

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

ДЕКОНСТРУКЦИЯ
НА СУПЕРГЕРОЙСКИЯ ФИЛМ



Красимир Кастелов

2020

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2020
www.essc-bg.com

Сред случващото се в световната киноиндустрия напоследък се открояват две неща - настъплението на стрийминг платформите и продължаващият възход на супергеройското кино. Емблема на първото безспорно е Netflix, а на второто - Disney. Защото това е компанията, която през по-голямата част от последното десетилетие оглавява класациите по най-много приходи. А през 2019 г. тя отчете рекордните \$10 млрд. приходи още преди да е пуснала по екраните „Възходът на Скайуокър” - последният епизод от сагата „Междузвездни войни”¹.

„Дисни” е първото филмово студио в историята, достигнало тази кота в световния боксофис. Кое би било немислимо, разбира се, ако междуременно не бе придобила правата върху „златни кокошки”, каквито са франчайзите „Star Wars” и „Marvel Cinematic Universe”. Не случайно през шест от последните десет години именно филми на Дисни за супергерои, базирани върху комикси, както и такива за приключения в космоса, са зрителски фаворити по целия свят. А през 2019 г. са произведени най-много супергеройски филми (общо 8), като един от тях „Отмъстителите: Краят” (Avengers: Endgame) постави нов боксофис рекорд от \$2.8 млрд. Общите приходи от световното разпространение на всички досегашни филми от вселената на Марвел възлизат на \$22.55 млрд. по данни на „Statista”.²

Създадени първоначално, за да развличат предимно децата, в продължение на дълго време комиксите не са възприемани сериозно от мнозинството възрастни. Но от началото на 21-ви век филмовите супергерои, базирани върху персонажи от комиксите, преживяват второ раждане и много бързо успяват да завладеят световните киноекрани, превръщайки се в може би най-разпознаваемите символи на днешната попкултура.

¹ **Rubin, Rebecca.** Disney Crushes Own Global Box Office Record With Historic \$10 Billion, [variety.com](https://www.variety.com), 8 декември 2019.

² Highest grossing film franchises and series worldwide as of October 2019, [statista.com](https://www.statista.com).

Манията по супергеройското кино започва да придобива глобални измерения още в края на 1980-те години, когато в резултат на невиджаната истерия около премиерата на „Батман“ (1989, реж. Тим Бъртън) се пробужда и интересът към основния му филмов персонаж. А това пък помага да се вдъхне и нов живот на комиксите, от които той произлиза. Разбира се, в онзи момент историите в картинки вече си имат своята не малка аудитория, която обаче е като капка в морето в сравнение с милионите сегашни поклонници на филмите, базирани върху комикси. Разработеният от Warner Bros. маркетингов план за „Батман“ допринася неимоверно не само за касовия успех на филма, но и за внедряването на комиксовата култура и по-специално на супергеройската тема във всички направления на мърчандайзинга и дори в мейнстрийм модата, според твърдението на изследователя Брадфорд Райт, изказано в американския документален филм „Възход на супергероите“ (2018, Rise of the Superheroes, реж. Том О’Дийл).

Премиерата на филма „Батман“ съвпада с 50-ата годишнина от появата на неговия главен герой, създаден през 1939 г. от Боб Кейн и Бил Фингър по поръчка на издателството DC Comics. Той всъщност е бил призван да повтори успеха на друг архетипен супергеройски персонаж от комиксите, наречен Супермен , който се появил на бял свят година по-рано.

На вълната на тяхната популярност се нароаяват много други аналогични персонажи. И комиксите бързо стават мощна индустрия с огромни тиражи, доминирана от гиганти като Marvel, DC, Dark Horse Comics и Image Comics. А след касовия успех на филма „Супермен“ (1978, реж. Ричард Донър), чиито приходи възлизат на \$300,4 млн. и най-вече след „Батман“ с неговите приходи от \$411,5 млн., Супермен и Батман се превръщат във водещи брандове и за киноиндустрията на САЩ.

