

Boris MINKOV

(Krastyo Sarafov National Academy for Theatre and Film Arts)

THE NOVELS *FLUGHUNDE* [MEGABATS] (MARCEL BEYER) AND *LICHTSPIEL* (DANIEL KEHLMAN) – PATHS THROUGH THE PRESENT TO THE TRAUMA OF THE PAST

Abstract. *The article examines two works with similar problems, which – although set in the years of the Second World War, do not belong to the genre of the historical novel, because the different approaches to the questions of memory take them beyond the genre model. In Beyer's *Flughunde* (1995), the lyrically infused narration is directed at a kind of romantic obsession with listening to the voice of everything, at the idea of reaching and capturing unadulterated human voices and sounds, overcoming the prosthetics of the technical. The approach of this novel suggests the presence of deep dimensions of memory and the discovery of unsuspected patterns of memory ordering through the acoustic unconscious. In Kehlman's *Lichtspiel* (2023) this approach is also present. The reader is invited to search the recesses of memory with the narrator for motives in past behavior and reenactments of decisive moments. But access to the deep dimensions of memory is denied here, and the paths to the past lead to suggestions of the anesthetic power of blind chance.*

Keywords: *memory; optically/acoustically unconscious; National Socialism in Germany; fellow traveler; frame narrative*

Темата за замлъкването на литературната рефлексия в първите години след края на Втората световна война спрямо преживяното по времето на Третия райх, последвано от дълъг процес на художествено пресмисляне, е поставяна и разисквана многократно – в Германия, в Европа и по света. Многократно възпроизвеждано и интерпретирано в различни посоки е изречението на Адорно в заключението на статията му „Културна критика и общество“ от 1951 г. (писана през 1949 г.): „Културната критика е изправена пред последния стадий на диалектиката между култура и варварство: да пишеш поезия след Аушвиц, е варварско, а това разяжда и познанието защо не би било възможно да се пише поезия днес“ (Адорно/Adorno 2003: 5). Несъмненото в тази констатация, изглежда, е само основателното отнасяне на кризата или изобщо на отказа „да се пише поезия“ в посока на самия диалектически баланс. Динамиката на този баланс е видяна във фазата на едно пълно налагане на инструментализирания разум, който легитимира господство на едни хора над

други. „Поезията“ бездруго е била съпричастна към целите на това легитимиране и затова сега следва да замлъкне.

И действително до края на 50-те години художествената рефлексия за случвалото се по време на Втората световна война изглежда силно приглушена с единични, макар и много характерни изключения. Със своята дълбока халюцинативност, със смелостта си да набелязват сиви зони в паметта и чувствителността, без да настояват за тяхното просветление, произведения като „Фуга на смъртта“ (1947) на Паул Целан и „Пътниче, когато стигнеш Спа...“ (1950) на Хайнрих Бьол залагат възможности за навлизане в травматичната проблематика, които ще бъдат разгърнати десетилетия по-късно. Друг път в преработване на травматичното преживяване търси Гюнтер Грас чрез пикаресковия романов модел в „Тенекиеният барабан“ (1959).

В този смисъл романите на Байер и Келман стъпват върху добре подготвена почва, на която хуманитаристката мисъл и художествената практика работят заедно. От особено значение за темата е мотивът за „радикалното зло“, което в работата на Хана Арент постепенно се трансформира в очертаване на природата на „баналното зло“ в книгата ѝ „Айхман в Йерусалим“ (Арент/Arendt 2021). В нея – въз основа на личните си наблюдения върху подсъдимия Адолф Айхман по време на процеса срещу него през 1961 г. – авторката снима демонизирането в представата за политическите престъпления на националсоциализма. В състоянието си на всекидневна въвличеност в целите на режима хората успяват да преживеят пречупването на своята социална и индивидуална функционалност без особени сътресения. Не е така обаче в перспективата на личностната природа на въвличените в съучастие. Книгата на Арент е посрещната нееднозначно, например с подозрение, че тя въздейства като оправдание за вината на извършените престъпления. Но в същото време още в хода на така нареченото „денацифициране“ (Entnazifizierung) се формира специално понятие за конформистки настроените спрямо режима хора, които, макар и отчасти без лично участие, са подпомагали престъпленията и в замяна на това са се възползвали от предоставения им житейски комфорт: така наречените „Mitläufer“ (съ-пътници, съ-провождачи).

