CinEd

Европейско кинообразование
за деца и младежи

СТРАХЪТ ИЗЯЖДА ДУШАТА

Райнер Вернер Фасбиндер

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ
КЪМ ФИЛМА

СЪДЪРЖАНИЕ

I –ВЪВЕДЕНИЕ
- Предисловие от Юлиане Лоренц **стр. 2**
- CinEd: филмова колекция, филмова педагогика **стр.3**
- Защо точно този филм днес? **стр. 4**
- Технически характеристики **стр. 4**
- Плакати на филма **стр. 5**
- Основни теми и резюме **стр. 6-7**

II – ФИЛМЪТ
- Контекст **стр. 8**
- Авторът Райнер Вернер Фасбиндер **стр. 9**
- Филмът в контекста на творчеството на автора **стр. 10**
- Избрана филмография **стр. 11**
- Сходства **стр. 12**
- Цитати: интервю с Гюнтер Пфлаум **стр. 12-13**

III – АНАЛИЗ
- Разкадровка на филма **стр. 14-15**
- Киновъпроси:
  Звукът (език и музика) **стр. 16**
  Изображение (композиция, пластове и кадри) **стр. 17-18**
- Анализ на сцена (“Срещата”) **стр. 19**
- Анализ на фотограма (“Сватбеният обяд”) **стр. 20**
- Анализ на план (“Недопускането”) **стр. 21**

IV – ВРЪЗКИ
- Свързани образи: резонанси **стр. 22**
- Диалози между филмите: “Всичко, което небето позволява” (1955) и “Страхът изяжда душата” (1974) **стр. 23-25**
- Връзка с други изкуства: един филм и последствията от него **стр. 26-28**
- Прием на филма: пресечни гледни точки **стр. 29**

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ
стр. 30-32

ПРЕДИСЛОВИЕ ОТ ЮЛИАНЕ ЛОРЕНЦ

Имам добри новини за читателите на тези образователни материали: страхът, че децата и младежите могат да бъдат подведени или залъгани вследствие безразборното използване на дигитални медии, не е необоснован. Сега обаче има добри образователни програми за учители, родители и всякакви преподаватели в областта на медиите, които позволяват филмовата култура да се предаде на младите потребители по увпекателен начин. Онова, което **CinEd** предлага под формата на дигитализирани текстове и изображния, е полезно в този контекст – става дума за лесни за разбиране уроци по кинообразование. Спомням си моето собствено кинообразование в началото на шейсетте години в някогашната Западна Германия, както се наричаше по онова време. В нашите училища нямаше термини като медийна грамотност и комуникационна култура. Въпреки това, започвайки от шестгодишна възраст, имах късмета да гледам филми, които вторият ми баща, Дитер Лоренц, ми показваше с образователна цел. Работеше като прожекционист във *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (или FSK, германският орган за саморегулиране на филмовата индустрия) и *Freiwillige Selbstbewertung* (или FBW, германският орган за доброволна самооценка) във Висбаден-Бибрих. Със сигурност не се притеснявах да гледам филми, когато посещавах работното място на втория си баща. Молех го да ме сложи на високото столче до един от двата прожекционни апарата, за да мога да гледам през прозорчето на прожекционната кабина. През това време, почитаема група оценяващи гледаше един след друг заявените филми в киносалона на FSK. На следващия етап на оценяване обсъждаха какво ниво на оценка и форма на одобрение ще получи съответното заглавие. На четиринадесет години започнах да чета филмови рецензии във вестник *“Ди Цайт”*, предимно онези от Ханс-Кристоф Блуменберг, и в резултат на това започнах да усещам резултата от едно по-целенасочено кинообразование. Тогава гледах предимно филми на Лукино Висконти и Жан Реноар. По-късно гледах и филми на Пиер Паоло Пазолини, което ми се струваше предизвикателство. Гледах всички тези филми на голям екран и буквално изпитах ефекта “Ново кино *“Парадизо”*, който си спомням и до днес. Именно тези преживявания в ранните ми години ме изпълниха с ентусиазъм за кино до края на живота ми. Имайки предвид това, бих искала да благодаря не само на моя покоен втори баща за това, че ме въведе във филмовия свят, но и на моя покоен партньор в работата и в живота, Райнер Вернер Фасбиндер, който ме научи на нещо много повече от кино.

CINED: ФИЛМОВА КОЛЕКЦИЯ, ФИЛМОВА ПЕДАГОГИКА

Програмата CinEd се посвещава на мисията за адекватно предаване на седмото изкуство като културен обект и предпоставка да анализираме света чрез него. За тази цел създадохме обща педагогика на базата на колекция от европейски филми, представящи различните държави, участващи в проекта. Подходът, който сме избрали е адаптиран към нашата епоха, белязана от бързи, резки и продължителни промени в начина, по който виждаме, получаваме, разпространяваме и продуцираме образи. Днес наблюдаваме образите чрез множество екрани: от най-големия – този на киносалоните – до най-малките (включително тези на мобилните телефони), преминавайки през телевизията, компютрите и таблетите. Киното е все още младо изкуство, но смъртта му бе предричана няколко пъти: ясно е, че тя така и не се е случила.

Все по-фрагментираният начин, по който гледаме филмите на различни екрани, несъмнено засяга киното и неговата трансмисия. Педагогическите материали на CinEd предлагат и утвърждават една чувствителна и индуктивна педагогика, интерактивна и интуитивна, предоставяща знания и аналитична грамотност, както и възможности за диалог между образите и филмите. Произведенията са анализирани на различни нива, в тяхната цялост, но също така и на отделни фрагменти, в различна темпоралност – фотограма (статичен кадър), план, сцена.

Педагогическите материали позволяват свободното и гъвкаво използване на филмите. Едно от най-големите предизвикателства пред тях е именно успешният им диалог с кинематографичното изображение на няколко нива. Тяхната цел е да насърчават описанието като съществена стъпка към всеки аналитичен подход, както и да развиват способността да бъдат избирани определени образи, да бъдат категоризирани и съпоставяни. Това биха могли да са образи от един и същи филм, от два или повече филми, но също така от сферите на всички други изкуства, включващи изображения и разказ (фотография, литература, живопис, театър, комикс...). Целта е образите да не са случайни, а да имат смисъл; в тази връзка, киното е синтетично изкуство, особено ценно за изграждането и укрепването визуалната култура на младите поколения.

Аврори:
Артистите, кураторите и авторите **Малве Липман** и **Джан Сунгу** живеят и работят в Берлин, където са основали и ръководят интердисциплинарното пространство bi'bak, в което осъществяват транснационални, пост-колониални, пост-мигрантски и глобални проекти на границата между филм, визуални изкуства, наука и социална работа.

Д-р Мартин Гангули е кинопедагог, преподавател, автор и лектор. Той ръководи училищния проект на секцията Generation към Берлинския международен филмов фестивал и редовно работи с ученици върху творчеството на Фасбиндер. Неговият принос към настоящия текст са разделите с педагогически дейности и връзката с други филми от колекцията на CinEd.

Благодарности:
Бихме искали да благодарим на фондация "Райнер Вернер Фасбиндер" и нейния президент, Юлиане Лоренц, R.W.F. Werkschau GmbH, Антонио и Ирис Екзакустос, както и на колегите от център "Фасбиндер" към Немския киноинститут и киномузей – Франкфурт: Ханс-Петер Райхман, Изабел Бастиан и Симон Ламес.

Главен координатор: Португалска национална филмотека и музей на киното

Координатор CinEd Германия: Немски филмов институт и киномузей в сътрудничество с Берлинската академия за кино и телевизия: Себастиан Розено, Кристине Копф, Катя Хевемайер, Карин Шюле

Педагогически координатор: Натали Буржоа

Превод на български език: Йоана Павлова

Авторски права: CinEd / Португалска национална филмотека и музей на киното, Немски филмов институт и киномузей, авторите

ЗАЩО ТОЧНО ТОЗИ ФИЛМ ДНЕС?

“Щастието не е винаги весело.” (из пролога на *“Страхът изяжда душата”*)

“Изобщо не съм този, за когото ме мислите” (Джеймс Болдуин във филма *“Джеймс Болдуин в Париж”*)

Райнер Вернер Фасбиндер несъмнено е сред най-значимите режисьори във филмовата история на Германия и представител на *Новото немско кино*. През краткия си живот той заснема 40 филма, два телевизионни сериала и три късометражни филма, като също така написва 24 пиеси. *“Страхът изяжда душата”* е изключителен шедьовър за времето си и според нас – един от най-добрите филми на Райнер Вернер Фасбиндер. Тази творба бележи първия успех на Фасбиндер на международните филмови фестивали и печели както FIPRESCI (Международната награда на филмовите критици), така и наградата на икуменическото жури в Кан през 1974 година. В този филм Фасбиндер описва обществото в младата Федерална република Германия (ФРГ) с изключителна точност. Той безмилостно критикува потискането на неотдавнашната националсоциалистическа травма по несравним начин. Показва как расистките структури и блокварт (квартален отговорник от нацисткия период) манталитетът продължават да съществуват непроменени и без отражение в германското общество. Основният персонаж, Али, е един от многото икономическите мигранти (наричани още гастарбайтери, което означава буквално *“гостуващи работници”*), които са поканени да работят във ФРГ чрез трудовите споразумения, сключени между 1955 и 1973 година. Романтичната връзка между Еми и Али представлява двойно нарушение на табутата в това тесногръдо общество – като двойка те са маргинализирани от социалната си среда не само заради значителната възрастова разлика, но и заради различния културен произход, което обществото счита за неподходящо при една двойка.

Избирайки възрастната Еми за протагонист, Фасбиндер подрива радикално и типичното изобразяване на жените в масовото кино. Той създава проникновен и много реалистичен образ на една силна, работеща жена, която по никакъв начин не отговаря на комерсиално маркетираните идеали за красота. По този начин авторът дава на своя персонаж силен глас, представящ една необичайно нюансирана женска позиция. В тази драматичната любовна история между Еми и Али филмът разглежда теми като расизъм и маргинализация, като анализира социалните механизми зад тях. Тези анализи определено могат да бъдат приложени към настоящето и да допринесат за по-доброто разбиране на баланса на силите в европейското общество.

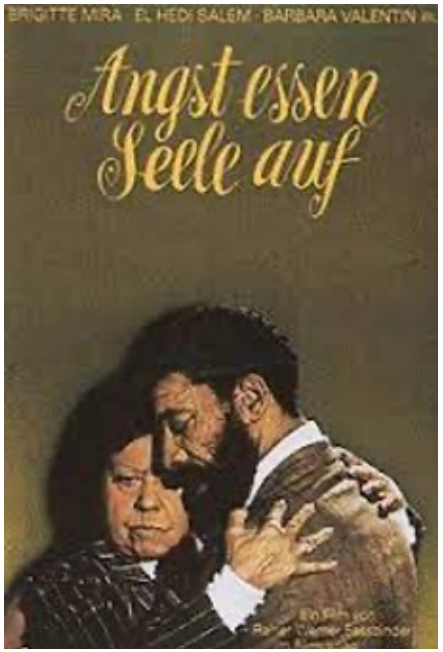
ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

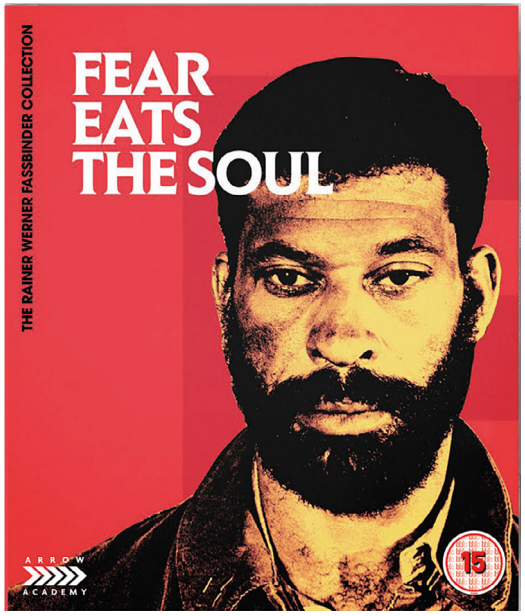
Година: 1973/1974
Страна: Федерална република Германия
Продължителност: 89 минути
Формат: цветен, 1: 1.85, 35мм
Бюджет: приблизително 260,000 германски марки
Световна премиера: 5-и март 1974-а във “Филмтеатер ам Ленбахплац” в Мюнхен

Режиьор: Райнер Вернер Фасбиндер
Асистент-режисьор: Райнер Лангханс
Сценарий: Райнер Вернер Фасбиндер
Продуцент: Райнер Вернер Фасбиндер
Продуцентска компания: Tango-Film (Мюнхен)
Оператор: Юрген Юргес
Монтаж: Теа Еймес
Звук: Фриц Мюлер-Шерц
Сценография: Курт Рааб

Актьори: Бригите Мира (Еми Куровски), Ел Хеди бен Салем м’Барек Мохамед Мустафа (Али), Барбара Валентин (Барбара), Ирм Херман (Криста), Елма Карлова (г-жа Каргес), Анита Бухерг (г-жа Елис), Густи Крайсл (Паула), Дорис Матес (г-жа Ангермайер), Маргит Симо (Хедвих), Катарина Херберг (момиче от бара), Лизелоте Едер (г-жа Мюнхмайер), Петер Гаухе (Бруно Куровски), Маркард Бом (г-н Грубер), Валтер Седлмайр (г-н Ангермайер), Ханес Громбал (сервитьор), Харк Бом (лекар), Рудолф Валдемар Брем (автомеханик), Карл Шайд (Алберт Куровски), Петер Моланд (управител на автосервиз), Хелга Балхаус (Йоланда), Елизабет Бертрам (Фрида), Райнер Вернер Фасбиндер (Ойген), Курт Рааб (автомеханик)

ПЛАКАТИ НА ФИЛМА





Рамки
и симетрия

Буржоазия
и воайорство

Недопускане
и самота

Градското
пространство
във ФРГ

Работникът-мигрант

Баланс на силите

ОСНОВНИ ТЕМИ - ПРАЗНАТА ГРАДИНА НА ЗАВЕДЕНИЕТО ПОД ДЪЖДА

РАМКИ И СИМЕТРИЯ

Фасбиндер конструира изображенията си по естетически стилизиран начин и според определени графични принципи. Рамки и рамкиращи елементи като врати, дървета, коридори и други подобни структурират образите му. Той също така използва мрежи за прозорци и парапети, за да обособява и разграничава зони в рамките на изображението. Тези структурни елементи създават визуален коментар за връзките между фигурите в изображението. Някои от кадрите са статични, а композициите често се основават на строга симетрия.

БУРЖОАЗИЯ И ВОАЙОРСТВО

Не само воайорската, враждебна нагласа от страна на групата сервитьори в градината на заведението, но и погледите на съседите, колегите на Еми и членовете на семейството ѝ, които също са аранжирана като фиксирана група, застрашават жизненото пространство на Али и Еми. Както в много други свои филми, и тук Фасбиндер критикува остро буржоазното общество. Той разглежда ценностните системи и механизмите за контрол, възприети от периода на националсоциализма на фона на германската история.

НЕДОПУСКАНЕ И САМОТА

"Щастието не е винаги весело" Фасбиндер започва филма с тези думи и дава на зрителите насока за онова, което ги очаква. Той описва любовната история на една междукултурна двойка с голяма възрастова разлика – връзка, която не би трябвало да съществува според обществото. И двамата бягат от самотата си под форма на сплотеност, която води до недопускането им до тяхната обичайна социална среда (семейство, квартал, работа). Еми вече е преживяла отхвърляне от социалната си среда по време на първия си брак с полски работник. Али също знае, че няма какво да очаква, освен расизъм и изключване от германското общество. Той олицетворява Другия и в същото време е наясно, че хората злоупотребяват с тялото му като обект, върху който могат да проектират своята омраза и желание.