Филмите за супергерои, създадени въз основа на комикси, са безспорно най-популярните и с най-големите приходи в наши дни, а киноиндустрията се е превърнала на практика в гигантски полигон за изпробване и масово внедряване на най-новите технологични открития в създаването на точно такива продукции, които според Мартин Скорсезе (а и не само според него), не са въобще кино, а по-скоро атракционни паркове. Знаменитият режисьор разяснява подробно позицията си в публикация на „Ню Йорк Таймс“ от 4

ноември 2019 г. Според него, за всеки, който мечтае да прави филми или тепърва навлиза в киното – ситуацията в момента е брутална и враждебна спрямо изкуството. *„За мен, за режисьорите, които обичам и уважавам, за приятелите ми, които започнаха да снимат филми по мое време, киното представляваше откровение – естетическо, емоционално и духовно откровение.“*, уточнява той и добавя, че филмите по комикси на Марвел са създадени да задоволяват специфичен набор от нужди, като са проектирани под формата на вариации на ограничен брой теми. А накрая обобщава, че в момента има две отделни полета: първото е полето на световната аудиовизуална развлекателна индустрия, а второто е полето на киното. *„Понякога те се покриват, но това се случва рядко. Боя се, че финансовата доминация на първото се използва за маргинализиране и дори за подценяване на съществуването на второто“*.³

Принципната позиция на фигура от ранга на Скорсезе е много важна и навярно би могла да допринесе за отрезвяването на управляващите филмовия бизнес, за да не се допусне едновременният провал на три, четири или повече мегапродукции, което би могло да причини непредвидим по своите мащаби колапс на цялата индустрия. За подобен възможен крах на сегашния модел на филмопроизводство се опита да предупреди пръв Спилбърг още преди 5 години. Според него, не е изключено историята да се повтори и супергеройският филм по комикси да бъде пометен от вятъра на промените по същия начин, както това се случва с уестърна през миналия век. Той напомня и за касовия провал на висококобюджетния исторически блокбъстър „Клеопатра“, довел до ръба на банкрута през 1963 г. компанията „20th Century Fox“. Този провал се оказва емблематичен, защото означава края на епохата на класическата холивудска студийна система, по време на която в продължение на десетилетия пазарът е стриктно поделен между големите студиа, а филмите са създавани по изпитани рецепти, носещи сигурни доходи.

Към края на 1960-те ситуацията се променя кардинално след сериозния отлив на публиката под влияние на телевизионната експанзия, а и на това, че на много зрители им

³ **Martin Scorsese:** I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain, The New York Times, 4 ноември 2019.

дошло до гуша от еднообразните пеплуми, уестърни и всякакви други костюмирани продукции. Продуцентите решават да реагират, залагайки на млади таланти, готови на дръзки иновации и експерименти, при това за малко пари. Така от пепелта на студийната система се ражда Новият Холивуд. И пак по думите на Стивън Спилбърг, цитирани от Питър Бискинд в прекрасната му книга „Волни ездачи, разярени бикове“: *„През 70-те за първи път паднаха всички ограничения; на младите им бе позволено да се втурнат напред с целия наивитет, мъдрост и с всички останали привилегии на младостта. Това бе истинска лавина от нови, смели идеи. И затова 70-те бяха такава разделителна линия.“*⁴

В най-амбициозния си вид Новият Холивуд е движение, което се стреми да откъсне киното от злия му близък, комерсиализма, и да му позволи да полети нависоко през разреждения въздух на изкуството.[...] Новият Холивуд съществува едва десетина години, но освен, че ни завещава редица забележителни филми, той учи на много за това как се управлява Холивуд днес, защо днешните филми – с някои щастливи изключения – са толкова монотонно ужасни, защо Холивуд е в постоянно състояние на криза и насочена навътре омраза.⁵

Любопитно е, че предвестникът на злеза на Новия Холивуд се оказва именно Спилбърг, който чрез хита си „Челюсти“ (1975), допринася за налагането на продълженията (the sequels) и франчайзите (the franchises), както и за утвърждаването на пазара на т.нар. „летен блокбъстър“ (summer blockbuster). Благодарение именно на страхотния финансов успех на неговия филм, големите студиа и високобюджетното жанрово кино възвръщат водещата си роля в Холивуд.

