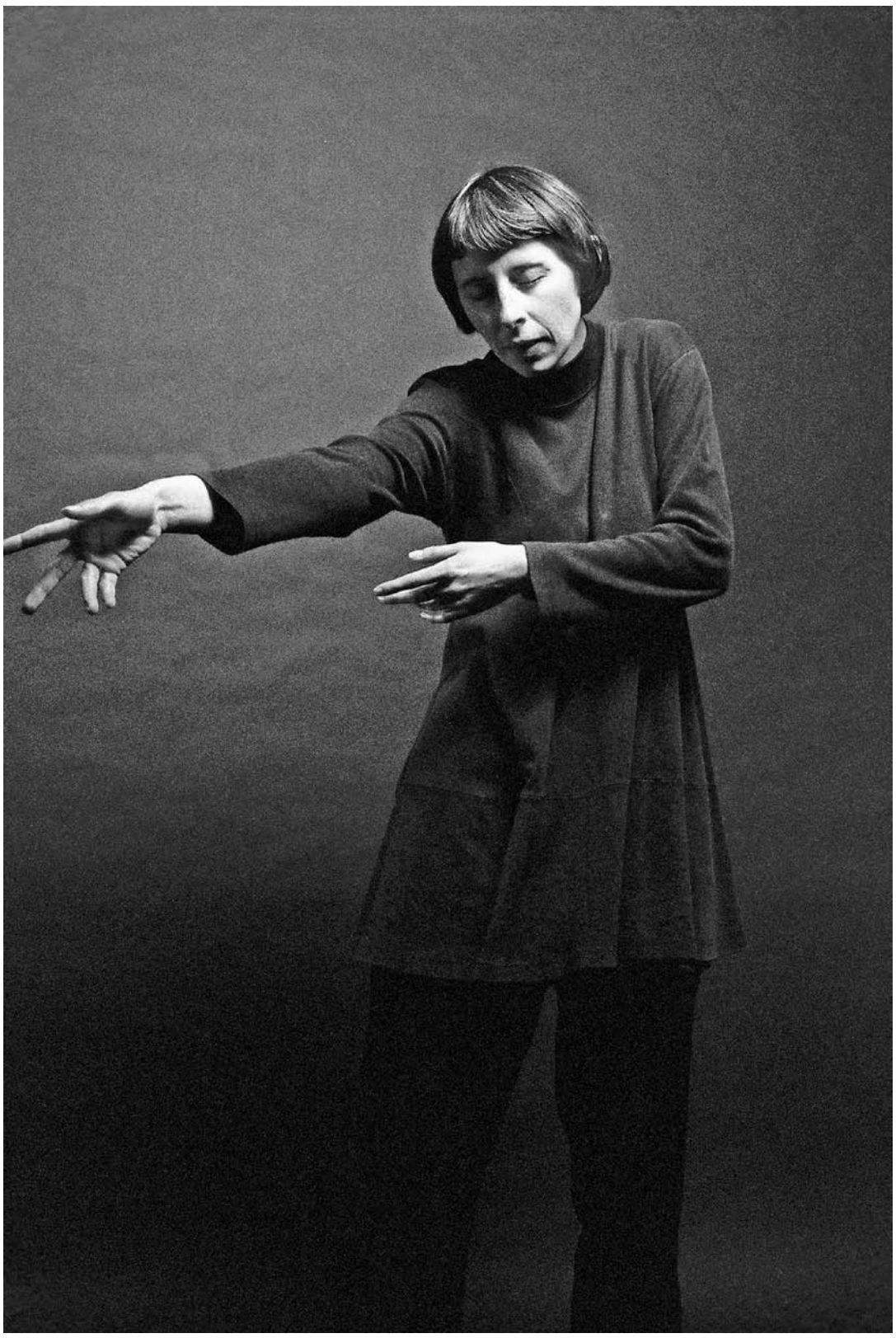
Брой 38
2 лв.

8-14.11.2023
Год. 32

ВЕСТНИК Литературен

- Антоанета Николова
- Барбара Десимирова
- Боряна Кацарска
- Васил Тоновски
- Иван Георгиев
- Йосиф Бродски
- Кирил Топалов
- Константин Черганов
- Магдалена Костова-Панайотова
- Николай Тодоров
- Росица Огнянова
- Савина Петкова
- Сергей Лебедев
- Соня Александрова
- Тодор П. Тодоров
- Фиви Яниси
- Яна Букова
- Яна Златанова



Фотография: Галя Йотова

Национален фонд „Култура“

Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561

9 771310 956011 38

Гея и Хтония*

Джорджо Агамбен

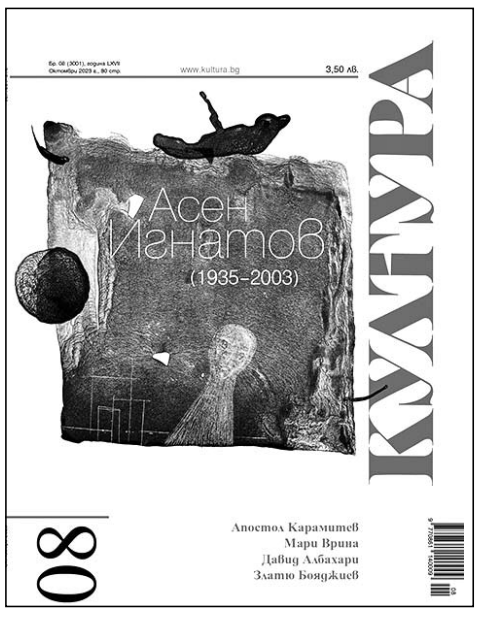
В класическия гръцки земята има две названия, съответстващи на две различни, ако не и противоположни реалности: *ge* (или *gaia*) и *chthon*. Противно на широко разпространената днес теория, хората обитават не само Гея, а имат работа преди всичко с *chthon*, което в някои митологични разкази приема формата на богиня, чието име е *Chthonìe,* Хто́ния. Така *Теогония* на Ферекид от Сирос първоначално изброява три божества: Зевс, Хронос и Хтония и добавя, че „*Chthonìe* получила името Ге, след като Зевс ù дарил земята (*gen*/*γῆν*)“. Макар самоличността на богинята да остава неопределена, в случая Ge е название почти допълващо Chthonìe, фигура придружаваща Хтония. Не по-малко показателно е, че при Омир хората са определяни с прилагателното *epichthonioi* (chthonii (мн. ч.), които принадлежат на *chthon*), докато прилагателното *epigaios* или *epigeios* се отнася само за растенията и животните.

Фактът, че *chton* и *ge* именуват като геологически антитетични два аспекта на земята: *chton* е външното лице на подземния свят, земята от повърхността надолу, *ge* е земята от повърхността нагоре, лицето, което земята обръща към небето. На това стратиграфско разграничение съответства разлика в практиките и функциите: *chthon* не може да се обработва, нито да се подхранва, използва се от опозицията „град – село“ и не е благо, което може да бъде притежавано; *ge*, напротив, както с ентусиазъм еднозначно припомня едноименният Омиров химн, „подхранва всичко, което е над chthon“ (*epi chthoni*) и произвежда урожаите и благата, обогатяващи хората: за тези, които *ge* почита със своята благосклонност: „Браздите на глебата, които дават живот, са отрупани с плодове, добитъкът процъфтява на полетата и къщата се пълни с богатства и те с добри управляват закони градовете на красивите жени“ (v. 9-11).

* Текстът е публикуван с оригиналното заглавие “Gaia e Ctonia“ на 28 декември 2020 г., в рубриката “Una voce“, която Агамбен списва на сайта на издателство Quodlibet (https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia)

на стр. 9

Новият брой 185/Есен на „Християнство и култура“ има два тематични центъра – актуалните проблеми на православието и съвременната богословска проблематика. В темата „Проблеми на православието“ са представени текстовете на Андрей Солдатов и Ирина Бороган *Полезните свещеници на Путин* и на Ренета Трифонова *Ретроспективна на една нова пропагандна война.* Богословската проблематика е представена в рубриката „Християнство и истина“ с текстовете на Джорджо Агамбен *Времето, което остава. Коментар на Послание до Римляните* и на Калин Янакиев *Значението на понятието „ипостас“ („лице“) в писмото на св. Василий Велики до брата му Григорий.* Темата е продължена със статиите на Гюнтер Меншинг *История и време във философията* и на Панайотис Бумис *Каноничноправни определения и разграничения*, представени в рубриката „Християнство и философия“. А темата „Библеистика“ включва текстовете на Мартин Осиковски *Три библейски аргумента за книжовната свобода* и на Артър Кар *Отношението на ап. Павел към гръцката философия и етическа терминология*. В рубриката „Християнство и изкуство“ е представен текстът на Йоан Василев *Насладата от тишината, в която няма да бъда. Как клетият Вийон се справи с мисълта за свършека на дните си.* Броят е илюстриран с фотографии на Борис Ценов от цикъла „Троянски манастир“.



Темата на новия 08 брой на сп. „Култура“ е посветена на философа Асен Игнатов (1935–2003). Защо сборникът с философски есета „Тъга и порив на епохата“ (1968) на Асен Игнатов бива инкриминиран от властта в НРБ и има съдбата на „Люти чушки“ на Радой Ралин и Борис Димовски? И кое превръща този университетски преподавател по философия от вътрешен емигрант в невъзвращенец? Как четем неговата „Психология на комунизма“, публикувана на немски език през 1985 г., във времето на посткомунизма? И още: Юрий Андрухович за „великата руска култура“ и философският манифест на Габриел Марсел „Смъртта“, един от първите текстове на екзистенциализма. И още: Апостол Карамитев, Георги Дюлгеров, Давид Албахари и Мари Врина, както и дискусия между Саломе Льолуш и Явор Гърдев за изключителното любопитство към другия. Фотографиите в броя са на Денис Бучел, а разказът е дело на Лило Петров.

Фантастична героика

Първоначално тези акценти от есента на 2022 до есента на 2023 г. бяха обединени под заглавието „Бъдеще в миналото“. Само че тази граматическа категория на български звучи с копнеж по нещо неосъществено… През изминалата година българските фенове на научната фантастика имаха няколко победи в борбата си да разчупят оковите на своето ъндърграунд съществуване и то да бъде по-малко „фантоматично“.
Първи повод за радост беше възкресението на разказите, събрани през отдавнашния национален конкурс на клуб „Фантастика“ (Кърджали) от 2007, и появата на двутомния сборник „Търси се звезден кристал“ (№ 16 от Terra fantastica), който носи заглавието на разказа на Мартин Петков, получил първа награда.
Последва благополучно проведеният конкурс за фантастичен разказ „Агоп Мелконян“, увенчан с антологията „Въздушните хора“ („Сборище на трубадури“). Не по-малки поводи за радост станаха и двата нови броя на списанието на фендъма „Тера фантастика“, с амбицията до края на годината да се появи и още една книжка.
Академичните подвизи свързани с фантастиката, отново накараха фендъма с благодарност да споменава проф. Миглена Николчина, гл. ас. д-р Николай Генов и някои други герои. След своите авторски книги („Бог с машина“ на Николчина и „Виртуалният човек“ на Генов) двамата участват в нов мащабен проект: „Видеоигрите. Опасната муза“ (всички тези издания са на ВС Публишинг). Дейността и на двамата бе съпроводена от участия в множество публични дискусии и интервюта, свързани с развитието на виртуалния свят и други технологични нововъведения.
Още един съвсем скорошен подвиг е книгата на Георги Караманев „Дигитални истории“ (Сиела), посветена на изкуствения интелект. Макар и на популярен език, тя се опитва не само да поставя важни въпроси, които доскоро бяха част от научната фантастика, а и да подтикне читателя да потърси отговори.
Фантастичният свят, строен от фендъма, предложи и две забележителни чужди издания. Първото е внушителен „том първи“ с разкази на Робърт Хайнлайн, озаглавен „Бъдещи истории“ (Протон). В него са включени някои от най-емблематичните ранни творби на американския писател, сред които са „Линията на живота“, „Пътищата трябва да се движат“, които все още изненадват с пророческите си разкрития.
Не по-малко значима е и появата на пълния превод на романа „Нощни криле“ (награда „Хюго“) от Робърт Силвърбърг (ИКФЕЦ – „А. и Б. Стругацки“, Пазарджик). Това пътешествие, направено през далечната 1969 г., не спира да вълнува читателите с поетичната си дълбочина. В него, изследвайки съдбата на разединеното човечество в далечното бъдеще, Силвърбърг разглежда непреходни въпроси свързани с човешката памет и идентичността.

НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

Нощта днес е светла

След романите на Сергей Лебедев „Предел на забравата“ (2020) и „Дебютант“ (2022) издателство „Кръг“ подготвя негов сборник с разкази „Титан“. Разказът „Нощта днес е светла“ е част от този сборник.

Светлото вечерно небе се разтвори, показа си опакото, разпростря извити като змия коридори, завеси от небивала светлина, лимонена, виолетова, тревнозелена, аквамарин: по-призрачна от дъга, по-странна и илюзорна от мираж.

Сякаш друг свят се изля, просмука се в нашия, увисна в него, като бавно се разтваряше, запазвайки формата си: странни въздушни провлаци, перлени покрови, одушевени мъгли от другата страна на небето, колонии от облачни корали.

Сияещите покрови натежаваха, помътняваха, съединяваха се с тукашното вещество и прорастваха в него; зачатие и раждане едновременно, мъчително сливане на световете, от което в нашия възниква никому непринадлежаща, като че безродна материя на призрачността, която търсят невидимите и безплътни призраци и духове, за да се въплътят в нея.

Небето се изви, притисна се към оскъдните почви на Севера: пустинните сиви крайбрежия на ледовитите морета, лимоненожълти от мъховете хълмисти тундри, зелените хълмове, обрасли с лиственица.

Сиянието слезе от висините – в земята, камъка и водата, в плътта на дърветата.

В онзи край горят множество жълти газови факли, излизащи от високи комини, безсмислено осветяват полярния ден и полярната нощ: така се изгаря отделяният при добива на нефт газ. И хилядите факли едновременно почти угаснаха – и пламнаха отново, само че пламъкът им беше с цвета на сиянието.

Работниците на нефтените помпи и сондите замряха, щом чуха как млати, как бие под земята налягането, как напира нагоре шейтанът, който ще избие всички вентили и аварийни тапи; и земята се отвори.

Тундрата ридаеше с всичките си ручеи и плачеха смирените северни елени, и пастирите тичаха при правнучките и правнуците на някогашните шамани, за да разберат що за духове излизат от земята.

Радиостанциите на Северния морски път улавяха в ефира нечии блуждаещи гласове, стотици гласове на различни езици, плъзгащи се по всички диапазони; вторият помощник на мостика на ледоразбивача, който водеше кервана край остров Неупокоев, видя право по курса на кораба ято странни птици, които летяха не като клин, а в редица.

Миньорите, които се бяха спуснали в клетките за нощна смяна в мините, чуваха как се пукат подпорите в далечните изоставени галерии, как се сипят камъни от тавана, а след това – един такъв странен звук, като на замръзваща река; сякаш някой върви през пластовете.

Риболовците на един сейнер, който плаваше от Нова Земя, закачиха нещо с трала; хем тежко, хем живо – то повлече кораба, отклони го от курса и опитният боцман нареди да изхвърлят трала.

Астрономите в Памирските планини, над облаците, видяха звездопад, какъвто не трябваше да има, не фигурираше в справочниците, но независимо от това на север и на изток по небето падаха звезди, проблясвайки като фосфорни главички.

Плачеха и кървяха иконите в онази нощ, сами се запалваха свещите за помен; в концертните зали се раждаше и изчезваше прелестна буря от музика, която никой сред живите не беше писал, неродена музика. По гарите се чуваха отекнали много отдавна локомотивни свирки; по далечните малки гари, край бариерите в полето, видяха странни неприсъстващи в разписанието влакове, сякаш бяха събрали целия трошляк от далечни депа, отписани вагони, каквито вече не пускат по релсите; в метрото, особено в старите станции, строени през тридесетте години, на закъснелите пътници им се струваше, че пустите перони, където само чистачите миеха подовете, са пълни с народ като в час пик; там е тясно, там дишат, шепнат, кашлят, плачат, обсъждат как да пътуват, учудват се на новите линии и станции; в тунелите зад прозорците се виждаха фигури, минаващи напряко на движението и пътниците изтрезняваха, бързаха да слязат на първата възможна спирка, да подишат чист въздух.

Но и във въздуха на градовете се носеха същите шепоти, сякаш паметниците си говореха един с друг, и на хората им се струваше, че булевардите са пълни и че има илюминация, която свети с призрачна, ледена, северна светлина.

СЕРГЕЙ ЛЕБЕДЕВ

Превод от руски: ДЕНИС КОРОБКО

Ако някой те чака на пустия път

В няколко поредни броя ЛВ ще публикува материали от „Литературни срещи“, вдъхновени от романа „Ако пътник в зимна нощ“ на Итало Калвино: Яна Букова, Валентин Калинов, Поли Муканова, Мартин Касабов, Екатерина Григорова и Тодор П. Тодоров. „Литературни срещи есен 2023: 100 години Итало Калвино“ се проведе в Casa Libri на 15 октомври – датата, на която е роден италианският писател. Есенното издание на „Литературни срещи“ е организирано от фондация „Прочети София“ в партньорство с кино-литературния фестивал „Синелибри“ и със съдействието на Италианския културен институт в София. Авторските текстове са написани специално за това издание.

Една зимна нощ в селото пристига жена. Тя носи черна забрадка, лицето ѝ е сиво като пепел. Никой не знае коя е и откъде идва. Наричат я Блатната жена. Селото е невзрачно и скрито в дола, където мъглите натежават уморени от света, увисват над земята и се превръщат в дъжд. Оттук рядко минава пътник. В селото няма гара. Шосето пресича пущинака край къщите и се губи в безкрайните равнини. Нощта е мрачна и студена. Блатната жена върви боса, восъчните ѝ пръсти не оставят следа в измръзналата земя. Не идва от шосето, а от тъмния край на дола, където живеят само жаби и щурци. Въпреки късния час всички са будни и я наблюдават скришом през прозорците. Кучетата не лаят. Тихо е. Тялото на Блатната жена е високо и кокалесто. Тя пристъпя с усилие, сякаш носи тежък товар. Небето над нея е сляпо и черно като катран. Звездите се губят в такива нощи. Блатната жена прекосява селото и излиза на пътя. Шосето е пусто. Над асфалта свири вятър. Тя сяда в снега и чака. Минава време. Нищо не се случва. Утринната зора прогаря небето. Жената все така чака, без да помръдва. Ето че по пътя профучава автомобил. Автомобилът е черен и скъп. На капака отпред стърчи емблема. От скоростта и сутрешния здрач не се вижда какво е – кон или змия. Автомобилът прелита покрай заспалото село, в сумрака пътникът вътре не забелязва седналата в канавката жена. Той е млад, около трийсетгодишен мъж в костюм на райета. Лицето му е бледо и уплашено. Той най-вече се тревожи, а пътува само условно. Този тъжен господин не вижда нищо извън автомобила. Цялото му внимание е съсредоточено върху дребничката фотография в дланта му. Тъмните му очи са влажни от скръб и прекалено взиране. Навън въздухът синее загадъчно в онова ничие време между деня и нощта. Мъжът потреперва. Но не от студ, а от някаква жестока трънка в него самия. Момичето на фотографията е младо, лицето му е полуизвърнато към обектива. От тази гледна точка пълният ѝ образ не се вижда. Нещо убягва. Сякаш момичето е там, но в същото време отсъства. Мъжът се опитва да разреши тази неяснота, но от това само му става мъчно. Неяснотата се обтяга в него като паяжина, като сив облак. Мъглива, влажна неяснота. И тънка като струна, по която пълзи електрически ток. Младият мъж слуша внимателно трептенията на струната през целия път. Струва му се, че долавя нещо – спомен за забравена мелодия, от която му заслажда на небцето. Също както когато е на четири и за първи път вкусва захарен памук. Сладостта се топи в устата му, очите му се наливат със сълзи. Лицето му в такива мигове добива израз на тих екстаз и милозливост. По същия начин дядо му гледа иконката на Богородица, окачена на стената в кухнята. Младият мъж се унася и за малко да задреме, сигурно е изтощен, но изнеженият му стомах не понася завоите и на него внезапно му прилошава. Шофьорът спира автомобила на малка бензиностанция насред нищото. По това време там няма никого. Възрастен мъж с мустак и лице като омачкана възглавница седи до входа и пуши цигара. Или е скитник, или работи там. Той сякаш не забелязва луксозния автомобил, плъзнал се безшумно между колонките с гориво. Докато младият мъж посещава тоалетната, шофьорът влиза вътре да купи кутия цигари. В това време мустакатият се изправя, чертите на лицето му изведнъж се изменят. Сега не изглежда толкова възрастен и никак не прилича на скитник. Името му е Клаус Нагел, световноизвестен мошеник, истински *impostore*. Работи като наемник. Превъплъщава се в различни роли, краде идентичности, лица, гласове. Майстор на преструвката. Дегизира се така, че сам не може да се познае. За кратко е политически диктатор в Южна Америка, после чиновник в банка, контрабандист, руски ядрен физик, кардинал във Ватикана и двойник на английската кралица по време на посещението ѝ в Индия. Познат е под разни имена: Вячеслав Бачек, Игор Осенников, Хуан Санчес, Едуард Докинс, Ху Сян Зън и много други. Само преди ден Клаус Нагел се намира в Неапол, където трябва да осигури алиби на прочутия гангстер господин Пици. Няколко седмици Нагел се подготвя за ролята. Упражнява жестовете и мимиките на Пици, гримира лицето си и променя телосложението си с помощта на силиконови подплънки. Когато овладява до съвършенство гласа и смеха на Пици, той е готов. Плащат му милиони за два часа на масата в скромен ресторант. Бърза вечеря с приятели. Пица с рикота, моцарела провола и прошуто, към това малко просеко фризанте. Единственото, което го притеснява, са киселините. Но ето че всичко неочаквано се обърква. Нагел забелязва на самотна маса в другия край на ресторанта Джакомо Пианиста. Викат му Пианиста не заради музикалния талант, а заради бързите пръсти. Пианиста никога не пропуска. Натиска спусъка точно тогава и толкова пъти, колкото е необходимо. Видиш ли го, вече си на оня свят. Сега Пианиста яде шницел по милански, който преглъща с чаша вино. Попива мустаците си с бяла салфетка. Клаус Нагел обръща внимание на почти празната му чиния. Скоро ще приключи с вечерята. Нагел веднага разбира измамата. Наели са го не за алиби, а за да инсценират убийството на Пици. Търсили са двойник. След малко ще го застрелят пред очите на всички. Нагел става, приближава се до масата на Пианиста. Отвън слепец свири на цигулка. Момиче снове между столовете, продава лалета от плетена кошница. Лицето ѝ е в луничкі. На малкия телевизор до входа „Наполи“ играе срещу „Ювентус“ при резултат един на нула. Остават две минути до края на редовното време. Нагел се навежда над рамото на Пианиста и прошепва: „Има нещо, което аз знам, а вие не знаете“. Джакомо преглъща последната хапка от шницела. Не се обръща. Сега той мисли за чичо си. Чичо му има лятна къща в Сан Ремо. Там небето е синьо, въздухът ухае на море, парфюми и пари. Чичо му има една максима: Винаги трябва да знаеш нещо, което другите не знаят. Все това повтаря. Да знаеш онова, което е неизвестно за останалите, осигурява предимство. Въпросът е на живот и смърт. Чичо му има много желания, които го притискат отвътре, мачкат го, разтягат го като тесто. Всичко това той усеща като тревожно предчувствие. Иска му се да опита вкуса на непозната жена, но също да иде на опера, да се изкъпе в морето, да играе на рулетка в казиното, да се разходи сред природата, да пътува до Куба, а най-сетне и да се наспи. Изморен от копнежите си, чичо му обикновено не напуска леглото. Иронично той умира, когато подът на горния етаж в къщата се продънва и пропада заедно с една от стените. Пукнатините отдавна са налице, но чичото не забелязва онова, което е очевидно за всекиго. Той издъхва изненадан, затрупан под тухлите и мазилката. Рухването на стената разкрива още една, непозната дотогава стая вътре в къщата. Скритата стая има прекрасна дъбова врата и дръжка от полиран месинг. Неизвестно е как се стига дотам, тъй като стаята няма достъп до другите помещения и входната врата. Но за всеобщо учудване вътре откриват мъж, който изглежда отдавна обитава това място. В стаята има бюро, пишеща машина, неголямо легло, а до него нощно шкафче, върху което са натрупани книги. Мъжът е млад, носи светло сако, черната му коса е небрежно сресана назад. Той седи приведен над пишещата машина. Тихо е. Чуват се единствено потракванията на клавишите. Щом го виждат, мъжът се обръща. По челото му се появяват бръчки, причинени от постоянна вътрешна почуда и от някакъв особен вид усмивка на душата. До машината са наредени на купове листове хартия. Листовете са разделени на коли. Малкият Джакомо отива до бюрото и поглежда първата кола. Започва да чете: „Една зимна нощ в селото пристига жена“. Удивлението му расте с всеки следващ ред. Никога повече не виждат мистериозния мъж. Остава загадка откога живее в тайната стая между стените на къщата, откъде и как е дошъл там, а също и накъде тръгва след това. Единствената следа от неговото съществуване са купищата страници по бюрото. За съжаление, след разрухата в къщата настъпва паника. Отварят се и се затварят врати. Хлопат прозорци. Чуват се викове. Става течение и още преди Джакомо да дочете първата кола, вятърът вдига листовете във въздуха, размесва ги и ги попилява. Някои от тях потъват между дъските на пода или политат из улицата. Момчето внимателно събира останалите страници, но така и не успява да ги подреди в оригиналната последователност. Ето че и тази вечер, дояждайки миланския си шницел, Джакомо Пианиста продължава да се чуди коя е Блатната жена и кого чака край пустото шосе.

