

ХРОНОС СРЕЩУ ТОПОС
НОСТАЛГИЯТА В ШЕПОТ И ВИКОВЕ И НОСТАЛГИЯ

СЕВЕРИНА СТАНКЕВА

ABSTRACT: *Chronos versus Topos. Nostalgia in Nostalgia and Cries and whispers.* The paper aims to analyze the features and nuances of the state nostalgia as articulated by Svetlana Boym in her book *The Future of Nostalgia*, through the films *Nostalgia* of Andrei Tarkovsky and *Cries and whispers* of Ingmar Bergman. It examines the inner division of the character caused by his desire to be able to visit time as space, the consequences of this division and the various successful and unsuccessful projects to overcome it.

KEYWORDS: nostalgia, Tarkovsky, Bergman, memory, home, time, cinema

Носталгия произлиза от съчетанието на гръцките съществителни *nostos* – завръщане у дома и *algos* (-*algia*) – болка. Самата дума *носталгия* е не автентична, а псевдо- или носталгично гръцка.¹ Използвана е за пръв път в края на XVII в. от д-р Йоханес Хофер в медицинската му дисертация *De Nostalgia oder Heimwehe* (*Носталгия или болка по дома*), за да опише тъжното настроение, произлизащо от желанието за завръщане в родината², от което страдат швейцарските войници. С измислянето на думата Хофер превръща в глобален феномен чувство, дотогава възприемано като локален такъв. *Algia* (с допълнително придадената конотация на копнеж, а не просто болка) е както немското *heimweh*, така и френското *maladie du pays*. Единствената разлика е в *nostos*, в конкретния топос на дома.

Носталгията се превръща в *глокален*³ феномен. От нея са страдали и страдат цели нации, векове и културни сфери. В холивудското кино тя приема парадоксалната форма на *синдрома Джурасик парк*, при който най-модерните технологии се използват за пресъздаването на най-времево отдалечените епохи.⁴

¹ Svetlana Boym, *The future of Nostalgia*, New York: Basic books, 2001, 1- *From cured soldiers to incurable romantics: Nostalgia and progress*, p. 3.

² Johannes Hofer, *De Nostalgia oder Heimwehe*, Bulletin of the History of Medicine, 2, transl. Carolyn Kiser Anspach, 1934: *the sad mood originating from the desire for return to one's native homeland*; Предлага и други варианти – *nosomania*, *philopatridomina*

³ Boym, *The future of Nostalgia*, 6- *Nostalgia and post-communist memory*, p. 67.

⁴ Пак там, 3- *The dinosaur: Nostalgia and popular culture*, p. 33.

Достоверност се търси единствено в костюмите. Историческата амбивалентност се редуцира до безобидна политическа коректност. С кино от такъв тип този текст няма да се занимава. Напротив, ще се обърне внимание на една репрезентация на носталгията, която не акцентира върху национални или исторически граници, а върху тези, разделящи самия индивид. Основните анализирани филми ще бъдат *Носталгия* на Андрей Тарковски и *Шепот и викове* на Ингмар Бергман. Спорадично ще се правят препратки и към други филми на режисьорите.

Носталгията в двата филма се изследва на атомарно ниво – разглежда се персонажът в неговата невъзможност да се справи с вътрешната и външната си среда. Непрестанно повтарящите се спомени правят основни за него опозициите близо-далеч, у дома-другаде. Характеристиките на членовете на тези опозиции са разменени. У дома не е близо, а се локализира другаде – то е пространствено далеч и времево преди. Другаде пък, не е далеч, а пространствено тук и времево сега. По този начин вътрешният център на персонажа се оказва извън него. *Отново и отново човекът се опитва да се съотнесе със света, измъчван от копнеж да придобие и да се слее с идеал, който се намира извън него [...] Невъзможността на това сливане, недостатъчността на собствения Аз, е вечен източник на болка и страдание.*⁵ Носталгикът е емигрант първо и най-вече за самия себе си.