ГРАДСКОТО ПРОСТРАНСТВО ВЪВ ФРГ

Градското пространство (в случая Мюнхен) е немислимо без дирите на германската история. Обществените пространства и градове във ФРГ обаче се променят – наред с други фактори, в резултат също на миграцията, инициирана от *Anwerbeabkommen* (трудови споразумения за наемане на работа, сключени между Германия и Турция, както и други южноевропейски страни, от 1955 до 1973 година). Традиционната "германска" кръчма се превръща в място за общуване на така наречените гастарбайтери. Ресторантът, в който Хитлер се храни, сега е италианска остерия. Историята е оставила отпечатък и върху семейните биографии. Например, фамилното име на Еми, Куровски, свидетелства за потуления период на така наречените чуждестранни работници или фремдарбайтери.

РАБОТНИКЪТ-МИГРАНТ

Филмът *"Катцелмахер"* (1969), в който сам Фасбиндер изпълнява ролята на икономически мигрант, вече се занимава с онова, което се нарича гастарбайтерска миграция. Историята на Еми и Али се появява като интермецо във филма му *"Американски войник"* (1970). В *"Страхът изяжда душата"* (1974) Фасбиндер се концентрира върху психологическите и социалните проблеми на икономическите мигранти. Расизмът, недопускането, другостта и самотата заемат централно място във филма и са представени от персонажа на Али.

БАЛАНС НА СИЛИТЕ

Връзката между Еми и Али претърпява обрат във втората част на филма. Балансът на силите между двамата се променя. Еми заема по-висшестоящата позиция в германското общество и в резултат на това е приета отново в обичайната си среда. Али, икономически мигрант и цветнокож, пак се оказва сам, безпризорен и в нестабилна позиция.

РЕЗЮМЕ

ЛЮБОВ, КОЯТО НЕ БИ ТРЯБВАЛО ДА СЪЩЕСТВУВА

Навън вали. Еми Куровски, чистачка на около 60 години, влиза в мюнхенска кръчма след края на работния си ден. Няколко мъже са застанали на бара заедно с две момичета. Пият бира и слушат арабска музика. Момичетата насърчават Али, мароканки гастарбайтер, да танцува с Еми, която е поне с 25 години по-възрастна от него. Двамата разговарят, докато танцуват, и накрая Али придружава Еми до дома ѝ. След като изпива няколко чаши коняк в кухнята, той прекарва нощта в нейния апартамент. На следващата сутрин говорят много, разбират се добре и изведнъж се чувстват по-малко самотни. Съседите на Еми обаче гледат враждебно, колежките ѝ клюкарстват, бакалинът отказва да обслужи Али, а хазяинът не харесва предполагаемия поднаемател. Двамата се женят напук на заобикалящото ги възмущение. Когато Еми споделя новината с децата си, те шокирани отхвърлят връзката на майка си изцяло – синът ѝ Бруно дори сритва телевизора от ярост. Първоначално Еми се държи все едно всичко това не я засяга, но в един момент се разплаква пред инертна група зяпачи в празната градина на едно заведение, докато вали. Еми и Али решават заминат някъде, където могат да са напълно сами.

ПОВРАТНА ТОЧКА: РЕСОЦИАЛИЗАЦИЯТА НА ЕМИ

След като Еми и Али се завръщат, изглежда всички вече са приели връзката им. Съседите се радват на възможността да използват помощта на някой здравеняк. Бакалинът осъзнава, че не може да мине без лоялността на Еми заради конкуренцията от страна на новия супермаркет. Синът ѝ има нужда някой да гледа детето му. Колежките на Еми, на които дори е позволено да пипнат мускулите на Али, осъзнават с изненада, че той не е толкова мръсен и мързелив, както са си представяли за чужденците. Освен това на работа имат нова чуждестранна колежка, за която могат да злословят, и в резултат Еми отново се интегрира в групата на чистачките.

"РАЗБИРА СЕ, ЧЕ НИЩО НЯМА ДА ИЗЛЕЗЕ. И КАКВО ОТ ТОВА?"

Колкото повече външните проблеми изчезват, толкова повече Еми и Али се отчуждават. Али не може да приеме, че Еми го излага пред колежките си, но отказва да му сготви кускус. Радва се на кускуса и непретенциозната обич на барманката Барбара. Али спира да се прибира вкъщи и проиграва парите си на комар. Накрая Еми го търси в кръчмата и те отново танцуват заедно. Еми му обещава всякаква свобода и го моли да се върне. Али рухва в ръцете ѝ. В болницата лекарят ѝ казва, че Али има стомашна язва, "болестта на гастарбайтерите". Еми седи и плаче край леглото на болния.

КОНТЕКСТ

ТРУДОВИТЕ СПОРАЗУМЕНИЯ

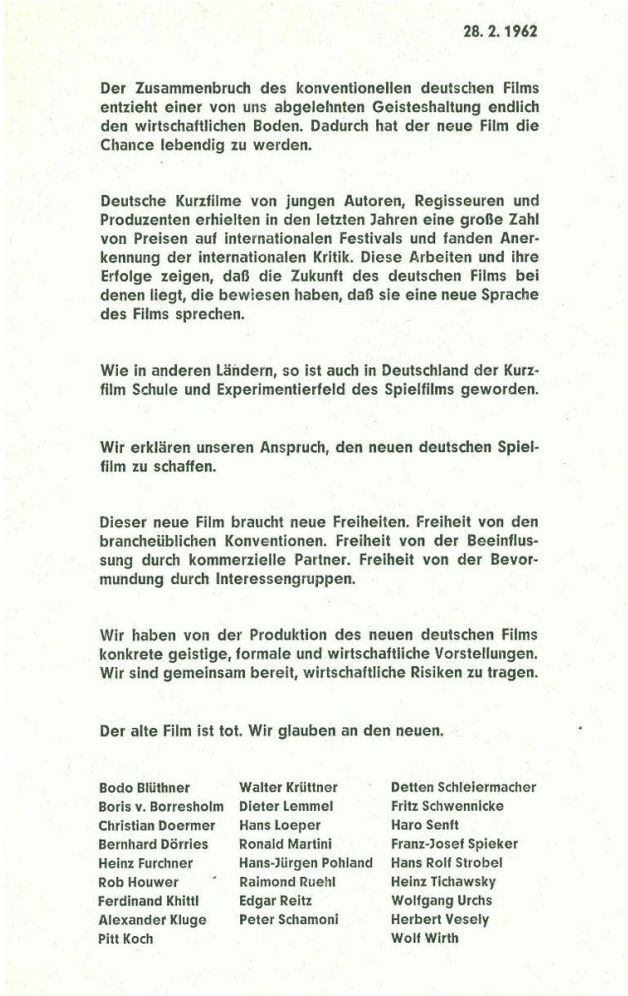
Икономическият подем в младата Федерална република, така нареченото "икономическо чудо" (Wirtschaftswunder), е резултат от бързо развиващата се индустрия и води до нарастваща нужда от работници. За да компенсира липсата на работна ръка, която става още по-осезателна след построяването на Берлинската стена през 1961-а, Федерална република Германия сключва редица трудови споразумения (Anwerbeabkommen) с Италия (1955 г.), Испания и Гърция (1960 г.), Турция (1961 г.), Мароко (1963 г.), Португалия (1964 г.), Тунис (1965 г.) и Югославия (1968 г.) от 1955 г. до 1968 г. Тези споразумения регулират работния престой на чуждестранните служители. Работниците, наети чрез тези споразумения, имат право на временно пребиваване, обвързано с трудовите им договори, и се наричат гастарбайтери (Gastarbeiter означава буквално "гостуващ работник") във Федералната република. От края на 50-те години до края на тази практика за набиране на работна ръка през 1973 година, приблизително 14 милиона икономически мигранти идват във Федералната република. Много от тях обаче остават да живеят в страната и впоследствие довеждат и семействата си.

БЕЗРАБОТИЦА И КСЕНОФОБСКИ НАСТРОЕНИЯ

Броят на безработните във Федералната република се удвоява от 1,1% на 2,6% между 1972 и 1974 година, като в резултат на това се увеличава и неприкритата ксенофобия. Имайки предвид петролната криза в този момент в комбинация с нарастващата безработица, набирането на работници извън ФРГ е напълно спряно през 1973-а. За да се насърчи бързината, с която работниците-мигранти би трябвало да се завърнат в родните си страни, от 1984-а нататък стартира програма с бонуси за връщане (наричани в ежедневето get lost bonuses, или буквално *"бонус, за да се махнеш"*). Фасбиндер третира тези ксенофобски настроения, които кулминират в онази епоха, с *"Кацелмахер"* (1969) и *"Страхът изяжда душата"* (1974).

ОБЕРХАУЗЕНСКИЯТ МАНИФЕСТ И НОВОТО НЕМСКО КИНО

В средата на 50-те и началото на 60-те години на миналия век се формират различни групи от млади режисьори, които настояват за реформиране на киното. Така се появява Новата вълна във Франция и Свободното кино във Великобритания. Тези групи отправят искания за политически и естетически радикално кино, което, вместо да приспива зрителите, ще ги насърчава да се занимават критично с различни социални и политически проблеми. В Германия, по случай 8-ия кинофестивал за късометражно кино в Оберхаузен (Oberhausener Kurzfilmtage) през 1962-а, група режисьори се обединяват около Петер Шамони, Александър Клуге, Едгар Райц и други. Това движение обявява война на местния неполитическия филм под мотото *"Киното на татко е мъртво" ("Papas Kino ist tot")*. Оберхаузенският манифест бележи началото на Новото немско кино и представлява повратна точка във филмовата култура на ФРГ след Втората световна война. От този момент нататък киното е призвано да предизвиква зрителите, да кара хората да мислят и да осъждат социалните несправедливости, вместо да служи като забавно развлечение. Цел на киното става оспорването и промяната на света. Като автори и артисти, режисьорите трябва да изиграят важна роля посредством откриване на начин да се изрази всичко това. Манифестът води до създаването на *"Комитет за млад немски филм" (Kuratorium junger deutscher Film)* през 1965-а като институция за спонсориране. Тази финансова подкрепа прави възможно създаването на множество продукции, както и на немското авторско кино (Autorenkino). Райнер Вернер Фасбиндер е един от най-бележитите режисьори на Новото немско кино и помага на движението да постигне международен успех.



28. 2. 1962

Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden.

Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen.

Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden.

Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen.

Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den brancheüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen.

Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.

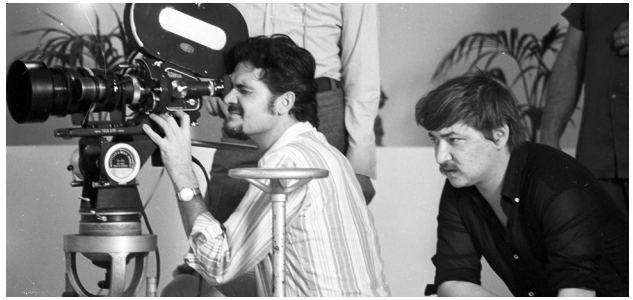
Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.

Bodo Blüthner
Boris v. Borresholm
Christian Doermer
Bernhard Dörries
Heinz Furchner
Rob Houwer
Ferdinand Khittl
Alexander Kluge
Pitt Koch
Walter Krüttner
Dieter Lemmel
Hans Loeper
Ronald Martini
Hans-Jürgen Pohland
Raimond Ruehl
Edgar Reitz
Peter Schamoni
Detten Schleiermacher
Fritz Schwennicke
Haro Senft
Franz-Josef Spieker
Hans Rolf Strobel
Heinz Tichawsky
Wolfgang Urchs
Herbert Vesely
Wolf Wirth

АВТОРЪТ РАЙНЕР ВЕРНЕР ФАСБИНДЕР

ПРОТИВОРЕЧИВ И ЕКСЦЕНТРИЧЕН – БУНТАР И РАБОТОХОЛИК

Животът и изкуството на Райнер Вернер Фасбиндер се моделират под влиянието на значими противоречия. Открито бисексуален, той се жени два пъти. Бунтар, който употребява огромно количество наркотици, като в същото време е стриктно организиран работохолик и визионер. Между 1966-а и 1982-а създава 41 филма, две телевизионни продукции, три късометражни филма и два телевизионни сериала – наред с множество театрални постановки. От социалното въздействие на "икономическото чудо" до потиснатите следи на националсоциалистическото минало и филма му за Фракцията на Червената Армия (Rote armee fraktion / RAF), работата на Фасбиндер изправя буржоазното германско общество пред всички неговите страхове и табута. Разкъсван и възхваляван от критиците, тъй като киното му поляризира и предизвика ожесточени дебати. Фасбиндер определено е един от най-популярните и противоречиви артисти във Федерална република Германия, благодарение на своето творчество и личност.



ДЕТСТВО И ЮНОШЕСТВО В СЛЕДВОЕННА ГЕРМАНИЯ

Райнер Вернер Фасбиндер е роден в Бад Вьорисхофен на 31 май 1945 година, малко след края на Втората световна война. Израства в Мюнхен като единствено дете на преводачка и психиатър. Родителите му се развеждат, когато е на шест години, след което остава да живее с майка си. На нея обаче често ѝ се налага да пребивава в болница заради турбеколозно заболяване. В училище му е трудно. "Майка ми беше в болницата, а баща ми го нямаше. Така че само от мен зависеше от мен дали да отида или не."( ) Прекарва много време в киносалоните и отрано осъзнава своята бисексуалност. Когато майка му се жени повторно през 1959-а, Фасбиндер отива в интернат в Аугсбург. Въпреки това, скоро спира да посещава това учебно заведение и се премества при баща си в Кьолн, където се записва във вечерно училище. Завръща в Мюнхен на 18 години, за да взима уроци по актьорско майсторство в студиото "Фридл Леонхард" от 1963-а до 1966-а. Там среща актрисата Хана Шигула, която по-късно става звезда под негово ръководство. През 1966 и 1967 година Фасбиндер заснема първите си два късометражни филма, *"Градският скитник"* и *"Малкият хаос"*.

"НЕ ОТИДОХ ОТ ТЕАТЪРА КЪМ КИНОТО, ОТИДОХ ОТ КИНОТО КЪМ ТЕАТЪРА" (2)

Проваля се както на държавния изпит по актьорско майсторство в Мюнхен, така и на приемния изпит в току-що основаната Берлинската академия за кино и телевизия. Подхожда към киното като автодидакт. Фасбиндер никога не се е ангажирал с една единствена медиа в творчеството си. Създава филми и радиопиеси, продуцира за телевизията, а също така често пише и поставя произведения за театър.

ПРЕМАХВАНЕ НА ГРАНИЦИТЕ МЕЖДУ ИЗКУСТВО И ЖИВОТ

С някои свои съмишленици, сред които Пеер Рабен, Курт Рааб и Хана Шигула, Фасбиндер работи към *"Акцион-театер" (Action-Theater)*, паралелно с различни ангажименти за кино и телевизия. По-късно основава *"Антитеатер" (Antiteater)*, като започва сам да пише и поставя пиеси за него. Трупата живее заедно и експериментира с премахването на границите между изкуство и живо. За всички, участващи в това, което често се нарича "семейството на Фасбиндер", сътрудничеството е белязано от кавги и вътрешни зависимости. Фасбиндер създава своите персонажи от тази интензивна сплав между живот, любов и работа - в този смисъл, те често са тясно обвързани с неговата лична гледна точка към обкръжаващите го.