Ние обаче не се интересуваме от Джакомо и неговите тревоги. Затова погледът ни се вдига от шумните улици на Неапол, прекосява лесове, виконтства, невидими градове, замъци, зимни гари и дори първичната космическа нощ, за да открие онзи загадъчен господин от тайната стая. Отпърво не го различаваме от луната и звездите, струва ни се, че го разпознаваме сред подводните корали и едноклетъчните обитатели на океана, но после, после се взираме повече. Не го ли забелязваме в един трамвай в Торино? Или не, ето го на плажа, наблюдаващ движението на случайна вълна. Дали пък не е онзи господин, току-що открил по поляната си венерин косъм, райграс и детелина?

Ако погледът ни се отдалечи още повече, ако се отдели от всичко реално и допустимо, възможно е да го зърнем за кратко, съвсем неузнаваем, докато прекосява някакво невзрачно село в зимния мрак. Когато и последната къща остава зад гърба му, сяда край опустялото шосе и чака да види какво има да се случва в нощта.

ТОДОР П. ТОДОРОВ

Фотография: Галя Йотова

Фотографски остатъци

„Какво остава, когато фотографията вече не изобразява нищо и ни остават само онези отпадъци, онези остатъци, онези издънки на самия фотографски материал?“ Това е въпрос, който задава Жоан Фонткуберта – визуален артист, фотограф, преподавател и писател от Барселона.

В последните години, когато реших да дигитализирам част от архива си, забелязах властното присъствие на случайни кадри, на светлина и сянка, и прах, на нечия размазана глава и помахваща ръка в началото или в края на филма.

Върховна цел на мистика *e via negativa*, което най-добре се изразява в теология на отсъствието, в отрицанието, в незнанието и мълчанието. Същото важи и за всяко изкуство, което търси и трябва да търси, трябва да се стреми към антиизкуството, към заличаването, към изтриването на мощното съвременно присъствие на автора и произведението. Защо е този ригоризъм? Защото материалността на света, неговите политически, икономически и културни изисквания отнемат непосредственото отношение с отвъдността, а от там и дейността на фотографа (артиста) е прокълната с посредничество и фалш.

„Всички изкуства са основани върху присъствието на човека; единствено във фотографията ние се любуваме на отсъствието му“ – пише Андре Базен в „Онтология на фотографския образ“. Това много точно наблюдение на френския кинокритик и теоретик разкрива онова мигновение, което остава абсолютно невидимо, неразпознаваемо и недосегаемо – мига, в който се получава самото фотографско изображение върху светлочувствителна повърхност. Това е частицата от секундата, в която затворът на фотоапарата се задейства, снап светлина прониква и оставя проекцията на къса реалност върху отрязък филм. Това неуловимо и отричащо човешкото присъствие светлинно събитие сгъстява реалността до отразена реалност, преобразява действащите закони на природата и превръща действителността във визуална правдоподобност, в илюзия за реалност. Фотографията като „реална халюцинация“ се оказва само едно от средствата, което имитира реалност, за да понесем реалността.

В съвременната ситуация всеки снима, всеки твори, с което възможността моя снимка или образ да бъдат радикално различни и неповторими клони към нула. Единственият индивидуален и съзнателен акт на съзидание е отказ, отрицание, отхвърляне. Истинското сериозно занимание е „упражнение в аскетизъм“.

ГАЛЯ ЙОТОВА

Дарин Тенев, „Три лекции върху Хайдегер“, изд. „Изток-Запад“, С., 2023, 292 с., 23 лв.

Новата книга на Дарин Тенев е написана на основата на три лекции върху въпроса за времето в „Битие и време“ от Мартин Хайдегер, които авторът изнася между 11 и 25 ноември 2017 г. в Института за критически теории на свръхмодерността. Книгата може да се чете в двоен режим. От една страна, тя би могла да бъде разбирана като въведение към най-значимата творба на Хайдегер, а оттук – и като вход към философията на този ключов мислител на XX век. От друга страна обаче, налице е едно отиване отвъд простото изложение на съдържанието на Хайдегеровото произведение, в посока към разработване на една собствена философска постановка на Дарин Тенев по посока на понятията за модалност и индексичност, разгърнати на равнището на онтологията и херменевтиката на Хайдегеровия *Dasein*.

Димитър Божков, „Марксизмът в месианизма“, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2023, 240 с., 15 лв.

Скоро след „История и емансипация“ (2022) Димитър Божков ни изненада с нова философска книга. „Марскизмът в месианизма“ на пръв поглед развива едно взаимообвързване на марксизма и месианизма, което изглежда странно и парадоксално. Но между тези две линии на мислене и разбиране за света има повече общи неща, отколкото можем да предположим. От изключителна важност да се отвори пространство за диалог между християнството, юдаизма и съвременните леви политически движения, доколкото много често те споделят повече общи неща, отколкото се предполага на пръв поглед. Така диалектиката между вяра и революция може да създаде нови форми на съпротива и нови визии за бъдещето.

Димитър Денков, „Немска класическа философия“, изд. „Изток-Запад“, С., 2023, 418 с., 30 лв.

Димитър Денков е специалист най-вече върху немската класическа философия, в новата си книга той преминава от тезите на Лутер до тезисите на Маркс. С примери от биографиите, сравнения и обяснения на основните понятия и разностранното влияние на мислители като Лайбниц, Бьоме, Волф, Кант, Шилер, Фихте, Шелинг, Хегел, Фойербах и техни последователи и критици, тази философия се представя за пръв път у нас в пълния си облик, онагледен и с преводи на части от най-въздействащите произведения. Книгата показва как кроткото Кантово понятие за светоглед с Фихтевия напор към дело-действие преминава в Шелинговото тъждество между природа и интелект и в Хегеловото отрицание на наличното, за да се въздигне до нравствената идея в държавата и да се снеме в междучовешките отношения, положени от Фойербах в любовта, за да стигне до революционната промяна, намерила израз при Маркс и Енгелс.

Писателят трябва да е свободен винаги и при всички обстоятелства

Разговор с Кирил Топалов

Кирил Топалов. Снимки БГ ДНЕС

Проф. Топалов, наскоро получихте специална награда за изключителни постижения и принос в националната култура. Това не е първото признание за всеобхватното Ви дело. Университетски преподавател, дипломат, посланик, писател, човек на духа... Има ли награда, за която мечтаете?

Ще отговоря на въпросите Ви по реда на задаването им, като предварително ще уточня, че аз не съм от много награждаваните хора, което е развило у мен охранителния в душеспасително-емоционално отношение рефлекс да не очаквам отличия. Познавам от вече дългия си живот хора, които се разболяваха от факта, че не са получили като някои от колегите си званието „заслужил“ или „народен“ деятел, орден, значка или „Голямата награда“ на някоя културна, партийна или профсъюзна институция. В писателските среди беше известен навикът на един мастит писател, в средата на чието име се извисяваше гордо буквата „ц.“, да пада (в буквалния смисъл) в краката на военния министър с плачливата закана, че ще се самоубие, ако и тая година не му бъде дадена наградата на Военното министерство за разказ на военно-патриотична тематика… От време на време съм получавал от немайкъде по някое признанийце и аз, защото романите ми (особено филмираните „Бъди благословена“, „Не се сърди, Човече“ и „Бягай… Обичам те“) се преиздаваха многократно и в огромни (десетки хилядни) тиражи, споменатият филм за съдбата на самотните майки получи заради необичайния си сценарий де що имаше по света кинаджийски награди, за които аз научавах от вестник „Култура“ или от някой кинокритик, когото за разлика от мен пускаха да пътува на Запад…

По-късно получих като посланик най-високите държавни награди на Гърция, Ватикана и Малтийския орден, но те имаха в известна степен и протоколен характер. Радост ми донесе обявяването ми от столиците Атина и София за техен почетен гражданин, но не крия, че съм се радвал искрено и най-много на две награди – „Голямата литературна награда „Свети Климент Охридски“ на Софийския университет“ и сегашната, спомената от Вас, награда на Софийската община. Освен че съм „софийски“ писател – и по родословие, и по тематика, винаги съм участвал активно в културния живот на моя град, а като общински съветник преди години присъединих много енергично усилията си към тези на моите колеги в изграждането на столичната култура, бях от най-активните инициатори на общинската театрална реформа, по мои предложения много десетки от безименните улици в столицата получиха имена на видни наши писатели, учени, артисти, музиканти, художници, културни дейци, както и на популярни заглавия на класически литературни произведения. А на въпроса ви дали имам награда за която да мечтая – да, имам такава, но нея може да ми я даде само дедо Боже – поне още малко годинки здраве, ум и разум, за да напиша поне историческия роман, който замислям, от епохата на средновековна София.

Югозападният университет празнува 230 години от рождението на своя патрон, Неофит Рилски. Вие сте специалист по възрожденска литература, приносът на писателя, учителя, твореца Неофит Рилски е многостранен. За Вас кое е онова нещо, което неизбежно трябва да зачетем като негова заслуга за националната ни култура?

Национален фонд „Култура“

Заслугите на Неофит Рилски за националната ни култура са много, при това изключително големи, защото имат пионерски характер. Той създава първата системна „Българска граматика“ (1835), в чийто увод, наречен „Филологическое предуведомление“, защитава богатството и разнообразието на българския език, определен от него за най-стария славянски език и по паисиевски възкликва: „Докога сон глубокий!... Собудете се поне от тука натамо!“... През 1840 г. прави в Смирна първото (последвано от още няколко) издание на своя превод на Евангелието, през 1852 г. издава в Цариград „Христоматия славянскаго языка“ за нуждите на преподавателската си работа в богословската семинария на остров Халки, през 1879 г. излиза ценното му „Описание болгарскаго священнаго монастиря Рилскаго“, от което дядо Вазов заема и заглавието на безсмъртните си пътеписи „Великата Рилска пустиня“, цял живот събира материал за неиздадения изцяло свой „Словар за български език“, започнал да излиза през 1875 г. Освен книжовната, не по-малко важна е по принцип неговата практическа дейност на първия голям реформатор на българското учебно дело – както като учител в първото модерно българско училище в Габрово, така и с възгледите си за премахването на килийното училище (наречено от него „мучилище“), с убеждението, че първо трябва да се строят училища, а след това църкви и манастири, че преди псалтирите, Стария и Новия завет трябва да се издават учебници, че езикът трябва да се чисти от ненужните чужди, особено турски думи, че езикът ни трябва да запази членната си форма, за да съхрани уникалността си сред останалите славянски езици, и не се бои по този въпрос да влезе в категоричен спор с авторитетни просветни дейци, като Христаки Павлович и Константин Огнянович, дори и с влиятелния Юрий Венелин, които под влиянието на руската граматическа система настояват за премахването на тази форма. С една дума, както отдавна са казали и корифеите на нашата „възрожденистика“ – имаме всички основания да смятаме Неофит Рилски за баща на българската филология. А що се отнася до вашия университет, който носи неговото име, ще Ви кажа, че бях щастлив да участвам още при създаването му в изработването на статута и програмите му, както и на два пъти по няколко години да преподавам в него наред с работата ми в Софийския университет. Затова и сега ще участвам с радост във вашата конференция, посетена на делото на патрона ви Неофит Рилски, чието дело съм преподавал на моите студенти цял живот.

Последните Ви засега книги „Софийски истории“ и „Живот по неизбежност“ са автобиографични, но в тях има и много ирония и тъга. Може би защото сте преживели невероятни събития. Вие казвате, че постоянната сериозност е най-сигурен белег за посредственост – това е отпратка към думите на друг писател. Какво означава обаче да е свободен писателят днес? Или иначе казано – свободен ли е писателят когато и да е? Времето ли определя това?

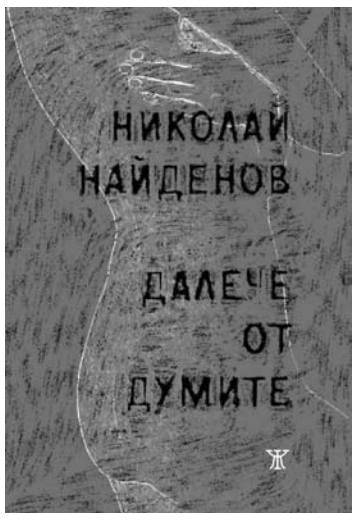
Писателят трябва да е свободен винаги и при всички обстоятелства, друг е въпросът дали отредената му от съдбата политическа система позволява това. Помним отлично времето, когато вътрешно той можеше да е свободен колкото си иска, но външно му се налагаше да се съобразява със законите на една оспорима от всякаква хуманна гледна точка политическа система. Опитите да бъдат заобиколени тези закони завършваха винаги с фиаско, защото тя си бе изработила ефикасни защитни механизми, които прекършиха не една и две творчески, а и човешки, съдби, дори и отишлият си преди дни наш близък колега Светлозар Игов бе преминал през преизподнята на зловещата Държавна сигурност. Днес можеш да пишеш както си искаш (и можеш), стига да си в състояние (в най-честия случай) да си платиш издаването на книгата, което пък доведе до онова, което някога възрожденският литературен критик Нешо Бончев нарече „чернокнижно дяволско хороигрище“. Що се отнася до споменатите от Вас мои последни две книги, те са наистина почти изцяло биографични не само поради съдържанието си, но и заради обстоятелството, забелязано от познавачите на литературата много преди мен, че каквото и да пише авторът, в кожата на каквито и свои герои – „положителни“ или „отрицателни“ – да влиза, в края на краищата той винаги пише, в един или друг ракурс, за себе си. А иронията и самоиронията в тези две книги, както и във всички други мои, са израз както на моята вътрешна и външна нагласа, която общувалите и общуващите с мен познават много добре, така може би и на лукавото авторско желание разказът му да не бъде скучен. Начел съм се на мемоарни книги от мои познати, приятели и дори близки (в топографския, а не в менталния и манталитетния смисъл) университетски и въобще „житейски“ колеги, чиито свръхсериозни (наричам ги „скопени“) пози и напъни да оставят за поколенията великия си образ, неизбежно те карат да се усмихнеш снизходително-презрително и да ги забравиш.

Разговора води
МАГДАЛЕНА КОСТОВА-ПАНАЙОТОВА

Гласът на естеството. За стихосбирката на Николай Найденов „Далече от думите“

Неотдавна за първи път се запознах със стиховете на Николай Найденов. И веднага съжалих, че досега не съм познавала такъв несъмнен поет. Изненадах се, че по собственото му признание, преди повече от две десетилетия той е решил да се сбогува с поезията. Не мога да си представя какви може да са били причините за това, но един „безспорен поет“, както го нарича професор Цочо Бояджиев, едва ли би могъл да се откаже от поезията. Защото когато е проникнала някого, поезията не е само в думите, а както споделяше Иван Методиев, тя може да е в посаждането на едно дърво или на върха на пръстите, когато една майка гали детето си.

Точна такава, едновременно неусетна и всеобхватна поезия ни предлага книгата на Николай Найденов. Неслучайно поетът я е озаглавил „Далече от думите“. И забележете, именно „далече“, а не „отвъд“, защото поетът не трансцендира думите. Той просто се отдалечава от тях, за да им даде възможност да притихнат и да се успокоят от шумотевицата на ежедневието, така че да се проявят в един рядко срещащ се, но изконен техен облик – не като рупори на поетовия Аз, а като тихо и спокойно проговаряне на естеството.



Самият поет много точно осъзнава силата си като художник и проводник на именно такива думи: „Рисувам свят, неразбираем за думите от шумотевицата на живота. Благоговея пред натежалата от смисъл тишина, в която думите са притихнали. Стремя се да казвам повече с по-малко думи. С тях не се опитвам да привлека вниманието към себе си, а да озвуча гласовете на хълмове и планини, ветрове и небеса, мечти и страхове, минало и бъдеще – предвечните ориентири на човешката душа. Рано или късно, човек се научава да мълчи и оставя света да говори сам за себе си“.

Точно такъв – художник на смълчаните неща, тръстикова свирка, през която светът проговаря, е поетът в тази стихосбирка. В съвременната поезия, често пъти твърде вслушана предимно в самата себе си, рядко може да се открие такава спокойна и естествена смяна на перспективата, при която авторът се е оттеглил в безмълвието, за да даде глас на нещата.

Този глас е неусетен и фин. Това не е поезия, при които думите кънтят и се леят в мощен поток, опиянени от собствената си сила, и приковават вниманието към себе си до степен, когато замаяни от енергията им, можем и да забравим за какво се отнасят. Това обаче не е и поезия на загатването и полутоновете. Тази поезия рисува много фино, но същевременно ясно и отчетливо. Думите в нея са бистри и прозрачни, изпълнени със светлина, а такива са и нещата, които откроява пред погледа ни.

За да видим тази прозрачност на нещата и чуем техния глас, е необходимо да сме смълчани и успокоени. Самите ние трябва да сме като онези спокойни езера от будистката медитативна поезия, които могат да отразят и най-финия контур на облаците. Поетът е постигнал това състояние и уверено ни въвежда в медитативната съзерцателност, където звук и тишина, казано и премълчано са в хармонично равновесие, където думите са се оттеглили, превърнати в не-думите на даоизма, за да дадат място на дълбокия, изконен смисъл. „Притихнали“, прозрачни, те сякаш говорят направо на същината ни, която няма нужда от посредничество, за да прозре нечия друга същина.

А има ли всъщност различни същини? Неслучайно поставям този въпрос, защото поетът ни пренася в пластове на реалността, където външно и вътрешно, свое и друго съвпадат, за да превърнат външните пейзажи в пейзажи на душата, а контурите на света в контури на собствените ни глъбинни измерения. Затова пътеките тук водят и навън, и навътре,

А някаква пътечка тъй позната
минава през сърцето и завива.

Тази непрестанна взаимна връзка между вътрешно и външно, между човешко и природно, между минало и бъдеще, между близко и далечно, между слово и мълчание пронизва цялата книга.

Поезията в нея има едновременно и корен, и връх, тя и отнася, и приземява, докосва ни едновременно с вечността на мимолетното и с преходността на вечното. Ето защо рисунъкът е и мек и акварелен, и плътен и монументален. В прозрачните щрихи на мига се разкриват изконни и вечни начала: вода, планина, любов, детство.