Състоянието на де- или экс-центрираност води до алиенация и неприспособимост, прави невъзможно общуването с другия и заобикалящата среда. Евгения, която представлява не само езиков преводач, но и медиатор между Горчаков и Италия, не успява да изпълни успешно тази си роля. Въпреки че няколкократно се опитва да предразположи Горчаков към сърдечен разговор, той остава изцяло затворен в себе си. Отказът му да посети с нея манастирската църква в първата сцена, въпреки отдавнашното си желание да види фреската *Мадона дел Парто*, както и репликата *Говори на италиански*, ясно показват, че той

⁵ Андрей Тарковский, *Запечатлѐнное время*, Гл. 2 - *Искусство — тоска по идеалу*, с. 37: „Человек снова и снова соотносит себя с миром, мучительно жаждая обретения и совмещения с неположженным ему идеалом [...] В недостижимости такого совмещения, недостаточности своего собственного «Я» — вечный источник человеческой неудовлетворенности и страдания.“

се възприема като чужденец. Той отказва и да приеме какъвто и да било превод на Арсений Тарковски – поетът на дома му може да прозвучи автентично единствено на руски.

Дори другият да е пряк участник в носталгичните спомени, какъвто е случаят със сестрите от *Шепот и викове*, дистанцията остава същата. Карин и Мария успяват да получат микроскопична доза близост само веднъж чрез мимолетното си докосване, което Тарковски номинира като *най-важната сцена от целия филм*⁶. Последната преминава за миг от интимност към гротеска – Карин се отдръпва погнусена от докосването на сестра си. Носталгиите им, макар да споделят *nostos*-а си, създават пропасти помежду им. Това на пръв поглед изглежда парадоксално. Копнеж към загубения дом в този случай не би трябвало да има. Сестрите са заедно в къщата от детството си. Предстоящата смърт на Агнес би трябвало да създаде финална близост помежду им и да се актуализира в една спокойна, макар и безспорно тъжна обстановка. Вместо това, смъртта се постулира като спасение. Актът на умирането от своя страна е представен като болезнено бавен, без емоции, в цялата си грозота и величие.⁷ В *Шепот и викове мъртвите са принудени да тормозят живите, защото не могат да умрат*.⁸

В този случай домът не премахва, а напротив – засилва носталгията. Това е само привидна парадоксалност, породена от асоциирането на *nostos* с някаква пространствено обусловена среда. Носталгията обаче, е по-скоро насочена към хроноса, отколкото към топоса. Тя не е копнеж по място, а по друго, *различно време – времето на детството, на забавения ритъм на мечтите*.⁹ Желанието на носталгика е да умее да *посещава времето като място*.¹⁰ В настоящето на мястото му е отнето времето, което присъства в спомена. За това съжителството в съвместния дом е

⁶ Пак там, Гл. 7 *Об ответственности художника*, р. 89: „В фильме Бергмана «Шепоты и крики» есть один очень сильный эпизод. И едва ли не главный.“

⁷ Ingmar Bergman, *Images: My life in Film*, New York: Arcade Publishing, 2011, transl. Marianne Ruuth, *Dreams Dreamers*, р. 94: „No emotions regarding Death. Let it appear, reveal in all its ugliness, give it its voice, its majesty.“

⁸ Ингмар Бергман, *Laterna magica*, София: Хемус 1995, прев. Васа Ганчева, гл. 17.

⁹ Boym, *The future of Nostalgia*, *Introduction*, р. 15: „At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it's yearning for a different time – the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams.“

¹⁰ Пак там

травматично за сестрите – топосът е общ, копнежът е различен. Всяка придава свой собствен идеалистичен акцент в иначе общия за трите опит – Агнес бленува за предболестното си състояние, Мария – за времето, когато майка им е все още жива, Карин – за живота си преди брака.

*Кинематографичното изобразяване на носталгията е кадър с двойна експозиция [...] – на у дома и извън него, минало и настояще, фантазия и ежедневиe.*¹¹ В *Носталгия* виждаме редуване и смесване на руски поля с италиански сгради, на настояще и минало. Тоскана е не слънчева, а мрачна и влажна. Тя изглежда, че принадлежи повече на Русия, отколкото на Италия. Това прави невъзможно проследяването на една линейна сюжетност. Същото важи и за филма *Огледалото* – спомен и непосредствена реалност са преплетени до неразличимост. Този е ритъмът на вътрешното за носталгика време. Ретроспекцията е постоянна актуалност.

В *Шепот и викове* общия спомен действа като сюжетна рамка – заема първата и последната сцена от филма. Това не означава, че не присъства в другите му части. Напротив, той се явява границата и фона, на които всяка следваща сцена се разгръща. Настоящето е непрекъснато белязвано от усещане за загуба. Неговата единствена цел е да повтори неповторимото. Носталгията е едновременно съзнание за необратимостта на времето и желание за нейното преодоляване.