(1) "Райнер Вернер Фасбиндер" - Михаел Тьотеберг ("Роволт Ферлаг" - Райнбек, 2002), стр. 20
(2) "Райнер Вернер Фасбиндер. Кинофилми 1" - съставител Михаел Тьотеберг ("Ширмер/Мозел" - Мюнхен, 1987), стр. 9

ИНТЕНЗИВНА ПРОДУКТИВНОСТ И ПЪРВИ УСПЕХИ

Въпреки стила му на живот, белязан от крайности, Фасбиндер е изключително продуктивен и скоро постига първите си успехи. Със заснемането на пиесата *"Катцелмахер"*, създадена през 1969 година, печели Телевизионната награда от Академията за изпълнителски изкуства и федералната кинонаграда *"Златна филмова лента"* през 1970-а за сценарий, режисура и продукция. След фалита и разпускането на *"Антитеатер"* Фасбиндер основава продуцентската компания Tango-Film и продуцира няколко проекта, които за първи път получават международно внимание: *"Горчивите сълзи на Петра фон Кант"* (1972), *"Страхът изяжда душата"* (1974) и *"Фокс и неговите приятели"* (1974). Освен това поставя пиеси при Задек в Бремен, в Бохум и във Франкфурт на Майн, където той – като спорен автор и наместник – ръководи *"Театер ам Турм" (Theater am Turm)* в рамките на един сезон (1974/75). Формално погледнато, филмите на Фасбиндер демонстрират връзката му със сцената чрез техните често театрални развръзки, статични картини или препратки към ефекта на отчуждението *(Verfremdungseffekt)* – стилистично средство, използвано в театъра на Бертолд Брехт, за да създаде аналитична дистанция между персонажа и зрителя **(виж Бертолт Брехт и ефектът на отчуждението)**. Въпреки това, кинематографични влияния, като различни западни елементи, могат да се видят също в неговите пиеси и театрални постановки. По този начин работата на Фасбиндер може да бъде класифицирана в стила на Новото немско кино, което включва и такива известни режисьори като Вим Вендерс, Вернер Херцог, Фолкер Шльондорф, Вернер Шрьотер, Маргарете фон Трота и Хелма Сандерс-Брамс.Sanders-Brahms.

ФИЛМЪТ В КОНТЕКСТА НА ТВОРЧЕСТВОТО НА АВТОРА

СЕМЕЙСТВОТО НА ФАСБИНДЕР И ОТНОШЕНИЯ С ЕЛ ХЕДИ БЕН САЛЕМ

Първият международен успех на Фасбиндер идва със *“Страхът изяжда душата”* през 1974 година. След това бюджетите нарастват и идва шанс за работа с популярни звезди. Въпреки това, Фасбиндер остава верен на първоначалната си трупа: Хана Шигула, Ирм Херман, Курт Рааб, Ингрид Кавен, Пеер Рабен, Хари Баер, Барбара Валентин и Ел Хеди бен Салем. Те продължават да изпълняват различни роли във филмите му. Фасбиндер се среща с Ел Хеди бен Салем в Париж, след което имат интензивна романтична връзка и Бен Салем участва в няколко кинопроекта. Фасбиндер предпочита да държи Бен Салем постоянно близо до себе си на снимачната площадка, поради което от време на време Бен Салем работи също като реквизитор и координатор. По-късно двама от синовете му, Абд Ел-Кадер и Хамдан, също идват да живеят в Германия. През 1974-а се разпространява информацията, че Ел Хеди бен Салем е участвал в бой с ножове, в резултат на което се налага да избяга във Франция. Там ограбва магазин за бижута, арестуван е и умира през 1977-а в затвора (**виж Цитати**). Фасбиндер научава за смъртта на Бен Салем много по-късно и посвещава последния си филм, *“Керел”* (1982), на романтичната си връзка с него. Самият Фасбиндер умира много млад, на 10 юни 1982 година в Мюнхен. Смъртта му вероятно е причинена от едновременна употреба на кокаин, алкохол и сънотворни.

Ел Хеди бен Салем и Райнер Вернер Фасбиндер

СРЕЩА С ДЪГЛАС СЪРК

През 1970 година филмовият музей в Мюнхен организира ретроспектива на Дъглас Сърк, на която Фасбиндер присъства. Той е дълбоко впечатлен и описва впечатленията си в подробно есе **(3)**: “Сломяваш се в киносалона. Разбираш нещо за света и за това какво прави с теб.” Срещата му с творчеството на Сърк предизвиква пълна преориентация у Фасбиндер и го кара да преосмисли критично досегашната си работа с трупата на “Антитеатер”. Под влиянието на Сърк, Фасбиндер започва да приема сериозно фигурите и персонажите си. “Открих някой, който прави изкуство по начин, който ме накара да осъзная какво трябва да променя в себе си.” Това, което го възхищава у Сърк, е, че “обича хората, вместо да ги презира, както правим ние”. Фасбиндер казва, че Сърк, с когото също се е срещнал лично и пред когото благоговеел от този момент нататък, е разсеял страховете му от профанното.

ПОРТРЕТ НА ДОМИНИРАЩИТЕ ОБСТОЯТЕЛСТВА С ЦЕЛ ПРЕОДОЛЯВАНЕТО ИМ

Филмите от този период, включително “Страхът изяжда душата”, бележат повратна точка в творчеството на Фасбиндер. Същностните и мелодраматичните елементи у фигурите на Сърк и простият, почти наивно-приказен сюжет, който увлича публиката, трябва да са го впечатлили особено. “Сърк е казал, че филмът е кръв, сълзи, насилие, омраза, смърт и любов. И Сърк прави филми – филми с кръв, сълзи, насилие, омраза; филми със смърт и филми с любов”. Някои от промените, предизвикани от влиянието на Сърк може се проследят в интервю, направено преди заснемането на “Страхът изяжда душата”:

“Мога да си представя, че филмите, които ще правя за кино в бъдеще, няма да са толкова песимистични. Например, имам материал за филм, който всъщност е трагедия, но филмът не трябва да се развива в тази посока. Става дума за една по-възрастна германка, на около шестдесет години, и млад турски гастарбайтер. Женят се и един ден тя е убита. Никой не знае кой е убиецът – дали съпругът ѝ, или някой от турските му колеги. Тази история вече съм я използвал в друг филм. Разказва се в един-единствен дълъг кадър, където една камериерка седи на леглото. Но не искам да разказвам историята така, както се развива. Искам да дам възможност на младия турчин и на възрастната германка да живеят заедно. По-рано със сигурност щях да разкажа историята такава, каквато е в действителност. Тоест, възрастната жена умира, защото обществото не позволява на една възрастна жена и един млад гастарбайтер да живеят заедно. Но сега за мен е по-важно да покажа как хората могат да отвърнат на удара и все пак да се справят по някакъв начин. Сега вярвам, че ако просто възпроизвеждате тези депресиращи условия, вие ги затвърждавате. Ето защо е по-добре да изобразите доминиращите обстоятелства толкова прозрачно, че хората да ги видят, както и да покажете, че могат да бъдат преодолени”. **(4)**

ТРУДОВА МИГРАЦИЯ, ГАСТАРБАЙТЕРИ И АУТСАЙДЕРИ ВЪВ ФИЛМИТЕ НА ФАСБИНДЕР

Темата, разгледана по-горе, се появява за първи път в “Американският войник” (1970). В своя монолог камериерката разказва за любовта между гастарбайтер и чистачка. Тази версия завършва с убийството на чистачката Еми, а извършителят, може би нейният съпруг, се измъква, защото се предполага, че всички турци се казват Али. В “Катцелмахер” (1969) Фасбиндер поставя гърка Йоргос в сърцето на общество в малък град, обсебено от парите (като той самият изпълнява главната роля). Малко се разказва за самия Йоргос, който се превръща в обект и въплъщава чуждото или Другия, което жестоко борещите се индивиди могат да използват, за да се определят като общност. Те проектират своите страхове върху него – сега вече не трябва да артикулират тези страхове, а вместо това им позволяват да кулминират в отвлечени приписвания. По този начин фигурата на гастарбайтера се превръща в изнасилвач и комунист, известен с ниската си хигиена. “Уайти” (1970) разказва историята на незаконното дете на бял земевладелец и неговия цветнокожа готвачка – още един аутсайдер. Целият филм се върти около основния персонаж, Уайти, който не може да се защити от

несправедливостите. Той разбира положението си, но се колебае да действа.

Маргинализацията и презрението към работниците мигранти, малцинствата и аутсайдерите често са теми в творчеството на Фасбиндер. Той безмилостно анализира механизмите на социална репресия и потисничество в следвоенното общество. След 1970-а филмите на Фасбиндер са формално ориентирани към мелодрамата и в тези творби той се стреми да се обърне към широка аудитория, без да ги лишава от своите лични обсесии или пък да притъпява критиката си.

Катцелмахер, 1969 (Фасбиндер в ролята на гърка Йоргос)

(3) "Имитация на живот – за филмите на Дъглас Сърк" - Райнер Вернер Фасбиндер (под редакцията на Лора Мълви и Джон Халидай за Кинофестивала в Единбург – Единбург, 1972)
(4) "Естетика на надеждата, интервю с Райнер Вернер Фасбиндер" 1973 - Кристиан Браад Томсен ("Фасбиндер за Фасбиндер. Пълните интервюта", под редакцията на Роберт Фишер – "Ферлаг дер ауторен", Франкфурт на Майн, 2004, стр. 257-265)

ИЗБРАНА ФИЛМОГРАФИЯ

Райнер Вернер Фасбиндер на работа

This Night / Тази нощ – късометражен филм, изгубен (1966)
Градският скитник – късометражен филм (1966)
Малкият хаос – късометражен филм (1967)
Любовта е по-студена от смъртта (1969)
Катцелмахер (1969)
Защо г-н Р. изпадна в амок (1970)
Уайти (1970)
Американският войник (1970)
Търговецът на четирите сезона (1971)
Горчивите сълзи на Петра фон Кант (1972)
Преминаващ дивеч (1972)
Бременска свобода (1972)
Осем часа не са ден – мини сериал, 5 епизода (1972–1973)
Светът на жица – телевизионен филм, 2 епизода (1973)

Нора Хелмер (1974)
Страхът изяжда душата (1974)
Марта (1974)
Ефи Брийст (1974)
Фокс и неговите приятели (1974)
Като птица на жица (1974)
Пътят на Майка Кюстерс към небето / Майка Кюстерс отива в рая (1975)
Страх от страха (1975)
Искам само да ме обичаш (1975)
Дяволско печено (1976)
Китайска рулетка (1976)
Жени в Ню Йорк (1977)
Германия през есента – антология (1978)
Бракът на Мария Браун – Трилогия ФРГ, част 1 (1978)
В година с тринадесет луни (1978)
Третото поколение (1979)
Берлин, Александерплац - мини сериал, 14 епизода (1980)
Лили Марлен (1980)
Лола – Трилогия ФРГ, част 3 (1981)
Копнежът на Вероника Фос – Трилогия ФРГ, част 2 (1982)
Керел (1982)

СХОДСТВА / ВДЪХНОВЕНИЯ

БЕРТОЛТ БРЕХТ И ЕФЕКТЪТ НА ОТЧУЖДЕНИЕТО

Ефектът на отчуждението е театрално стилистично средство, разработено от Бертолд Брехт в епическия театър. Едно действие се прекъсва от коментари или песни, така че идентификацията на зрителя с действащата фигура е напълно елиминирана. Целта на това стилистично средство е да се избегне кавото и да било влияние върху преценката и емоциите на зрителя. Този похват създава дистанция между зрителя и онова, което се изобразява, като тази дистанция позволява на зрителя да разсъждава критично и да разпознава сложни взаимовръзки.

НАИВНА СОЦИАЛНА ДРАМА С ЕЛЕМЕНТИ НА ПРИКАЗКА, НЕУТРАЛИЗИРАЩА ЕФЕКТА НА ОТЧУЖДЕНИЕТО

В традицията на ефекта на отчуждението по Брехт, персонажите в *“Страхът изяжда душата”* функционират като примери за определени типажи в тяхната социална среда и не демонстрират особена психологическа дълбочина. В същото време, обаче, те имат донякъде и архетипно качества, подобно на фигурите от вълшебните приказки. Фасбиндер е наясно с това: “Вярвам, че колкото по-прости са историите, толкова са по-истинни... Въпреки че отношенията са много по-сложни, разбира се – аз съм напълно наясно с това. И все пак вярвам, че всеки зрител има нужда да ги допълни със собствената си реалност” ( ).

МАРГИНАЛИЗАЦИЯ НА ЕДНА ОТХВЪРЛЕНА ОТ ОБЩЕСТВОТО ЛЮБОВ

“Всичко, което небето позволява” (1955) на Дъглас Сърк определено служи като модел за структурата на *“Страхът изяжда душата”*. Сюжетите са паралелни, почти идентични, и свързват холивудската мелодраматичност на Сърк със съзерцанието на ежедневната реалност в Германия.

(5) Из интервю с Ханс Гюнтер Пфлаум за “Евангелишер филмбеобахтер” (февруари, 1974)

РАСИЗЪМ В ЕЖЕДНЕВИЕТО

По отношение на тематичния си фокус, *“Имитация на живот”* (1959) на Дъглас Сърк също е източник на вдъхновение за Фасбиндер, когато става въпрос за расизма в киното и ежедневието. Взаимоотношенията и класовата

динамика са основни теми в творчеството на Фасбиндер, като те често са свързани с междурасови конфликти, както например в *“Уайти”*.

АМЕРИКАНСКЯТ УЕСТЪРНИ

Фасбиндер е фен на уестърните и постоянно черпи вдъхновение за работата си от американския уестърн. Това влияние е най-ясно видимо в *“Уайти”* (1970). Освен редица общи теми, като маргинализация, презрение и расизъм, *“Уайти”* съдържа няколко сцени, които Фасбиндер разработва отново в *“Страхът изяжда душата”*. Сцената в кръчмата от *“Уайти”* е структурирана сходно със сцената в кръчмата от началото на *“Страхът изяжда душата”* (**виж Анализ на сцена**). Има физическо разстояние между аутсайдера, Уайти, и гостите в салона и каубоите на бара. Уайти и останалите си разменят погледи, също като аутсайдера Еми и посетителите на кръчмата. Влиянието на уестърн жанра е безпогрешно различимо и в двете сцени.

ИНТЕРВЮ С ХАНС ГЮНТЕР

ПО ПОВОД *“СТРАХЪТ ИЗЯЖДА ДУШАТА”*, ФЕВРУАРИ 1974 **(6)**

Райнер Вернер Фасбиндер:

Вярвам, че колкото по-прости са историите, толкова са по-истинни. Така че общият знаменател за много истории е една история, която е съвсем проста. Ако бяхме направили персонажа на Али още по-комплексен, зрителите щяха да се справят още по-трудно с тази история. Ако този персонаж беше още по-комплексен, това щеше да навреди на детинщината в тази връзка между Али и Еми. В сегашния си вид историята е толкова наивна, колкото и хората, за които се отнася. Въпреки че отношенията са много по-сложни, разбира се – аз съм напълно наясно с това. И все пак вярвам, че всеки зрител има нужда да ги допълни със собствената си реалност. А зрителите имат тази възможност, когато една история е толкова проста. Мисля, че хората трябва да открият своите собствени възможности да поемат отговорност. Със сигурност може да процедирате по строго идеологически маниер, но смятам, че това не е особено подходящо за широката публика. [...] Те имат възможност или дори са принудени да се оттеглят от тази история – не в ущърб на филма, а в полза на собствената си реалност. Смятам, че това е най-важното. В един момент филмите трябва да спрат да бъдат филми и истории и трябва да започнат да оживяват, така че хората да започнат да поставят под въпрос себе си и собствения си живот. Вярвам, че този филм принуждава всеки да изследва отношенията си с цветнокожи и по-възрастни хора, защото любовта между тези двама души изглежда толкова ясна и чиста. Това е нещо, което вярвам, че е доста важно. Просто не можете да бъдете достатъчно прости.