Затова и природата се разкрива с фина, но почти архетипна сила. В нейните планини, може би български, а може би и някъде далече, дори и в Тибет, зидовете на родовите къщи потъват като кости, за да ни сродят завинаги с вечните и неповторими извивки на хълмове и върхове, „гигантски късове от вкаменена тишина“. А облаците, този символ на мимолетното и преходното, подобно на вечни стада – дали от якове, от овце или от крави – от стародавни времена минават тук, вечно нови и вечно повторими в своя безкраен вървеж и всеповтарящ се ритъм. Върховете пък, в своите разлюлени извивки, също се движат, те са и облаци, и мъгли, а може би и стада, и в тази тройственост на движение, покой и преход между тях светът разкрива архетипната си красота, проявяваща се в неповторимостта на мига тук-и-сега.

В стиховете на тази книга хълмовете са вълни, „въздишките на планините“ са „пришити от ята на птици“, „безкраят изглажда гънките на планините“, а „по-надолу – в тишината скрита“ крава, монументална като планина, се полюшва „над сянката си“.

Чрез разгръщането на природно-космичната картина тази взаимна превръщаемост на различните измерения е представена и като преход, като точка, подобна на тънката среда в старинен пясъчен часовник, „по-тясна от всеки човек, по-широка от всички“, където пространствата преливат едно в друго и взаимно се осъзнават, а вливащата се отвсякъде мрачина изтича далеч оттатък в сияние.

И каквото да правим –
отсрещният свят съществува

признава поетът, за да разкрие гледната точка и на тази отсрещност, да ни отправи към виждането от другата страна, което вероятно също забелязва,

че под гъстите вежди от облаци
някой го гледа

Поради равнопоставеността на взаимността, точката на взаимопревръщане и преход е и равновесна точка, точка на баланс и хармония.

Тази овладяна и спокойна уравновесеност на противоположностите, при която всяка има своето място и значимост, придава хармонична красота на цялата книга, в която отделните раздели и тематики взаимно се допълват и обговарят.

Неслучайно стихотворението, което открива книгата, се нарича „Равновесие“:

А някъде назад камбанен звън
опява хълм по хълм и приближава,
приспива тишината – звук след звук,
като ветрец минава през душата
и отзвучава тъй далеч оттук,
че никой не е стигал по-нататък.

Това „по-нататък“, усещането, че

ще кръжим в пространството огромно
от нас до хоризонта и нататък,

превалянето от другата страна се разкрива в стиховете като непрестанна възможност да продължим, и то не толкова за да достигнем някъде и нещо, а за да окръглим в една „огледално кръгова диалектика“ – по думите на Пламен Антов – себе си в света и света в себе си, разбрали, че прецапаш ли през реката, „и оттатък си вече сам и посрещач, и гостенин“.

Това усещане за единство, при което едното и другото взаимно се обговарят, е равносилно на просветление, което е не просто внезапно озарение, а уверено потапяне в самия творчески извор на произтичащото, в чиято спокойна прохлада светът се разкрива в първозданната си прелест:

Докосвам изворчето с устни,
а сякаш то от мен отпива.
В прохладата му се отпускам
и всичко става по-красиво.

От позицията на взаимността може да се види как:

като шпаги се впиват елхите нагоре
и оттам се изсипват звезди като спори,

може да се долови гласът на вълк-единак сред „звездите на вселената“, лаят на приютени и бездомни кучета, гласът на дъждовна вадичка, течаща „в канала на трамвайна релса“.

В измеренията на тази вселена от взаимодопълващи се противоположности любовта също има различни лица. Тя е и страстна, и носталгична, ефирна и пламенна, изплъзваща се и застинала в окръглената отвътре вечност на мига, реална и ефимерна:

Едно стъкло от нея ме дели,
а толкова отдавна я рисувам,
че тръгвам сам да проверя дали
това, което виждам, съществува.

В тези стихове поетът често тръгва, отправя се някъде, но не с трескава забързаност и нетърпеливост, а със спокойствието на „безкрайната вода“, която е „търпелива“ и „ще има време всичко да докосне“.

Позицията на тази едновременно равновесна точка и спокойно разпръснато всеприемане е позицията на творческата бифуркация, онази ос на покоя в центъра на световния кръговрат, от която са възможни всякакви разгръщания и творчески случвания. Затова стихосбирката ни зарежда със спокойната творческа сила на предначалото, която може да се прояви в най-неочаквани посоки:

В НАЧАЛОТО
До локвата, на три върби разпъната,
притичаха деца, повели куче.
За риба се загледаха към дъното.
И всичко бе възможно да се случи.

АНТОАНЕТА НИКОЛОВА

Николай Найденов, „Далече от думите“, изд. „Жанет 45“, 2022

Национален фонд „Култура“

Боян Манчев, „Свят и свобода: Трансцендентална философия и модална онтология“, Нов български университет, С., 2023, 720 с., 43 лв.

„Свят и свобода: Трансцендентална философия и модална онтология“ поставя, в съгласие с радикалния обрат на Кант, въпроса за свободата не като въпрос за същността на свободата – Що е свобода?, а като въпрос за нейната възможност: Как е възможна свободата? Изследването на екзистенциалната модалност на свободата следователно трябва да бъде осъществено със средствата на самите модални категории: това е възловата точка на мобилизирането на трансцендентталната философия като модална онтология. Книгата е нещо повече от монография върху Кант; тя е книга през Кант, книга с Кант. След като първата ѝ част мобилизира онтологическия потенциал на понятието за свобода, втората ѝ част (съсредоточаваща се на свой ред върху първия посткритически онтологически опит – философията на Соломон Маймон) си поставя за цел преобразуването на трансцендентталната философия като модална онтология – като онтология на необходимия свят, на света-свобода.

Ани Васева, „Театър на чудесата“, изд. „Метеор“, С., 2023, 104 с., 13 лв.

В своята режисьорска практика Ани Васева успява да създаде собствен театрален език, правейки театър, който можем да наречем нечовешки театър, театър на невъзможното. Новата ѝ книга „Театър на чудесата“ ни дава възможност да влезем в лабораторията на „Метеор“ и да разплетем концептуалните ѝ нишки. Тази книга, както и практиката на Васева се придържат към мотото „трябват ни силни идеи“, които в случая са поднесени с жив, динамичен език под формата на философска проза, която мисли бъдещето на театъра като един театър на чудесата, който преодолява границите на онова, което смятаме за невъзможно. С рога, хриле, копита и нови органи напред към един театър на чудесата.

Кристиян Енчев, „Потенциалност и фигура“, изд. „Scribens/Ars“, С., 2023, 220 с., 20 лв.

Книгата „Потенциалност и фигура“ на Кристиян Енчев работи с една дельозианска идея за съвката, за нещата, които се съвват. Читателят на тази книга трябва да има предвид три аспекта, три нива, които се преплитат в нея. Първо, езикът на Кристиян Енчев, който е много интензивен, понятиен, синтетичен, кондензиран, използващ сложни логически структури, които предполагат един много добре подготвен читател. Второ, феноменалната роля на събирането на българските философи – книгата създава една идея за общност, която се събира, която е сговорена през въображаем диалог и това е рядко постижение. И разбира се, третият аспект на собствените тези на Кристиян Енчев, който е един философ, нестрахуващ се да поеме големия риск на това да експериментира с идеите, понятията и собствения си език. Собственият релеф на тази книга е свързан с понятието *илюстриктура* и излагането на мисълта в процес.

„Сладки сънища“ за колониалното минало

Ако тази година гледате един холандски филм, то нека това да е „Сладки сънища“, вторият пълнометражен проект на Ена Сендяревич. Родом от Югославия (по-точно днешна Босна и Херцеговина), Сендяревич израства в Холандия и използва двустранната си принадлежност за създаването на хиперреалистично амбивалентен свят. Рецензия на дебюта ѝ „Отведи ме на някое хубаво място“ публикувахме в брой 25/2020 на ЛВ и макар че този филм разказваше историята на завърнала се в родината си тийнейджърка, идеята за двойственост доминираше във всяка комедийна и драматична сцена. Неслучайно „Отведи ме“ спечели симпатиите на множество европейски кинофестивали, както и една от големите награди на престижния кинофестивал в Ротердам. Тъкмо успехът на родна почва позволи на режисьорката да се посвети на дългогодишен проект със сравнително голям (като за европейски филм) бюджет, изследвайки холандските колонии в Нидерландска Индия и Индонезия.

Темата за нидерландското колониално наследство е гореща и някак си срамна. За иначе достолепна и отворена за чужденци държава, в културните си политики Холандия определено пренебрегва собственото си минало. Може би затова е особено важно някой като Ена Сендяревич, с двойна принадлежност, да може да направи филм по въпроса. „Сладки сънища“ е точно такъв: изобличителен, разбиращ и неочаквано забавен. От премиерата си в Локарно до днес филмът не спира да печели награди и признание по света и в Европа. Най-показателна обаче е реакцията на местната публика в Холандия: това определено е филмът с най-много призове в национален мащаб (шест награди от осем номинации на ежегодния Нидерландски кинофестивал).

„Веднъж оказали се на този свят, трябва да му придадем някакъв смисъл. Най-лесният за мен начин е чрез знания, а тях натрупвам през работата си като режисьор и сценарист. Важна част от това е да се образовам и да се опитвам да разбера по-добре света ни чрез киното“, казва Сендяревич. На въпроса ми дали подобен скок във времето – от настоящето на първия ѝ филм до началото на XX век в новия – може да носи носталгия, тя държи да отбележи, че „миналото е неизменна част от настоящето ни“. Като творец обаче режисьорката е изключително далеч от циничната нагласа спрямо историята дори когато става дума за дълбоко амбивалентна история.

„Сладки сънища“ започва със смъртта на собственика на голяма плантация, която засяга абсолютно всички: съпругата му Агат (Рене Соутендейк, награда за най-добра актриса в Локарно), прислужничката-любовница Сити (Хайати Азис), незаконното му дете, местните работници, даже и сина му (официално), който пристига от Амстердам с бременната си съпруга. Напрежението расте, работниците готвят стачка, прислужниците се бунтуват: стига толкова! Ситуирайки филма си в залеза на колониите, Сендяревич ясно заявява на чия страна е. Това е важно уточнение, тъй като брехтианският стил в режисурата и в актьорската игра (в комбинация с широкия мащаб на кадрите и неподвижната камера) остава еднакво безпристрастен към героите в естетически аспект. Режисьорката много добре осъзнава какви рискове носи направата на филм по тази тема: „Насилието, включително колонизаторското, лесно се превръща в спектакъл, щом му се даде екранно време“. Самата тя „идвайки от място, напоено с насилие“, се е опасявала да не повтори същата грешка, каквато много филми са допускали. „Знаех, че искам да адресирам това насилие, но по някакъв различен, нов начин.“

Заедно с оператора Емо Веемхоф Сендяревич се стреми да създаде очевидно изкуствен свят, естетизиран почти до бутафория. Камерата снима от ниски ъгли, понякога от високо; понякога с бавно приближаващи се движения, често отстрани, а зелената цветова палитра контрастира по особен начин с белите одежди на всички „господари“. Абсурдизъм, историческа конкретика и художествена измислица – тези три съставки превръщат „Сладки сънища“ в иновативен и уверено политически филм. „Мисля, че можем да привлечем още повече публика чрез подобни „по-съвременни“ техники. Идеята ми е да предложим едно огледало на времето, в което живеем днес.“

За да постигне афектиращи образи в подобна остранена репрезентационна рамка, Сендяревич първо предприема самостоятелно пътуване до Индонезия, до бившите колонии. Освен като необходима част от процеса (снимачни локации, местни актьори), това ѝ дава възможност да изпита от първо лице неувереността, която колонизаторите така успешно успяват да прикрият под жаждата за власт и насилие. „Най-интересно ми беше как тялото ми реагира на тази обстановка. Тропическият климат те кара да се движиш много бавно, всичките ти жестове се забавят; затова ми се искаше да предам тази смяна (в сравнение с европейския забързан ритъм) чрез езика на киното. Затова и темпото на филма се разгръща бавно, ухапванията от комари са неизбежни, всички новодошли се потят, звуците на природата никога не стихват.“

„Сладки сънища“ е освен всичко друго и добре премерена сатира. По този начин филмът се разполага между няколко жанра, включително исторически трилър и трагикомедия. С тази своя многоликост той говори на много езици едновременно и освен че успява да привлече вниманието към постколониалното наследство, също така предлага и свеж поглед върху възможностите на съвременното европейско кино като мост между различни форми на миналото. Разбира се, другият мост води право в настоящето.

САВИНА ПЕТКОВА

Кадри от „Сладки сънища“

„Поздрави от Хадес“ като приливна вълна

Не може да се отрече, че живеем във време, в което вниманието ни е приковано от все по-гръмките и ярки явления в медията като филмите на „Марвел“ и музикалните изяви на сцената на Коачела. Време, в което критиците отчаяно се опитват да ни откъснат от лесносмилаемото и да ни запознаят с дългосрочното.
В резултат на това са се наложили интересни маркетингови стратегии на комбиниране на двете, от които се раждат книги хамелеони.
Такъв е вторият роман на Яница Радева „Поздрави от Хадес“ (изд. „Жанет 45“, 2020). Той успешно привлича вниманието на читателите с гръмкото си и дори закачливо заглавие, което буди асоциации за отмъстителен бог на смъртта ала Франсис Форд Копола. Тази външна обвивка на динамичен и развлекателен роман (може би дори клонящ към фентъзи?) бива едва ли не утвърден от силно стилизираната илюстрация на корицата на образи, които всеки би разпознал – Хадес и Персефона.
Още в началото на книгата обаче става ясно, че тя съвсем не е за подценяване. Текстът всъщност се оказва взискателен, а сюжетът тих, въздействащ и здраво стъпил в трагедията на човешкия живот. А трагедията е налична, тъй като книгата е интерпретация на мита за Едип. Виждаме легендарния сюжет от гледната точка на трима герои, седящи в периферията на познатите ни пиеси от Софокъл. Принцесата Исмена, жрицата Манто, дъщеря на Тирезий, и стражата на Тива Агатон (който всъщност е напълно фикционален).
„Поздрави от Хадес“ е втората книга на Радева, в която тя преразглежда тиванските пиеси на Софокъл. Първата е „Пътят към Тива“ (изд. „Парадигма“, 2017), която разказва за младостта на Едип, но тя няма връзка с втората, която подема разказа от падението му. А това падение не става с гръм и трясък, като от надигнала се вълна, а тихо и настъпателно, като прилив. В процепите на мита, които често се оказват цели бездни, авторката скатава цели животи със съпровождащите ги болки и страсти, създава пълнокръвни хора от тези персонажи, които дори не помним от „Едип цар“ и часа по литература.
Радева хваща читателя си неподготвен и с решението да отреди най-голяма част от действието на най-малко популярната от трите пиеси на Софокъл „Едип в Колон“, в която осезаемо липсват гръмките обрати и перипетии на „Едип цар“ и „Антигона“.
Основните точки от мита са подминати без много обяснения и суетене, което определено обезоръжава дори по-подготвения и предубеден читател и в това отношение книгата се доказва като взискателно четиво. Тя се занимава не толкова с завръзката и кулминацията, колкото с промеждутъците и последиците – бавното и тромаво изправяне след падението. До голяма степен историята на Едип е просто фон за тези на Манто, Исмена и Агатон, които заживяват с леко напевния, но вечно ангажиращ език на Радева.
Книги с подобен дух можем да видим и на Запад – жени писателки, които взимат известни древногръцки митове (терен, който до миналия век главно служи за сухи научни анализи, най-често от мъжката гледна точка) и ги разгръщат. Те разглеждат вехтите и изтъркани от повтаряне сюжети през калейдоскопа на човешката психика и им вдъхват нов емоционален заряд. Такива авторки са Маргарет Атууд („Одисеята на Пенелопа“), Маделин Милър („Песен за Ахил“ и „Цирцея“), Натали Хейнс („Хиляда кораба“, “Stone Blind“) и Пат Баркър („Безмълвието на момичетата“). В това отношение „Поздрави от Хадес“ се вписва чудесно в тази тенденция на съвременната литература, която очевидно не остава неподмината от критиците (Милър и Баркър са част от късия списък с номинирани за Женската литературна награда на „Бейлис“ през 2019, а Натали Хейнс за тази през 2023).
Но „Поздрави от Хадес“ не е единствено емоционалното откровение на трима непознати никому герои. Радева се е постарала да предаде духа, мириса, вкуса на времето, за което пише. Макар и темите за съдбата, греховете и смъртта да могат лесно да се прикрепят към който и да е наратив и историята на нашите герои да е „без краен срок“, то авторката вплита детайлите от бита на древните гърци, които приземяват текста обратно в крепостните стени на Тива. Атмосферата наистина е този щрих, който те кара да забравиш, че четеш нещо написано от съвременен български автор, а те запраща в далечното минало.
Думите на Радева не са безразлични едни към други, те се бутат, напластяват, едно изречение или красив пасаж е едновременно смислен по само себе си, но сърце не ти дава да го извадиш от обкръжението. Текстът е като водна маса, където изреченията се вълнуват и вливат едни в други, по начин, който дори те кара да забравиш ясната структура от парод, четири епизода и екзод. Пласт след пласт, книгата ни предизвиква, заживява в ума ни и изковава място за себе си в спомените.

ЯНА ЗЛАТАНОВА

Яница Радева, „Поздрави от Хадес“, изд. „Жанет 45“, 2020.

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура“ на Столична община

Пирандело и киното

Напоследък италианският писател и драматург Луиджи Пирандело (1867-1936), носител на Нобелова награда (1934), населява често българския екран чрез живота си или свои произведения. След като на София филм фест миналата година видяхме последния филм на Паоло Тавиани „Сбогом, Леонора“ (носител на наградата на ФИПРЕССИ от Берлин 2022), току-що завършилият кино-литературен фестивал „Синелибри“ показа „Странност“ на Роберто Андо. Киноманите със сигурност помнят „Хаос“ (1984) и „Ти се смееш“ (1998) на братя Тавиани, или пък „Очакването“ (2015) на Пиеро Месина – все творби по произведения на писателя, показвани у нас.

„Странност“ идва на българския екран с четири „Давид на Донатело“ 2023 (италианските „Оскари“): за най-добър оригинален сценарий, продуцент, сценограф, костюмист и с около 6 милиона евро приходи от публиката.

За какво става дума във филма? Луиджи Пирандело се завръща в Сицилия през 1920 г., за да почете осемдесетия рожден ден на колегата си Джовани Верга с паметна реч, останала в историята. Узнава в родния си град за смъртта на любимата си бавачка и решава да ѝ устрои лично достойно погребение. Попада в капана на прашните архиви на мръсна и корумпирана местна бюрокрация с неизбежните подкупи. Това удължава престоя му в неговата къща в долината на Каос. Там, отдаден на спомени и носталгия, не намира вдъхновение за нова пиеса. Досадното присъствие на двама гротескни и безразсъдни гробари Нофрио и Бастиано го съпътства два дни. Те са актьори аматьори и репетират новата си творба, за да я представят в театъра към църквата. Двамата гробари импровизират работен обяд над ковчег заедно с любители актьори от селската трупа. Те говорят за театър, без да разпознават драматурга Луиджи Пирандело. Споделят с него ентусиазирано това, което смятат за истинската си професия – актьорството и писането на пиеси. Пирандело се представя като професор по литература. Той е загубил всякаква страст към театъра, струва му се, че всичко е фалшиво и неподходящо за представяне на живота. Заинтригуван от тяхната аматьорска компания и нетърпелив да черпи идеи от реалността, Пирандело отива в театъра им, за да шпионира репетициите зад кулисите, а след това присъства и на премиерата. Филмът обединява два театрални свята, толкова далечни един от друг: този на Нофрио и Бастиано, „професионални любители“ актьори в свободното си време, които искат да поставят трагикомедия, и този на драматурга в екзистенциална и творческа криза, между лудостта на съпругата си и трудностите да направи произведение за публика, която все още не е готова да разбере неговата модерност.

От всичко, което се случва на сцената, зад сцената и с публиката (спектакълът дори е прекъсван от нея) Пирандело осъзнава, че театърът и животът се съчетават достатъчно добре, за да го вдъхновят за своя все още незавършен текст.

Гробарите отключват фантазията на писателя и след няколко месеца той написва вероятно най-известната си театрална творба „Шест лица търсят автор“.

Пирандело е благодарен на двамата сицилиански актьори и връщайки се в Рим, ги кани на премиерата на пиесата си на 9 май 1921 г. в Театро Вале. Публиката, неподготвена за авангарда на писателя, който нарушава обичайните разбирания за театър, се нахвърля срещу автора. Пирандело, присъстващ с дъщеря си, успява да смекчи своето разочарование от фиаското. По-късно пиесата има световен успех.

Роберто Андо, режисьор и съсценарист, си представя оригинално как е създадена пиесата „Шест лица търсят автор“. Той интелигентно предлага и предполага нейното раждане. Подкрепян от сценаристите Уго Кити и Масимо Гаудиозо, Андо се забавлява, изпълва историята с подиграватели епизоди (мъртвата бавачка с широко отворена уста, обядът върху ковчега, пародията с алчния гробар). Диалозите са между сицилиански диалект и италиански. Странността от заглавието е усещането за отчуждение, което си проправя път през целия филм. Роберто Андо разказва творческия акт и описва аматьорския театър на диалекта, който се конкурира с авторския.

Режисьорът успява да съчетае театралността с нуждите на големия екран. Тъмните цветове на много тънката и внимателна операторска работа на Маурицио Калвези подчертават историята.

Роберто Андо избягва умело капана да съчетае лекомислието на двама комични актьори с доказан комерсиален успех като Салво Фикара и Валентино Пиконе с авторската сериозност на Тони Сервило и да направи комедия, чието действие се развива в началото на XX век с участието на Луиджи Пирандело. Дори и най-малкото превишаване в дозата на съставките би било достатъчно, за да превърне филма в мелодрама или претенциозно интелектуално упражнение.

Режисьорът от Палермо съчетава иронията и размисъла, което му донася и успеха.

Тони Сервило, в своето трето участие във филм на Андо, пробва силите си във втора роля на драматург, след „Тук се смея аз“. Той прави едно от най-премерените си и убедителни изпълнения от последните години. Неговият Пирандело е мек, срамежлив, замислен и изтънчен, антипод на артистичния и буен Едуардо Скарпета, създаден за него от Марио Мартоне.

Следвайки сценария, стегнат и никога педантичен, Сервило очертава чрез погледи и мълчания интелигентността и болезнеността на Пирандело, в търсене на автор.