Мнозина откриват зла ирония в това, че точно човекът, който е частично отговорен за края на епохата на мейнстримното авторско кино, сега се моли за нейното възраждане.

⁴ Бискинд, Питър. Волни ездачи, разярени бикове, изд. Litus, 2015, стр. 11.

⁵ Пак там, стр.15

Но най-парадоксалното е, че точно 2019-та, която бе провъзгласена от мнозина за „годината, в която комиксите окончателно превзеха киното“⁶, даде начало на такова възраждане, макар и не по начина, за който говори Спилбърг. И колкото и да не ни се вярва, в законодател на завръщането се „истинско кино“ от типа на това от 1970-те, може да се превърне „**ЖОКЕРА**“ (Joker, реж. Тод Филипс) - един от най-успешните филми, излезли през миналата година. Защото неговият режисьор е съумял да прокара под маската на филм по комикси на DC талантлива вариация по теми и мотиви от етапни филми на Мартин Скорсезе („Шофьор на такси“, „Кралят на комедията“), Милош Форман („Полет над кукувиче гнездо“), Сидни Лъмет („Телевизионна мрежа“) и др. - при това с впечатляваща артистичност (в лицето на актьора Хоакин Финикс най-вече) и остра актуалност, които впечатлиха дори авторитетното жури на един от водещите световни фестивали (този във Венеция!), което го удостои с най-голямата си награда „Златен лъв“ в началото на септември миналата година.

В немалко от публикациите, посветени на филма, се изтъква, че неговото заглавие би могло да бъде и съвсем друго без това да му повлияе на качеството, но със сигурност би намалило значително приходите от разпространението. Но трезвите гласове побързаха да предупредят, че ако в бъдещи рискови проекти като този на Тод Филипс въобще не става въпрос за персонажи от комиксите, е малко вероятно те да получат каквото и да било финансиране от някое от водещите холивудски студиа.

Този филм наистина напомня в много аспекти именно за онова кино, за чието завръщане бленуват Скорсезе и Спилбърг - киното, притежаващо способността да ни среща с неочакваното в живота, като го драматизира и интерпретира, разширявайки непрестанно възможностите на изкуството. И това, че стойностно в художествено отношение произведение по комикси успява да се нареди сред касовите рекордьори на годината със своите приходи от над \$1 млрд. е безусловно много добра новина не само за недолюбваните комиксовото кино, но и за всички онези, които се надяват на повторното раждане на един нов, различен Холивуд, който би върнал в кината хората, които искат да

⁶ Петров, Георги. 2019-та: Годината, в която комиксите окончателно превзеха киното, vesti.bg, 16 октомври 2019 г.

гледат сериозни филми на голям екран. Защото, както казва Скорсезе, сега в много градове на САЩ, а и по целия свят, филмовите франчайзи са едва ли не единственият избор на зрителя, поради наличието на все по-малко независими кинозалони.

Но ако, въпреки всичко, на „Жокера“ се удаде да обърне сегашната тенденция, това би прозвучало и като тъжна ирония, защото ще покаже, че в наши дни оригиналните авторски проекти биха имали шанс само в случай, че пак в крайна сметка са за филми по комикси. Такава е горчивата реалност, която прави все по-невъзможен пробива в наши дни на режисьори-иконоборци от ранга на Орсън Уелс, Федерико Фелини, Андрей Тарковски, Франсис Копола...