(6) https://www.viennale.at/de/film/angst-essen-seele-auf-0

Ханс Гюнтер Пфлаум:
От друга страна, тази семплост има невероятно провокативен ефект. Например, когато Али седи в жилището на Еми, виждаме големия, самотен и празен апартамент и малка, самотна жена, а Али ѝ разказва за стаята си, в която живеят шестима души. Автоматично се питаме дали Али не би трябвало да се премести у Еми.

Райнер Вернер Фасбиндер:
Да, искахме да се опитаме да запазим всичко така просто, че реакцията на зрителя винаги да е "Всъщност много неща биха били възможни". Не вярвам, че хората не могат да се променят. Също така, това е част от структурата на филма, хората да си кажат малко по-различно "Да, това можеше да е по-добре". И ако продължите да мислите, винаги може да бъде малко по-добре. Не съм в състояние да направя голям идеологически план. Това не е моя задача. Други хора имат повече подготовка и са по-подходящи за тази работа. Това, което ме интересува, са тези малки възможности, защото знам за тях и също ги смятам за интересни.

СПЪТНИЦИТЕ НА ФАСБИНДЕР ЗА НЕГО И НЕГОВАТА РАБОТА

"Райнер Вернер Фасбиндер беше сърцето на Новото немско кино, защото беше най-верният разказвач на това движение; защото Фасбиндер беше едновременно по-наивен и по-малко пристрастен, по-освободен от скрупули и с повече въображение от много свои колеги, когато се бореше с презирани или забравени теми, с теми – табу, както и с потиснатите традиции на немското и американското кино в работата си; защото не се притесняваше нито от тривиални неща, нито от сантиментален материал; защото той преоткри и съживи мелодрамата, лабиринта от правилно и грешно, от силни и сподавени чувства и емоции – но не под мелодията на стария, захабен орган на холивудското кино. Вместо това той го направи с лаконизма, изтънчеността и интензивността на чувствата на някой, който е бил наранен."

Волфрам Шюте, *"Франкфуртер рундшау"* (19-и юни, 1982)

"Именно защото той продуцира по такъв саморазрушителен начин и излага най-интимния си свят навън, всички груби ръбове и всички бездни под порестата повърхност на неговите филми остават видими и създават впечатление за един така хаотичен, крайно сантиментален и същевременно изключително професионален живот. По начин, който е трудно да се назове, фантазията и реалността са се смесили в работата на живота, която той катапултира на сцената; под повърхността всеки един филм е свидетелство за неспокойното търсене на собствената му идентичност."

Петер Бучка, *"Зюддойче цайтунг"* (11-и юни, 1982)

"Видях Фасбиндер само три пъти, последно на Виктуалиенмаркт (ежедневен пазар и площад в Мюнхен). Той влезе там бързо, сякаш искаше да бъде видян и забравен едновременно. Беше облечен с дънки и къса тениска и, разбира се, пушеше. Обърнах се след него. Чувствах се като дядо, занимаващ се с ежедневните си дела. Бих искал да изпия една бира с него, но не ми се стори подходящо. Изглеждаше като човек, когото не трябва да задържаш."

Херберт Ахтернбуш, *"Зюддойче цайтунг"* (10-и декември, 1982)

"Като актьор, режисьор и продуцент на големи и малки филми, Райнер Вернер Фасбиндер постоянно живееше с компулсията един филм да следва друг, воден от необходимостта да създаде последователно творчество, изобразяващо Германия в нейната цялост – така, както той я виждаше."

Джак Ланг, *"Веркшау"* (1992)

РАЗКАДРОВКА НА ФИЛМА

1 – **Пролог**: “Щастието не е винаги весело.” (00:00:15–00:01:36)

2 – **Срещата**: Еми и Али се срещат в бар. Първи танц. (00:01:27– 00:09:05)

3 – **Съседката**: Еми кани Али в апартамента си. Съседите зяпат завистливо и започват да шушукат, че Еми е с чужденец. (00:09:06–00:14:01)

4 – **Закуската:** След като изпива няколко чаши коняк, Али остава да спи у Еми. Разговарят доста, а на сутринта закусват заедно. (00:06:55–00:08:07)

5 – **Работното място на Еми:** Еми и останалите чистачки са седнали на стълбището. Колежките ѝ коментират възмутено жени, които се обвързват с чужденци. Еми започва да се притеснява. (00:22:29–00:25:17)

6 – **Посещение у дъщерята**: Еми посещава дъщеря си и признава, че се е влюбила в млад мароканец. Съпругът на дъщеря ѝ реагира с расистки коментари, докато дъщерята се отнася по-скоро с насмешка. (00:25:17–00:28:16)

7 – **Хазяинът и брачният обет:** Връзката става все по-силна. Хазяинът иска да се отърве от предполагаемия поднаемател. Еми заявява, че смята да се омъжи за Али. Али одобрява. Отиват в бара да празнуват. (00:28:17–00:28:01)

8 – **Сватбата:** Еми и Али са пред бюрото, където са регистрирали гражданския си брак. “Знаеш ли как се казвам сега?” “Много дълго име. Емануела бен Салем м’Барек Мохамед Мустафа.” Еми се обажда по телефона на децата си. (00:38:02– 00:39:32)

9 – **Сватбеният обяд:** Младоженците се отдават на сватбен обяд в заведението, където “Хитлер е идвал да се храни”. Сега е италиански ресторант. И двамата не познават кухнята, така че просто поръчват най-скъпите ястия от менюто. (00:39:33–00:43:22)

10 – **Новината бива съобщена на семейството:** Когато Еми споделя новината с децата си, те отхвърлят всякаква връзка с майка си. Синът ѝ Бруно дори сритва яростно телевизора. (00:43:33–00:46:04)

11 – **В бакалията:** Бакалинът, който е обслужвал Еми като клиент в продължение на повече от 20 години, отказва да обслужва Али. Еми очаква обяснение. (00:46:05–00:50:40)

12 – **Приятелско посещение:** Животът вкъщи поема своя ход и двамата споделят доходите си. “Ще забогатеем, Али... и ще си купим двамата парченце от Рая.” Колежката на Еми, която ги посещава внезапно, е представена на новия съпруг, току-що излязъл от банята, и е ужасена. (00:50:41–00:54:00)

13 – **Али и приятелите му в апартамента на Еми:** Али кани арабските си приятел на гости в новия си дом. Те пият, слушат музика и играят карти. Съседите извикват полиция. (00:54:01–00:57:37)

14 – **Колежките на Еми я изолират:** Еми и колежките ѝ са в обедна почивка. Останалите изключват Еми и я игнорират. Съседите одумват брака ѝ с Али като непристоен, но хазяинът не е на същото мнение. (00:57:38–00:59:58)

15 – **В градината на заведението:** Али и Еми са седнали сами под дъжда в празната градина на едно заведение. Еми се разплаква пред инертната група зяпачи. Али и Еми решават да отпътуват от града за известно време. (00:59:59–01:03:05)

16 – **Завръщане от ваканция:** Двамата се завръщат от ваканция. Изведнъж, всички се държат приятелски. Бакалинът си е дал сметка, че все пак не може да мине без покровителството на Еми. Еми възлага на Али да помогне на съседите. (01:03:06–01:06:58)

17 – **Синът се нуждае от бавачка:** Бруно, синът на Еми, идва на посещение, защото се нуждае от някой, който да се грижи за детето му. Еми не иска да готви кускус, защото смята, че е дошъл моментът Али да се адаптира към местната кухня. Али е нещастен. (01:06:59–01:10:52)

18 – **Али отива у Барбара:** Али отива у Барбара и настоява да му сготви кускус. Двамата имат връзка. Връща се обратно вкъщи пиян. Еми го оставя да лежи пред вратата. На закуска на следващата сутрин двамата не разговарят. (01:10:53–01:16:01)

19 – **Новата колежка:** Групата чистачки има ново попълнение: Йоланда от Югославия. Еми е приета отново, а новата колежка е изключена. (01:16:02–01:18:22)

20 – **Али на показ:** В дневната на Еми. Тя представя Али на колежките си. Те дори са допуснати да пипнат мускулите и меката му кожа. Али си тръгва. (01:18:23–01:21:13)

21 – **Аферата на Али:** Али е отново в апартамента на Барбара и остава за цяла нощ. Еми чака напразно Али да се върне. (01:21:14–01:22:55)

22 – **В автосервиза:** Еми търси Али в автосервиза. Колегите на Али се подиграват на Еми. (01:22:56–01:25:22)

23 – **Али проиграва заплатата си:** Али проиграва всичките си пари на комар в бара. Тъй като повече няма какво да залага, изпраща един от приятелите си да вземе пари от дома на Еми. Зашлевява си сам плесница в тоалетните. (01:25:23–01:27:30)

24 – **Последният танц:** Еми идва в бара и моли Барбара да пусне плочата Du schwarzer Zigeuner (в превод “Ти, черни циганино”) Али кани Еми на танц. Докато са на дансинга, се строполява в ръцете ѝ. (01:27:31–01:30:47)

25 – **Край болничното легло на Али:** Али е в болница. Лекарят казва, че побно на много други гастарбайтери, Али страда от стомашна язва. Еми плаче край леглото му. (01:30:48–01:33:00)

ЗВУКЪТ: ЕЗИК И МУЗИКА

ПРОТИВОПОСТАВЯНЕ НА БАЗАТА НА ЕЗИКА И РАЗЛИЧНИТЕ АКЦЕНТИ

Али е единственият персонаж във филма, който говори развален немски. Липсата му на умения да се изразява на немски е вдъхновение за немското заглавие на филма *“Angst essen Seele auf”*, буквално *“Страх изяждат душата”*. Заглавието се базира на арабска поговорка, която Али споменава в разговор с Еми. Вместо да използва правилното спрежение “изяжда”, което Еми отбелязва и коригира в сцената (виж Глава 04, закуската), Али използва формата за множествено число. Единственият израз, който Али казва на арабски, е “киф-киф”, което би могло да се преведени грубо като “все тая”. Не само рудиментарният разговорен немски на Али и заглавието, което се основава на стереотипа за “говор на чужденец”, в който той е напъхан, препращат към езиковия и “културен произход” на Али, подсилвайки екзотичността му - арабският израз “киф-киф” също прави това, като добавя известна дълбочина. Тези средства още веднъж подчертават неговата чуждост и културна другост.

Али говори немски с арабските си колеги, или те отговарят на немски. Възможно е това да е било прагматично решение от гледна точка на продукцията - да се премахне нуждата от субтитри поради бюджетни причини или пък за удобство на публиката на филма. Идеята мароканските гастарбайтери да разговарят помежду си на немски вероятно не отговаря на реалните обстоятелства и следователно може би звучи объркващо за цветнокожите немскоговорящи зрители, чиито семейни биографии включват истории за миграция. Независимо дали е умишлено или не, Фасбиндер или пренебрегва съществуването на друг роден език в Германия и употребата му в ежедневието, или не го взема под внимание насериозно. Дори Фасбиндер да е възнамерявал измисленият “говор на чужденец” да бъде отчуждаващо средство, това лишава негерманските фигури от известна комплексност, защото те могат да се изразяват само като стереотипни имитации на възгледите на “основното” общество.

ДЕФИНИРАНЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО ПОСРЕДСТВОМ ДИЕГЕТИЧНА МУЗИКА

Терминът диегетична музика се отнася до използването на музика, чийто източник може да се проследи в изображението във филми. Това означава, че във филмовата сцена е ясно откъде идва музиката или как се създава. Екстрадиегетичната музика, от друга страна, се отнася до музика или звукови ефекти, чиито източник не може да бъде идентифициран чрез действията на екрана и които артистичните решения са наложили върху сцената. В *“Страх изяжда душата”* се използва само диегетична музика, идваща от джубокс или радио. Типът музика и езикът, на който се изпълняват песните, също служат като средство за дефиниране на пространството или за създаване на нещо подобно на допълнително семантично пространство, допълващо съответното физическо пространство.

АРАБСКАТА ПЕСЕН (“АЛ АСФУРИЕ” НА САБАХ)

Филмът започва с *“Ал асфурие”* на Сабах, която може да се чуе във встъпителната част. Този способ подвежда зрителите в началото, защото музиката, която те приемат за екстрадиегетична (чийто източник не може да се проследи изображението), се оказва, че идва от джубокса в началната сцена. Зрителите веднага биват осведомени за музиката, когато е идентифицирана като “чужда” по време на първия разговор между барманката Барбара и Еми. Арабската песен е базирана на ориенталска хармония и подчертава другостта на пространството.

Когато колегите на Али го посещават у дома, те слушат различна песен на арабски. В резултат на това, апартаментът на Еми се превръща в място, където Али и неговите гости могат да се чувстват като у дома си. Когато съседите се оплакват на полицията за силата на звука, двама полицаи настояват Еми да намали музиката. Тази сцена укрепва съюза между Али и Еми, като в същото време отново заявява социалната им маргинализация – сега тази маргинализация кара дори собствения им апартамент да изглежда по-малък.

“ТИ, ЧЕРНИ ЦИГАНИНО” НА ПАУЛ ДОРН И НЕГОВИЯ ОРКЕСТЪР

Песента *“Ти, черни циганино”* на Паул Дорн и неговия оркестър от 1933-а свири на джубокса по време на двете сцени с танц, в началото и в края на филма. В началната сцена ревнивата барманка нарочно избира тази песен, за да обиди и маргинализира Али с расисткото ѝ заглавие. Но Али и Еми неочаквано я прегръщат и преосмислят като романтичен съпровод за танц. Текстът на песента е свързан с темите за копнеж и самота, с които и двамата се идентифицират. Именно тази самота, която идва от социалната им стигматизация (при Еми заради възрастта ѝ, при Али заради произхода му), е онова, което ги обединява като двойка. В края на филма Еми и Али отново танцуват на същата песен. Този път кръчмарката “слага” песента в джубокса по желание на Еми. Тук песента функционира като лайтмотив, който укрепва издържливостта на любовта между Еми и Али.

ИЗОБРАЖЕНИЕ: КОМПОЗИЦИЯ, ПЛАСТОВЕ И КАДРИ

ОГЛЕДАЛА И ОТРАЖЕНИЯ

В киното на Фасбиндер камерата често показва персонажите отразени във или посредством огледала. Тази перспектива позволява да им се придаде психологическа дълбочина, например, за да се загатне за криза на идентичността, несигурност или страх, както и за да се генерира допълнителен подтекст. В *“Страх изяжда душата”* огледалата илюстрират основно вътрешните конфликти по отношение на самоличността на Еми и Али. В последната сцена в кръчмата Али отива до тоалетната и се шамаросва пред огледалото, след като е проиграл парите си (1:26:29, изображение_01). Той изпитва вина към Еми или съжалява, че някои неща в живота му са се объркали, независимо от намеренията му. Самонаказва се в интимен момент. Воайорският поглед в огледалото превръща зрителите в единствените свиделети на този момент. Очаква се те да дадат собствена присъда на Али. По този начин Фасбиндер използва огледала, за да създаде, от една страна, интимни моменти, а в същото време и дистанция, която зрителите могат да използват, за да размишляват върху възприятията си за персонажите, като в резултат на това се борят със собствените си предразсъдъци.