Още по-изненадващо обаче е изпълнението на Валентино Пиконе и Салво Фикара в ролите на двамата гробари. То е леко, без да е фарсово или евтино, и предлага лъчезарен контрапункт на мрака на Пирандело. Две трагикомични маски, които се движат на ръба между измислица и реалност. И накрая авторът дори се съмнява дали наистина ги е поканил на премиерата си. Великолепните сицилиански комедианти в последната сцена са в тъмното в очакване на своя автор-режисьор.

„Шест лица търсят автор“, както вече споменах, претърпява нечуван провал в Рим, много зрители протестират, има безредици, сбивания и опит за нападение срещу Пирандело.

От следващото представление в Милано, на 27 септември 1921 в театро Манцони, започва триумфът на пиесата. Тя тръгва и по света. Поставена е за пръв път в България в Народния театър през сезона 1926/27 г. под режисурата на още младия Николай Масалитинов с участието на Сава Огнянов.

През 1923 г. уважаваният кинорежисьор Марсел л'Ербие е между зрителите на парижката постановка на „Шест лица търсят автор“. Впечатлен, той предлага да адаптира произведение на Пирандело. Партньорът му Ерик Алатини предлага „Покойният Матиа Паскал“ и двамата започват преговори със сицилианския писател, който приема всичките им условия.

Месец по-късно, в интервю за френското списание „Les Nouvelles Littéraires“ Пирандело изглежда омагьосан от потенциала на киното и неговите изявления показват значението, което това ново средство за комуникация има за него: „Вярвам, че киното по-лесно, по-пълно от всяко друго средство за художествено изразяване може да ни даде визията на мисълта. Защо да не приемем този нов начин на изразяване, който ни позволява да създаваме факти, принадлежащи към област, която е почти напълно забранена за театъра и романа?“.

Пирандело, вече известен писател, е убеден, че не е опасно да повериш творението си на киното. Иска да рискува с постановката, която е най-близка до сърцето му – „Шест лица търсят автор“.

През 1928 г. подписва договор с немска продуцентска компания в Берлин за филмовата адаптация на пиесата си. Мести се в германската столица, за да пише сценария и да участва като главен актьор, играейки Автора, който води кинематографичния разказ.

Намерението му е да работи с известния немски режисьор Фридрих Вилхелм Мурнау. Разчита много на неговите умения да направи видими някои ефекти, останали недостатъчно изразени в театралната версия. В интервю Пирандело заявява: „Имам голяма вяра в Мурнау. Само той ще може да ме разбере, само с него бих могъл да се подготвя и снимам творбата. Ако не получа съдействието му от германската компания, ще замина за Америка с него, ще се договоря с други. Ако Мурнау се заеме с „Шест лица търсят автор“, пиесата ще спечели известност и оригиналност“.

Мурнау обаче по същото време е зает в САЩ. Пирандело прекратява договора с немските продуценти и поради получаването на други предложения. Сценарият все още не е написан, което после става само за пет дни, в сътрудничество със сценариста Адолф Ланц, негов консултант и приятел от годините на драматурга в Берлин.

В очакване да го види реализиран на екраните, воден от надеждата да улесни популяризирането му в киносредите, Пирандело решава да публикува сценария, но преговорите за реализацията на филмовия проект около „Шест лица търсят автор“ се оказват по-сложни от очакваното.

В продължение на осем години се опитва да направи филмовата версия, първо в Лондон, след това в Рим, Париж и накрая в Холивуд, но проектът никога не се осъществява. Италианският изследовател Франческо Калари смята, че ако Пирандело не беше починал през декември 1936 г., „Макс Райнхард щеше да направи филм по „Шест лица търсят автор“ през 37 г. в Холивуд, със самия Пирандело в ролята на Автора, т.е. на самия себе си“.

Едва през 1969 г. Джорджо де Луло прави черно-бял телевизионен филм „Шест лица търсят автор“ като заснема театралния спектакъл на компанията „Де Луло-Фалк-Вали-Албани“.

„Странност“ по особен и сполучлив начин осъществява неизпълнената мечта на Пирандело да види филмирана любимата си пиеса. Творбата се прекланя пред театъра с всичките му нюанси, с творческата му свобода, която надминава дори смъртта (метафората на гробището не е случайна).

Филм, посветен на изкуството. Кино, което ни кара да изживеем истории, пълни с фантазия, реалност, радост, тъга, видими или скрити чувства чрез добре представени образи, с интензивни близки планове и топли цветове и със силен и сплотен актьорски състав.

СОНЯ АЛЕКСАНДРОВА

Кадър от „Странност“

Всичките наши тела или за белезите от живеенето

Сцена от спектакъла

Декорът на „Всичките наши тела“ по текстове на Георги Господинов, режисьор Мартин Киселов, сценограф Илияна Кънчева

„Всичките наши тела“
по текстове на Георги Господинов
Режисьор Мартин Киселов, сценография Илияна Кънчева, музика Калин Николов, хореография Атанас Жеков.
Участват Георги Караиванов, Галина Иванова, Петя Бойчева, Цветелина Кънева, Вълчо Янев, Румен Михайлов, Георги Ружичка и Мирослав Димитров.
Премиера на 9 октомври 2023 г., Драматичен театър – Ямбол
Софийска премиера на 1 ноември 2023 г., на сцената на Театър „Българска армия“

На 1 ноември – Деня на народните будители, Георги Господинов и Ямболският театър създадоха истински празник за софийската публика. Тази дата трупата неслучайно беше избрала, за да направи софийската премиера на най-новия си спектакъл „Всичките наши тела“ по текстове на емблематичния български писател, носител на много международни и национални награди за литература, който през май беше удостоен и с „Букър“ за романа си „Времеубежище“. Пред препълнения с театрали, студенти и зрители от всички възрасти салон на Театър „Българска армия“ ямболските актьори и режисьорът Мартин Киселов показаха едно оригинално, искрено и вълнуващо представление, изпратено с дълги аплодисменти.
Текстовете на Георги Господинов носят в себе си силна съвременна театралност. И тук не говорим само за драматичните му работи (досега той има две пиеси – „DJ“, 2003 и „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“, 2009), но и за всички негови текстове, за романите и поезията му. Те са особено близки до нагласите на днешния човек да остава дълго насаме със своите преживявания, със своите радости и обсесии, да преминава през случващото се около него и да го осмисля преди всичко като всекидневни малки истории, които разказва на себе си и на другите, да се опитва да намери и обясни мястото си в света, който едновременно го очарова и плаши, ровейки се в спомените си, в прочетеното и изпитаното, във вълните от информация и образи, които го заливат отвсякъде. Георги Господинов е един от най-оригиналните и най-проникновените представители на тази доминираща тенденция както на литературната, така и на театралната сцена. Но същинският актуален сценичен потенциал, неочаквано силната доза нова театралност е заложена в неговия език. Той е много сетивен, непрекъснато създава и препраща към образи и малки игрови ситуации, напрегнати от очаквания да бъдат прочетени/изиграни.
Безспорното качество на спектакъла е, че успява да улови и изведе на сцената точно тази специфична театралност на прозаичните работи на Георги Господинов. Режисьорът Мартин Киселов е направил, заедно с автора, умел и въздействащ колаж от различни негови текстове. Той проследява както пътя въобще на човека през живота му – от детството и юношеските години през младостта и зрелостта до остаряването и смъртта, така и пътя на пишещия, но и на всеки един от нас през преживяното от последните четири-пет турбулентни десетилетия. Състоящ се от откъслечни фрази, разпилени спомени, съхранени в съзнанието образи на хора и лица, на отделни предмети и усещания за допири, за пълнота и самота, нелепи случки и необясними възторзи и отчаяния, този непрекъснато променящ се и колебаещ се разказ е не толкова опит за реконструиране на случилото се, колкото постоянно съпътстващата ни история на нашето тяло, запечатало в себе си хиляди явни и неуловими белези от преживяното и прочетеното, той е невероятната история на всичките наши тела, които сме обитавали досега в рамките на живота си. Или както много точно е обобщил този разказ Георги Господинов: „Давам си сметка, вероятно като мнозина преди мен, че след личните ми спомени има много, родени от книги. Четенето произвежда спомени. Отдавна не помня и съм се отказал да търся кои са прочетените и кои – не. Не намирам никаква разлика, всичко е преживяно, всичко ме кара да настръхна, всичко е оставило белег. По всичките мои тела …“.
Предложеният от автора и режисьора текст безспорно е бил много силно предизвикателство за актьорите. Предизвикателство, в което те се втурват с голямо любопитство. И това им помага постепенно и все повече и повече да навлязат в него като в познато и уютно свое пространство, да превърнат думите и спомените в свои или по-точно, да открият в тях неочаквани свои преживявания и опит, да намерят във въздействащия и постоянно променящ се разказ своите лични истории, белезите по всичките свои тела.
Много добро решение на режисьора за постигането на подобно лично преживяване по време на представлението както за всички изпълнители, така и за зрителите, които присъстват в салона, е изборът на колаборативния (дивайзинг) принцип на работа. Идеята спектакълът да е достъпен и за хора с нарушен слух чрез прожектирането върху черния рунд на сцената на откъслечните фрази, които актьорите в същото време изговарят, много находчиво е превърната в определяща част от естетиката на спектакъла. Припомняните думи и фрази изпълват пространството около човека заедно с лицата и предметите, със случките и усещанията. Актьорите ги изговарят не за да бъдат чути/видени, а за да ги преживеят отново, да се наместят в тях, да усетят аурата и аромата на отминалото, които те крият. Търсената и провокирана по този начин от режисьора много лична връзка на всеки от актьорите с текста се оказва особено привлекателна за целия екип.
Георги Караиванов, Галина Иванова, Петя Бойчева, Цветелина Кънева, Румен Михайлов, Георги Ружичка и Мирослав Димитров предлагат неочаквано интересни и откровени свои прочити на текста на Георги Господинов, което създава и голямото очарование и въздействие на представлението. В силната работа на ямболската трупа в този спектакъл непременно бих искала да откроя впечатляващото със своята актьорска прецизност и човешка дълбочина изпълнение на Вълчо Янев. Важно значение за цялостния стилен и вълнуващ образ на постановката има и находчивият декор на Илияна Кънчева, напомнящ напусната стая с натрупани мебели и кутии със спомени, както и чудесната музика на Калин Николов.
Едно представление за човека и (белезите от) неговия живот, което трябва да се гледа!

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

„Всичките наши тела“ по текстове на Георги Господинов, режисьор Мартин Киселов, Драматичен театър „Невена Коканова“, Ямбол, 2023

Лекция-уъркшоп „Актьорът и пространството“ на Деклан Донелан и Ник Ормерод

На 3 ноември в Аулата на НАТФИЗ, препълнена със студенти по актьорство, режисура, театрознание и сценография, както и с много театрали, се състоя лекция-уъркшоп и дискусия със световноизвестния английски театрален режисьор ДЕКЛАН ДОНЕЛАН и сценографа НИК ОРМЕРОД, създателите на знаменитата компания „Чийк бай джаул“, Обединеното кралство.
Срещата, организирана от Фондация ViaFest, водена от доц. д-р Асен Терзиев, беше фокусирана върху новата книга на Деклан Донелан „АКТЬОРЪТ И ПРОСТРАНСТВОТО“, която скоро излиза от печат. Разговорът за книгата беше последван от много интересна и интензивна дискусия, в която студентите задаваха и обсъждаха основните теми в изданието, свързани с работата на актьора в съвременния театър.
Събитието на фондация „Виа Фест“ (www.viafest.org) беше проведено с домакинството на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и се осъществява с подкрепата на Национален фонд „Култура“/ National Culture Fund, Bulgaria по програма „Едногодишен грант 2022“.

Гея и Хтония*

от стр. 1

Джорджо Агамбен

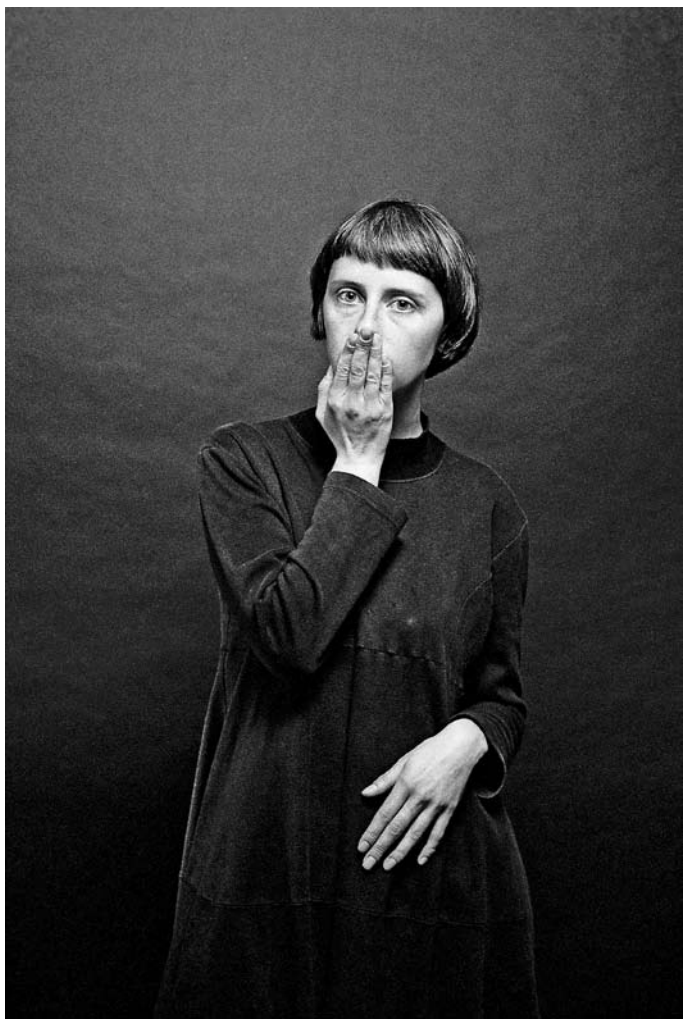
Най-ранното доказателство за връзката между Ge и Chthon, между Гея и Хтония, се съдържа в *Теогония* на Ферекид. Фрагмент, запазен за нас от Климент Александрийски, определя естеството на връзката им, уточнявайки, че Зевс се свързал в (свещен) брак с Хтония, и когато, според сватбения ритуал на анакалиптерията (*anakalypteria*), булката сваля воала си и се явява гола пред младоженеца, Зевс я покрива с „голяма и красива мантия“, на която „избродирал Гея и Огено (Океан) с различни цветове“. Следователно Chthon, подземният свят, е нещо бездънно, което не може да се покаже в голотата си и дрехата, с която богът я покрива е не друго, а Гея, горната земя. Откъс от *Пещерата на нимфите* на Порфирий ни казва, че Ферекид характеризира хтоничното измерение като дълбочина, говорейки за „вдлъбнатини (*mychous*), ями (*bothrous*), пещери (*antra*)“, замислени като врати (*thyras, pylas*), през които душите преминават при раждането и смъртта. Земята е една двойствена реалност: Хтония е скритото и безформено дъно, което Гея покрива с пъстрата си бродерия от хълмове, цветни поля, села, гори и стада.

И в *Теогония* на Хезиод земята има две лица. Гея, „нерушима опора на всички“, е първото създание на Хаос, но веднага след това се появява хтоничният елемент и както у Ферекид, е определен с термина *mychos*: „Тартар мъглив на широкия свят във недрата (*mychoi chthonos eyryodeies*)“[1]. Стратиграфската разлика между двата аспекта на Земята се появява най-ясно в Омировия химн „Към Деметра“. Още в началото, когато поетът описва сцената на отвличането на събиращата цветя Персефона. Гея се появява два пъти, и в двата случая като цветната повърхност, която земята обръща към небето: „жълт минзухар, теменужки, напъпили рози, гергини // нарцис, от Гея роден (…)“ Нарцисът чудно блестеше. Безсмъртни и смъртни еднакво, // щом го погледнеха само, немееха в страх и възхита“. Но точно в този миг: „зейна (*chane*) земята (*chthon)* с широките друми! Ширната Ниса потръпна: Кронидът, на сенките царят – не едно име той носи, – се втурна (*orousen*) с конете безсмъртни“[2]. Това, че става дума за движение отдолу към повърхността е подчертано от глагола (*ornymi*), който означава „издигам се, изправям се“, сякаш от хтоничните дълбини на земята богът изплува над Гея, лицето на земята, гледащо към небето. По-нататък, когато самата Персефона, разказва за отвличането си на Деметра, движението се преобръща и вместо това се появява Гея (*gaia d'enerthe koresen*), за да може „господарят на много гости“ да я завлече със своята колесница под земята (vv. 429-31). Сякаш земята има две врати или отвора, една отваряща се от дълбините към Гея и друга – водеща към бездната на Хтония.

В действителност не става дума за две врати, а само за един проход, изцяло принадлежащ на *chthon*. Глаголът, който химнът отнася до Гея не е *chaino*, „отварям се широко“, а *choreo*, което обикновено означава “far posto“, „правя място“. Гея не се отваря, а прави място за преминаването на Прозерпина[3]: самата идея за преминаване между горната и долната земя, в дълбочина (*profundus: altus et fundus*) е интимно хтонична и както Сибила напомня на Еней, вратата на Дите е обърната преди всичко навътре към подземния свят (*facilis descensus Averno*...). Латинският термин, съответстващ на *chthon*, не е *tellus*, който обозначава хоризонтално разширение, а *humus*, което предполага посока надолу (срв. *humare*, „погребение“, „инхумация“), и е показателно, че наименованието на човека е заимствано от него (*hominem appellari quia sit humo natus*). В класическия свят това, че човекът е хуманен, тоест земен, не означава връзка с повърхността на земята, с гледище към небето, Гея, а преди всичко интимна връзка с хтоничната сфера на дълбината.

Това, че *chthon* провокира идеята за портал и преход, е очевидно в прилагателното, което константно придружава термина при Омир и Хезиод: *eyryodeia*, което може да бъде преведено „от широкия път“ само ако не се забравя, че *odos* предполага идеята за преход към една междина, в този случай светът на мъртвите, едно пътешествие, което на всички е писано да осъществят (възможно е Вергилий, пишейки *facilis descensus,* да си е припомнял Омировата формула).

В Рим кръгъл отвор, наречен *mundus*, издълбан съгласно легендата от Ромул по времето на основаването на града, свързва света на живите с хтоничния свят на мъртвите. Закритият с камък вход, наречен *manalis lapis*, бивал откриван три пъти в годината и в тези дни, за които се казвало, че *mundus patet*, светът е отворен, бивали преустановени почти всички обществени дейности и



Фотография: Галя Йотова

„се осветлявали и явявали тайните и окултни неща на религията на богове-покровители на покойните прадеди – *мани*“.

Образцова статия на Вендриес[4] демонстрира, че оригиналното значение на нашия термин „свят“ не е, както винаги се е твърдяло, превод на гръцкото *kosmos*, а произтича именно от кръговия проход, откриващ „света“ на мъртвите. Древният град се основава на „света“, защото хората живеят в отвора, който обединява небесната земя и тази на подземното, света на живите и мъртвите, настоящето и миналото, и именно чрез връзката между тези два свята става възможно да ръководят действията си и да намират вдъхновение за бъдещето.

Не само чрез името си човекът е обвързан с хтоничната сфера, но и неговият свят и самият хоризонт на неговото съществуване граничат с падините на Хтония. Човекът е в буквалния смисъл на думата същество от дълбината.

II.

Една par excellence хтонична култура е етруската. Разхождащият се, обезпокояващ некрополите, разпръснати в полетата на Тусция, непосредствено възприема, че етруските обитавали Хтония, не Гея, не само защото от тях е останало изключително отнасящото се до мъртвите, но също така и преди всичко защото местата, които са избрали за своите обиталища – може би е неточно да се наричат градове, – макар че стоят на видно място на повърхността на Гея, в действителност са *epichthonioi*, у дома си са във вертикалните дълбини на *chthon*. Оттук и вкусът на етруските към изсеченото в скалите, към пещери и вдлъбнатини, оттук и предпочитанията им към високите дефилета и ждрелата, стръмните пеперинови[5] стени, пропадащи над река или ручей. Всеки, който изведнъж се е озовал пред Кава Буя, близо до Блера или по улиците, вдълбани в скалата в Сан Джулиано, знае, че вече не се намира на повърхността на Гея, а със сигурност *ad portam inferi*, в един от проходите, проникващи склоновете на Хтония.

Този несъмнено подземен характер на етруските места, в сравнение с други области на Италия, може да се изрази с обяснението, че това, което имаме пред очи, не е точно пейзаж. Приветливият, обичаен пейзаж, който спокойно се обхваща с поглед и пресича хоризонта, принадлежи на Гея: в хтоничната вертикалност всеки пейзаж се разтваря, всеки хоризонт чезне и отстъпва място на безмилостното и невиждано лице на природата. И тук, в буйните подземни проходи и пропасти, не ще знаем какво да правим – мястото е по-настойчиво и непоклатимо от всяка пейзажна пиета – на входа на Дите бог е станал така близък и непреклонен, че не изисква вече религия.

Тази упорита хтонична посветеност кара етруските да строят и бдят над домовете на своите мъртви с такава усърдна грижа, а не обратно, както би могло да се помисли. Не са обичали смъртта повече от живота, но животът е бил за тях неотделим от бездната на Хтония, могли са да обитават долините на Гея и да обработват полята само ако не забравяли никога своя истински, вертикален дом. Затова в изсечените в скалите гробници или в могилите нямаме работа единствено с мъртвите, не си представяме само телата, положени в празните саркофази, но едновременно с тях възприемаме движенията, жестовете и мечтите на живите, които са ги изградили. Че животът е толкова по-мил, колкото по-нежно пази в себе си паметта за Хтония, че е възможно да се изгради цивилизация, без никога да се изключва сферата на мъртвите, че между настоящето и миналото и между живите и мъртвите съществува хармонична общност и непрекъсната приемственост – това е заветът, който този народ е предал на човечеството.

III.