Казаното до тук в никакъв случай не предполага, че това, което се помни, се помни така, както наистина се е случило. Напротив, носталгията работи чрез особена *асиоциативна магия*¹², която редуцира всеки спомен до една единствена мания – тази на копнежа. Неприятните аспекти от миналото или се забравят, или се преобразуват. Това не се случва съзнателно. В *Соларис* Крис Келвин, вече в космическия кораб, си припомня къщата на баща си. Не му се струва необичайно, че вътре в нея вали дъжд, докато навън – не.

Носталгикът преобразува дори щастливи събития от настоящето в спомен. Така Исак Борг от *Поляната с дивите ягоди*, щастлив от младежите, които

¹¹ Пак там, pp. 13-14: „A cinematic image of nostalgia is a double exposure, [...] of two images – of home and abroad, past and present, dream and everyday life.“

¹² Така я нарича Хофер.

поят под прозореца му, им казва : *Ще го запомня*. Горчаков вижда в къщата на Доменико почва, от която е започнало да расте някакво растение и веднага прави асоциация с руските поля от миналото си. Настоящото е ценно, доколкото има потенциала да се превърне в спомен или препраща към такъв. Миналото се премодулира така, че да добие желаня идиличен вид. В този смисъл носталгията е еднакво свързана, както с паметта, така и с въображението.

При все, че маниакалният аспект е общ за Горчаков и сестрите от *Шепот и виковете*, в носталгиите им все пак се открива някаква разлика. Светлана Бойм отличава две носталгични тенденции – ресторативна и рефлексивна.¹³ Последните не са абсолютно отчленени типове, а по-скоро нюанси. Ресторативната носталгия е съсредоточена върху директното повторение на образа на миналото в настоящето и разтягането му до бъдещето. В този образ не тече време – той е точка на съвършенството, време-миг – фотография, не продължителност. Точката трябва да се възстанови и да се удържа като идеален център, който ще сложи край на алиенацията и начало на интеграцията. Поради тази си проспективна, а не ретроспективна целеположеност, ресторативните носталгии не възприемат себе си като такива. Рефлексивната носталгия, от друга страна, не желае да преповтаря миналото, а мазохистично се задоволява с руините му, *влюбена по-скоро в дистанцията, отколкото в самия референт*.¹⁴ За нея то не е изцяло приключило и поради това нужда от възстановяването му липсва. Миналото е втъкано в настоящето, смесва се с него и му влияе. То оживява себе си чрез непрекъснатото си припомняне – следите му се откриват в хора, предмети, места, образи, миризми. Ако ресторативната носталгия акцентира върху *nostos*, за рефлексивната по-важна е *algia*.

Сестрите от *Шепот и виковете* са ресторативни носталгии. Агнес описва в дневника си разходката до люлката, която виждаме в края на филма и която е отчасти спомен, отчасти фантазъм: *Да става каквото ще, това е щастието. Не бих могла да желая нещо по-добро. Сега, за няколко минути мога да изпитам съвършенството и се чувствам дълбоко благодарна за живота, който ми дава толкова*

¹³ Boym, *The future of Nostalgia, Introduction*, pp. 41-56.

¹⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, New York: Verso, 1992, p. 11.

много. Щастието за нея е единствено това от описанието. То не може да бъде каквото и да било друго. Единственият начин то да се повтори, е да се повтори точно така, както се явява в спомена. По същия начин Мария в сцената с Карин, за която стана въпрос по-горе, се опитва неуспешно да предизвика близост чрез репликиране жеста на майка си, който виждаме в спомен от предходните сцени. Единственият персонаж, който не е ресторативен носталгик във филма е прислужницата Ана, но тя едва ли би могла да се нарече носталгик изобщо.