Тук обекти на наблюдение са два романа, които в своята връзка с традицията отдавна не изпитват вътрешна необходимост да илюстрират проявленията на баналното зло или да се включват в актуални дискусии в полето на съвременната хуманитаристика. Вместо това те сякаш се връщат към нагласите на романовото изкуство от XIX век – да създадат комплексни личностни портрети, в които да присъстват отчетливо характеристики на времето, за което се разказва, както и осезаемо усещане за обществената среда. Въпреки това обаче без прилежащите дискуссионни

платформи като проблемите на „местата на паметта“ (Пиер Нора), без интерференциите между литературознанието и медийната теория (ср. например: Karpenstein-Eßbach 1999), както и без новите разклонения на психоанализата (ср. например Долар/Dolar 2021), тези проявления на художествената практика нямаше да могат да постигнат своите специфични значения и въздействия.

И така, романът „Летящи кучета“, който с излизането си през 1995 г. допринася съществено за международния пробив на своя автор Марсел Байер, представлява лирически доминирано в своята вътрешна каузалност и свързаност повествование, водено от два редуващи се монологични гласа. Едната акустична перспектива озвучава вътрешната реч на Хелга – най-голямата дъщеря на Йозеф Гьобелс. Особено в началото тя е белязана с характеристиките на детския език и безвъпросното доверие спрямо обкръжаващия свят, докато в последните глави вече 12-годишното момиче гледа критично и със стаен ужас на безизходната ситуация от последните дни на войната. Втората акустична партия огласява вътрешния монолог на Херман Карнау – акустик, обсебен от идеята да състави карта на всички възможни следи от човешкото присъствие: гласове, звуци, шумове. Силно безразличен и дори отчасти враждебен спрямо всеки установен обществен порядък, той записва, прослушва и подрежда всевъзможни човешки акустични следи. Подобно страстно професионално привличане (наред със самата специфика на работата му) го прави уязвим – особено в условията на тоталната война на Третия райх, така че неговата obsesия го води през документирането на насилствените фонетични упражнения по правилен немски език в Елзас, а покъсно – през звуците на агонизиращите тела във военните траншеи. Гьобелс го допуска близко до семейството си – изглежда, не толкова заради удобството на министъра на пропагандата да има на своя страна акустичен специалист за целите на своите речи и радиозаписи, колкото заради необходимостта някой да се грижи за шестте му деца¹.

¹ Името на Гьобелс не се споменава никъде в романа. Карнау говори (всъщност мисли) за него най-често местоименно или като „техния [на децата] баща“. В същото време система от индикации водят към исторически известната фигура: от въвеждащия в романа цитат от неговия дневник, умилително вдаващ се тъкмо в гласовете на децата (му), през използването на „действителните“ им лични имена и облика на речевата характеристика на Гьобелс, включително „рейнския акцент“, през редица разпознаваеми фрази и цитати от речи до исторически известното за края на семейство Гьобелс в бункера под Райхсканцеларията. По подобен начин присъства в романа без пряко споменаване и името на Хитлер (например като „последния пациент на

Но независимо от близката работа с историческия материал, детайлното представяне на бризантни моменти (с повествователната кулминация на самоубийствата в бункера) и присъствието на двете най-популярни фигури от политиката на Третия райх романът на Байер е безкрайно чужд на всяка сензационност, на всяко заговаряне на масовия вкус и провокиране на развлекателен интерес. Произведението не взема пряко отношение и по въпроса за вината – проблем, който сме свикнали да мислим като вечен и задължителен. Вместо това романовата структура набелязва един странен призракен свят, в който всяко възможно присъствие на телата (и оттук – присъствието на всеки човек) получава своята материалност единствено чрез гласове, чрез единството на неизменно и моментно/екстремно, чрез нагласата за това, че гласовете не просто „изтичат“, озвучават, но и помнят².