През 1979 Джеймс Лавлок[6], английски химик, сътрудничил активно на програмите на НАСА за космически изследвания, публикува *Гея: Нов поглед към живота на земята*. Централната за книгата хипотеза е, че статия в съавторство с Лин Маргулис[7], публикувана в списание *Tellus* пет години по-рано, предшества думите: „Единството на живи организми, съставящи биосферата може да действа като едно цяло, за да регулира химическия състав, pH на повърхността и може би дори климата. Наричаме Хипотезата Гея, концепцията за биосферата като активна система за контрол и адаптация, способна да поддържа земята в хомеостаза“. Изборът на термина Гея, предложен на Лавлок от Уилям Голдинг – писател, майсторски описал извратената склонност на човечеството в романа „Повелителят на мухите“, – разбира се не е случаен: както статията пояснява, авторите идентифицират предела на живота в атмосферата, като се интересуват „само в минимален размер от вътрешните предели, конституирани от взаимодействието между вътрешните части на земята, неповлияни от въздействието на процесите, протичащи на повърхността“ (с. 4). Не по-малко знаков е друг факт, макар да изглежда, че поне към онзи момент авторите не го вземат предвид, а именно че опустошението и замърсяването на Гея достигна максималното си ниво точно когато жителите на Гея решиха да черпят от дълбините на Хтония енергията, необходима за техните нови и растящи нужди, под формата на този изкопаем остатък от милиони живи същества, живели в далечното минало, който ние наричаме „петрол“.

Според всички доказателства идентифицирането на границите на биосферата с „интерфейса“ на земята и с атмосферата не може да бъде удържано: биосферата не може да съществува без обмена и „взаимодействието“ с хтоничната танатосфера, Гея и Хтония, живите и мъртвите трябва да бъдат мислени заедно.

Това, което всъщност се е случило в модерността, е, че хората забравиха и отстраниха своята връзка с хтоничната сфера и не обитават вече Хтония, а единствено Гея. Но колкото повече елиминираха от живота си сферата на смъртта, толкова повече съществуването им ставаше непоносимо за живеене; колкото повече губеха познанията си за дълбините на Хтония, сведени като всичко останало до обект на експлоатация, толкова повече прекрасната повърхност на Гея биваше прогресивно отравяна и унищожавана.

И това, което имаме пред очите си днес, е крайното производно от това отстраняване на смъртта: за да спасят живота си от предполагаема неясна заплаха, хората се отказват от всичко, заради което си струва да се живее. И в крайна сметка Гея, земята вече без дълбочина, загубила всякаква памет за подземното обиталище на мъртвите, сега е изцяло оставена на милостта на страха и смъртта. От този страх могат да се изцелят само тези, които преоткриват спомена за техния двоен дом, тези които си спомнят, че човешки е само този живот, в който Гея и Хтония остават неделими и единни.

Превод от италиански: НОРА ГОЛЕШЕВСКА

---

[1] Хезиод, „Теогония“, *Теогония, Дела и дни. Омирови химни*, прев. Станка Недялкова, София: Народна култура, 1988.

[2] „Към Деметра“, *Теогония, Дела и дни. Омирови химни*, прев. Ралица Константинова, София: Народна култура, 1988, 78.

[3] Агамбен прави преход от старогръцкия мит за богинята Персефона към неговата римската версия, в която богинята е известна с името Прозерпина. (бел. пр.).

[4] Жозеф Вандриес (фр. Joseph Vendryes, 1875-1960) – дескриптивен лингвист, настояващ анализът на езиковата структура да изхожда от значението. На основата на това позоваване Агамбен основава своята трактовка на категорията свят като *mundus.* (бел. пр.)

[5] Пеперин (от ит.: Peperino) – вид мек вулканичен туф със зеленикаво-сив цвят, включващ фрагменти от базалт и варовик, с примеси на кристали от авгит, слюда, магнетит, левцит и др. Известен и като Албански камък (lapis albanus), поради факта, че основните му находища се намират в планината Албани, близо до Рим. (бел. пр.)

[6] Джеймс Ефраим Лавлок (1919-2022) – английски независим учен-химик, природозащитник и футуролог, чието име се асоциира с Хипотезата Гея, според която планетата Земя функционира като единна саморегулираща се система. (бел. пр.)

[7] Лин Маргулис (1938-2011) – американски еволюционен биолог, привърженичка на значението на симбиозата в еволюцията и съавтор на Хипотезата Гея. (бел. пр.)

Тук, на стр. 10, 11, 12 и 13 продължаваме инициативата, подета в бр. 35/2022 на ЛВ, да публикуваме текстове на студенти, участвали в курсове на Огнян Ковачев и Людмил Димитров в магистърската програма „Литература, кино и визуална култура“ към Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“.

Историята на едно *фотоувеличение*

Барбара Десимирова

Фотоувеличение (*Blow-Up*) е филм на режисьора Микеланджело Антониони от 1966 година. Вдъхновение за него е разказът *Лигите на дявола* (*Las Babas del Diablo*) на аржентинския писател Хулио Кортасар от 1959 година. Макар сюжетите на двете произведения на изкуството да са различни, някои от идеите им се припокриват. Целта на настоящия текст е да изложи някои основни прилики и разлики между тях и да коментира техния смисъл.

Нека да започнем от разликата в заглавията, тъй като те и за двете произведения на изкуството представляват своеобразен ключ.

Лигите на дявола всъщност представлява една *непреводима игра на думи*[1], която още на паратекстово равнище дава своеобразно указание към текста.

От една страна, паяжините, носени от вятъра през лятото, говорят за ефимерността на мига, за крехкото и отминаващото бързо време. От друга страна, паяжините показват връзките между нещата в живота. Те като че ли са именно онези невидими нишки, чрез които хората сме свързани в огромната мрежа на обществото и чрез които събитията се нанизват и си влияят едно на друго, за да даде ефекта на пеперудата като резултат. На трето място, играта с израза илюстрира относителността на един смисъл в зависимост от контекста. Думата, жестът, действието, ситуацията – всичко може да бъде прочетено по различен начин в зависимост от средата, в която е осъществен съответният акт.

На пръв поглед заглавието на филма *Фотоувеличение* като че ли показва, че филмът се фокусира именно върху тази идея от разказа за увеличението на една снимка. От друга страна, оригиналното заглавие на английски език *Blow-Up* загатва поне още две смислови нива. На първо място, изразът се свързва с експлозия, взрив (*to explode; to be destroyed by an explosion*) – което се отнася до изстрела от пистолета, взимащ своята жертва във филма. Второ, *blow* се използва като жаргонен вариант за канабис и кокаин. В края на филма именно наркотиците, които употребява героят по време на един купон, го възпрепятстват да снима намерения труп в парка, понеже на следния ден мъртвеца вече го няма.

Както се разбира от тези първоначални бележки, двете произведения значително се различават едно от друго. В разказа героят Роберто Мишел работи като преводач, докато фотографията му е само хоби, а във филма Томас е професионален фотограф. Действието в разказа се осъществява в Париж, докато при филма – в Лондон. В разказа Мишел снима по-възрастна руса жена с по-младо момче, докато във филма разликата във възрастта на любовниците не е голяма и Томас не разсъждава толкова върху техните отношения. Освен това има повторна среща между фотографа и заснетата жена (Джейн). Какво обаче дава основание да се прави паралел между Мишел и Томас?

Всъщност азът на Мишел е странно разпадащ се. Това най-вече проличава в особената смяна на граматическите позиции, от които разказвачът води наратива, а именно първо лице единствено число (аз-позиция), трето лице единствено число (Мишел, позиция, която колкото принадлежи на аза, толкова е и отдалечена от него) и първо лице множествено число (ние-позиция). Значещ контраст има между аза и Мишел – азът се възхищава от самоувереността и таланта на Мишел, но в същото време вижда неговата извратеност и греховност.

При Томас също има разклащане на личността – виждаме героя самонадеян, арогантен (точно какъвто е и Мишел), често френетичен, със садистични наклонности и силен сексуален заряд, които проявява при фотосесиите си. Наблюдаваме и амплитудност при неговите настроения – в един момент е спокоен, тих, но бързо след това отново става напрегнат и енергичен. Дори и в думите му откриваме противоречия[2], които разкриват несъстоятелността на самоличността му.

Тези амплитуди в характера на Томас символично са представени още в началото на филма преди същинското започване на сюжета чрез редуването на спокойни и развълнувани градски сцени. Първите представят тихи улици, а вторите – група мимове, които тихо оживяват пространството. Знаково е и това, че и в началото, и в края на филма Томас има интеракция с мимовете. В началото той им дава пари, а в края – участва в тяхната бейзболна игра. Мимовете носят маски, подобно на невидимата маска, която носи самият Томас, защото като зрители не навлизаме дълбоко в дебрите на неговата самоличност. Той остава някак прикрит. Още повече, мимовете са тези клоуни, шутове, които изграждат своята игра единствено чрез жестове, без реквизити. Така и в края на филма, когато Томас се включва в играта им, той приема отредената си роля на мим, който няма реквизит, т.е. доказателства за сюжета, в който е попаднал – трупът е изчезнал безследно, фотоувеличенията на снимките също липсват.

Нека да обърнем внимание на ситуацията с жената, мъжа и снимките, които Томас заснема. При разказа още на място Мишел разбира за съществуването на трети участник в композицията, което преобръща историята, която той си съчинява. Така *реалността*, запечатана в снимката, е различна от онази, която се случва в действителност. Историята зад снимката, която Мишел измисля, е същината на неговото произведение. С мъжа от колата в тази композиция целият замисъл се променя, а това съкрушава Мишел като творец. Така героят се обсебва от снимката и прави поредица от увеличения, които просто затвърждават идеята, че Мишел губи властта си, че не е всезнаещ. Заради това той изчезва в края на разказа, оставяйки сам аза, който не може да запази своята цялост, съответно и здравомислие.

Във филма третият замесен остава скрит в началото. Впоследствие чрез заснетите снимки и увеличения на конкретни места от тях Томас разкрива фигурата на мъжа, който държи пистолет, както и силуета на трупа. Това обяснява и избора на заглавие на филма. Фотоувеличението като процедура едновременно заплита проблема – появява се казусът с убийството, който Томас иска да разреши, но и разплита проблема – дава обяснение защо Джейн толкова силно настоява да получи филма с кадрите.

Томас неволно се оказва участник в една криминална ситуация, в която е заел както свидетелска роля, така и детективска роля. Той истински се вживява във втората – проучва снимките и ги окачва на стените си; проследява Джейн до нощен клуб, но губи следите ѝ; опитва се да говори с агента си Рон за казуса, но той не обръща внимание на проблема; иска да направи снимки и на трупа, но закъснява и той вече е изчезнал от парка.

Необходимо е да обърнем внимание също на езика на небесното. В *Лигите на дявола* разказвачът гледа небето, облаците и птиците, които прелитат, като най-често излага тези наблюдения в скоби. Той сам признава, че това е разсейване от основната история, но не може да се сдържи да не сподели какво е съзрял. Във филма кадрите на небето не са фокус, и макар и да наблюдаваме такива, често те не са чисти кадри на небосвода, а са комбинация между сгради, околна среда и небе. Небесното обаче присъства във филма в друга форма. От антикварния магазин Томас купува голямо дървено самолетно витло. По-късно, когато Джейн го пита за какво му е витлото, той отвръща с думите: *За нищо. Красиво е*[3]. Жената веднага измисля някаква функция на витлото, дава идеята да се окачи на тавана като вентилатор[4], но Томас не отвръща нищо на това. За него не е нужно витлото да има някаква роля в дома му, щом само по себе си има някаква естетическа стойност. В този смисъл небесното се отъждествява в някакъв смисъл с красотата и изкуството.

Небесното присъства във филма и чрез птичата тематика. Томас нарича и се обръща към моделите, които снима, с *bird*. Той дори използва арка от цветни пера при една от фотосесиите си. Това наред с факта, че е садистичен и силно сексуално зареден по време на снимките, може да се разчита като опит на Томас да се доближи още повече до небето – не само да го фотографира, не само да го вкара в дома си, но и да го подчини, да го контролира, да стане негов господар.

Символично е още и името на музикалната група, свираща в нощния клуб, който Томас посещава – *The Yardbirds*[5] – отново закачка със символа на птицата. Думата *yardbird* обаче има и други две значения: 1) войник с нисък ранг, 2) затворник. Във филма групата

Фотография: Галя Йотова

има проблеми при изпълнението си, което разгневява китариста. Той чупи китарата си, чийто гриф Томас взима със себе си при излизането от клуба. Така тройната природа на името на групата разгръща своите значения. Томас влиза в клуба в позицията на някакъв вид власт (от нисък ранг, защото е аматьор в детективската си работа), но в същото време е и затворник на криминалния случай, който не може да разреши, затворник е и на света, който го ограничава и от който иска да излезе. Това е и причината толкова силно Томас да желае да покори небето. Той взима грифа на китарата на един *yardbird*, сякаш иска да отнеме крилото на птица, за да полети. Фотографът обаче не го запазва, а почти веднага, щом излиза от клуба, изхвърля частта от китарата, осъзнал, че счупеното крило на птицата, която не е успяла да изпее песента си, няма да му послужи, за да разреши казуса, пред който е изправен.

Бихме могли да направим заключението, че докато Томас изследва криминалния случай на убийството, се опитва да разбере и себе си. Изправен е пред големия въпрос за собственото си изкуство – за стойността и за функцията на снимките, които прави. Оказва се, че те могат да бъдат повече от изкуство, да имат функция не само естетическа, но и животоопределяща, смъртоулавяща. Това е разтърсващо за човека, който изповядва, създава, разпорежда, подчинява естетиката. Светът на естетиката е този, в който фотографът има власт – да вижда нещата по начина, по който той сам желае, да променя композициите на обектите, да променя гледната точка на обектива, да извиква емоция от моделите, да смъква птиците от небето на земята и да ги сношава с обектива на фотоапарата си. Целият този космос е разрушен, когато той увеличава взривоопасните детайли на снимките от парка. Криминалният казус сякаш му напомня за липсата на контрол, а в същото време му отправя и предизвикателство да надскочи себе си като фотограф, като изследовател на детайлите, като господар на света в обектива.

По това двамата герои – Мишел и Томас, са сходни, те губят властта си като фотографи, защото реалността на снимките им се е подменила. Това води и до куриозните, но логични финали на двете произведения.

В разказа се сваля границата между реалността и снимката – хората от снимката оживяват, а мъжът от колата (който е наречен *господар*) излиза от рамките на фотографията. Така снимката затваря разказвача в ужаса на собствената си природа предвид онова, което се оказва, че е заснел Мишел.

Във филма Томас остава с празни ръце – трупът е изчезнал, фотоувеличенията липсват. Така той се оказва без каквато и да е власт върху реалността. Затова се включва в играта на мимовете – той се чувства като поредния шут в играта на живота. От друга страна, може да се зададе въпросът: Не е ли бил шут, играл си с невидими реквизити, през цялото това време?

---

[1] Непреводима игра на думи: в Аржентина казват на паяжините, които вятърът през лятото носи из въздуха, „лиги на дявола“, а във Франция - „нишки на Богородица“; Кортасар използва този факт, за да намекне за относителността на нещата в една или друга култура: това, което в Латинска Америка се приписва на дявола, в Европа се свързва с Божията майка. – бел. на прев. Румен Стоянов към „Лигите на дявола“: (https://litclub.bg/library/prev/cortazar/story8.html).

[2] *It's my wife.* (47:27) – ***She isn't my wife, really.*** (48:18)
We just have some kids. (48:20) – *No, no kids. Not even kids.* (48:23)

[3] *Nothing. It's beautiful* (56:24).

[4] *If I had a big room like this, I'd hang it from the ceiling like a fan.* (56:28).

5 https://www.imdb.com/title/tt0060176/

Концептът *театър* в комедията „Чайка“ на Антон Павлович Чехов

Росица Огнянова

Въпросите, свързани с ролята на изкуството в нашия живот, с театъра като съдба, избор и път към себепознанието откриваме в пиесата „Чайка“, написана от Чехов преди повече от 120 години. Тези теми изграждат авторовия концепт за театър през трагиката на творческата природа на всеки, който иска да се занимава с изкуство, с амбициите и пропаданията, страховете и надеждите. Център неизменно е човекът, съзнателно избрал това изкуство, с жертвите, които прави в негово име в стремежи и в невъзможности, в погрешни избори, провали или спасения. Концептът *театър* при Чехов е и в особената конструкция на действието, съдържаща и други механизми освен диалога, засилващи скритото напрежение и движението на вътрешните пластове в пиесата. Концептът е и творческият фокус на автора, той превръща изкуството в средство за разкриване на психологията на героите си, на техните взаимоотношения, конфликти и мечти. Човекът е тайна поради парадоксалните несъответствия между инстинкт и разум, чувство и рационалност, вяра и духовна нищета. Чехов работи именно с тези парадокси. Противопоставя театралния на екзистенциалния сюжет, изкуството и естеството, самия театър като илюзия и истина, като верен или погрешен избор.

Драматургията обикновено е презумпция за театър. Но в „Чайка“, конципирайки идеите си, Чехов достига до аксиологични, по-дълбоки от дискурсивните, семиотични нива. В пиесата срещаме понятието *театър* на няколко равнища: като сцена, избор, професия, живот, естетическа ценност, като проводник за разкриването на характерите на персонажите, но и като критика към актуалното му проявление. Чехов е остро критичен към конвенционалния театър. В „Чайка“, той поставя въпроса за отдадеността на изкуството като цел и средство за себеизразяване.

В пиесата откриваме интертекстуални ядра, пресичащи големи автори като Шекспир, Мопасан, Пушкин, но подчинявайки ги на „свой херменевтичен гестус“ (Димитров 2017: 484). Навлизаме в сложно изграден лабиринт от сюжети, многопластови образи и символика, които ни препращат към възгледите, споделяни от Чехов за изкуството, за театъра и смисъла му на съ-битийно проявление.

Изключителността на Чеховата драматургия е и в умението да извлича от напрежението между реалност и представа както висока трагика, така и комедийност. Ироничният поглед на драматурга върху театъра, върху драматизма на хората на изкуството е съчетан с жанрова многообразност и богатство от художествени средства: метафори, контрасти, подтекста като основен двигател на действието, създаването на така нареченото от Немирович-Данченко „подводно течение“. Паузите са съществена част от вътрешната динамика на диалога и емоционалното състояние на героите. Ремарките в текста са не само указания на автора, но помагат за изграждането на атмосферата. Трябва да отбележим невероятната рефлексивност на „Чайка“ спрямо различните пътища за тълкуването ѝ. След която и отделна сюжетна нишка да тръгнем, можем да изведем концептуална дълбочина на различна интерпретация. Както отбелязва Людмил Димитров, поради липсата на строга йерархия в персонажната система можем да проследим историята през всеки герой и той да се превърне в главно действащо лице (Димитров 2021: 64).

В „Чайка“ между 3-то и 4-то действие са минали две години, в които като че ли всичко си е същото, Аркадина отново е с Тригорин, сякаш нищо не се е случило между тях, Маша има дете от Медведенко, но обсесивното ѝ влечение към Треплев си е останало както и в началото. Макар и вече издаван писател, Костя продължава да е потиснат; времето е мрачно, а настроението – минорно. Аркадина отново разказва за себе си, а в другата стая Костя свири меланхоличен валс на пианото. Но картината със „скелета“ на изоставения театър и плющящата от вятъра завеса, лошото време, Маша, която трети ден не иска да се прибере при детето си, болестта на Сорин, препарираната чайка, всичко това създава мрачна атмосфера. Авторът изгражда невидими пластове на вътрешно напрежение и тревожност. Костя става тих свидетел на изнасянето на препарираната чайка, за която Тригорин не може да си спомни. Л. Димитров определя тази сцена като откровение за съдбата на героите (Димитров 2017: 493). Костя е започнал да набира популярност като писател, но не получава така желаното признание от майка си – тя сама небрежно споделя, че не е прочела нищо от него. Тригорин му дава списанието, в което е отпечатан текстът на Константин, но страниците дори не са разрязани. Треплев се чувства непълноценен, неталантлив, не вярва в собствените си качества.

Костя стига до прозрението, че „въпросът не е в старите, нито в новите форми, човек пише, без да мисли за никакви форми, пише, защото се лее свободно от душата му“ (Чехов 1970: 59). Но той е започнал да пише в компромис със собствените си художествени възгледи: „Толкова много говорих за новите форми, а сега усещам, че и аз малко по малко се плъзгам към рутината“ (пак там: 58). В самота и отсъствието на любов, в проблема за творческата и личностна самоидентификация, той не успява да преживее неочакваната и последна среща с Нина. Среща, в която макар да знае за цялата трагичност на житейския ѝ път, вижда пред себе си не обаятелното, наивно и усмихнато момиче, а едно жестоко разбито, пречупено същество с разстроен ум. Въпреки това тя отказва любовта му в момент, в който е слаба, на дъното, изоставена от всички. Но Нина не осъзнава какво причинява на Костя. Тя му нанася още по-болезнена рана с откровението, че продължава да обича Тригорин. За Треплев това е истинският куршум. До този момент той вероятно е вярвал, че Нина е намразила Тригорин след всичко, което ѝ е причинил, но се сблъсква с неочакваната истина, че тя още го обича. Нина е в същото изумление от обяснението на Костя. Кое е онова, което кара човек да продължава да обича този, който му е причинил толкова страдания? Влюбени в погрешния човек, и двамата герои са в трагична несподеленост, с която не съумяват да се справят. Но докато Заречная се уповава на вярата в изкуството като спасителен пристан, то Костя разбира какво не може да има, осъзнава безграничната си самота и окончателно губи смисъл. Заречная си тръгва и той две минути мълчаливо къса ръкописите си. Действие – символичен акт на скъсването с живота. Междувременно в другата стая компанията сяда да пие и играе на карти. Никой не предполага, че след малко ще се чуе изстрел.

В съзнанието на Аркадина се пробужда спомен, провокиран от изстрела, тя закрива лицето си с ръце, причернява ѝ. Поведението ѝ допуска предположението, че в миналото е била свидетел на подобен акт. Людмил Димитров ни предлага своя версия за реакцията на Аркадина, в статията си „Безотцовщина“:

„….обичайното и най-често предположение е, че в този момент тя се сеща за предишния опит на сина ѝ да се застреля. Струва ми се, че без да отменя тази асоциация, моментът намеква за нещо далеч по-мъчително и зловещо. Костя, наследствено обременен, е възможно да репродуцира акта, извършен от баща му, което все още не означава, че е бил свидетел на подобно деяние; но майка му определено е била“ (Димитров 2023: електронна публикация).