1

ОГЛЕДАЛНА ПОДРЕДБА НА СЦЕНИТЕ

Друг забележим аспект в цялостната структура на филма е огледалната подредба на сцените. Сцените с отражение / огледало също са подредени по този начин. След първата си нощ с Али, Еми съзерцава образа си в огледалото на тоалетната (20:09, изображение 02). Тя не е сигурна дали един млад мъж ще приеме тялото ѝ въпреки възрастта ѝ. Али отваря вратата и я поздравява с “Добър ден!” Неговото утвърждение легитимизира женското ѝ тяло. По-късно, като двоен медальон към тази сцена, виждаме Али под душа (51:50, изображение 03). Погледът на зрителя попада върху голото му тяло – отново посредством огледалото. Този път вратата отваря Еми: “Много си хубав, Али.” Али се усмихва, наясно със собственото си (желано) тяло. Тялото на Али, което “основното” общество заклеймява или определя като екзотично, също е прието от Еми.

2

3

ДИСТАНЦИЯ И ОСЪЗНАВАНЕ В ОГЛЕДАЛОТО

Едно последно огледало се появява във финалната сцена в болницата. Али споделя съдбата на много други гастарбайтери и лежи като мъртъв в леглото си поради хронична, нелечима стомашна язва. След разговора между Еми и лекаря, камерата се насочва към огледалото, окачено на стената. Отразени и подредени в линия от тази гледна точка, Али и други пациенти (също гастарбайтери) могат да се видят да лежат в болничните си легла (Глава 25, 01:31:56, изображение 04). Тази перспектива в огледалото създава нещо като ефект на безкрайност, като с нея зрителят асоциира и безкрайно изразходвания “работнически материал”. В този контекст, основният персонаж Али се превръща в неподвижен статист. Така социалният анализ на лекаря за положението на гастарбайтерите се визуализира и от дистанция се обобщава като осъзнаване.

4

СИМЕТРИЯ В ПОДРЕЖДАНЕТО НА СЦЕНИТЕ

Драматургичната структура на филма се основава на симетрично подреждане на отделните сцени, които се отразяват спрямо повратната точка – сцената в градината на заведението. Нарастващото недопускане от страна на различни социални групи (съседи, семейство, колеги, бакалин) се натрупва в първата половина на филма. С емоционалния срив на Еми, сцената в градината на заведението представлява драматична кулминация и в същото време – повратната точка на филма (Глава 15, 59:59-1:03:05, изображение 01). Тяхната ваканция не е показана – това е празно пространство, което позволява повратната точка да изглежда още по-ясно изразена. Във втората половина на филма повторното интегриране на Еми в "основното" общество преминава през същите етапи (съседи, бакалин, колеги, семейство). Плановете на камерата, мотивите и средата се повтарят в съпоставени сцени, а процесът на събиране и разпадане на двойката се изследва безмилостно. Началната сцена в бара, например (Глава 02, 01:27-09:05, изображение 02), е почти повторена и огледално съпоставена със същия танц, същата музика и същите кадри по отношение на сцената в края (Глава 24, 1:27:31- 1:30:47, изображение 03). Сцената с колежките на Еми на работа (Глава 14) се появява отново (глава 19), а сцената с кръга от приятели на Али и Еми в апартамента (глава 13) също има съответен "пендант" – сцената, в която колежките на Еми посещават жилището ѝ и се докосват до екзотичния мъж (Глава 20).

1

2

3

ВИЗУАЛНА СИМЕТРИЯ И КАРТИНИ

Понякога кадрите са позиционирани статично, а композицията на изображението често се основава на строга симетрия (виж **АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА**, Глава 09, сватбеният обяд). Обществото, което наблюдава аутсайдерите, постоянно се изобразява като статична групова картина. Заплашителният поглед на обществото става още по-остър поради факта, че тези групи са представени предимно като стрели с върхове, насочени към онези, които наблюдават (Глава 15, в градината на заведението / 59:59–1:03:05 или Глава 02, срещата / 1:27).

РАМКИ И РЕШЕТКИ

Фасбиндер изгражда образите си естетически стилизирано и според графичните принципи. Рамки или рамкиращи елементи като врати, дървета, пасажи и други често структурират неговите изображения. Той също така използва паравани за прозорци и парапети, за да създаде и разграничи зони в изображението. Решетките разделят фигурите или ги ограждат: Една от съседките се притаява зад решетката, за да наблюдава Еми и Али на стълбището (изображение 01-02-03-04). Когато колежките им ги изключват, Еми и по-късно Йоланда седят сами на стълбището на работното място, зад колоните на парапета, сякаш са заключени. Тези структурни елементи създават визуални коментари за връзките между персонажите в изображението и воайорския поглед на обществото.

ТЕАТЪР И КИНО – ВРАТИТЕ КАТО ВХОД КЪМ ДРУГИ СВЕТОВЕ

"Филмите на Фасбиндер са като театрална пиеса, написана и поставена за сцена. Ето защо би било по-подходящо да се използва терминът "картина" вместо "кадър", когато се говори за единица пространство и време." **(7)** Влизането през врати в началото на сцените (виж Глава 02, първа поява на Еми в бара), излизането в края на сцените (виж Глава 02, Еми и Али излизат в края на сцената) и влизането по средата на сцените (виж Глава 10) също подчертават този театрален характер.

(7) "Райнер Вернер Фасбиндер. Кинофилми 3" - съставител Михаел Тьотеберг (Франкфурт ам Майн, 1990), стр. 52-56

АНАЛИЗ НА СЦЕНА: СРЕЩАТА

Глава 02, 01:27–09:05

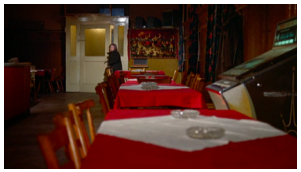
ДЕЙСТВИЕТО

Вратата се отваря и Еми Куровски влиза в кръчмата. Няколко мъже стоят на бара с две момичета. Пият бира и слушат арабска музика. Еми остава да стои до вратата, след което сяда на масата до вратата и неспокойно поръчва кола. Едно от момичетата се чувства отблъснато от Али, сменя музиката и го предизвиква да танцува с "онази старата". Али кани Еми да танцуват и я отвежда на дансинга, пред погледите на останалите. Докато двамата танцуват на *"Tu, черни циганино" (Du schwarzer Zigeuner),* говорят помежду си. Али придружава Еми покрай бара и погледите на останалите се връщат към нейната маса, докато той сяда с нея и също плаща нейната кола. Излизат от кръчмата, а той я придружава до дома. Сцената завършва със статичен план с барманката Барбара, която остава.

КАМЕРА И МОНТАЖ – ОТ УЕСТЪРН КЪМ МЕЛОДРАМА

Първият план е широк кадър покрай и отвъд редицата маси през помещението, в което Еми влиза през вратата в дъното (изображение 01). Следва противоположен план на групата на бара, която е втренчена основно във влизащия и е подредена статично като картина (изображение 02). Следващият план е близък кадър на Еми. Тук Фасбиндер използва монтаж на план/контра-план, за да подчертае разстоянието между Еми и групата. Този метод навява асоциации за салонните сцени в уестърните. Барбара се отделя от картината и отива при Еми. Както се очаква, камерата не я следва. Вместо това се фокусира върху Али, който стои бара. След това има още един контра-план към масата на Еми, където пристига Барбара (изображение 03). Този път Барбара изчезва от кадъра на изображението, щом камерата се придвижва към лицето на Еми. Еми гледа Али. Този двустранен фокус и размяната на погледи ясно показват, че сюжетът ще засяга Еми и Али.

Когато двойката отива на дансинга, постепенно оттеглящата се камера първоначално държи Еми и Али в полезрението си. Въпреки това, когато минават покрай групата зяпачи, камерата се насочва към тази група и остава фокусирана върху нея за момент. Едва когато камерата сменя перспективата, виждаме наново Еми и Али, които вече са стигнали до дансинга. Зрителите ги виждат над масите – заедно с част от джубокса вляво – сякаш са възприели воайорската перспектива на останалите (изображение 04). Едва в следващия план камерата е близо до останалите и позволява на аудиторията да забрави за погледите им. По време на танца, напрегнатата уестърн атмосфера се променя в зараждаща се мелодрама в момента, когато камерата остава близо до Еми и Али (изображение 05). Въпреки това, камерата продължава да се насочва към групата на бара, която наблюдава, неизменно втренчена в танцуващата двойка (изображение 06). В края на танцовата сцена Еми и Али се връщат на масата, където Еми е седяла първо сама, под кръстосания огън на зяпащите погледи, докато преминават край останалите. Камерата вече е на масата,



1

2

3

4

5

5

7

8

така че се вижда подобната на тунел подредба в кръчмата. От този момент нататък Еми и Али са белязани заедно като аутсайдери в помещението (изображение 07). Последният поглед от барманката, Барбара, загатва за нейната ревност и също така за нейната изненада от решението на Али да придружи Еми до дома ѝ (изображение 08).

КОНСТРУИРАНЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО ПОСРЕДСТВОМ ОСВЕТЛЕНИЕ И МУЗИКА

Арабската музика, която звучи в кръчмата, подсилва другостта на пространството. По време на първия разговор между Барбара и Еми, последната коментира "тази чужда музика". Тази забележка маркира пространството като чуждо или екзотично за Еми. Песента *"Ал асфурие"* на ливанската супер-звезда Сабах описва нещастна жена в нейната самота и копнежа ѝ по отсъстващ мъж, когото обича: "Злочестината ми е толкова голяма, че се простира до Луната". Заглавието на песента означава буквално "място, където се срещат дивите птици", но се използва и в смисъл на "място за луди", за да се избегне поетично използването на грубия термин "лудница".

Шлагерът “Ти, черни циганино” (8) на Паул Дорн и неговия оркестър от 1933-а също се занимава с болките на любовта. Момичето нарочно избира това расистко заглавие, за да обиди Али и да го маргинализира. Въпреки това, танцът включва Еми в една съдба, която тя и Али ще споделят от този момент нататък, а именно – стигматизиране и изключване от обществото. Въпреки расисткото заглавие, текстът на немската песен може да се счита за отражение на арабската песен от самото начало. Този шлагер също се отнася до самотата и неудовлетворения копнеж на любовник. “[...] С музика и вино искам да измамя сърцето си, / Черни циганино, ти знаеш болката ми, / А когато цигулката ти плаче, и сърцето ми плаче”. Точно тази самота и споделената съдба на остракизма са онова, което сближава двамата персонажи.

Точно както музиката дефинира пространството, осветлението – отчасти изкуствено – също очертава периметъра и по този начин създава различни зони. По време на танца червената сценична светлина облива дансинга, който изцяло заобикаля двойката. Те изглеждат отделно, сякаш са в друго помещение, защитени от дискриминацията и враждебните погледи на обществото. Изведнъж се разгръща едно интимно пространство на доверие, в което Али може да опише своите преживявания в резултат на систематичното недопускане.

ДЕКОРАЦИЯ – СЛЕДИ ОТ СЪВРЕМЕННА ИСТОРИЯ И ПРЕНОСИ

Плакатът на турския музикант Гюл Нихал (изображение 09), изображението над дансинга, изобразяващо Момината кула, заобиколена от морето и стария град на Истанбул (изображение 10), както и голямата картина с изглед към Босфора (изображение 11), показват, че сцената е заснета в кръчма, посещавана от турски мигранти (“Чаглаян” на “Брайзахерщрасе” №30 в Хайдхаузен, Мюнхен, днес пицария). Има ориенталски стенен килим, изобразяващ сцена с танцуващи хора и музиканти зад масата, на която е седнала Еми. Подредбата на масите и столовете показва, че някога може да е била селска кръчма, чийто интериор сега е модифициран, за да отговаря на новите посетители. В това отношение съществува сходство с италианската остерия (виж Глава 09), която е била любимият ресторант на Хитлер и също се е променила в резултат на миграцията. И песните в джубокса демонстрират припокриващите се следи от националсоциалистическото минало и съвременното присъствие на мигрантите.

9

10

11

(8) Тук думата “циганин” е изписана изцяло, за да се предостави пълна информация. Тази дума е термин, наложен от “основното” общество и е натоварен с клишета. Повечето членове на малцинствената група го отхвърлят като дискриминиращо. Ромите никога не са използвали този термин за себе си. Вместо това наименованието “циганин” е неразривно свързано с расистки конотации, които, възпроизвеждани в продължение на векове, са се консолидирали, за да формират цялостен, агресивен образ на някакъв враг, който е дълбоко вкоренен в колективното съзнание. Запомнете: тази дума не трябва да се изговаря на глас, за да се избегне расистко възпроизвеждане.

АНАЛИЗ НА ФОТОГРАМА: СВАТБЕНИЯТ ОБЯД

Глава 09, 00:40:22

РЕСТОРАНТЪТ

След като бракът е официално регистриран, Еми и Али отиват на ресторант. Те искат да отпразнуват подобаващо със сватбена трапеза. Преди да влязат, Еми обяснява: “Хитлер е идвал да се храни тук, от 1929-а до 1933-а. Винаги съм искала да дойда и аз.” Сега обаче заведението е превърнато в Osteria Italiana, както показва табелата над вратата.

ДВОЙКАТА ПО ВРЕМЕ НА СВАТБЕНИЯ ОБЯД

В следващия план виждаме как двамата седят сами един до друг на маса, застлана с бяла покривка в ресторанта. Червеният сватбен букет лежи пред Еми и Али, сякаш масата е гроб. Столовете срещу тях са празни. Пейзажна картина на Карл Вутке, създадена около 1890-а година в романтичен стил, съставлява фона на сцената. Няколко златни абажура осветяват сцената отгоре като кентърбърийски камбани. Изображението е заснето с помощта на дълъг кадър. Както рамката на вратата, така и висящата тъмнозелена завеса рамкират двойката, така че Еми и Али изглеждат притиснати и фиксирани на местата си. Масивната тъмна дървена ламперия с кукички за дрехи – които могат да се използват за закачане на традиционните местни шапки гамсбарт (Gamsbart) – отдясно и отляво на преден план предава тежка, “старонемска” атмосфера. Тази декорация предизвиква асоциации за масата на редовните посетители и немския Gemütlichkeit или “уют”, но контрастира силно с пустото пространство. Зеленикавият цвят на цялостното изображение подсилва потискащата атмосфера и чувството за самота, което е всичко друго, но не и уютно.

Изображението е композирано посредством строга централна перспектива, така че огледалната ос преминава между партньорите като разделителна линия. Вертикалните линии са под формата на дървена стенна ламперия и елементи от празните столове пред двойката, които се отразяват в току-що излъскания под. Масите отдясно и отляво във вестибюла са подредени в изчезващи линии, които също насочват погледа на зрителя към центъра. Изображението изглежда статично. Младоженците изглеждат ограничени, самотни и прокудени в това празно помещение. Само сервитьорът, който стои на рамката на вратата и чието изображение е отрязано отляво, нарушава тази симетрия – позициониран като пазач на вратата, в тази атмосфера изглежда той е единственият стопанин. Фасбиндер представя фигурите изолирано, така че зрителите да могат да възприемат действието от разстояние. Зрителите не трябва да се идентифицират с фигурите, а по-скоро да размишляват върху тях.

АНАЛИЗ НА ПЛАН: НЕДОПУСКАНЕТО

Глава 14, 57:38–59:09

СЮЖЕТ

Еми и колежките ѝ седят на стълбището по време на обедната почивка. Колежките ѝ седят на перваза на прозореца, ядат сандвичите си и обсъждат битови неща. Еми седи на стълбите срещу тях и ги моли да ѝ подадат нож. Те обаче не ѝ обръщат внимание. Когато тя се опитва да участва в разговора им около темата за медицинска профилактика на рак, колежките на Еми се изправят, слизат по стълбите и намират друго място – далеч от нея. Еми остава сама там, където е.