Единствената надежда е в режисьорите-контрабандисти като Тод Филипс, а и като Кристофър Нолан, Дейвид Финчър, Зак Снайдър, Раян Куглър, които също се опитват да деконструират утвърдени стереотипи в масовото съвременно кино. Например Кристофър Нолан в своята трилогия за Черния рицар, рестартирала много успешно франчайза на DC Comics за Батман, превръща иконичния защитник на Готъм в герой, който противоречи на главните демократични принципи, залегнали в основата на американската политическа система”⁷.

Според мен, така както прочутият английски режисьор се опитва да проблематизира понятието „супергерой“ във филмите си за Батман, така и Тод Филипс постъпва с понятието „суперзлодей“ в „Жокера“. Всъщност, това е първият филм в историята на супергеройското игрално кино по комикси, който е фокусиран изцяло върху протагонист, който не само, че не е супергерой, но дори в хода на повествованието се превръща в... суперзлодей. При това през по-голямата част от времето му симпатизираме, защото го възприемаме като жертва, а дори и след първите му убийства сме по-склонни да го оправдаваме, отколкото да го обвиняваме... Истинска енигма е как един толкова нееднозначен и иносказателен филм като този успя да постигне огромен зрителски успех. Единствените разумни обяснения на този парадокс, според мен, се свеждат, до неговата обвързаност, все пак, с култови персонажи, които са добре познати на закърмената с

⁷ McGowan, Todd. The Fictional Christopher Nolan (pp. 123-146), University of Texas Press, 2012.

комиксовото кино масова публика, но също и до това, че докосва болезнени теми за милиони хора по света, на които им е трудно да приемат за нормално все по-задълбочаващото се неравенство между богати и бедни. Макар че, и едните, и другите едва ли разбират дълбокия му смисъл. Който съвсем не е само в това, че разкрива безпътицата на господстващата политическа система в САЩ, което вече бе убедително разяснено от известния словенски философ Славой Жижек⁸.

Причината за противоречивите интерпретации на филма се крие може би във възприемането му като драма за несправедливо отритнатия аутсайдер, без да се отчита иронията спрямо този „герой“ на нашето време, който е олицетворение на дълбоко обидения и озлобен „малък човек“, криещ в себе си плашещия потенциал да се превърне в персонаж като Жокера при определено стечение на обстоятелствата. А милионите фенове на супергеройското комиксово кино, вероятно допринесли в най-голяма степен за зрителския успех на филма, едва ли осъзнават значението на неговата радикална интертекстуалност. Защото изобилието от препратки към някои от най-стойностните филми не само от периода на Новия Холивуд, но и от най-ранната история на киното (например „Кабинетът на д-р Калигари“ (1920), „Човекът, който се смее“ (1928) и др.), не само че не е самоцелно, но, според мен, съдържа авторска ирония спрямо супергеройската тема като цяло и комиксовия филм в частност. Освен това, то прозвучава и като апел за завръщане към истинските стойности в киното.

**Нека се опитаме да вникнем в посланията
на този знаков за отишлото си десетилетие филм.**

Подобно на героя от „Записки от подземиеето“ на Фьодор Достоевски, действащият персонаж в „Жокера“ вярва, че се е добрал до абсолютната истина за своя живот, която е грозна, безнадеждна и умопомрачителна. Героят или по-скоро антигероят от произведението на великия руски писател е човек, обърнал се към себе си, човек, чиято чувствителност към обидите го принуждава да се оттегли в своя ъгъл и да си отмъсти за

⁸ Жижек, Славой. System deadlock: Joker artistically diagnoses modern world's ills, rt.com, 3 ноември 2019.

униженията. Достоевски не е криел своето удовлетворение от факта, че е първият, който е изобразил грозния и трагичен аспект на този „истински мъж от руското мнозинство“.⁹

Ако се доверим на повечето отзиви и коментари, наводнили световното интернет пространство, би трябвало да приемем, че „Жокера“ е по-скоро филм за психическото разстройство на онеправдания индивид, причинено от бездушието и жестокостта на съвременното капиталистическо общество, както и за симпатията и дори оправданието на самотника-убиец, достигнал крайната точка на отчаянието вследствие на безразличието и злобата на обкръжението. Подобни тълкувания могат само да подронят досегашната ни убеденост, че емблематичният персонаж от комиксите за Батман е формен антигерой и въплъщение на абсолютното зло, но не помагат много за адекватното възприятие на филма.