Препарираната чайка, която Шамраев изважда от шкафа, символично конотира акта на самоубийството на Костя. Тригорин не може да си спомни птицата. Възможно ли е наистина да не помни? Чехов отново ни предоставя възможност за изграждането на собствени хипотези. Едната е, че писателят наистина не помни. За него това е добре забравено минало, превърнало се в незначителен миг от живота му. Това е първата поява на Тригорин след две години, но той помни доста подробности от пребиваването си в имението. Още с влизането си поздравява Маша, помнейки добре намерението ѝ да се ожени за Медведенко, самата Маша се изненадва. Малко след това Тригорин напомня на Костя: „Искам да разгледам градината и мястото, където – помните ли? – играха вашата пиеса?“ (Чехов 1970: 55). „Играха“ – той не казва името на Нина, единствената, която играе на сцената в онази лунна вечер. Тя сякаш е заличена от съзнанието му и не съществува. Или след всичко случило се деликатно не споменава името ѝ в присъствието на Аркадина. И докато той не може да си спомни препарираната птица, Аркадина, която през цялата пиеса не може или не иска да си спомни миналото, радикализирането на действието чрез изстрела сякаш я събужда, изважда дълго и старателно потискан спомен. Дорн потвърждава самоубийството, което се случва извън зрителното поле. Чехов, по професия лекар, често срещал се със смъртта, не вярва, че тя може да бъде достоверно изобразена на сцената. В неговите пиеси изстрелът винаги се чува зад кулисите, както при дуела между Тузенбах и Сольоний в „Три сестри“; стрелбата на Войницки по Серебряков във „Вуйчо Ваньо“. В последната му пиеса, „Вишнева градина“, на символно равнище този изстрел-смърт е звукът на скъсаната струна: „Далечен звук, сякаш от небето… звук на скъсана струна, затихващ и печален“ (Чехов 1970: 192).

Финалът на „Чайка“ има категорично крайно действие – смъртта на Треплев, но последната реплика на Дорн завършва с многоточие. Това е едно от характерните средства на Чехов за създаване на многозначност в текста, многоточието се превръща във важен знак със скрит семантичен потенциал, откриващ възможността за различно интерпретиране. Оставени отворени, Чеховите финали са като пролог към едно предполагаемо бъдеще.

В „Чайка“ се поставя въпросът: път към какво е театърът? Как героите ползват театъра, какви са мотивите им да се задържат в пространството му? Изкуството трябва да ни извежда към едно по-висше там. И Нина, и Аркадина, и Треплев искат нещо „за“, ползват изкуството „за“. Концептът *театър* у Чехов е във въпроса защо искаш да правиш изкуство, коя реалност преследваш и по парадокс коя връзка късаш? Аркадина се е отчуждила от сина си, изпратила го е далеч от себе си, за да се отдаде на собствените си представи за живот като прима, да забрави, да не се тревожи за бъдещето, играейки в собствена пиеса. Тя превръща всяко място в сцена, на която се опитва да бъде и актриса, и режисьор. Чехов се занимава с това какво съдържа вътрешната ти сцена, колко осветена е тя. Нина обръща гръб на първите си импулси и привързаност към Костя, за да преследва една мечта с пълното съзнание, че ще скъса всички връзки, водещи към дома ѝ, към близките ѝ хора, към тези, които са я обичали. В този смисъл пиесата отразява тъгата на Чехов, че самият театър не се ползва за път към друго, по висше събитие, път към Твореца и творчеството. Затова и няма да видим Чеховите герои в истински, свободен „полет“ на духа, в постигане на житейски или творчески катарзис. Като изключение можем да отбележим първоначалния порив на Нина, подбуден от спорни мотиви и завършил катастрофално за младото момиче. Вътрешният ѝ свят като че ли остава в полубудно състояние, „препариран“ от грешни възприятия между крехката вяра и опустошената същност. Сцената е празна, изоставена; лунната пътека, отразена в езерото, е заменена от бурни вълни и плющяща от вятъра завеса. Една тъжна картина на гол, грозен като скелет театър, където единственото, което можем да чуем, е плач. Единственият полет е този на куршума.

Фотография: Галя Йотова

Литература

Димитров 2017: Димитров, Людмил. *Да бъдеш шут в играта на съдбата. Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона*. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Димитров 2021: Димитров, Людмил. *Выстрел как память, или работа актрисы над собой. Наброски на полях чеховской „Чайки“*. Във: *Филологический класс*. № 4 (26): 63–75. (Цитатите на български език са ми предоставени от автора.)

Димитров 2023: Димитров, Людмил. *Безотцовщина / Безматерщина. Късните пиеси на А. П. Чехов като цикъл.* В: *Чуждоезиково обучение.* №1. Електронна публикация: „Az-buki“ National Publishing House House < https://azbuki.bg/wp-content/uploads/2023/02/Foreign_Language_1_23_Ludmil-Dimitrov.pdf >

Набоков 2017: Набоков, Владимир Владимирович. *Бележки за „Чайка“ 1896. Действие IV. В: Лекции по руска литература*. Брой 78. Превод Павел Николов. Електронна публикация в: < http://pavelnik.blogspot.com/2017/05/81.html?m=1 >

Чехов 1970: Чехов, Антон Павлович. Чайка. В: *Избрани произведения в шест тома*. Том 6. *Пиеси 1896–1903*. Превод Катя Койчева. София, Народна култура.

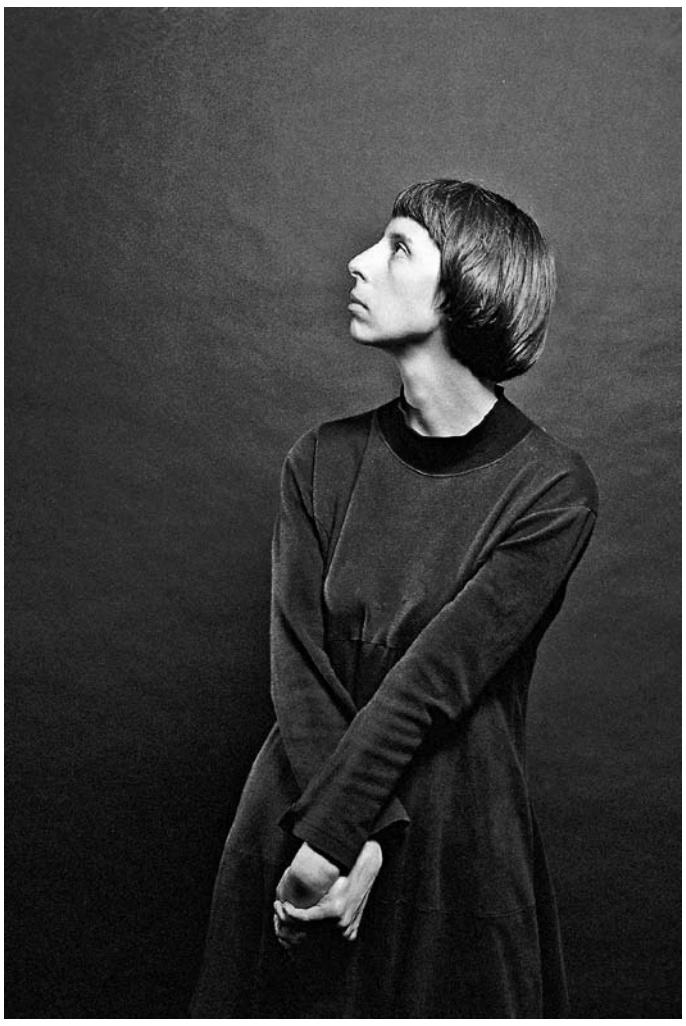
Механизми на съспенса в „Психо“ на Алфред Хичкок

Иван Георгиев

Какво гарантира главоломния успех на „Психо“ (1960), с който неговият създател Алфред Хичкок толкова се гордее? Отговорът в никакъв случай не е еднозначен, но може накратко да се формулира така: това е *тайната, която буди и поддържа интерес*. Става въпрос за онова, което във филмовата и литературната традиция е популярно под названието „съспенс“ – състоянието на напрегнато очакване у възприемателя за предстоящото в наративната ситуация, подкладжано от самия наратив. Въпреки допирните точки в различните теории обаче критиката все още не е единодушна по отношение на това как се поражда специфичното състояние на съспенс. Проблемът произтича от факта, че за съспенса се говори преди всичко като за усещане, което следва да засяга някакъв реципиент; теоретичният възприемател обаче е винаги идеален и никога не съвпада с разносъставното тяло на реалните възприематели. Различните зрители изпитват напрежение от различен порядък, проявяват разностепенна склонност към потапяне във фикционалния свят, емпатия, рационализация и пр. И въпреки това постиженията на съспенса не могат да се отрекат. Характерът на вечно изменчивия зрител налага необходимостта да се обособи даден структурен минимум, който да гарантира съспенс-ефекта.
Именно затова залогът на този текст е през анализ на наративния пласт в „Психо“, един от емблематичните филми на майстора на съспенса Алфред Хичкок, да се открои структурният минимум на съспенс-ефекта. Разбира се, като всяко теоретизирано поле съспенсът също е свързан не с дефиниция, а с дефиниции. Стремежът да се установи структурният минимум на съспенс-ефекта обаче налага редукция. Затова настоящият текст ще се фокусира върху измеренията на *времето* и *знанието* като отправна точка на съспенса, доколкото в едно филмово произведение (не)знанието на зрителя се модифицира с разгръщането на сцените във времето до момента, в който напрежението, породено от незнанието, се разтоварва в знание. По този начин не се решава проблемът с парадокса на съспенса, при който е налице съспенс-ефект, въпреки че възприемателят вече е запознат със сюжета. Настоящият текст оставя този въпрос встрани[1] и предлага подход, изключващ повторното възприемане. От позицията на въображаем наивен зрител анализът проследява механизмите на съспенса във филма „Психо“ на сценично и сюжетно ниво, като ги съсредоточава в колебанието на интерпретацията. Структурният минимум е бинарен и се ориентира около *ли-въпроси*, предполагащи единствено два възможни отговора – *да* или *не*. (Хино)тезата е следната: *съспенсът се поражда в точката на колебание; решението се отлага и напрегнатото очакване се поддържа*.
Изходната точка на интерпретацията е откриващата сцена, която поставя зрителя в хотелска стая между двама любовници. Тяхната идилия е нарушена от тиктакащия часовник и от нерешената ситуация помежду им. Между Сам Лумис (Джон Гавън) и Марион Крейн (Джанет Лий) застават няколко отчетливи пречки, които могат да се сведат до ключовите думи *пари*, *майка, брак*. Пред интерпретатора се открива следният нерешен въпрос: *ще се оженят ли Сам и Марион.*
Действието се пренася в офиса на Марион. Сцената в него до голяма степен тематизира същите ключови точки и продължава да натрупва напрежение върху познатата героиня, към която зрителят е съпричастен. Мотивът за *брака*, натрапчиво съпровождан от мотива за *майката* (очевидно властна) могат да се извлекат от речта на Карълайн (Патрисия Хичкок), колежка на Марион. Впоследствие Том Касиди (Франк Албъртсън) тематичната линия, като споделя за предстоящата сватба на дъщеря си. Неговият персонаж позволява към двата мотива да се привлече и мотивът за *парите* – той размахва пред лицето на Марион 40 000 долара в брой, току-що похарчени за къща като сватбен подарък на дъщеря му. На Марион е заръчано да депозира парите в банката.
В следващата сцена се оказва, че тази задача отваря нов интерпретативен въпрос: *ще остави ли Марион парите в банката.* Вместо да се прибере, за да лекува главоболието си със сън (както е заявила пред шефа си), героинята стяга куфара си за път; парите не са депозирани в банката, а лежат на леглото и както камерата, така и погледът на Марион многократно се връщат към тях. След известно колебание героинята прибира плика в дамската си чанта.

[1] За възможни решения вж. статията на Ерън Смътс „Пардоксът на съспенса“ (Смътс 2021).

Нов кадър. Героинята пътува през града. Зрителят наблюдава лицето на Марион и слуша монолога на Сам, който тя разиграва наум. Героинята не се колебае относно парите, а относно предстоящата среща с любимия. Мислите на Марион биха могли да се формулират и като въпрос: *правилно ли постъпвам (като отивам непоканена)*. Това трае до момента, в който Марион засича своя шеф, пресичащ на пешеходната пътека. Импулсивната учтиво-радостна ситуация от случайната среща бързо се разколебава от разкриването на лъжата, че Марион не си почива у дома, а очевидно отива нанякъде – Джордж Лаури (Вон Тейлър) установява, че неговата подчинена го е излъгала, а Марион разбира, че лъжата ѝ вече е явна. Сцената завършва с шофиращата и бореща се със съня героиня (може би неизлъгала докрай). Затварянето на очите ѝ и затъмняването на кадъра оставят зрителя пред въпроса *дали героинята няма да катастрофира*.
Този момент на микросъспенс бързо се разтоварва в следващата сцена, в чието начало колата на Марион е отбила встрани от пътя. Следва първата среща с полицая, който спира, за да провери дали всичко с пътника е наред. У Марион личи напрежение. Самата фигура на полицая допринася за поддържането на съспенса по няколко линии: 1) маскиран в своята униформа, той е институционален представител на закона, пред който Марион заема позицията на престъпник; 2) лицето на полицая през цялото време остава безизразно и скрито зад маската на огромните тъмни очила, което оставя неговото отношение към Марион несигурно. Интерпретаторът се пита *подозира ли полицаят Марион*.
Субективният съспенс се наслоява допълнително, след като полицаят пуска Марион да продължи по пътя си. На фона на напрегнат музикален съпровод зрителят наблюдава редуващите се кадри: 1) разтревоженото лице на героинята в близък план с полицейската кола в далечен план отвъд задното стъкло на автомобила; 2) огледалото за задно виждане, в което се движи образът на полицейската кола. Като продължение на предходната сцена тук се поражда новият въпрос *преследва ли полицаят Марион*. Тази дилема като че ли се разрешава за момент, когато полицията свива встрани, но въпреки промяната в екстериора, музикалната тема остава същата, макар и затихваща. Съспенсът намалява, но не изчезва.
В автокъщата напрежението произтича от поведението на Марион. Тя е припряна, купува си вестник, разчита закачливите реплики на продавача („Не искам неприятности“) буквално и по този начин го кара да се усъмни *крадена ли е колата*, която тя иска да размени. Цялата сцена е подготвена от позиционирането на повторно появилия се полицай срещу автокъщата. Камерата е поставена на линията между полицая и продавача, разговарящ с Марион; така погледът на зрителя съвпада с гледната точка на полицая, а фигурата на полицая се свързва с фигурата на продавача. Съспенсът отново се натрупва с напредването на процедурата по покупката и постепенното приближаване на полицая към купувача (виновната героиня). Въпросът *ще успее ли Марион да размени автомобила си и да се измъкне*, виси неотговорен до момента на нейното тръгване.
Съспенсът около парите и героинята крадец-беглец се интензифицира и изглежда, сякаш сюжетът се завързва около тази интрига. За същото говори последвалият полифоничен вътрешен разговор, който Марион разиграва, докато пътува. Темата за *брака* от предходния вътрешен монолог е изместена от темата за кражбата на *парите*. Последният кадър на предходната сцена изпраща зрителя с двете заплашителни фигури на полицая и търговеца. Те започват диалога за странното поведение на бързащата купувачка; продължават го г-н Лаури и Карълайн (косвено и сестрата на Марион), които обсъждат липсата на Марион в офиса в понеделник; веригата на спомените отвежда въображаемия г-н Лаури до заключението, че неговата служителка явно е откраднала парите на г-н Касиди; към разговора се присъединява и ограбеният и отправящ заплахи Том Касиди. Всички реплики се подреждат, докато камерата представя близък план на изнервеното лице на шофиращата сред стъмващия се екстериор героиня, което постепенно придобива налудничаво изражение с концентриран поглед, леко повдигнати вежди и тиха усмивка. Цялото вътрешно напрежение, което се натрупва върху персонажа на Марион, може да оформи въпроса: *психично здрава ли е Марион*.
Героинята беглец попада в празен крайпътен мотел, в който още веднъж се прикрива, първо, зад фалшиво име, а после и зад фалшив домашен адрес. Следва покана за вечеря от страна на управителя Норман Бейтс (Антъни Пъркинс) и миг уединение в стая номер 1. Марион започва да се настанява, но бързо решава преди това да скрие някъде плика с парите. Банкнотите биват извадени от плика и прилежно загънати в купения по-рано (сякаш тъкмо заради това) вестник. Доларите са „скрити“ на нощното шкафче и фокусът прелива от тях към мощния и властно забраняващ глас на *майката*.
Представеното само звуково състояние на майката



Фотография: Галя Йотова

впоследствие се превръща в тема на разговора между Марион и Норман. Мотивът за лудостта (който продължава темата за психичното здраве) постепенно се разгръща. От една страна, диалогът се провежда в офис, в който двамата общуващи са обкръжени от ято препарирани птици, представителни за маниакалното хоби на техния препаратор (и намек за препарираната метафорично и буквално майка). От друга страна, самият Норман е представен на зрителя като странна личност, за което говорят: 1) манията му по птиците; 2) болестната привързаност към майката; 3) репликите му; 4) променливите изражения на актьора. От трета страна, самият разговор разгръща темата за лудостта, първо, през репликата *we're all in our private traps* и второ, през разкриването на майчиното състояние: *she just goes a little mad sometimes*. „Лудница“ е нещо като дума превключвател, след която съспенсът се повишава, като: 1) се дава знак за начало на напрегнатия музикален фон; 2) се променя отношението и поведението на Норман[2]. Настроението ескалира до кулминативното заключението на Норман, че „всички понякога малко откачаме“, към което се приобщава и своеобразната лудост на Марион.
Психичната нестабилност на Норман остава под въпрос и в рамките на следващите няколко кадъра. След като се разделя с Марион, която му се представя като „г-жица Крейн“, той поглежда регистрационната книга, за да разчете в нея името „Мари Самюълс“. Това разминаване поражда у Норман съмнение в честността на неговата клиентка. Последвалите кадри обаче, в които Норман наблюдава съблича се Марион от своя офис през дупка в стената, може да се разчетат двояко: *съмнение или перверзно воайорство*. Сцената произвежда дискомфорт у зрителя (особено у онзи от 1960-а година) преди всичко поради своя неморален характер; в нея обаче интимното пространство се оказва несигурно, което води до въпроса *застрашена ли е Марион*.
Следващите кадри изпращат управителя на мотела до жилищната му къща и го оставят в седяща позиция[3]. Остатъчното напрежение от предходната сцена се пренася върху седящата на бюрото и загрижена в сметки Марион, а сюжетния акцент се връща върху проблема с откраднатите *пари*. Героинята разписва своите харчове в тефтер, накъсва листчето със записката и го изхвърля в тоалетната. Интерпретационният зев произвежда въпроса *дали Марион има намерение да върне парите*. Този въпрос бързо се отменя от последвалата емблематична сцена на убийството в банята. Както е отбелязано в статията на Ричард „Хичкок и наративният съспенс“, съспенсът, който се образува в нея, е от обективен характер, тъй като камерата наблюдава приближаването на сянката зад завесата от гледна точка, която не съвпада с тази на Марион (Ричард 2003: 176). Това означава, че зрителят знае и продължително се подготвя за приближаващата опасност, която връхлита героинята изневиделица.

[2] При информирано (т.е. повторно) гледане съспенсът придобива обективен характер и произтича много по-интензивно тъкмо от знанието за състоянието на Норман. Статията на Смътс поддържа същото мнение (Смътс 2021).

[3] При повторно гледане на зрителя му се струва, че Норман вече е заел ролята на майка си и затова седи в нейната поза.

Очаква се, че сянката е на Норман, който отново наблюдава (този път от заплашителна близост) бъдещата се Марион. Зрителят е предусеща опасността, но до момента, в който завесата се дръпва и ножът блясва в ръката на тъмния силует[4], характерът на тази опасност остава неясен. Воайорството на Норман, крясъците на неговата майка, обвиняващи в похот, дори откриващите (полу)еротични кадри на филма, последвани от неколкократно показаната голота на Джанет Лий, подготвят по-скоро сексуално престъпление. Появата на ножа пренасочва интерпретацията. Сцената на борбата под душа, многократното размахване на ножа, удължаването на убийството поддържат неяснотата *дали майката ще убие Марион*. Когато камерата се отдалечава от трупа на героинята, този въпрос намира своя отговор.

В средата на филма главната героиня умира. Централната роля на екрана се освобождава и веднага се появява персонаж, който може да я заеме. Смъртта на Марион измества фокуса към (нейния убиец) Норман. Подобно на Марион зрителят изпитва състрадание (или снизхождение) към болезнено привързания син, принуден да почиства след греховете на майка си, донякъде оневинени от болест ѝ. Това обаче натоварва Норман със своеобразно раздвоение *да издаде или да прикрие майка си*; изборът е бърз, но остатъчната вина поддържа колебанието у персонажа, което култивира психологически съспенс на персонажно равнище. Мотивът за вината на крадлата Марион се приплъзва към вината на съучастника убиец Норман. След този момент сюжетният съспенс, концентриран около въпроса *ще бъде ли разкрита кражба на Марион*, се трансформира в съспенс около неяснотата *ще бъде ли разкрито убийството на Марион*. Убийството заменя кражбата. Зрителят е съпричастен към позицията на Норман, затова едновременно иска и не иска убийството на Марион да бъде разкрито. Следващите две сцени, в които управителят на мотела прикрива следите на убийството, се натоварват от два свързани структурни елемента. Екранното (и рецептивното) време се разтяга чрез натрупването на детайли около сценичната тема за прикриването на следите. Зрителят се пита *ще успее ли Норман да почисти следите от убийството* (и *ще открие ли Норман парите*). Същият въпрос вариативно се продължава в сцената с потъващата в блатото кола, в чийто багажник са събрани трупът на Марион и откраднатите пари. Колата потъва (бива заровена) и това отваря следващия въпрос: *ще бъдат ли от- или разкрити престъпленията*.