ПЛАНЪТ И КАМЕРАТА

Първото изображение е структурирано по следния начин: трите колежки на Еми седят близо една до друга на перваза на прозореца вляво на кадъра. Колежките на перваза на прозореца заемат 2/3 от изображението. Еми седи на стълбите, срещу тях и на разстояние, като е обрамчена – почти скрита – от решетката, образувана от перилата на парапета. Камерата е разположена в коридор, който минава успоредно на стълбището на същия етаж. Първо наднича през прозореца до входа на етажа към стълбището. Изображението е рамкирано от подпорите на прозореца отдясно и отляво. След това камерата се придвижва наляво покрай рамката на прозореца и щитката, която за момент заема цялото изображение, и след това се насочва през вратата, приближавайки се до Еми. Камерата достига крайната си позиция, когато колежките на Еми изчезват напълно от кадъра и фокусът остава върху Еми. След това има монтажен преход и камерата се насочва към сцената долу на стълбището. През решетката се виждат колежките, но роклята на Еми е отрязана. Камерата се връща в предишната си позиция. Еми се опитва да участва в разговора, при което колежките ѝ се изправят и се преместват на друго място по-надолу на стълбището. Камерата отново се връща покрай рамката на вратата и се обръща, за да проследи колежките на Еми. Отново надниква надолу към стълбището през прозореца. Преминава към Еми, която е обрамчена от балюстрадите и две масивни червени колони на преден план. Изоставена е сама. Поглежда към колежките си и след това насочва отново вниманието си към своя сандвич.

АНАЛИЗ

Тази сцена се разиграва на работното място на Еми. Нейните колежки съставляват група, която репрезентира обществото. Еми е затворена зад решетката в изображението, което означава, че е изключена от тази форма на обществото. Камерата се накланя наляво и в крайната си позиция позиционира Еми в центъра. Сега тя е освободена от балюстрадите, формиращи решетката. Колежките ѝ изчезват от изображението. В кадъра, показващ колежките на Еми, които могат да е видят през парапета, отново виждаме жените от "основното" общество, които са ограничени от своите страхове и тревоги (в случая - прегледа за рак). Еми се изправя и сама взима ножа. Тя е независима от страховете на обществото. Тя просто взима онова, от което се нуждае. Колежките ѝ се чувстват застрашени и си отиват. Те продължават да се фокусират върху страховете си и искат да отидат заедно на преглед за рак, като отбелязват: "Иначе сама ме е страх". Изключването на Еми става видимо още веднъж в последния план на сцената, когато тя остава затворена зад балюстрадите. Масивните колони на стълбището изглеждат като несломимия, ограничаващ морал на обществото.

ПОВТОРЕНИЕ

Сцената на стълбището с колежките на Еми се повтаря в други две сцени във филма. Всеки път социалната констелация се променя значително в зависимост от сюжета, което се отразява при съответните кадри на камерата. В сцената (виж Глава 05, 22:29–25:17), която показва за първи път работното място на Еми, колежките ѝ дават ясно предупреждение относно евентуалното недопускане. В сцената, анализирана тук, Еми е изключена (виж Глава 14, 57:38-59:09). Някои елементи от тази сцена след това се повтарят в по-късна сцена (виж глава 19, 1:16:02–1:18:22). Тук обаче ролите са разпределени по различен начин: колежката им Фрида е уволнена и заменена с нова жена. Еми отново е включена в групата, а новата колежка Йоланда, която е мигрантка и „взима 3.40 на час", е изключена. Почти по същия начин, както в предишната сцена на стълбището, камерата отново минава през рамката на вратата и следва колежките – този път Еми е с тях – и се накланя, за да надникне надолу по стълбището през прозореца. Този път Еми е с групата. Последният план също е почти идентичен: Йоланда седи сама на стълбите зад балюстрадите.

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ: РЕЗОНАНСИ

“Пиета́” от Микеланджело (1498-1499)

“Страхът изяжда душата” (глава 24)

“Мария след свалянето от кръста”, Василий Перов

“Hartz4 essen Seele auf” (“Социалните помощи изяждат душата”) - графит на Леополдплац / Берлин – Веринг

“Страхът изяжда душата” (глава 25)

ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ: “ВСИЧКО, КОЕТО НЕБЕТО ПОЗВОЛЯВА”, РЕЖИЬОР ДЪЛГАС СЪРК (1955, САЩ) И “СТРАХЪТ ИЗЯЖДА ДУШАТА”, РЕЖИСЬОР РАЙНЕР ВЕРНЕР ФАСБИНДЕР (1974, ФРГ)

Със *“Страхът изяжда душата”* Фасбиндер със сигурност е искал да почете паметта на своя бащин модел Дъглас Сърк като цяло и в частност на неговия филм *“Всичко, което небето позволява”* (1955). Въпреки това не би било уместно да говорим за *“Страхът изяжда душата”* като за римейк на *“Всичко, което небето позволява”*. И все пак, вдъхновението, което Фасбиндер получава от филма на Сърк, е доста видимо. Сюжетът демонстрира определени паралели, както и съзвездията от персонажи, които са маргинализирани заради любовта си, заради което се борят да си върнат признанието на обществото.

ХОЛИВУДСКАТА ФАБРИКА ЗА МЕЧТИ VS. ПОЕТИЧНИЯ РЕАЛИЗЪМ

Вместо просто да имитира персонажите на Сърк и холивудските декори, Фасбиндер пренася сюжета в Мюнхен от 70-те години. Националсоциалистическият период оставя своя отпечатък върху този град, а присъствието на икономически мигранти влияе на градския пейзаж и обществото. Фасбиндер цитира холивудската мелодрама в някои от нагласите на персонажите, например, срутването на Еми, когато плаче от отчаяние на рамката на вратата (виж Глава 21) или в сцените на дансинга, когато Али и Еми танцуват насред проблясващата червена светлина (виж Глава 02 в началото и Глава 24 в края). Персонажите на Фасбиндер са дълбоко вкоренени в действителността и по някакъв начин изобразяват реалистично тесногръдата среда на работническата прослойка във ФРГ. По този начин Фасбиндер пренася историята от личната сфера на любовната история в стил *“Ромео и Жулиета”* в социалната и политическа сфера, където дискриминацията, маргинализацията и експлоатацията могат да бъдат ясно обозначени, критично разпознати и оценени.

ДВОЙКИТЕ И ТЯХНОТО ИЗОБРАЗЯВАНЕ

Вдовицата Кери Скот (Джейн Уаймън) току-що е загубила съпруга си, съседът ѝ връзвка тенекия и всъщност не знае какво трябва да прави в голямата си къща. Въпреки това, тя все още заема място в сърцето на обществото без каквито и да било материални грижи. Тя е радушно приета и изглежда много желана сред мъжете, както става ясно, след като получава не едно, а две предложения за една вечер в клуба. Рон Кърби (Рок Хъдсън) е обикновен градинар, но е изключително самоуверен и независим. С естествения си тен, той сякаш въплъщава блестящата американска красота и изглежда, че животът му е подреден. Любовниците в киното на Дъглас Сърк са добре изглеждащи, перфектни холивудски фигури, с които зрителят се идентифицира, което означава, че могат да изживеят желания катарзис без сътресения. В този смисъл, двамата главни герои се различават фундаментално от Еми и Али в *“Страхът изяжда душата”*. Еми живее на ръба на обществото и очевидно е “попрезряла”. Али е аутсайдер и то не по свой избор: по-скоро обществото го възприема като гастарбайтер и “куче”, както самият той казва, и съответно го третира зле. Но това, което определено обединява фигурите от двата филма, е тяхната самота и стремеж към щастие, надхвърлящо обществените норми.

ЛЮБОВ ОКОЛО ЧАША КАФЕ

Въпреки големите различия, истинската любов и в двата филма се заражда покрай пиенето на кафе. Фасбиндер трябва да е харесал особено тази сцена: “И понеже приятелката не може да пие кафе с Джейн, Джейн пие кафе със статиста. В този момент, близкият план все още е върху лицето на Джейн Уаймън. Рок няма никакво значение за момента. Когато придобие някаква значимост, тогава ще получи и близкия си план. Това е просто и лесно. И всеки го разбира.” В *“Страхът изяжда душата”* Али и Еми също пият много кафе, когато се влюбват. Може да се счита за реминисценция или може би дори за дан към първата сцена на Кери и Рон. По-нататък ще сравним няколко сцени или мотива, които присъстват и в двата филма.

“Страхът изяжда душата”

“Всичко, което небето позволява”

ТЕЛЕВИЗИОННИЯТ ПРИЕМНИК

Във *“Всичко, което небето позволява”* децата на Кери ѝ подаряват телевизор, за да ѝ прави компания в нейната самота. Показват телевизора на Кери: “Всичко, което трябва да се направи, е да се завърти това копче и цялата компания, която искаш, ще бъде точно там. на екрана. Драма, комедия, парад на живота на една ръка разстояние”. Камерата бавно приближава телевизора и отражението на Кери се появява в рамката на телевизионния екран. Тя седи срещу себе си, все още самотна вдовица, която се отказва от любовта на живота си заради децата си. Едно ново социално постижение на 50-те години на миналия век – телевизията, съставлява Сърковия мотив за самотата в процеса на остаряване. Това е мотив, който очарова Фасбиндер: “След като гледах този филм, последното нещо, което исках да направя, беше да посетя малък град в Америка. Ето какво се случва: в един момент Джейн казва на Рок, че го напуска заради глупавите деца и все в този дух. Рок не се съпротивлява, в крайна сметка той има природата. И Джейн седи там на Бъдни вечер. Децата ще я оставят и са ѝ дали телевизор. Сломяваш се в киносалона. Разбираш нещо за света и за това какво прави с теб.” **(9)**

(9) *“Имитация на живот – за филмите на Дъглас Сърк”* - Райнер Вернер Фасбиндер (под редакцията на Лора Мълви и Джон Халидай за Кинофестивала в Единбург – Единбург, 1972)

Фасбиндер заимства мотива за телевизора от Сърк в *“Страхът изяжда душата”*. Еми също има телевизор в хола си. Синът ѝ го съсипва в неконтролируем пристъп на гняв, след като тя представя новия си съпруг (виж Глава 10). Някой може да си помисли, че има връзка между този телевизор и телевизора във *“Всичко, което небето позволява”*, дори и да не са идентични. Унищоженият телевизор на Еми може да е телевизорът, който синът на Кери ѝ подарява 19 години по-рано. Телевизорът на Еми сигурно не е включван от известно време, тъй като тя отдавна е решила, че телевизията не може да замени живия съпруг. Телевизионният мотив създава и емоционална връзка между синовете на Кери и Еми. Синът на Кери ѝ дава телевизора с надеждата да я окове в социалната ѝ роля на почтена вдовица. Синът на Еми е бесен, че телевизията все пак не изпълнява функциите си или не е предпазила майка му от срама. По същия начин телевизията се явява във филма на Фасбиндер като синоним на конформизъм, пасивност и адаптация.

1 – “Всичко, което небето позволява”

2 –“Всичко, което небето позволява”

3 – “Страхът изяжда душата”

ОТНОШЕНИЯ МАЙКИ-ДЕЦА

Сърк се фокусира върху женския персонаж по-специално, когато изобразява конфликта в своя филм, който със сигурност също е вдъхновил Фасбиндер, тук като самият той казва: “Жените на Дъглас Сърк мислят. Не съм забелязал това в работата на който и да е друг режисьор. Никой. Обикновено жените винаги реагират и правят някакви женски неща. Тук те мислят. Хората трябва да видят това. Прекрасно е да видиш жена да мисли. Дава надежда. Наистина.” **(10)** Съществува специфичен паралел в сцените, в които майките признават любовта си на децата си, надявайки се те да разберат. Но и в двата филма децата не позволяват на майките си да поемат роля извън тази на майка или, в случая на Сърк, на дама от обществото. Докато диалогът във *“Всичко, което небето позволява”* се развива почти мимоходом и след това кулминира в ужас у детето, Фасбиндер композира сцената си театрално и изключително статично от самото начало. Децата са подредени като в жива картина и сцената е изградена с монтаж на план/контра-план, докато Али влиза в сцената през вратата. За да подчертае ужаса на децата, камерата заснема вкочанените им лица в близък план. Бруно унищожава телевизионния приемник на Еми: “Не трябваше да го правиш, майко. Това е позор. Забрави, че изобщо имаш деца. Не искам да имам нищо общо с една курва.” Синът на Кери също напуска къщата, яростно разпенен, оставяйки зад себе си външно неподатлива майка, която се срива вътрешно. За разлика от това, сцената на Фасбиндер има строга организация и майката се срутва, плачейки на дивана. Въпреки това, за разлика от Кери, Еми никога не помисля да пожертва щастието си заради децата си.

1 – “Страхът изяжда душата”

2 – “Всичко, което небето позволява”

(10) ibid

ОГЛЕДАЛА И РЕШЕТКИ

Във *“Всичко, което небето позволява”* Кери постоянно е показана визуално затворена в богато украсената къща, страдаща зад стъклата на прозорците и оградена от рамките им. Фигурата на влюбената жена, която като жертва на обществените представи е осъдена на неподвижност, изглежда като нарисувана и прогонена зад стъклото. Еми на Фасбиндер също е показана зад стъкло и рамкирана от колоните и напречните парапети на стълбището на няколко пъти. Огледалата се появяват неколкократно като важни мотиви както в кинематографичните творби на Фасбиндер, така и на Сърк. Няколко сцени във *“Всичко, което небето позволява”* показват Кери посредством огледала. Особено забележителна е сцената, когато отразеният образ на Кери се появява на телевизионния екран. Камерата, която приближава отразяващата повърхност, напомня на огледалото, което се появява в сцената на болницата в *“Страхът изяжда душата”* (виж **Глава 25**).

“Всичко, което небето позволява”

“Страхът изяжда душата”

“Всичко, което небето позволява”

“Всичко, което небето позволява”

ФИНАЛНА СЦЕНА В БОЛНИЦАТА / КРАЙ БОЛНИЧНОТО ЛЕГЛО

И двата филма не завършват точно с хепиенд, както Фасбиндер лаконично отбелязва в есето си за Сърк: “Но сега, когато тя е там, няма щастлив край, въпреки че двамата са заедно. Всеки, който прави любовта толкова трудна за себе си, не може да бъде щастлив по-късно.” Въпреки това, той използва болестта, за да разшири финалната сцена до генерализация за обществото Болестта на стомаха е болест на гастарбайтерите, причинена от лошите условия, в които тези работници страдат – не може да се лекува и не оставя шанс за щастлив край.

ВЗАИМНА СИМПАТИЯ

Във всеки случай е сигурно, че Фасбиндер се възхищава много от Дъглас Сърк. Дъглас Сърк също се радва на дълбокото приятелство с този много по-млад артист. След смъртта на Фасбиндер той казва: “Днес изгубих добър приятел, а Германия – гений. Никога не бих си помислил, че ще настъпи черният ден, когато аз, толкова по-възрастен, ще напиша тези траурни думи за един тридесет и шест годишен мъж. Фасбиндер оставя невероятно творчество от повече от четиридесет филма. Великолепни както в своята форма, така и като тематика, филмите на Фасбиндер дълго време са считани за спорни и дано останат такива. Защото само онези неща, които могат да оцелеят съпротива, имат силата да останат неизменни.”