Значимите произведения на изкуството по правило не поднасят посланията си на тепсия, защото освен на съпреживяването на зрителите, разчитат и на тяхното умение да разбират специфичния им образен език. А във филма на Тод Филипс се открояват ярко няколко постоянно повтарящи се лайтмотива, изискващи по-внимателно вглеждане. Това са: **огледалата, стълбите, танцът** и най-вече **смехът** (разбирането на протагониста за това кое е смешно). Без задълбочения им анализ би било невъзможно адекватното възприемане на авторския замисъл на „Жокера“. Големите майстори на киното често залагат на лайтмотивните повествования, които са характерни за филмите, в които вместо фабулните, преобладават асоциативните връзки. За да ги разбираме – от нас се изисква да внимаваме не толкова за заплетените им сюжетни ходове, а за развитието на лайтмотивите в тях. По аналогия с лайтмотивите в литературата¹⁰, филмовите лайтмотиви са повтарящи се динамични изобразителни или вербални конструкции, натоварени със значение.

Мотивният анализ е разновидност на постструктуралисткия подход към художествените текстове, както и към всеки семиотичен обект, какъвто е и филмът. Въведен е в научната

⁹ Мочульский, К.В. Достоевский. Жизнь и творчество, Париж, 1980.

¹⁰ Hart C. Structure and Motif in *Finnegans Wake*. Northwestern University Press, 1962.

практика от Борис М. Гаспаров, бивш професор в Тартуския университет на Естония, а понастоящем професор в Колумбийския университет на САЩ. В своята книга „Език, памет, образ. Лингвистика на езиковото съществуване“ той анализира ролята на „мотива“ в създаването на смисъл.¹¹ А Дейвид Бордуел - прочутият професор по киноизкуство от Уисконския университет в Мадисън – пише за възможностите на мотивния анализ в киното, въвеждайки в киноведската практика понятието „кльстър“, което е със значение близко до това на лайтмотива.¹²

ЛАЙТМОТИВЪТ НА ОГЛЕДАЛОТО

Чрез повтарящите се в „Жокера“ сцени с огледални отражения е въведено едно от най-важните смислови ядра на филма, което е свързано с темата за двойника. Чрез него се намеква за двойствено представената екранна реалност - през гледната точка на Артър Флек, който става жертва на серия от злощастни стечения на обстоятелствата, но също така и през неговите халюцинации за новата му идентичност – тази на отмъстителния Жокер. Този мотив е зададен още в първите кадри, показващи как просълзеният клоун седи пред огледало, разтягайки с ръце краищата на устните си така, че лицето му да изобразява усмивка. За неговото ключово значение говори и самата структура на сюжета, подсказваща, че голяма част от онова, което виждаме на екрана, е плод на подсъзнанието на действащия персонаж, в което трагедията е огледално отражение на комедията. Подобни огледални паралели срещаме нееднократно във филма. Например, близкият план върху тъжното лице на Артър, прилепено до прозореца на автобуса, а накрая - широко усмихнатото лице на Жокера, наблюдаващ уличните безредици през прозореца на полицейската кола. А също и когато в началото със сетни сили изкачва стръмното стълбище към дома си, докато впоследствие се спуска по него, буквално танцувайки. Или когато прегръща с обожание кумира си Мъри Франклин, за да го простреля почти от упор във финала. Но и чрез изображенията на часовници, показващи едно и също време

¹¹ Гаспаров, Б. М. [Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования](#). М. Новое литературное обозрение, 1996.

¹² Bordwell D. [Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema](#). Cambridge; London: Harvard University Press, 1991.