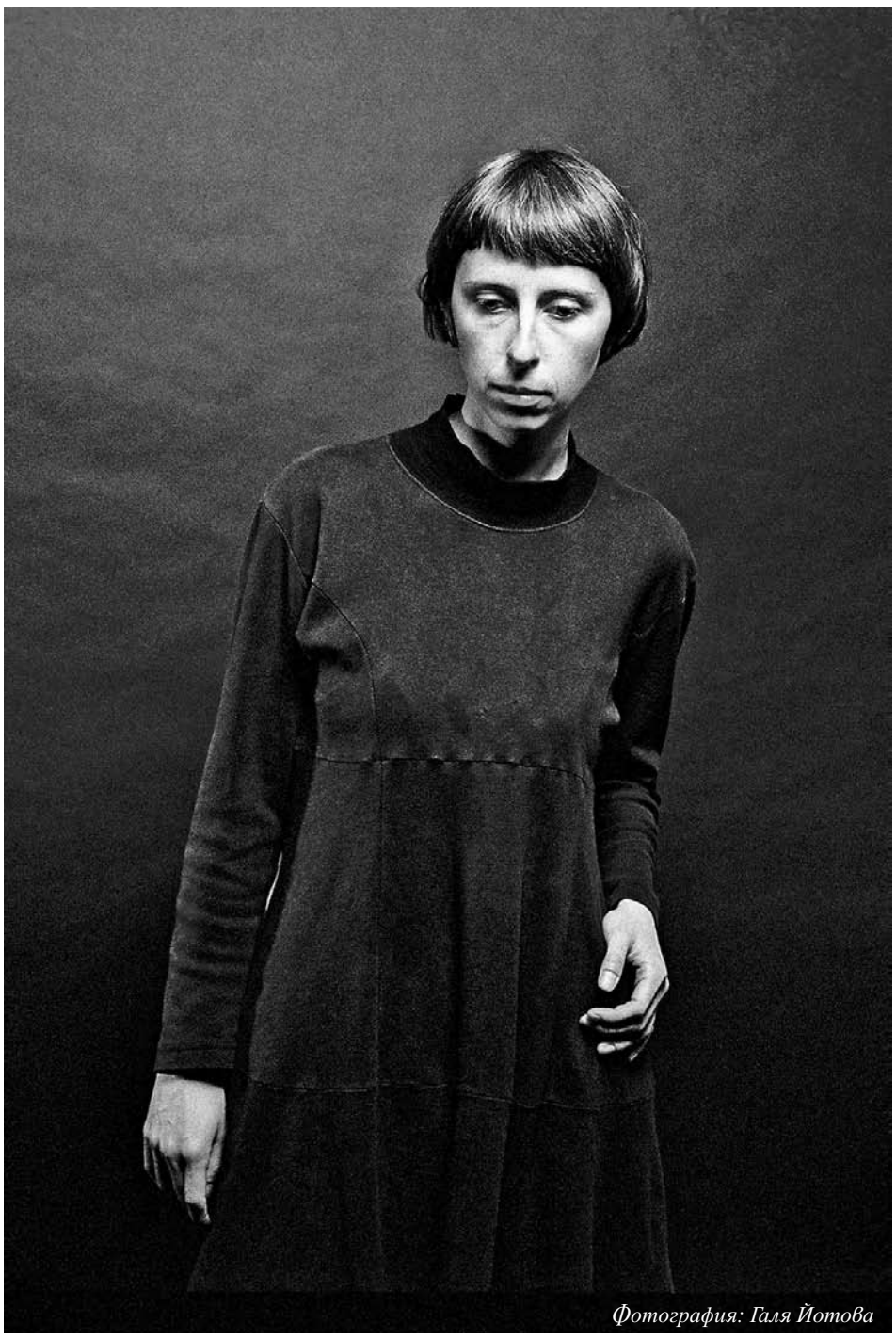
Втората половина от филма отново започва със Сам Лумис. Предположенията от втория вътрешен монолог на Марион се оказват верни – търсят я и разтревожената ѝ сестра Лайла Крейн (Вера Майлс), и частният детектив Милтън Арбогаст (Мартин Болсам); първата – от притеснение, а вторият – заради откраднатите 40 000 долара. Тези две фигури отново събират мотивите за кражбата и убийството. Не е ясно *дали героинята се търси като престъпник, или като жертва на престъпление*; също дали *героите ще успеят да открият Марион (и парите)*.

Сюжетният съспенс продължава и при посещението на Арбогаст в мотела на Бейтс. Напрежението се поддържа по различни линии и се свежда до два ключови въпроса: *ще разкрие ли детективът убийството* и *ще се измъкне ли жив от къщата*. Поведението на Норман, колебливите му отговори, избухливостта му, неговите жестове (застояването пред стая номер 1 например) поставят неговия персонаж в позицията на Марион от първата половина на филма, която може да се сведе до фразеологизма *гузен негонен бяга*. В същото време те постепенно придвижват Арбогаст от търсене към подозрение; за негово собствено злощастие, тъкмо това го кара да остане в мотела и дори да влезе в къщата, за да се опита да говори с г-жа Бейтс, но вместо това да посрещне ножа ѝ и да сподели съдбата на онази, която издирва[5].

Изчезналият Арбогаст се присъединява към Марион и откраднатите пари, потънали в блатото, и на свой ред става обект на издирване. Това положение подчертава централния сюжетен въпрос *ще се разкрият ли трите престъпления*, и отвежда Сам и Лила (героите, емоционално обвързани с Марион и сюжетно обвързани с Арбогаст) до заместник-шерифа Ал Чеймбърс (Джон Макинтайър). В неговия дом по време на разговора между героите се отварят последователно няколко нови празни полета, което на свой ред поддържа съспенса на интерпретацията. Първото от тях се свежда до въпроса *дали Ал Чеймбърс ще се довери на Сам и Лила и ще им помогне*. Версията на шерифа за случилото се не съвпада с очакванията на другите двама персонажи. Според него Арбогаст се е изкушил от 40000-те хиляди долара и е намерил начин да се покрие, за да тръгне след тях. Първоначално неговото тълкуване на ситуацията напряга зрителя, понеже не съвпада с истината, но въпреки това изглежда основателно и трудно оборимо. Когато обаче заместник-шерифът съобщава на Сам и Лила, че „майката на Норман Бейтс лежи в гробището от 10 години“, възприемателското напрежение придобива изцяло нов характер, което култивира нова ситуация на съспенс. Интерпретацията престава да бъде така еднозначна и уверена в себе си и се разколебава сериозно от въпроса *има ли майка, или няма майка*. Мъртвата г-жа Бейтс подкрепя версията на заместник-шерифа за случилото се; свидетелствата на Арбогаст и Сам за дамския силует на прозореца обаче водят тъкмо в противоположната посока. Дамският силует на прозореца, който Арбогаст вижда, както и тичащата срещу детектива с нож в ръка жена приобщават зрителя към втората позиция. Разказът на Сам, според който той вижда майката на прозореца и чука на вратата на къщата, не е сценично представен и това поражда недоверие у зрителя към персонажа, което отваря ново колебание. В края на епизода в дома на заместник-шерифа тримата герои се съгласяват, че г-жа Бейтс е в къщата, но остава неясно коя тогава е жената в нейния гроб. По отношение на този казус зрителят е приобщен към позицията на персонажите, които са изправени пред своеобразна мистерия, нагнетяваща съспенса[6].

В следващата сцена Норман пренася майка си в мазето. Информацията, която зрителят има за нейния образ, остава колеблива. Дрехите, косата, дори евентуално фигурата ѝ изглеждат подобни на тези, които зрителят вече познава от предходните сцени; обективизираният глас на г-жа Бейтс, с който нейният син влиза в диалог, също е познат. Когато зрителят наблюдава отгоре как Норман носи тялото на майка си в мазето обаче, пред него неизбежно се отваря въпросът *как тази немощна жена е способна да убие човек*. Неяснотата по отношение на майката остава и в следващата сцена, в която заместник-шерифът уверено твърди, че когато е посетил Норман, при него е нямало никого. В този момент зрителят отново се разграничава от него, тъй като знае, че синът е пренесъл женско тяло в мазето, и то с експлицираната цел да го скрие. Постепенно се образува напрегнатото очакване *дали Сам и Лила ще успеят да разкрият случая, или ще бъдат сполетени от същата злощастна съдба като Марион и Арбогаст*.

Когато Сам и Лила посещават мотела на Бейтс, зрителят вече е подготвен за кулминацията. Съспенсът постепенно се повишава с отлагането на върхната му точка. Двамата герои постигат поетапни открития (непотъналите в тоалетната сметки на Марион например), подозренията им стават все по-плътни и ги правят все по-смели. Именно затова Лила навлиза дълбоко в заплашителната територия на дома на Бейтс, а Сам все по-директно конфронтира Норман в диалога помежду им. Напрежението у възприемателя се разделя, тъй като следи случващото се и с Лила, и със Сам. У зрителя вече е култивирано очакване по познатия модел от всеки ъгъл на зловещата къща да изскочи г-жа Бейтс с нож в ръка; в същото време диалогът между двамата мъже става все по-разпален и предполага конфликт. Съспенсът се натрупва до момента, в който достига върхната си точка – към Лила се обръща седящата мумия на майката, следва познатия писък и близък кадър на русата актриса, познатата насечена музика и веднага след това Норман изскача, облечен с дамски халат, носещ перука и нож в ръка. Като се изключи мумията, кадрите и аранжиментът им последователно повтарят сцената на убийството в банята, което държи зрителя във върхната точка на съспенса; пита се: *ще оцелее ли Лила*. Появата на Сам, който сграбчва убиеца, удължава съспенса за още няколко секунди, като поддържа колебание *дали Сам ще надвие Норман*. Когато перуката пада от главата на Антъни Пъркинс, музиката се забавя и постепенно затихва, което сочи положителния изход от сблъсъка; *unheimlich* лицето на мумията в последния кадър от сцената обаче, комбинирано с нова напрегната музикална тема, продължава да поддържа съспенса дори след преливането на кадъра към сградата на съда. Пред зрителя остава мистерията около персонажа на Норман и очакването тя да бъде разрешена. Разрешаването на мистерията обаче не разтоварва напрежението и не отменя съспенса. Кражбата и убийствата вече не представляват интерес, тъй като сюжетът ги е разрешил, затова съдебният психиатър разяснява особеностите около тях между другото и фокусира своята реч върху психозата на убиеца. Зрителят напрегнато очаква финала на монолога, тъй като интерпретацията търси еднозначен отговор. Когато монологът приключва обаче, съспенсът се удължава, преливайки в кадри на Антъни Пъркинс в близък план – зрителят наблюдава лицето на Норман и слуша гласа на неговата майка. Това особено разлепяне между лице и глас раздвоява персонажа на Норман Бейтс; същото раздвояване, или по-точно удвояване се напластява и на образно равнище в предпоследния кадър, наслагващ върху лицето на Антъни Пъркинс лицето на мумията. В комбинация с напрегнатия музикален фон филмът продължава да поддържа съспенс дори и след своя финал. Защо?



Фотография: Галя Йотова

Защото разрешаването на сюжета не разтоварва напрегнатия между майка и син характер на Норман Бейтс. Зрителят не е сигурен как да интерпретира персонажа – *дали като Норман Бейтс, или като г-жа Бейтс*. Междувременно обаче героят на Антъни Пъркинс директно наследява героинята на Джанет Лий; особеният вътрешен монолог на Норман-майката по своеобразен начин сродява двата централни персонажа през мотива за *лудостта*. Така в края на филма зрителят е изпратен от своеобразния главен герой антагонист, който провокира на свой ред двойствено отношение към себе си – той заслужава обвинението на възприемателя заради своите злодеяния и едновременно с това неговото състояние налага оневиняване.

„Психо“ на Алфред Хичкок оставя у зрителя усещането, че всеки детайл си е на мястото. Единството на филма се удържа от сюжетното движение и от трансформацията на централните мотиви. *Бракът, майката, парите, лудостта, вината* постепенно се наслагват едни върху други от откриващата сцена с двамата любовници до финалния разказ за случая на Норман Бейтс, убил майка си и нейния втори съпруг.

Използвана литература

Ричард 2003: Richard, Allen. “Hitchcock and Narrative Suspense: Theory and Practice“. *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, edited by Richard Allen and Malcolm Turvey, Amsterdam University Press, 2003, 163–182.

Смъмс 2021: Smuts, Aaron. “The Paradox of Suspense*“. The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2021 Edition), edited by Edward N. Zalta <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/paradox-suspense/>.

[4] При повторно гледане в силуета се разпознава (или припознава) Антъни Пъркинс с къса дамска перука.

[5] „При второто убийство си мислим, че познаваме самоличността на престъпника и случаят е свързан с чист съспенс, при който уплашено очакваме злощастния край на Арбогаст. Смъртта на Арбогаст, макар и шокираща, не е изненадваща“ (Ричард 2003: 175).

[6] „Мистерията по своята същност не съдържа съспенс, но тя води до съспенс, когато несигурността поражда безпокойство, което подхранва желанието за разрешаването ѝ“ (Смъмс 2003: 172)

Трансгресивното американско кино на Алфред Хичкок

Константин Черганов

Когато започнал да прави филми в Англия, младият Алфред Хичкок попаднал в една неразвита киноиндустрия. „Ако разгледаш историята на киното, ще видиш, че филмовото изкуство често бе пренебрегнато от интелектуалците“, казва той на Франсоа Трюфо по време на легендарния им разговор. „Никой добре възпитан англичанин не бе виждан в кино; просто не се правеше. Англия е силно класово осъзната.“ В отговор Трюфо казва: „Има нещо в Англия, което я прави некинематографична“ (Трюфо, 1966).

Хичкок никога не оставя това да му натежи – всички сиви елементи на британската реалност, от сухия хумор до неприятното време, са неизличима част от английските му филми – но това е само защото по това време на хоризонта блестяла една ярка звезда, напътстваща всеки, готов да я последва – американското кино, създаващо златния стандарт за високопрофилни продукции. За разлика от британците, американците знаели как да разделят предния план и фона със задно осветление, как да пуснат ефективен близък план в средата на сцена, как да изберат правилната звезда за роля и всички други трикове на популисткото кино. В ранните си години Хичкок се учи от най-великите филмови техници, след което използва свободата, предоставена от родината му, за да стане най-силният претендент за трона им.

Именно това е ключовият фактор в свръхмитологизираното сътворение на Майстора на съспенса. Хичкок се възползва от възможностите, предоставени от техническото му превъзходство, за да експериментира с ограниченията на позволеното. Още от ранните си неми филми като „Наемателят“ фетишите му са на показ и малко по малко той започва да изгражда нова развлекателна форма около тях. Известният Хичкок сюжет – мъж, обвинен за престъпление, което не е извършил, се впуска в пътешествие да достигне някаква цел, която ще докаже невинността му, и по пътя се среща с цял куп интересни персонажи и с любовта на живота си – става толкова ключов, защото му позволява да си играе директно с моралните предразсъдъци на публиката по няколко различни начина в един и същи филм. От приключенските „Човекът, който знаеше твърде много“ (1934) и „Трийсет и деветте стъпала“ до по-интимните трилъри „Дамата изчезва“ и „Саботаж“, той става все по-запознат с удоволствията на гротесковото и как да ги преобърне в полза на чувствителната публика – от игриви сцени, включващи концертни убийства и зли зъболекари, до по-ужасяващи елементи като отвличането и смъртта на деца, неговите винаги съвременни разкази носят мрачния характер на стари детски приказки, което ги прави перфектни за Англия по време на Голямата депресия.

Някак иронично, но също така и доста перфектно се оказва развитието на кариерата му, щом Втората световна война започва. Учейки се да прави холивудски филми извън холивудската система, той получава успех, който го изпраща отвъд океана. Хичкок сътворява стил кино като аутсайдер, от който Америка се нуждаела повече от всякога тогава – съсипана от кризата на 30-те и подготвяща една историческа кампания за икономическо възстановяване, великата сила се нуждае от някого, който да ѝ покаже собствените ѝ страхове, след което да ги отпъди с щастлива развръзка. Именно това се оказва силата на Хичкок – пристигайки в Щатите, той започва да прави почти пропагандни филми, които успокояват американската психика, защото я разбират. Филми като елегантния, опиянителен „Небезизвестните“, шпионски трилър за красиви американци и грозни нацисти, и „Спасителната лодка“, където корабокрушенци са заточени в океана с един неблагонадежден германец, дават на британеца репутацията на Майстора на напрежението.

Но измежду тези проекти Хичкок развива и един друг интерес – той вижда също толкова потенциал за напрежение в рамките на американската общност, колкото и във външните сили, които я заплашват. Той започва да прави филми, развиващи се в обикновени битови обстановки, които задълбават по-дълбоко в психологията на персонажите си. Ако другите му филми са остатъци от един млад творец, учещ се да рисува на голямо платно, то тези са началото на един нов Хичкок, който през 50-те се превръща в един от виртуозите на филмовото изкуство.

Ребека / Rebecca (1940)

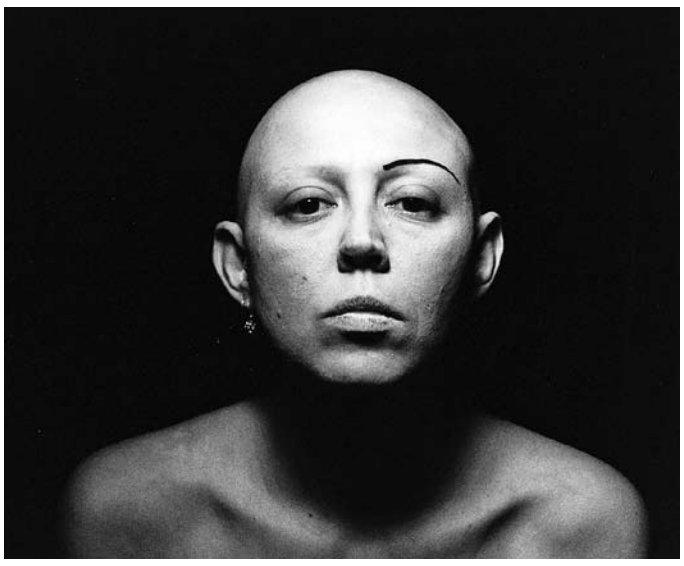
Режисьорът започва американската си кариера с любовна история – по-точно една мрачно опиянителна повест за призраците, които храним с копнежите си. „Ребека“ разказва за прислужница (Джоан Фонтейн), която се омъжва за аристократа Макс де Уинтър (Лорънс Оливие) и се нанася във викторианското му имение Мандърлей. Главната героиня остава без име, обречена да бъде само госпожа Де Уинтър, което е особено жесток жест от страна на филма – щом пристига в новия си дом, над нея виси духът на една друга госпожа Де Уинтър, обитаваща всяко бляскаво кътче на този кристален затвор. Името ѝ е Ребека и е предишната съпруга на господин Де Уинтър, изгубила живота си трагично само една година по-рано. Когато новата господарка на дома, изтръгната от нормалната си обстановка в средната класа, пристига в архаичното имение, тя веднага е обкръжена от призрачни репрезентации на жената, на която действително принадлежи тази аристократична любовна история – властната, непреклонна Ребека, чиито инициали са избродирани на всички платове, чийто лик обладава портретите на всеки коридор, чиято прислужница, госпожа Данвърс (Джудит Андерсън), е де факто матриархалната фигура, наследила отговорността за семейното достойнство.

Филмът се докосва до една фундаментална истина за естеството на любовта – в най-чистата си форма тя е акт на преклонение, в който ставаш доброволен жител на нечий чужд свят. Въпреки всичките щастливи случаи има и онези, в които светът на любовника ти се оказва твърде опиянителен, мрачен, обширен или коварен и те поглъща. „Ребека“ е структуриран като история за духове, огъната във формата на традиционна драма, в която госпожа Де Уинтър постепенно бива пречупена от призраците на миналото, които наследява от съпруга си. Малко или много това са призраците, които идват с всяка любов, и ние всички се научаваме да живеем с тях. Филмът е пищен, лирически портрет на борбата за идентичност в новите светове, в които се потапяме заради хората, които обичаме. Погледнато от тази перспектива, никак не е изненадващо, че Америка посреща Хичкок с такова гостоприемство – тази класическа Оскарова драма печели наградата за най-добър филм през 1941, ставайки първата и последна такава чест за режисьора.

Но в тази любовна история се крият и елементи, които правят „Ребека“ един особено интересен американски дебют за режисьор от скромната британска индустрия. Единствената сянка, която виси по-мащабно над филма от духа на Ребека де Уинтър, е тази на десетилетието на икономически разпад, което Америка току-що е преживяла. Макар и Хичкок да твърди, че никога няма други цели отвъд развлекателната история, не може да бъде отречено колко тежест стои зад решението „Ребека“ да бъде за междукласова любов. Всичко в Мандърлей има злокобен характер за героинята (и е възхитително постижение като готически филмов декор), носейки болезнените спомени на едно опетнено минало за буржоазията. Ребека е незабравим символ за гниещата фасада на горната класа след Депресията – дори Макс де Уинтър, впоследствие разбираме, не тъгува за нея, а носи травмите от демоничното ѝ присъствие в живота му. В своята мелодрама „Ребека“ крие един медитативен поглед към бъдещето на аристокрацията, след като алчността ѝ почти не разрушава света.

Америка по това време е в период на неповторим икономически бум – работническата класа бива мобилизирана и индустриализацията достига нови висоти, което след време дори позволява на САЩ да навлезе във войната. Всичко това не би могло да се случи без помощта на определени възхвалителни наративи за работниците на Америка. Богатството от само себе си не става зло – иначе не може да се очаква хората да са мотивирани да работят, – но досегашните му притежатели се превръщат в лъжливи, алчни създания, противопоставящи се на доброто сърце на обикновения американец. Самият Хичкок утвърждава този наратив по време на войната с филми като „Саботьор“, където класическият му приключенски сюжет бива използван за история, в която работническата класа на централните щати надвива нацистките наклонности на крайбрежния интелектуален елит. „Ребека“, ключово, не се развива в Америка, но европеидната му представа за аристокрацията, олицетворена от най-големите британски актьори на времето, илюстрира богатите като още по-отдалечени и лесни за мразене.