Това е свят, в който и за двете повествователни инстанции не съществува никаква следа от физическо привличане, никакво усещане за наличие на сексуална мотивация и отношение към другия пол. За позицията на Хелга това е лесно обяснимо с възрастта и отстранението ѝ от естественото обкръжение на връстниците (като дъщеря на висш държавник), както и с идеологическата правилност. По отношение на Карнау отстранението от сексуалността е забулено в неизбродима неяснота, потопена в привидно произволния избор на монологичните размишления и в личностния рефлекс за справяне с вероятна травматична накърненост. Само на едно място се казва нещо с относително висока степен на категоричност: че в своето порастване акустикът не е преживявал характерното за момчетата „пречупване на гласа“ (Stimmbruch – това, което на български определяме единствено чрез латинизма мутиране), а само социалния еквивалент на възрастовото пречупване – загубата на детската откритост към света: „Мутирането на гласа, което на самия мен никога не ми се е случило, ако не се лъжа. А вероятно паметта не ме лъже: иначе гласът ми днес би бил все пак по-дълбок, подобно на гласовете на другите мъже. На мен обаче ми се струва, че в действителност той никога не се е променял, като че ли никога не е изпадал в по-ниски сфери. Моят говорен апарат произвежда напълно независещ от възрастта тон и моят глас има фалшива мелодия, с детска височина, която противоречи на тя-

Щумпфегер“ – Байер/Веуер 2012: 267), като неговото присъствие бележи последните две глави (осма и девета).

² На гласните струни (Stimmbänder – буквално „гласова лента“) се записва историята на всеки човек – тази позиция е изведена още в началната картина на романа: „Всички ние носим белези по гласните си струни. Те се напластяват и променят подобно записни ленти в продължение на един живот и всяко изразяване оставя следа, като се започне от първия вик на новороденото“ (Байер/Веуер 2012: 23).

лото, на движенията на един възрастен, само детската откритост я няма“ (Байер/Вейер 2012: 87).

Това частично саморазкриване не извежда до нищо определено, а само допуска догадки и възможности за пренареждане на бегло известното: пречупените през първоличното възприятие впечатления за угнетеност при сутрешното събуждане в детството – миг, в който тъкмо предстои да избухнат агресивните дневни гласове³, за потиснатост от присъствието в момчешки (и по-късно мъжки) групи (ср. цит. съч.: 32 и сл.), болезненото усещане за накърнен акционен радиус при шумове и звукове в непосредствена близост и т.н. Може да се мисли за това, че интересът на Карнау към съставяне на пълна карта на гласовете се развива като противотезест на неговото трайно стъписване пред гласовете. Същевременно успоредно с мотивите за неговата възможна непълноценност (сексуална, личностна, общностна) се развиват детайлни картини, които откриват способностите на персонажа за дълбинно усещане на пространствата и техните принадлежащи акустични тъкани.

И така, идентичността на Херман Карнау е изградена чрез общия образ на акустичните му впечатления. Читателят не придобива никаква представа за неговия семеен и социален произход, а също и за образованието му, независимо от това, че професионалните му занимания би следвало да включват поне нещо от неговите „години на учение“. Впрочем и присъствието на самия професионален език е силно разколебано заради примесването на общи технически понятия с разгърнатите поетически визии за природата на гласовете, а също и с представяне на нередки обесивни състояния, свързани със света на звуците. По такъв начин и идентифицирането на героя като учен остава твърде несигурно⁴.

³ „И не беше във властта ми да пазя още дълго тъмното, да задържа чуждите гласове в съня, докато родителската ръка ме тегли нататък през онзи остатък от нощта, който малко по-нататък ще стане опасен, който неизбежно ще се превърне в свят на мъжките гласове, на кръсъци и на шум, [...]“ (Байер/Вейер 2012: 48). – Впрочем тази ръка, която тегли нататък към деня и неговите гласове, остава единственият знак в романа за родителско присъствие в живота на Карнау.

