукция. Минисериалът се предлага със субтитри на френски език, а за Латинска Америка – и на испански. Той е нелинейно структуриран, с което потвърждава актуалността и значението на постмодерните ризоматични конструкции.

В новата дигитална и хибридна културна среда в епохата на глобализацията от ХХІ век отношенията на киното и литературата стават все по-близки и симбиотични. Киното винаги е използвало литературата като основа, която се адаптира през спецификите на кинематографията, а самите литературни текстове, от своя страна, стават достъпни и широко популярни чрез киноадаптациите си. Така или иначе, двете полета винаги са имали нужда едно от друго и винаги са черпели и обменяли ресурси помежду си. Дори бегъл поглед върху творчеството на Нобелови лауреати за литература показва, че популярността им се разраства първо след преводите на много езици, но също и след филмовите адаптации, които са достигали до различни аудитории. Традиционно се смята, че кинематографичният дискурс привилегирова гледането пред слушането, но дигиталният свят от третото хилядолетие променя много от традициите. Киното вече осигурява диалогичен фон на комуникативна реч, извличайки визуални импликации на речта, съпоставяйки думата с жеста, диалога – с изражението на лицето, вербалния обмен – с телесната динамика, и в този смисъл цели продукции се изграждат на връзката звук – изображение. Литературата и киното се включват в новата трансдисциплинарна карта на сродни полета, обогатяващи и разширяващи академич-

ните изследвания на световната/транснационалната/глобалната литература, киното и медиите, преминаващи различни видове граници – пространствени, времеви, дисциплинарни, политически, културни и теоретични. Пресичането на границите винаги води до безпокойство, защото означава напускане на комфортните зони на общности, нации и дисциплини, но то също така генерира трансформация, точно както изкуствата, медиите и дисциплините могат да се трансформират взаимно. В хибридната културна среда на XXI век различните изкуства са инвестирани едно в друго, като литературата е в киното, а киното – в литературата, и всяко изкуство може да бъде входна врата към другите. Разбира се, ризоматичният интерфейс между изкуствата извиква някои несъгласия и недоверие в преминаването на границите, а литературоведи изразяват страха си от разрастващата се власт на дигиталните медии, достига се и до крайни идеи за смъртта на книгата. Изкуствата и културата на XXI век могат да се определят като форма на ремиксабилност/Лев Манович, а дигиталната среда събира всички изкуства, но и всички форми и стилове, водещи до систематична хибридизация. Киното вече не е съперник на литературата, а по-скоро спасител, съмишленик, популяризирайки я чрез адаптации. Безкрайните итерации на класически романи под формата на филми, анимационни филми, видеоигри, интерактивни уебсайтове не само ги спасява от зловещото пророчество на Франко Морети за тяхната неизбежна смърт, кодирано в метафората „кланица на литературата“, но поддържа и разширява техния престиж. Трябва да припомним, че подобно на световната литература, понятието световно кино от години вече съществува под различни форми и наименования като „кино на малцинствата“, „кино на Третия свят“, „постколониално кино“, което обикновено се е противопоставяло на общата тенденция за затваряне в националното или на западното етноцентрично кино. В епохата на глобализацията процесите на депровинциализиране се определят вече с понятията „транснационално“, „глобално“ и „световно“, с които се преодоляват редица досегашни граници, ставайки част от многообразието от потребителските желания и корпоративните интереси, генериращи съответно и нови теоретични подходи. Закономерно се достига до заключения, че „Едва през XXI век световното кино започва да се теоретизира задълбочено, по начини, едновременно сходни и различни от употребите му в изследванията на световната литература. (...) Световните киносерии инвестират в кинематографичния „Свят“ нови енергии и теорията за перспективите на световното кино, която преформулира релацията между Холивуд и световното кино“ (Stam 2019, p. 104). Подобно на Дейвид Дамрош, който настоява за траен, хуманитарен диалог в културното поле и теоретици културолози поставят въпроса за необходимостта от по-тясната връзка между литературата и киното като елемент от глобализационните процеси, утвърждаващи хибридната културна среда от настоящето. Под-