(11:11), също е намекнато за двойния поглед към реалността и за това, че в основата на филма е именно раздвоеното съзнание на Артър Флек. И, разбира се, не бива да забравяме ключовата сцена в градската тоалетна, разиграла се, след като Артър извършва първите си убийства. Според мен, именно в този момент у него за пръв път се проявява Жокера и това му проявление е представено великолепно чрез импровизиран танц отново пред... огледало.

ЛАЙТМОТИВЪТ НА СТЬЛБИЦЕТО

Чрез повтарящите се няколкократно сцени с изкачването или слизането на Артър Флек/Жокера по стръмно стълбище е внушена друга важна идея – тази за деградацията. Не е случайно, че този образ е сред най-открояващите се във филма. Той играе важна роля с определено символично значение, произтичащо от това, че по стръмните стълби е винаги по-лесно да слизаш, отколкото да се изкачваш – също, както е по-трудно да се усъвършенстваме, отколкото да деградираме. Стълбите или стълбата винаги са били възприемани и като визуализация на нашето движение в живота – нагоре или надолу. Пътят нагоре обикновено олицетворява развитието ни, а слизането надолу се свързва с падението. Неслучайно чрез движението по това стръмно стълбище е представена деволуцията на действащия персонаж от филма, след като у него започва да доминира природата на Жокера.

ЛАЙТМОТИВЪТ НА ТАНЦА

Разгръщането на този мотив започва със **сцената**, разиграла се непосредствено след първите убийства във филма. Изпадналият в транс Артър Флек изпълнява пред огледалото в градската тоалетна твърде странен, почти екстатичен танц, наподобяващ някакъв мистичен ритуал, който символизира като че ли пробуждане от мъртвешки сън. Символично е, че се случва през нощта, когато излизат злите сили. Чрез нощните танци, пише Ася Събева-Юричкай се осъществява контакт с мъртвите предци. Нощта се използва

не само като фон на танца, но и като преминаване в света на свръхестественото. А неговата цел е влизане в състояние на транс, на идентификация с отвъдните сили...¹³ Именно за подобно отъждествяване на нещастния клоун със злото, дремещо до този момент в неговото подсъзнание, подсказва този невероятен танц, който е в голяма степен импровизация на Хоакин Финикс. По-нататък в хода на филма ние ставаме свидетели на постепенното отърсване от първоначалната скованост на този танц, за да се възхитим към края на дяволския му финес в сцената със спускането по стълбището, символизираща окончателното деградиране на Артър Флек.

ЛАЙТМОТИВЪТ НА СМЕХА

Но може би в най-голяма степен бихме се доближили до адекватно възприемане на авторския замисъл, ако се фокусираме върху последния от гореспоменатите мотиви, доколкото именно той е пряко свързан със света на комедията, към който е бил насочен в продължение на години и професионалният интерес на режисьора Тод Филипс.

Навикът на действащия персонаж да се усмихва постоянно, формиран насила от майка му през неговото нещастно детство, е истинската причина за психическата му обремененост, предизвикваща спорадични пристъпи на неестествен смях. Това е или неудържим смехоплач, когато е реакция на болката или неразбирането, или добре контролиран кикот, служещ за приспособяване към грубостта и цинизма на обкръжението. Например, Артър се смее услужливо на грубите подигравки на своите колеги към джуджето, но прекратява рязко в мига, в който се отдалечава от тях. И съвсем основателно не знае какво да отговори, когато полицаят го пита дали смехът му е професионален трик или заболяване. Неговата вътрешна трансформация, започнала след жестокия побой в началото и последвалото несправедливо уволнение, се изразява именно в постепенното формиране на собствена налудничава представа за това кое всъщност е смешно. За да може в крайна сметка да изживее цялото наслаждение от разкрепостяващия ефект на напирания у него

¹³ Събева-Юричкay, Ася. Символика и духовност в танца, sexnature.org, <https://bit.ly/35hbTYc> (30 декември 2019 г.)