Носталгията на Доменико от *Носталгия* е хибрид от двете тенденции. От една страна, тя се стреми да възвърне някакво чисто човешко състояние като замърсяването се ситуира някъде в неопределеното минало. От речта на паметника на Марк Аврелий става ясно, че Доменико не се приема за собствено виновен за задържането на семейството си: *Трябва да се върнем до точката, в която вие направихте грешен завой. Трябва да се върнем до основните принципи на живота без да замърсяваме водата. Какъв свят е този, щом луд човек ви казва да се засрамите?* Виновникът е някакво неопределено „вие“. От друга страна, рефлексивния нюанс също е ясно изразен. Доменико осъзнава невъзможността за пре-създаване на чистото състояние, за което бленува. Във филмите на Тарковски времето се изобразява кинтематографически чрез елемента вода. Къщата на Доменико няма покрив, а е оставена на произвола на дъжда. Никой вече не е задържан в нея. Когато Горчаков го пита какво правят хората в басейна, Доменико отговаря, че те са там, защото искат да постигнат вечния живот. Басейнът обаче не е постигната вечност, а неуспешен опит водата да се заскоби, времето да се редуцира и задържи в един миг. Движения в нея се наблюдават, въпреки топосното ѝ фиксиране. До вечността се стига чрез противостоене на времевоостта изобщо – не чрез вода, а чрез огън. Огънят е желание за трансцендиране – за преминаване от конкретната памет на индивида към вечната памет на идеала. Самозапалването на Доменико е жертвоприношение в името на това, което трябва, но не може да се възвърне. Тази невъзможност, както и несподелимостта на желанието за себенадмогване в името на някакво по-висше, е представена чрез хората от басейна, които изкарват Доменико от него всеки път щом той се опита да го прекоси със запалена свещ. Дори докато слушат речта му, хората на стълбите остават невъзмутими и на разстояние, както от Доменико, така и един

от друг. Саможертвата му изгубва патетиката си и добива крайно натуралистичен вид в момента, в който звуковата техника се разваля и музиката спира. Деветата симфония на Бетовен вече не заглушава писъците. Смъртта му не е храбро жертвоприношение, а достойна за съжаление.

Павел Сосновски – композиторът, заради когото Горчаков заминава за Италия, е рефлексивен носталгик. Самоубийственият му акт е различен от този на Доменико – Доменико умира заради идеала, Сосновски – поради носталгична безизходица. Той осъзнава, че завръщането у дома не потушава копнежа. Миналото, пронизващо настоящето, не съдържа потенциал за снемането на двете в някакво по-висше трето, а стагнира и създава непреодолима бездна, единственият изход от която, е смъртта.

Горчаков също е от рефлексивния тип. Той също осъзнава преходността на времето и невъзможността за рекреацията на някой отрязък от него. Неговата носталгия може да се интерпретира по два противоположни начина. Ако носталгията е двойно експониран кадър, то в последната сцена от филма виждаме как къщата от детството естествено се слива с катедрала от настоящето на една плоскост. Досегашното накъсване Русия-Италия е изчезнало. Пренасянето на запалената свещ през басейна, което завършва със смъртта му, свидетелства за кауза и съдба подобни тези на Доменико. Алюзия към Доменико са предметите в басейна – бутилките и колелото са същите, които виждаме в сцената с къщата му. От друга страна, същите две сцени могат да се тълкуват с обратен знак. Дихотомията Русия-Италия остава такава до самата смърт на персонажа. Съединяването се оказва невъзможно, въпреки ритуала със свещта. Носталгията не може да се преодолее. Смъртта на Горчаков е като тази на Сосновски – породена от безнадеждност.

В крайна сметка и двата филма не предоставят чрез персонажите си еднозначно решение за състоянието, което представят. Носталгията – била тя ресторативна или рефлексивна – безспорно води до състояние на безизходица. Тя стагнира, изолира и децентрализира. Въпреки това можем да твърдим, че това състояние съдържа и огромен креативен потенциал. Филмите, които разгледахме, успяват да представят носталгичното толкова автентично, защото самите са продукти на носталгии. Тарковски пише в *Запечатаното време* : Бях

изненадан да видя колко точно моето настроение по време на снимачния процес се прехвърля върху екрана;едно дълбоко и все по-изнуряващо чувство на отчаяние, на далечност от дома и близките, изпълващо всеки момент от съществуването ми.¹⁵ Дори канализирането на носталгията в произведение на изкуството да не води до преодоляването ѝ, то все пак я реабилитира. Прави я по-поносима. Без за това да е необходимо самоубийство.

¹⁵ Андрей Тарковский, *Запечатлённое время*, Гл. 8 – *После Носталгии*, р. 206: „Я писал о том, что меня поразило при просмотре материала передавшееся экрану мое собственное состояние, в котором я снимал «Ностальгию», — это глубокая, все более изнуряющая тоска вдали от дома, вдали от своих близких, пронизывающая каждое мгновение существования.“