⁴ Фик сидеята на персонажа за съставянето на всеобемаща карта на човешките гласове и звуци, особено в съчетание с една предполагаема самонаученост, реферира към разпространените в Третия райх псевдонауки. В тази посока указва и почти единственото позоваване на научен авторитет в размишленията на Карнау: Франц Йозеф Гал – основател на френологията в началото на XIX век, възприемана като образец за псевдонаука. Действителното научно присъствие на персонажа се разполага около участието му в научна конференция в Дрезден (в IV глава на романа). В своя доклад акустикът развива тезата, че мъртвите могат да чуват (цит. съч.: 150). Самият той обаче е наясно, че зад поканата във форума стои протекцията на „бащата на шестте деца“.

За трайно присъстващия, но трудно доловим облик на Карнау допринася и един рязко отличаващ се на фона на монологичното повествование фрагмент: седмата глава започва с еднозначна ауториална перспектива, от която всезнаещ третоличен повествовател докладва за намерен през юли 1992 г. голям звуков архив в подземията на Музея на хигиената в Дрезден (цит. съч.: 256). В изцяло протоколното изложение на документа Херман Карнау е посочен като единствен, който може да даде сведения за архива в качеството си на негов пазач. Същевременно обаче неговата словоохотливост, която осветлява подробности за работата по записите на медицински експерименти по време на Втората световна война, дава основание на докладващия да се усъмни в това, че Карнау е бил обикновен пазач. Непосредствено след края на доклада, завършващ със сведението „На следващия ден той [Карнау] е напуснал града в неизвестна посока“ (цит. съч.: 264), разказът в седма глава продължава с проследяване на кошмарен сън, в който акустикът се вижда на операционната маса по време на провеждане на някогашните експерименти. Яснотата, с която персонажът знае, че лекарите от миналото отдавна не са сред живите, прави преживяването на съня още по-зловещо. В третата картина от тази ключова и отличаваща се с времето си разполагане седма глава героят прослушва кутия със стари плочи, които е успял да открадне от архива още в самия край на войната със съзнанието за тяхната особена ценност. Тези плочи обаче не са общосподелими исторически находки като записа с етикет „Фюрерът кашля“ – плоча, която Карнау е записал в бункера в последните дни на войната: тази плоча отстранената перспектива на доклада е отчела като налична. Записите, които Карнау е прибрал при себе си, като ги е пренасял близо половин век по множеството си адреси на човек, криещ следите си, представляват ценност вероятно единствено за самия него. Те са онзи ключ към миналото и личността му, който той никога през всичките тези години не се е осмелил да изпробва.

Във връзка с това продължително изтласкване от съзнанието субектът на монологичните размишления провежда едно особено значимо разделяне между природата на визуалните и акустичните следи и техния дял в същността на човека. Докато за индивида се оказва сравнително лесно да се завърне към старите си фотографии, като при това у него се създава усещане за владееене на миналото⁵ и относителна ментална неза-

⁵ Доста сходни са представите за същността на фотографското изображение в книгите на Сюзън Зонтаг и Ролан Барт от втората половина на 70-те години. Ср. например това как фотографиите не представят минали моменти, а създават усещане за владееене на миналото (Зонтаг/Sontag 2013: 14) или представата на Барт за съвпадането на денотативните и конотативните значения във фотографията – обстоятелство,

висимост спрямо визуалните образи, то прослушването на далеч по-малко променливия в своите физически характеристики някогашен глас всява есхатологичен страх.

Изследователите са обръщали внимание на самото присъствие на звукозаписната техника и нейните значения в „Летящи кучета“. Както посочва в своята статия Криста Карпенщайн-Есбах, медиалните посредничества в описването на техническите звукозаписни процедури са толкова изобилно представени в романа на Байер в „инверсивен“ план – заради презумпцията, че техническата репрезентация в чуваемото измества човешкото присъствие от гласа (Karpenstein-Eßbach 1999: 193). В този смисъл Карнау действително изучава звукозаписните техники, за да изолира отместващото им въздействие върху човешкото⁶ – положение, което личи и от монологичната реконструкция на цялостната му система от осезания, страхове и ориентири в света, мислен като мъжка общност. Казано с други думи – читателят има възможност да изгради в съзнанието си същностни картини от облика на Третия райх (с фетиша към техниката, със засиления интерес към определени породи кучета, с масовите мероприятия и акции, с благотворителните инициативи в ранните фази на войната, със саботажните групи „Верволф“ в самия ѝ край, с детайли от планирания атентат срещу Гьобелс на моста към остров Шваненвердер – точно до вилата, в която Карнау се грижи за децата, и т.н.). В същото време обаче персонажът строи собствената си чувствителност от странности (непоследователности, прекъсвания, бягства), които опитва да подреди на подготвяната „карта“ – пространство, което романът на XIX век е разполагал като физиогномическо детерминистично поле.