демоничен смях, подтикващ го да се усмихва вече напълно искрено при вида на убийствата и погромите, чийто инициатор е самият той.

Интересен анализ на филма от тази гледна точка прочетох в руско интернет издание.¹⁴ Според неговия автор смехът е не само главният герой на филма, но и онази зловеща стихия, повличаща фатално всичко по пътя си. И кулминацията напълно закономерно е именно по време на комедийното шоу на Мъри Франклин (акт. Робърт Де Ниро) – кумирът в живота на Артър – където преобразеният в Жокер клоун отива с намерението да се самоубие в ефир пред милионната телевизионна аудитория. Но променя решението си, след като си внушава, че усилията му да разсмива са били напразни по вина именно на човека, който е ключова фигура за културата на смеха и разполага с властта да решава кое е смешно. Неговият смях, според Артър, е неправилен, защото не променя света и хората продължават да са нещастни и ужасни в отношенията помежду си. Единствената алтернатива за действащия персонаж е да провъзгласи, че *„комедията е субективна“*, което му дава правото да се шегува по начина, който смята за единствено правилен. И той въстава, пропадайки дълбоко в подсъзнателната си реалност, където властва Жокера, чиято представа за смеха е много по-репресивна и човеконенавистна.

С новия си филм Тод Филипс, известен доскоро с политически некоректните си комедии от трилогията му, започнала с *„Последният ергенски запой“* (2009, *The Hangover*), донесъл му *„Златен глобус“*, се опитва да ни предупреди за смъртоносна опасност, дебнеща културата на смеха в съвременната ситуация на крайна политкоректност. Американският писател Сет Грийнланд в интервю за френския вестник *„Фигаро“* по повод публикуването на неговия четвърти роман *„Механика на падението“*, в който описва механизмите на политическата коректност в днешна Америка, заявява: *„В САЩ сега съществуват две явления: call-out culture (култура на изобличението), което означава, че ако някой направи изявление, за което се смята, че не трябва да се прави, ще бъде линчуван в Туитър, но също и cancel culture (култура на заличаването), още по-остра версия на call-out culture, чиято цел буквално е да съсипе кариерата на въпросния човек. Ситуацията*

¹⁴ Савинов, Алексей. Простите мне мой смех, syg.ma, 16 октомври 2019.

е неудържима и ужасно много липсва чувство за хумор. Хуморът днес е обект на пряко наблюдение".¹⁵

А у нас д-р Николай Михайлов също предупреждава нееднократно, че параноята *политкоректност* води до непрестанно умножаване на „ловците на обиди“ и може би няма да е далече денят, когато обществото ще се окаже разделено на обидени и извиняващи се. В киното пък ще изчезнат напълно амбивалентността, иронията, сарказмът.

Слава Богу, „Жокера“ прелива от амбивалентност и почти всичко в него е подложено на съмнение – реалността и фантазията, любовта и омразата, смехът и плачът, жертвата и престъпникът и не на последно място, разбира се, комедията и трагедията. Това именно го превръща в идеалния деконструктор на супергеройския филм. Защото под претекст, че разказва *origin story* за един от най-популярните персонажи в историята на комиксите, той ни провокира към размисъл върху темата за убийството на смеха в наши дни и за неговата ужасяваща обратна страна. Може би най-точно е изразил това Алън Мур в прочутия си комикс „Батман: Убийствена шега“: ***„Само неуспелият комедиант разполага с тази степен на отчаяние, която е необходима, за да се превърне в суперзлодей***".¹⁶

д-р Красимир Кастелов

¹⁵ **Бастие, Йожени.** [Сет Грийнланд: Творците в САЩ се самоцензурират от страх от линчуване](https://glasove.com), glasove.com, 27 октомври 2019, <https://bit.ly/2SGXYbc> (30 декември 2019 г.)

¹⁶ **Moore, Alan.** Batman: The Killing Joke, Titan Books, 1988.

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания, 2020
Всички права на автора и издателя са запазени.