Именно любовта в центъра на филма прави злините на буржоазията толкова осезаеми. Ребека е ужасяващ персонаж, който се присмива на самата концепция за любов, а г-жа Данвърс е толкова обсебена от господарката си, способна да обича само нейното изискано величие, че в крайна сметка изгаря Мандърлей в един пищен показ на заблудено достойнство. Горната класа, станала твърде тлъста, за да поддържа себе си, се разяжда отвътре – това е финалната идея на „Ребека“. Егоцентричният Макс,



Фотография: Галя Йотова

който досега е оставял съпругата си да се вписва в неговия свят, най-накрая отвръща на обичта ѝ и се прекланя пред нейния. Любовта триумфира пред пламъците на 30-те, докато новото десетилетие изгрява и Алфред Хичкок намира комфортно позицията си във военния Холивуд. Награждавайки „Ребека“ с най-престижната си филмова награда, Америка обявява, че ще се впусне в бъдещето с непоклатима мощ, обединена под един чист идеал.

Сянка на съмнение / Shadow of a Doubt (1943)

Средната класа вече е съществувала, когато Америка изравя едва дишащия си труп от дълбините на Депресията, но нейното подсилване и митологизиране е ключът към оцеляването както на САЩ, така и на основите на западния свят. Финалът на „Ребека“ оставя една много ясна пътечка за бъдещето – семейство Де Уинтър ще продължат да живеят със значителни ресурси комфортния си живот, но ще бъдат далеч от някогашния ексцес; нито бедни, нито богати, щастливи заедно, с чисти сърца. Върху това вярване Америка изгражда новото си общество и никак не е трудно за аутсайдер като Хичкок веднага да забележи лицемерието в него. „Сянка на съмнение“, направен измежду поредица комерсиални хитове, е духовното продължение на всичко, обещано в „Ребека“, и представлява едно от великите постижения на Майстора на съспенса.

И в двата филма фигурира символичната роля на дома – в единия имаме внушителното имение, в другия привлекателната къщичка в предградието. И двете истории се въртят около семейства – едното дистанцирано и омразно, другото обичливо и сплотено. Но банално реалната реалност на средната класа в „Сянка на съмнение“ се оказва много по-ужасяваща от всичко в „Ребека“. Тук отново имаме младо момиче като протагонист – Чарли (Тереса Райт), голямата дъщеря в традиционно нуклеарно семейство, която изпитва някаква неясна липса в живота си. Изведнъж, като дело на съдбата, тя решава да покани нейния любим чичо Чарли (Джоузеф Котън) да им гостува и разбира, че той е получил идеята по същото време – всичко се нарежда перфектно и скоро семейството им ще бъде отново щастливо, мисли си тя. Но когато чичо Чарли се появява, облечен изцяло в черно, той носи със себе си тайни, които смущават завинаги душата на техния комфорт.

Тук Хичкок-популистът и Хичкок-провокаторът са в най-магичен синхрон. От една страна, той искрено умее да изгради достоверна, чаровна визия за идеализираното американско семейство – има сцени, които наистина стоплят сърцето, показващи действителна семейна обич в уютния им дом. Но точно защото толкова разбира обекта си, Хичкок може с лекота да го деформира. Всичко в тази Норман-Рокуелска реалност е няколко градуса накриво, което е перфектният баланс за смущаващ ефект – децата са свръхинтелигентни мутантчета, на които родителите просто се усмихват, бащата разпуска вечерта, теоретизирайки с най-добрия си приятел по какви креативни начини биха се убили взаимно, а майката има стоманена усмивка на лицето си по всяко време, без значение колко некомфортна става реалността пред нея. Още от появата му, връзката на чичо Чарли с племенницата му (кръстена на него) е смущаващо близо до сексуална – той се доближава до нея като хищник, позволява си да я докосва по съмнителни начини и показва любовта си чрез методи, наподобяващи ухажване (включително подаряването на пръстен). Всичко това е подтекст, естествено, но точно в подсъзнателното се таи неизцелимата паразитна сила на този филм, който се прокрадва в съзнанието ти и никога не те напуска.

В предстоящите 100 минути Хичкок изгражда най-ефективния си бавно разгръщащ се съспенс наратив, в който престъпленията на чичо Чарли постепенно се

разкриват, привличат полицията и започват да пораждат нови – той използва този чист, семеен дом, за да се укрие от закона след няколко убийства, и е готов да убива още, за да запази свободата си. Чарли е първата, която заподозира, и ние със съкрушение наблюдаваме как той мигновено заменя любовта си към нея с кръвожадна отмъстителност, щом тя се превръща в заплаха. Демоничната кръв на Ребека тече във вените на чичо Чарли – един най-обикновен гражданин, решил да изкарва собствения си хляб по коварен начин. Най-голямото лицемерие (или може би наивност) на Америка е била да предположи, че могат да заключат демоните си в кутийка и да я захвърлят в (или по-скоро отвъд) океана. От пепелта на Мандърлей се прераждат червеи, които сега разяждат красотата на американския идеал отвътре. И тук, може би за пръв и последен път, Хичкок илюстрира тези ужаси без дяволита усмивка на лицето си. В „Сянка на съмнение“ виждаме себе си твърде ясно, за да се смеем.

Въжето / Rope (1948)

С една пищна експлозия от Technicolor цветове, пред нас разцъфва Алфред Хичкок в най-великата си форма. Демоните вече са открити – таят се под фасадите на домовете ни, чакайки възможността си да нападнат, но какво можем да направим, освен да ги избягваме? Войната е приключила, Америка е триумфална, народът е щастлив. Време е за игра.

Въжето е симбиозата от двете страни на Хичкок, които се разгръщат по време на войната. От една страна, филмът е наследник на развлеченията, които той усъвършенства още в Англия, изобразявайки гротесковите страни на човешкото съзнание с перверзно удоволствие. Сюжетът се върти около двама убийци, които удушават приятеля си с въже, след което скриват тялото му в шкаф и се подготвят да приемат гости за парти, посветено именно на мъртвия. Защо биха се подложили на такива абсурдни обстоятелства, не е ясно. Но философията на убийците е *modus operandi* за целия филм – те намират някакво естетическо удоволствие в убийството и обичат тръпката да бъдат в стая, където уликите са налице за всеки проницателен посетител. Филмът достига до такива абсурдни крайности, за да удължи перверзната си игра на криеница, че всъщност става все по-развлекателен с всяка минута.

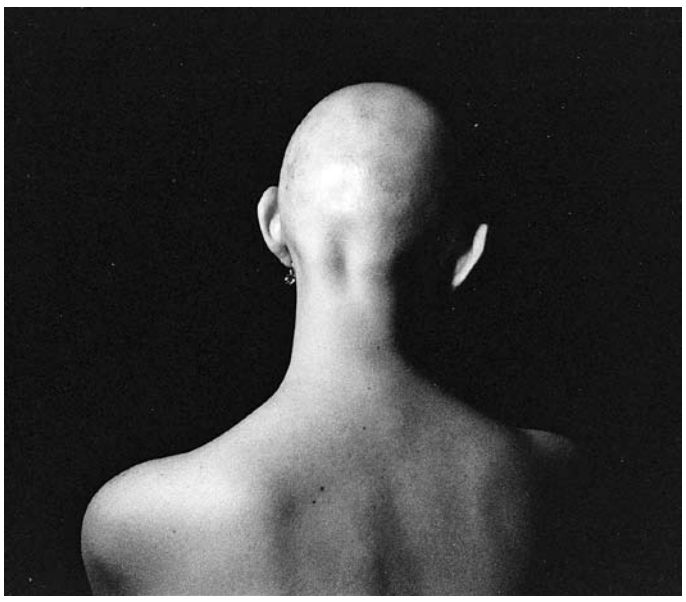
От другата страна, „Въжето“ е също логическо продължение на „Сянка на съмнение“, направен от човек, примирил се с ужасяващите реалности, които е зърнал в правенето на онзи филм. Отново пространството играе символична роля – този път действието се развива изцяло в модерен апартамент и камерата се движи около него в един непрекъснат 80-минутен кадър (всъщност единадесет кадъра със скрити прекъсвания), така че да ни го представи в пълната му витринна красота. Хичкок вече разбира перфектно на какво е способна мрачната страна на средната класа и започва да изгражда филми, които разглеждат тези нейни черти по по-преувеличени начини, търсещи дори някаква хуманност сред тях. Той изпитва удоволствие от това да насочва огледалото към нас и малко по малко ни отнема пътечките, по които можем да се отдалечим от образите, които виждаме в него. За ролите, за които някога би избрал актьор като Питър Лори, перфектен за забавна карикатура на злодей като поддържащ персонаж, сега избира чаровни холивудски мъже – Джон Дал и Фарли Грейнджър, и двамата с невинни момчешки лица – и ги прави протагонистите на филма. Той разбира силата на перспективата – ако ние виждаме събитията от тяхната гледна точка, ще искаме те да успеят дори и постъпките им да са неморални – и я използва срещу нас отново и отново. И в това има нещо човечно – вместо да избягваме демоните си, ние ги поглеждаме директно в очите, дори им се усмихваме, и по този начин откриваме човешката есенция, която се крие в пукнатините на идеала.

„Въжето“ не е върховната форма на тази идея – всъщност е едно простичко упражнение в изграждането на напрежение, – но в моментите на емпатия към убийците се докосва до гениалността на Хичкок през 50-те. В първия си цветен филм той посява семената на сърцераздирателната човечност, с която третира пороците ни оттук нататък, почти сякаш вече ни е наказвал достатъчно. От изневярата в „Набери М за Убийство“ до конспирацията за убийство в „Непознати във влака“, от воайорството в „Задният прозорец“ до нуждата за притежание в любовта в „Световъртеж“, най-добрите му филми от 50-те са балади към всички извратени измерения на нашия необуздан, комплексен разум. От тази гледна точка 40-те са един обширен период на метаморфоза, в който младият творец с любов към острите ръбове на обществото зърва дълбините на човешкия ужас и се научава да твори във висините на човешката красота. И на всяка повратна точка стои поне по едно убийство.

Библиография

Трюфо, Ф. (1966). *Хичкок/Трюфо.* Éditions Robert Laffont.

Фиви Яниси е родена в Атина през 1964 г. и е автор на седем книги с поезия, между които „Тетикс“ (2012), „Рапсодия“ (2016), „Homerica“ (избрана от Ан Карсън като любима книга на 2017 г. в Paris Review). Англоезичният превод на „Тетикс“ и „Рапсодия“ е издаден под заглавието „Цикада“ от легендарното американско издателство „Ню Дирекшънс“ през 2022 и е номиниран за Националната награда за превод в САЩ. Яниси е преподавателка по архитектура и културология в университета в Тесалия. Работи на границата между поезия, пърформанс, теория и инсталация, изследвайки връзките между език, глас и писането с тяло, място и памет.



Фотография: Галя Йотова

Фиви Яниси

Утис I

сега
в едно малко селце в една планина
по-високо от камбанарията
билото на покрива на планината продължение
на друга една камбанария помниш ли
огромната онази на Парижката Света Богородица
на покрива ѝ свиват гнездата си чудовища
хиляди часове труд
на увиснали над бездната работници
върху дървени скелета
– дървени ли бяха?
– всички скелета по света са от дърво
най-първият материал за да строим
камъкът също пръстта
но гредите са като живо дърво гредите са
от дърво живо дървото е повече наше казват всички
от камъка и от пръстта
трябва да построиш дом с плътта си
дори когато
– това е знайно винаги –
ти първи ще умреш и преди него
ще станеш пръст
еврейският бог така е решил
от пръст да те направи
гръцкият поет е имал друго вдъхновение
от камък и от дъбов ствол
хора от камък и хора от дърво
хора покачени по гредите на живото дърво
градят и дялат камъка
и от камък искат
да създадат съществата
които живеят в главите им
с изплезени езици крака разтворени бодли
по кожата пирони вместо нокти
и след като там ги издялаха
и след като погалиха чудовищата
поискаха да слязат
а сега
в камбанарията на църквата туристите се тъпчат
по турове за снимки след дълго чакане на ред
там където ти не се качи
защото пък никога не се качи
да погледаш града отвисоко
а само в църквата
отново и отново влезе търсейки
сред алените свещи дълбокия отглас на органа
студът да те пронизва тъмнината цветните стъкла
да разбереш
кои са тези местни кои са тези вярващи
и в крайна сметка
кой си ти чужденецът
но не знаех още
така далече както бях достигнала
че когато се завърна пак обратно
там отдето съм отплувала
тази чужда църква с чужди вярващи
ще съм я взела и я нося с мен
така че стълбата която
не изкачих
ще стане моето дървено скеле и камбанарията и кулата
и зверовете дялани от камък
почернели от стотиците години
дъжд който пада и пада и пада
за да съм вече аз

Св. Лаврентий 14.10.07

Утис II

в памет на р. v. п.

когато се завърнеш след години
вече забравила имената на улиците
все още си спомняш маршрутите
тялото знае къде да завие как да се придвижи
за да излезе пред главния вход на сградата
от ескалатора на метрото
мястото е празно
никой любим човек
загуби се тефтерчето с телефоните
някъде при многото пренасяния
глухо броиш мъртвци
докато и ти самата
се подредиш между тях
вали както тогава
спомняш си пак вратовръзката на Пиер
окапана от обяда
на път за лекцията молбата да го придружиш
входът на библиотеката с въпроса „кой“
qui va m'accompagner jusqu'à Jussieu
краткия път до спирката и после във вагона
уловени за дръжките няколко думи за нападението над Ирак

и още помниш заедно и около това
мрака дъжда и безпричинната меланхолия
безсмислените разходки
разходките безсмислени без жажда
и без утоляване на жаждата
единствената радост думите на Пиер
остроумният смях с обич сарказма
ножът до кокал да види докъде ще издържиш
защото трябва да научиш трябва
да знаеш да отговаряш
кой си и защо
иска да те закали и заедно иска да види
дали наистина можеш дали това
в теб е истина
и сега
след години когато него го няма когато ти
се връщаш сама когато си загубила навика
мястото пак се е превърнало в чуждо
щом дори
не съществува реч
а реч са хората
тези които избегна тръгвайки и които срещна стигайки
можеш да си спомниш само
парченца познати места и парченца
маловажни мигове
но най-вече себе си
този себе си който разговаря с Пиер
който се калява във волята
на това място където непрекъснато вали
далеч от морето
как забоде греблото в пръстта
как внезапно научи причината
да се завърнеш
и да понесеш със себе си и него
за да родиш
и да можеш
да погребеш
и да можеш
пак за последно
отначало да заобичаш

Превод от гръцки: ЯНА БУКОВА

Преводът е направен във връзка с проекта на галерия „УниАрт“ към НБУ „В огледалото на Рембранд – офортите на великия майстор тогава и днес“ (12.12.2023-15.02.2024 г.). Проектът включва изложба с хелиогравюри от офортите на Рембранд и графични импровизации на студенти от Факултета по изящни изкуства, както и изяви на студенти от програмите по творческо писане, театър и музика на НБУ.

Йосиф Бродски

Рембранд. Офорти

„Бе дързък чак дотам да се стреми
да се познае…“ Не повече и не по-малко –
самия себе си.
За да постигне тази
непостижима цел първоначално
снабди се с огледало, ала после,
съобразявайки, че главната задача
не е в това да вижда, а в това
да сподели видяното с холандците,
посегна към офортната игла
и се захвана да разказва.
Какво
ни каза? И какво съгледа?

Откри във огледалото лице, което
самото е в известен смисъл
огледало.
Който и да е израз на лицето
е само отражение на онова,
което става със човек в живота.
А стават всякакви неща:
съмнения,
объркаността, надежди, гневен смях –
и странно е да виждаш, че едни и същи
черти способни са да изразяват твърде
различни в същността си чувства.
По-странно е, че в крайна сметка
гневът, скръбта, надеждите
и удивлението сменят се от маска
на спокойствие – като че ли
желае огледалото да се откаже
от всичките си задължения,
да стане просто стъкло и да пропуска
и светлина, и мрак без никакви прегради.

Съгледа своето лице така.
Заключи, че човекът е способен
да понесе какъв и да е удар на съдбата,
че мъката и радостта в еднаква степен
подхождат му: като разкошни дрехи
на цар. И като дрипите на нищетата.
Изпробва всичко и откри, че всичко
изпробвано било му е по мярка.

2.
И ето че огледа се наоколо.
За да се вглеждаш в другите със право,
е нужно в себе си добре да си се вгледал.
И заредиха се пред него
аптекари, войници, плъхоловци,
лихвари и писатели, търговци –
Холандия се взираше във него
като във огледало. Огледалото успя
правдиво – и за дълги векове –
да съхрани Холандия, а и това, че
едно и също нещо единява
всички лица – и старите, и младите;
и името на нещото е – светлина.

Разликата е не в лицата, в светлината е:
едни, подобно лампи, светят
отвътре. Други пък приличат
на всичко, осветявано от лампите.
Това е същността на разликата.
Ала който
създал е тази светлина, създал е едновременно
(и не без основания) и сянката.
Тя не е просто състояние на светлината,
а ѝ е равнозначна и дори
понякога я превъзхожда.

Който и да е израз на лицето –
обърканост, надежда, глупост, ярост
и даже споменатата
спокойна маска – не е заслуга на живота
или на лицевите мускули, а само
на осветлението.
Единствено те двете –
светлина и сянка – ни правят
хора.

Не вярвате?
Е, направете опит:
духнете свещите, пуснете щорите.
Какво са в мрака вашите лица?

3.
Обаче хората си мислят друго. Смятат,
че спорят върху нещо,
извършват постъпки, любят, лъжат,
даже пророкуват.
А всъщност
само използват светлината
и често злоупотребяват с нея,
както със всичко, дадено им даром.
Понякога затулват я за другите.
Или засланят се от светлината.
Или домогват се света да затъмнят
със своята персона – всичко става.
За някои самата светлина внезапно гасне.

4.
И ето, щом угасне тя за този,
който обичаме, ала за нас не гасне,
когато можеш да съзираш само
които не желаеш и да гледаш
(в това число и себе си самия),

отправяш поглед към това, което
преди било е само заден план
на твоите портрети и картини –
земята…

Приключва драмата. Актьорът
се оттегля. Но сцената – остава
и заживява свой живот.

Какво пък, като благодарност към съдбата
със страст изобразявай сцената.

Ти произнесе своя монолог. А тя
ще надживее твойте думи, твоя глас
и гръмките аплодисменти, и мълчанието,
тъй осезаемо след тях. А после – тебе,
който всичко това си надживял.

5.
Какво пък,
това ти бе известно и преди. То също е –
пътечка в тъмнината.
И трябва ли така
да се боиш от мрака? Понеже мракът
е само форма на запазване на светлината
от лишни загуби, форма на сън,
подобие на отдих.
А художникът –
той длъжен е да вижда и във мрака.

Какво пък, вижда. Части от лице.
Парченце тъкан. Крайче на талига.
Нечие теме. Стомна. И дърво.
Всичко е сякаш съновидение на светлината,
унесена за малко в дълбок сън.

Но рано или късно тя се буди.

1971

Превод от руски: БОРЯНА КАЦАРСКА

Благодаря на Деян Кюранов и Бойко Ламбовски за внимателния прочит на този превод. Б. К.

Рембранд ван Рейн, Автопортрет с шапка, широко отворени очи и отворена уста, 1630 г.
офорт, h 50mm × w 45mm

Васил Тоновски

Вдъхновеният поет е поет без творба

Вдъхновеният поет е поет без творба, прочетох
у Агамбен и се замислих. Това ще да потрябва, рекох,
и ето че сега съм вдъхновен и без творба. Защото
творбата изисква, за да се сбъдне, и без моята
помощ и посредничество, но много повече. Затова
и нищо напоследък, всъщност от доста време,
колкото трябва. Нищо повече, но и нищо по-малко.
Вдъхновението не записва нищо, няма ги тежестите
на таланта, да помниш важните неща. Понеже то
не записва нищо, вдъхновеният поет е поет без творба,
казва Агамбен. От толкова време и нищо от казаното,
или онова в безпорядъка на същото и на едното
му из-казване. Макар и да служи като обяснение,
не изисква нищо това отсъствие на творба, и условие,
но пък и претенциозно откъм живия живот. Когато пуб-
ликата е жадна, ти какво ще ѝ дадеш, каква
менителница на егото? За кога да се прекръстя
в нова вяра? Ако и без ръце, Рафаело пак щял да е велик
художник. Тези феноменологични италианци; първата
манифактура и т.н. Това работи по същия начин,
но примерът е особен, някак по analogia именно,
ала, разбира се, за кой ли път енти. Именно и
творбата като едно следствие и едно насле-
дяване. Вдъхновеният поет е без творба, видях
у Агамбена и си записах. Какво нахалство, той про-
дължаваше, че никой не пише обзет от нещо си, вце-
пенен, ако е до вцепенение, etwa, и, едва
по-късно, да речем, след това. Високомерно, но и вярно.
Всичко това, което не изисква бързина на ума и талант.
И никакво банално положение на тялото, на стол
и с ръце на масата, или нещо подобно, че кой пише легнал?
Повторението се опитва да внуши нещо, да запази са-
мообладание, да възвърне нещото на усещането. Versus,
vespertine, който (се) обръща наново, както в ентропията
на слънцето, тази първа и изпълна метафоричност.
Толкова много и толкова малко, лекота или изискване
на μετα, без пресищане и без „без“, че творбата предстои,
а вдъхновението чезне, сякаш е било въобще преди
малко или повече. Вдъхновеният, който е без творба,
ще рече, във всеки един момент, който идва, и си отива
с нещо, от нещото, в промеждутъка, зирката светлина.
В противен случай него го няма, вдъхновения поет,
щом творбата е налична, щом е на лице като гримаса
или като маска на рецитатор. Вдъхновеният поет,
за него ми е думата, който е поет без творба, както
пише Агамбен, този невротичен италианец, когото
доскоро отбягвах.

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов, Ани Бурова,
Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Калинова, Емануил А. Видински
Малина Томова
Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC – BPBIBGSF
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
https://litvestnik.com/;
http://litvestnik.wordpress.com
ВОДЕЩ БРОЯ Камелия Спасова