ЕДИН ФИЛМ И ПОСЛЕДСТВИЯТА ОТ НЕГО

“Страхът изяжда душата” е крайъгълен камък в историята на киното и, разбира се, впоследствие вдъхновява работата на много други режисьори. Следващият текст обсъжда няколко примера, които възприемат, доразвиват, противоречат или поставят под въпрос и обсъждат критично различни мотиви в *“Страхът изяжда душата”.*

“МЯСТОТО”, РЕЖИСЬОР ЕРМАНО ОЛМИ (1961, ИТАЛИЯ) – ЧАСТ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

Олми следва младия и срамежлив Доменико от неговата мирна общност в провинцията до забързания метрополис Милано. Този филм, който принадлежи към късния неореализъм, демонстрира повече формални, отколкото съдържателни прилики с филма на Фасбиндер. Също така често включва статични композиции, рамки и отражения. Архитектурата на учрежденията и фабричните сгради рамкира и ограничава фигурите във филма. Отраженията на витрините и погледът на Доменико в огледалото представляват копнеж за подобряване на собствените условия на живот в свят, в който икономическият бум води до мащабни социални промени. Спокойната, но мощна камера подчертава самотността на хората, хванати в капан между традицията и модерността. Подобно на Фасбиндер, Олми придава на своите персонажи от работническата класа ясни контури, вместо да ги изобразява като част от тълпата. Те се превръщат в личности, с които публиката може да се идентифицира. Филмът е като моментна снимка на живота без реално начало и край – изглежда, че ще продължи вечно.

“МЪЖЪТ БЕЗ МИНАЛО”, РЕЖИСЬОР АКИ КАУРИСМАКИ (2002, ФИНЛАНДИЯ / ГЕРМАНИЯ / ФРАНЦИЯ) – ЧАСТ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

Аки Каурисмаки изобразява своя протагонист минималистично и изкусно, но с човешка дълбочина в редуцираното фигурално изображение. Главният герой е загубил паметта си и сега трябва да възстанови всичко от нищото. Филмът на Каурисмаки засяга и любовта и социалната маргинализация. На мета ниво, погледите между персонажите и разположението им един спрямо друг (както и наспред цялостното пространство) разказват повече за истинските чувства и копнежи, отколкото много диалози, както е и в “Страхът изяжда душата”. Камерата се задържа дълго върху тези хора, които често изглеждат като елементи от картини в съзнателно статичните си аранжировки.

“ДАЛЕЧ ОТ РАЯ”, РЕЖИСЬОР ТОД ХЕЙНС (2002, САЩ)

Този филм на Тод Хейнс със сигурност е вдъхновен от холивудската мелодрама *“Всичко, което небето позволява”*. Въпреки това, той също така засяга по различни начини формите на дискриминация на базата на цвета на кожата, подобно на “Страхът изяжда душата”. Домакинята Кети Уитакър води обикновен живот в идиличен дом в предградията, докато случайно не става свидетел на хомосексуалната афера на съпруга си. В същото време тя се влюбва в красивия афроамерикански градинар. Драмата поема своя ход. Като стил и цвят филмът наподобява Техниколор от 50-те години на миналия век. Хейнс майсторски възпроизвежда идейния захват на малките американски населени места относно морала, чувствата и копнежите, които потиска. Това е впечатляващ морален портрет на начина, по който се третират хомосексуалността и цвета на кожата, и в този смисъл констелацията от маргинализирани, периферни фигури срещу наблюдаващото, морализиращо общество напомня силно творбата на Фасбиндер.

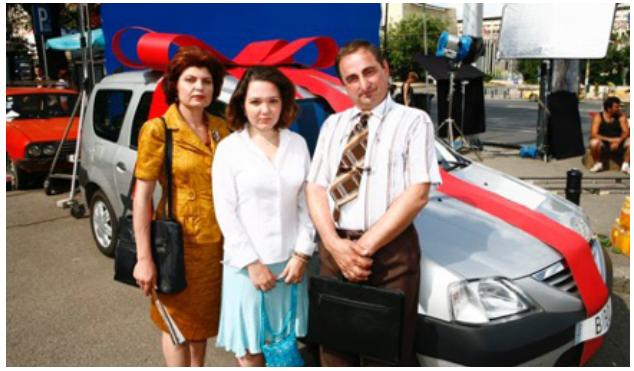
“СРЕЩУ СТЕНАТА”, РЕЖИСЬОР ФАТИХ АКИН (2004, ГЕРМАНИЯ)

През 2004-а *“Срещу стената”* печели Златна мечка в конкурса на Берлинале. За първи път гласовете на второто поколение определят посоката на дискурса, като преместват в центъра нова пост-мигрантска перспектива за Германия като имигрантска дестинация. В интервю Фатих Акин отбелязва: “Ние имаме различен поглед върху германското общество. И в резултат на това имаме различен поглед върху киното. Имаме втори поглед – този от страните, откъдето произхождаме. И ние виждаме страната през напълно различни очи. Виждаме неща, които другите хора вече не регистрират. Това прави нашите филми различни. Това не означава, че са по-добри, тук не говоря за качество. Ние просто допринасяме с различна гледна точка.” **(11)**

Като придружаващ материал за сравнително гледане на двата филма, силно препоръчваме изключително нюансираната публикация върху двете творби от Бетина Хенцлер и Щефани Шлю-тер *“Промяна на гледната точка: Методически пред-ложения за сравняване на филмите СТРАХЪТ ИЗЯЖДА ДУШАТА* (Райнер Вернер Фасбиндер) и СРЕЩУ СТЕНАТА (Фатих Акин) **(12)**.

“НАЙ-ЩАСТЛИВОТО МОМИЧЕ НА СВЕТА”, РЕЖИСЬОР РАДУ ЖУДЕ (2009, РУМЪНИЯ) – ЧАСТ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

Този пълнометражен дебют е колкото абсурден, толкова и реалистичен. Филм, който е за създаването на рекламен филм, включва поредица от действия, които се повтарят в безкрайни цикли. По отношение на връзката родител-дете, изобразена тук, майката не заема централна роля, както е в творбата на Фасбиндер. Вместо това, подрастващата дъщеря, спечелила кола в маркетингов конкурс, поема тази роля. В замяна за колата тя се е ангажирала да участва в рекламен клип на спонсора, производител на безалкохолна напитка. Родителите ѝ искат тя да продаде колата, за да сбъднат с парите собствените си житейски мечти. Дъщерята обаче иска да я запази, за да подобри статуса си в групата на своите връстници. Този обект на раздор изважда истинския характер както на родителите, така и на дъщерята Делия. Луксозният предмет и обект на кулминация не е телевизор като в *“Страхът изяжда душата”*, а кола. Човешките взаимоотношения стават честни само в отражението на този обект – изглежда всичко съществува единствено във взаимната обвързаност с потребителския свят.



“АЛИ В РАЯ”, РЕЖИСЬОР ВИОЛА ШАФИК (2011, ГЕРМАНИЯ)

В своя документален филм изследователката и режисьорката Виола Шафик разглежда историята на актьора Ел Хеди бен Салем, като интервюира отделните членове на екипа на Фасбиндер. Тя проследява историята на живота му в Северна Африка, където търси децата му, които Фасбиндер навремето довежда в Германия и които вече са възрастни. *“Страхът изяжда душата”* е възхваляван многократно като решителна декларация срещу расизма и като разплата с буржоазния морал на ФРГ. Виола Шафик пита какво се случва, когато надникнем под тази повърхност и в един момент задава въпроса кой всъщност е бил Бен Салем, как е била структурирана властовата динамика в групата на Фасбиндер. В интервю Шафик отбелязва: “Всъщност фигурите или персонажите, така да се каже, които се появяват в моя филм, всички те мислят точно по същия начин, както и тогава. Те изглеждат недокоснати от общия дискурс и от нежеланието открито да демонстрират собствената си ксенофобия, което междувременно се разви в Германия. И това е същинската идея – отървахме ли се от нашата ксенофобия или просто се научихме да я маскираме по-добре?” Във всеки случай, бившите колеги на Фасбиндер не се въздържат от съмнителни изявления в този филм: “Децата трябваше да се къпят по два пъти, преди да добият представителен вид” или “Децата пикаеха в ъглите, нали знаете – първо трябваше да се научат да използват тоалетна”. Това определено е важен документ, който разглежда критично връзката на Фасбиндер с Бен Салем.

(11) *“Домът е психическо състояние: Солино, Скорсезе и глобализацията. Интервю с Фатих Акин”* - Михаел Ранзе (epd-Film 11, 2002).
(12) https://mediarep.org/handle/doc/14951?locale-attribute=de_DE

“ЖАЛЕЙКА”, РЕЖИСЬОР ЕЛИЦА ПЕТКОВА (2016, БЪЛГАРИЯ / ГЕРМАНИЯ) – ЧАСТ ОТ КОЛЕКЦИЯТА НА CINED

Седемнадесетгодишната Лора живее в китно планинско село в България. Тя обаче не смята, че всичко там е твърде идилично. Близки и съседи злословят зад гърба ѝ, защото не се държи така, както очакват. Облича се, както иска, обича, когото иска, и се държи, както иска. В основата на този сюжет е една история за женска еманципация, както и във филма на Фасбиндер. Персонажите на този филм за съзряването знаят, че ще трябва да поемат по своя път най-късно след смъртта на баща си. В тази спокойна творба погледите и жестовете имат същата тежест като думите, което прави експресивното произведение очарователно на различни нива.

“ОБИЧ”, РЕЖИСЬОР ДЖЕФ НИКЪЛС (2016, САЩ)

Този филм също се фокусира върху социално презираната любов между чернокожа жена и бял мъж и е базиран върху истинска история от 1967-а. Двойката, Ричард и Милдред Лавинг, печели съдебна битка пред Върховния съд на Вирджиния, която води до отмяна на закона, забраняващ браковете на хора от различни раси. Това е романтична холивудска продукция, която бележи международен успех на фестивала в Кан през 2016-а. Този филм може да бъде интересен и в контекста на *“Страхът изяжда душата”*, защото представя ярко социалния расизъм в Америка през 50-те и 60-те години на миналия век.

“БЯГАЙ!”, РЕЖИСЬОР ДЖОРДАН ПИЙЛ (2017, САЩ)

“Бягай!” е сатиричен филм на ужасите с елемент на мистерия, който включва и комедийни компоненти. Млад и талантлив фотограф от афроамерикански произход трябва да бъде представен на семейството на бялата си приятелка. Това, което на пръв поглед започва безобидно на градинското парти на заможно бяло семейство, се превръща в ужасяваща тайна, колкото повече се разгръща сюжетът. Филмът се занимава с ежедневния расизъм в САЩ по забавен начин, като използва условностите на жанра на ужасите с въображение. Прави различни препратки към въпроси около расата в Северна Америка, които обхващат асоциации с бруталното робство, на което са били подложени чернокожите, расовите закони, полицейското насилие и ежедневния расизъм, дебнещ в предградията. Пийл използва субективна камера, за да потопи зрителя в *“Бягай!”* и отбелязва, че филмът „дава възможност на всеки бял човек да види света през очите на чернокож в рамките на час и половина“. Филмът е заснет динамично и въпреки откровената си бруталност (не се препоръчва за лица под 16 години в Германия), със сигурност си заслужава да бъде изживян.

ПРИЕМ НА ФИЛМА: ПРЕСЕЧНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ

ЛАКОНИЧНА ПРИТЧА: ЗА ФИЛМА НА РАЙНЕР ВЕРНЕР ФАСБИНДЕР “СТРАХЪТ ИЗЯЖДА ДУШАТА”
ВОЛФРАМ ШЮТЕ, “ФРАНКФУРТЕР РУНДШАУ” (27 ЮНИ 1974)
“Ако вярваме на международната преса, *“Страхът изяжда душата”* на Фасбиндер е бил сензацията на тазгодишния филмов фестивал в Кан. Английският “Гардиън”, един вестник, който е известен с премерените си оценки, дори написа, че Фасбиндер е трябвало да получи Палмата (главната награда). Това обаче беше невъзможно, тъй като филмът не беше показан в официалната фестивална програма. Все пак той достойно представи Федералната република за първи път след успеха на Клуге във Венеция. (...) Удивителното в този лаконичен филм е не само смелостта на Фасбиндер да се заеме с такава чувствителна тема, но и способността му да разкаже тази любовна история и нейните трудности посредством двамата персонажи без фалшив патос, почти хладнокръвно, но все пак с много симпатия, така че да не остане място за неправдоподобност.”

“СТРАХЪТ ИЗЯЖДА ДУШАТА”, РЕЦЕНЗИЯ
РОДЖЪР ЕБЪРТ, “ЧИКАГО СЪН-ТАЙМС” (5 ОКТОМВРИ 1974) **(13)**
“Въпреки че *“Страхът изяжда душата”* беше един от първите филми на Фасбиндер, направили впечатление извън Германия, стилистиката му вече беше оформена, а увереността му - непоклатима. В него той създава една невероятна социална ситуация и я наблюдава безчувствено през сцени на мъчителен срам и болка. Почитател на сапунените холивудски мелодрами на Дъглас Сърк, той обича да добавя внезапни, неочаквани драматични обрати и докато у по-слаб режисьор те може да изглеждат като афекти, във филм на Фасбиндер се усещат по-скоро като удар от мухобойката на боговете. (...)

В *“Страхът изяжда душата”* става дума за една неправдоподобна любов, която се заражда между мароканski работник-имигрант на около 35 години и чистачка на около 60 години в германски град, който изглежда е оставил и двамата в безизходица и самота. Той е красив и мускулест. Тя е ниска и пухкава. Срещат се в бар, в една от онези сцени на Фасбиндер, където мълчанието и взаимното смущение се разтягат, докато преминат през комедията и излязат от другата страна като странно скована пародия – кръстоска между телевизионна сапунка и картина на Едуард Хопър.

Фасбиндер заимства от Сърк техниката на кадриране, която е толкова строга, че персонажите изглеждат възпрепятствани, ограничени в начините, по които могат да се движат. Той ще заключи Еми (Бригите Мира) на преден план и Али (Ел Хеди бен Салем) на заден план по такъв начин, че нито един от двамата да не може да се движи, без да напусне кадъра, и ще ви накара да го осъзнаете – той казва визуално, че двамата са затворени в едно и също пространство, без избор. Те остават неподвижни в неговите внимателно конструирани визуални постройки, докато ние поглъщаме тяхната дилема и (постепенно) факта, че той привлича вниманието ни към нея. По най-тихия възможен начин Фасбиндер нарушава договора си с публиката, която очаква правдоподобна фикция. Той ни подтиква да излезем извън филма и да го погледнем като някакъв абсурд, като черен хумор, като коментар за тези хора, толкова безнадеждно хванати в капана на мрачната си среда и съдбите си.”