чертава се колаборацията, но и конкурентните отношения между литературознанието и теорията на киното, които кристализират в заключенията, че „Точно както киното подпомага литературата чрез популяризиране на нейните текстове, киното индиректно помага на факултетите по литература, в смисъл че курсовете по литература все повече разчитат на филмови адаптации на литература, за да увеличат записаните. В епохата на културни изследвания, в която професорите все по-често се намесват в областите на другия, този опортюнизмът провокира известно недоволство сред учените по кинознание, когато професори по литература, които не са обучени в историята и теорията на киното, преподават филми по тематичен, а не по специфичен кинематографичен начин“ (Stam 2019, p. 71). Тази позиция не само не определя тенденции за завръщане към културна диференциация, монолитност и чистота, а по-скоро проблематизира диалогичните режими между световна литература, кино и медии, за да се разшири и обобщи представата за трансдисциплинарните процеси в епохата на глобализацията, когато се заличават всички, традиционно наложени и дълго пазени граници между отделните изкуства.

БЕЛЕЖКИ

1. The Best Movies of 2022. *The New Yorker*
2. KELLNER, D., 2020. Media Culture. Cultural Studies, Identity, and Politics in the Contemporary Moment
3. MACKAY DEMERJIAN, L., 2016. The Age of Dystopia, The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future, page 12.
4. ВОДОПЬЯНОВОЙ, Е. В., 2013. Европейская культура: XXI век, под редакцией профессора Е. В. Водопьяновой.

REFERENCES

- BEIRNE, R., 2018. Representing lesbians in film and television, In: SMITH, C.; ATTWOOD, F.; MCNAIR, B. (ed.). *The Routledge companion to Media, Sex and Sexuality*. New York: Routledge.
- DAMROSCH, D., 2020. *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*. Princeton: Princeton University Press.
- GERE, C., 2008. *Digital Culture 2nd edition*. London: Reaktion Books. ISBN 978-1-86189-388-8
- KHAN, U., 2018. Fifty Shades of Ambivalence: BDSM representation in pop culture In: SMITH, C.; ATTWOOD, F.; MCNAIR, B. (ed.). *The Routledge companion to Media, Sex and Sexuality*. New York: Routledge.
- MCHALE, B., 2015. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*.

- New York: Cambridge University Press.
- PETERSON, J., 1997. Postmodernism and Film, In: BERTENS, H.; FOKKEMA, D., (ed.). *International Postmodernism Theory And Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- SCHATZ, T., 2009. New Hollywood, new millennium. In: BUCLAND, W., (ed.). *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. London: Routledge.
- STAM, R., 2019. *World Literature, Transnational Cinema, And Global Media*. Routledge.
- STEPHAN, M., 2019. *Defining Literary Postmodernism for the Twenty-First Century*. Palgrave.
- TORRES CRUZ, D., 2014. *Postmodern Metanarratives Blade Runner and Literature in the Age of Image*. Palgrave Macmillan.

LITERATURE AND CINEMA IN THE AGE OF GLOBALIZATION – FRAGMENTS OF THE XXI CENTURY CULTURAL HYBRIDIZATION DEBATE

Abstract. The article examines the globalization of the 21st century, which is driven by the postmodernist processes of decanonization that create a hybrid cultural environment in the present.

The main focus of the text is the film-literature relationship, which is both synergistic and competitive in the market of cultural products. The article presents key postmodern novels from the 80s and 90s of the last century and their film adaptations, which even in the 21st century reproduce with the techniques of cinema a common, archetypal, futuristic, fictional model. Cinema and literature in the third millennium are subordinated to corporate interests and media giants, and the rhizomatic interface between the arts argues for the ubiquitous hybridization of culture. In conclusion, the dialogical modes between world literature, world cinema, and world media are highlighted.

Keywords: globalization; literature; cinema; media; world; postmodernism; rhizomatic; interface; hybridization

✉ **Prof. Ivan Ivanov**
University of Sofia
Sofia, Bulgaria
E-mail: iviv7@abv.bg