НА ФИЛМОВИЯ ФЕСТИВАЛ: “СТРАХЪТ ИЗЯЖДА ДУШАТА” НА ФАСБИНДЕР ИЗСЛЕДВА РАСИСТКИ ПРЕДРАЗСЪДЪЦИ, “СРЕДАТА НА СВЕТА” НА ТАНЕР ПРИКАНВА КЪМ ЕМОЦИИ
ВИНСЪНТ КЕНБИ, “НЮ ЙОРК ТАЙМС” (7 ОКТОМВРИ 1974) **(14)**
“Едно от най-окуражаващите неща за Райнер Вернер Фасбиндер, младия немски драматург-режисьор-актьор, е неговата изключителна продуктивност, въпреки че продуктивността не би била особено полезна за някой без талант. Няма съмнение, че г-н Фасбиндер, чийто *“Страхът изяжда душата”* беше показан на филмовия фестивал в Ню Йорк в събота и вчера вечерта, има голям талант, толкова много, че изглежда воден от него в най-здравословния смисъл на думата. (...) Г-н Фасбиндер очевидно работи бързо. Той не се замотава да прави нещата перфектни. Опитва нещо трудно и ако се получи – добре. Ако не, той ще го направи по-добре следващия път. Шекспир е работил по този начин. Така, сигурен съм, са правили и много хора в Холивуд в онова, което се нарича доброто старо време. Опитът не се трупа като прах. Просто не може да седите и да чакате да се наслои върху вас. Трябва да работиш, за да го получиш. Г-н Фасбиндер не е нито Шекспир, нито холивудски тип от старото време. В допълнение към таланта и огромната му енергия, той няма абсолютно никакъв страх, че може да е на грешен път и да изглежда като глупак. (...) Харесвам *“Страхът изяжда душата”* още повече, защото изглежда, че поема още по-големи рискове. Неговата история е кинематографичният еквивалент на поп-арт произведение. (...) Присъствието на режисьора е толкова доминиращо във филмите на г-н Фасбиндер, че е трудно да се преценят отделните им елементи. Не съм сигурен дали г-жа Мира и Ел Хеди бен Салем, който играе Али, са особено добри актьори, но изглеждат достоверно. Въпреки че имат своята идиосинкретичност, те са предимно типажи. Целият филм, всъщност, се характеризира с някаква плакатна пустота – нещо, което на моменти е изведено визуално на екрана. Когато Еми и Али излизат навън, рядко се виждат други хора, освен ако не са персонажи във филма. Няма екстри на заден план, които да ви убедят, че това е фотографирана реалност, каквато със сигурност не е. *“Страхът изяжда душата”* не е лесен филм за харесване. Не е романтика в стил “май-декември” (става дума за израза May-December, който описва двойки от партньори с голяма възрастова разлика), която сграбчва сърцето. Това е по-скоро още един доста смел опит на г-н Фасбиндер да развие филмов стил, освободен от онзи вид реалистични условности, които сантиментализират мистериите на живота.”

(13) https://www.rogerebert.com/reviews/ali-fear-eats-the-soul-1974

(14) https://www.nytimes.com/1974/10/07/archives/at-the-film-festivalalifassbinder-explore-racial-prejudice-the-cast.html

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

ПРЕДИ ПРОЖЕКЦИЯТА

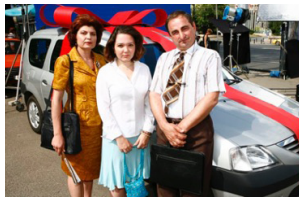
ОТРАЖЕНИЯ И РАМКИ

В кои филми, които сте гледали, се появяват огледала? Какво точно допринасят те за разказа във филма?
Огледалата винаги имат определено наративно и драматургично значение и можете да намерите съответните примери в различни филми, включително и от колекцията на CinEd. В този контекст може да се обсъдят сравнения на изображения и подходящи описания или интерпретации. Може също да бъдат анализирани позициите на фигурите в пространството: свободни ли са те или по-скоро рамкирани / ограничени от някакви обграждащи елементи?

ЦВЕТОВЕ VS. ЧЕРНО-БЯЛО

Как цветната или черно-бялата палитра в киното въздействат по различен начин по отношение на цялостната атмосфера и визуалните усещания?

Тук изображенията или откъсите от филми (от колекцията на CinEd) може да се използват за сравняване на драматургичния ефект от цветните и черно-белите филми. Различните типове избор на тоналност (притъпен или наситен цвят) също може да бъдат разгледани. Има по-приглушени цветове и типични модерни палитри от 70-те години (напр. зелено, кафяво, жълто и оранжево) в *“Страхът изяжда душата”*. *“Най-щастливото момиче на света”* използва ярки цветове, които подчертават рекламния характер на филма във филма (цветът на лимонадата, червената панделка около колата).



ТЕРМИНЪТ “ГАСТАРБАЙТЕР” И ТРУДОВИТЕ СПОРАЗУМЕНИЯ

Чували ли сте думата “гастарбайтер”?
Кои са гастарбайтерите и защо са дошли в Германия или изобщо Европа? Защо са напуснали родните си страни? Познавате ли някого във вашето семейство или сред вашите приятели, чиито родители или баби и дядовци са дошли от друга държава или пък са отишли в друга? Защо са напуснали страната си?

Тук предлагаме да се предостави кратко въведение в ситуацията във ФРГ и Северна Европа след войната, възстановяването след войната, липсата на работоспособни мъже и така нареченото “икономическо чудо” или Wirtschaftswunder. Разглеждаме споразуменията за наемане на работа, трудовата миграция към Германия/ Северна Европа, причините за емиграция от Южна Европа и последствията от това.

Може да се спомене и договорът за набиране на работна ръка с Мароко или също може да се направи връзка с отношенията на държави като Франция и Англия с техните някогашни колонии, които се разпадат след войната. Тук би било мястото да се разгледа разликата със ситуацията в Германия.

Някои социални и исторически явления (напр. настаняването в общежития, така наречените “черни влакове” от Турция, преустановяването на практиката за набиране на работна ръка в чужбина през 1973-а, бонуса за връщане през 1984-а, забраната за имиграция за определени региони, социални феномени като т.нар. Kofferkinder (буквално: “деца-куфари”, което ще рече деца, чиито родители са отишли да работят в Германия като гастарбайтери и са ги оставили в Турция), или дясно екстремистко насилие и атаки също могат да бъдат контекстуализирани и дискутирани по-подробно, като се използват допълнителни филми. Съответната имиграционна или емиграционна история на въпросните страни трябва да бъде разгледана конкретно и поставена в контекста на семейния произход на учениците.

СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА

ЗА ЕСТЕТИКАТА НА ФИЛМА

Кога се появяват огледалата във филма? Какво е значението им за сюжетната линия? Опишете моментите във филма, когато персонажите са обрамчени от пространствени елементи! Какво мислите за атмосферата, която създават тези елементи? Някои моменти във филма изглеждат като застинали. Опишете един от тези моменти и впечатлението, което ви е направил.

Тук е възможно да се обсъдят и развият естетическите елементи, разгледани по-рано (отражения, рамки и други впечатляващи изобразителни елементи), както и тяхното специфично значение във филма.

Срещата на основните персонажи
Опишете как се запознават Еми и Али. Какви изображения и звук или музикални елементи правят тази среща особено ярка? Сравнете тази среща с начина, по който двойките се срещат в други филми, които познавате, например в заглавия от колекцията на CinEd.

Тук е добра идея да се използват примери от различни филми в програмата, като *“Мъжът без минало”* или *“Мястото”*. Могат да се покажат и примерни изображения или подходящи откъси от филми.

“ЕЛ ХЕДИ БЕН САЛЕМ М’БАРЕК МОХАМЕД МУСТАФА. КАЗВАМ МУ АЛИ.”

- Защо не използва истинското си име? Защо се нарича Али и приема всички да го наричат така?
- Бързо проучване в класа: всеки ли използва истинското си име? Правилно ли се произнасят тези имена?
- Защо Фасбиндер нарича този персонаж Али? Кого (коя социална група) представя той?

ЗА ХРАНАТА КАТО КУЛТУРА

Храната винаги е била важна част от здравето. На Али му липсва храната, с която е свикнал от детството си, и може би невинаги иска да яде картофена салата с печено свинско и кафяв сос. И не всеки обича зелените салати.

Какво обичате да ядете? Кой може да готви?
Кой знае как се готви кускус?
Кой може да сготви ястие, което не може да се яде в ресторант (напр. нещо, което вашите родители или баби и дядовци винаги са приготвяли)?
На кого му липсва ястие, което не може да се намери в България?

Изберете няколко ястия, напитки или кулинарни термини, които може да са непознати на класа, и обсъдете какво представляват или означават заедно: (напр. шатобриан, либлих, лахмакун, кимчи, добре изпечено, аперитив и т.н.)

ПОГОВОРКИ

Али: Защо плаче?
Еми: Защото съм толкова щастлива и защото така ме е страх.
Али: Страх не. Страх не добре. Страх изяждат душата.
Еми: Страхът изяжда душата. Звучи хубаво.

- Кой знае поговорки на други езици и може да ги обясни?
- Има ли поговорки, които хората не биха разбрали, дори и да ги преведем на родния ни или друг език?
- Защо хората не могат да разберат определени поговорки, дори и да разбират думите?

ПРИМЕРИ:

(Немски)
Perlen vor die Säue werfen. (Хвърляне на перли пред свинете.)
Liebe geht durch den Magen. (Любовта минава през стомаха.)
Wie ein Elefant im Porzellanladen. (Като слон в стъкларски магазин.)
Den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen. (Не можеш да видиш гората от дърветата.)

(Арабски)
ᑭᓂᒃ ᑲᕐᒃᑯ ᑭᓂᓐ ᑲᕐᒃ *(Един ден мед, друг ден лук.)*

بيعمل من الرز *(Той/тя прави лук от ориза.)*

(Турски)
Balık baştan kokar (Рибата се вмирисва от главата.)

(Испански)
En boca cerrada no entran moscas. (В затворена уста мухи не влизат.)

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

АНАЛИЗ НА СЦЕНА: ГЛАВА 20, АЛИ НА ПОКАЗ
(1:18:23- 1:21:13)
В дневната на Еми. Тя представя Али на колежките си. Те дори са допуснати да пипнат мускулите и меката му кожа. Али си тръгва.

- Защо Али си отива? Дали е обиден, разстроен или срамежлив?
- Какво се е объркало? Какво би трябвало да направи Еми по-иначе?
- Еми и колежките ѝ неприятни ли са или просто любопитни?
- Коментарите им расистки ли са?
- Чували ли сте за етноложки експозиции или човешки зоопаркове? (Разгледайте етноложките експозиции на Карл Хагенбек)
- Има ли днес други подобни изображения или събития, които екзотизират или излагат на показ не-бели тела?

АНАЛИЗ НА СЦЕНА: ГЛАВА 22, В АВТОСЕРВИЗА
(1:22:56 - 1:25:22)
Еми търси Али в автосервиза. Колегите на Али се подиграват на Еми. “Кой е това, Али? Баба ти от Мароко ли?” Али също се разсмива на шегата. Еми се обижда и си тръгва.

Тази сцена може да се сравни с Глава 20, Али на показ и да се обсъди с помощта на същите въпроси. Какво е общото между тези две сцени? Какво е различното?

СРАВНЯВАНЕ НА СЦЕНИ
ГЛАВА 14, КОЛЕЖКИТЕ НА ЕМИ Я ИЗОЛИРАТ (57:38–59:58)
Еми и колежките ѝ са в обедна почивка. Останалите изключват Еми и я игнорират (**виж Анализ на план**). Съседите одумват брака ѝ с Али като непристоен, но хазяинът не е на същото мнение.

ГЛАВА 19, НОВАТА КОЛЕЖКА
(1:16:02–1:18:22)
Групата чистачки има ново попълнение: Йоланда от Югославия. Еми е приета отново, а новата колежка е изключена.

- Сравнете двете сцени на стълбището с колежките на Еми.
- Изолирането на Еми / новата колежка Йоланда
- По какво си приличат тези сцени?
- Какво се опитва да постигне Фасбиндер с тази прилика?

ВИЗУАЛНИ ПРЕПРАТКИ
Използваните изображения са предоставени от посочените източници или идват от архива на Немския филмов институт и киномузей (DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum). Въпреки интензивните проучвания не беше възможно да се открият носителите на авторските права за всички изображения. Основателните искове ще бъдат уредени по реда на обичайните споразумения.

Заглавна страница © Фондация *“Райнер Вернер Фасбиндер”*, снимка: Петер Гаухе
стр. 2 вляво © Юлиане Лоренц
стр. 2 дясно, **стр. 9** вляво, **стр. 10, 11** дясно, **стр. 13, 33** © DFF/ Колекция Петер Гаухе, снимка: Петер Гаухе
стр. 4, 6, 12 долу в средата, **стр. 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22** горе в средата, **стр. 22** долу вдясно, **стр. 23** дясно, **стр. 24, 25, 30, 31** вляво – изображения от *“Страхът изяжда душата”*, режисьор Райнер Вернер Фасбиндер (1974, ФРГ)
стр. 5, 11 вляво © Фондация “Райнер Вернер Фасбиндер”
стр. 8 вляво © picture-alliance / Волфганг Хуб
стр. 8 в средата © Мюнхенски филмов музей / Мюнхенски градски музей
стр. 8 вдясно © Харо Зенфт
стр. 12 вляво, **стр. 23** вляво, **стр. 24, 25, 30** долу вляво – изображения от *“Всичко, което небето позволява”*, режисьор Дъглас Сърк (1955, САЩ)
стр. 12 горе в средата – изображение от *“Имитация на живот”*, режисьор Дъглас Сърк (1959, САЩ)
стр. 22 горе вляво © снимка: Станислав Трайков
стр. 22 долу вляво © организация *“Hände weg vom Wedding”*
стр. 26 вляво, **стр. 30** горе второ изображение вляво, **стр. 31** вдясно – изображения от *“Мястото”*, режисьор Ермано Олми (1961, Италия)
стр. 26 горе вдясно, **стр. 31** в средата – изображения от *“Мъжът без минало”*, режисьор Аки Каурисмаки (2002, Финландия / Германия / Франция)
стр. 26 горе вдясно – изображение от *“Далеч от Рая”*, режисьор Тод Хейнс (2002, САЩ)
стр. 27 вляво – изображение от *“Срещу стената”*, режисьор Фатих Акин (2004, Германия)
стр. 27 вдясно, **стр. 30** вдясно – изображения от *“Най-щастливото момиче на света”*, режисьор Раду Жуде (2009, Румъния)
стр. 28 в средата – изображение от *“Жалейка”*, режисьор Елица Петкова (2016, България / Германия)
стр. 28 в средата – изображение от *“Обич”*, режисьор Джеф Никълс (2016, САЩ)
Р. 28 долу – изображение от *“Бягай!”*, режисьор Джордан Пийл (2017, САЩ)

CINED.EU: ДИГИТАЛНА ПЛАТФОРМА, ПОСВЕТЕНА НА ЕВРОПЕЙСКО КИНООБРАЗОВАНИЕ

CinEd предлага:
- **Многоезична платформа, достъпна безплатно в 45 европейски държави, за организиране на некомерсиални публични прожекции**
- **Селекция от европейски филми за деца от 6 до 19 години**
- **Ресурси за представяне и придружаване на прожекциите: досие към всеки филм, педагогически материали и предложения за фасилитатора/учителя, работен лист за младежката аудитория, образователни монтажни филми за сравнителен анализ на откъси от филми, част от колекцията.**

CinEd е европейска програма за сътрудничество в областта на кинообразованието.

CinEd е съфинансирана от програма «Творческа Европа» / «МЕДИА» на Европейския съюз.

Филмите, достъпни на платформата CinEd, са предназначени единствено и само за некомерсиална употреба, в контекста на публични прожекции с културна насоченост.

REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA | cinemateca portuguesa — CINEMATECA PORTUGUESA MUSEU DO CINEMA, I.P.

Co-funded by the European Union — Creative Europe MEDIA

a bao a qu · ARTA · ARTE URBANA collectif · ASOCIATIA CULTURALĂ CONTRASENS · Association of Czech Film Clubs · BACAČI SJENKI · COOPERATIVA SOCIALE GET

DEUTSCHE FILMAKADEMIE · DFF DEUTSCHES FILMINSTITUT FILMMUSEUM · HMEFILM · MENO AVILYS · MOG DIGITAL MEDIA · os filhos de LUMIÈRE