Не е трудно да си представим, че именно разкритието от 1992 г., последвано от кошмарния сън, отключва проекцията на спомените на Карнау от годините на войната – във вида на монологичното повествование, което читателят проследява в първите шест от общо деветте глави на романа. Също толкова възможно е обаче например халюцинацията да включва отстранения протокол или пък да разкрива вече представеното

което блокира повествователната процесуалност в тях независимо от характерното прекъсване на живота (Барт/Barthes 2001).

⁶ За сравнение може да се види и разработката „Бърлогата на звука“ (Долар/Dolar 2021). В нея словенският изследовател Младен Долар използва пътя на познатия сюжет от есето на Фройд за ужасяващото (das Unheimliche) през извеждането на понятието за „екстимно“, с което Лакан прави опит да събере „... Фройдовата двойственост между домашното, защитеното, уютно-скритото – от една страна – и това, което е тайнствено-загадъчно, злокобно и мрачно“, тоест „... понятие, с което да се надмogne разделението между вътрешно и външно“ (цит. съч.: 10).

за времето на войната като поредица от не непременно свързани халюцинации⁷.

По такъв начин именно тази пропукваща се, флуидна, чезнеща, но в същото време натрапчиво завръщаща се в опитите за своето подреждане идентичност спомага за създаването на изключително любопитния портрет на акустика Карнау. И независимо от това, че в този режим водещо е представянето на моментни състояния, на преходи (особено между деня и нощта, между будното състояние и съня, между детето и възрастния), в които доминират замлъкването и акцентът върху изказа – изобщо това, което в монолога на героя се появява като „палпиране“ – опипване на „дълбоките нарязи“ на езика (ср. Байер/Beyer 2012: 68), тъкмо пробойните и „прескачанията“ на паметта успяват да затегнат повествователна интрига – нещо, което трудно може да се очаква от текст, чието разказване е толкова дълбоко в своята субективност. Макар да продължава да излъчва неуверени послания за своята идентичност и непосредствена среда при предполагаемо оставане в годината на водения през 1992 г. протокол за открития архив, в деветата глава персонажът набелязва с детайлна сигурност случилото се в последните априлски дни на 1945 г. в бункера на Райхсканцеларията, като за целта най-после достига до прослушване на някогашните записи в жилището си. До минути са подредени събития като прощално тържество на бункерните обитатели, последна партия карти, сегменти от дочути или преразказани разговори, имащи конкретно значение за бъдещето на децата в бункера (например решителния отказ на Магда Гьобелс да даде възможност децата ѝ да бъдат изведени от блокадата и спасени), а после и разпределението на последните задачи по изгарянето на телата на висшите националсоциалистически функционери във вътрешната градина на канцеларията. Редом до тези „исторически“ положени подробности в разписанието на бункерното безвремие са поставени и редица свободни художествени мотиви, които имат особено значение за проекциите на личното. Например кражбата на Карнау на парче шоколад от запасите на фюрера, което Хелга да подари на сестра си Хеда за рождения ѝ ден на 5 май (Байер/Beyer 2012: 335), обяснението на акустика към децата за това как се пият тиролски

⁷ Например визията за операционната маса присъства и в предишни сходни описания, и то при не по-ясно представени обстоятелства. Ето: в Елзас екипът, в който участва Карнау, предприема оперативни намеси в артикулационната база на устната кухина на хора, които екипът определя като пациенти, за целите на говоренето на немски език. И тук видението – изпълнено със стъписване, отвращение, вълнение, привличане, трескавост, болезнен интерес – изцяло измества всеки опит за „научно“ обяснение или мотивация.

йодлери (разбира се – фонетически основано), обещанието му да чете на децата приказки преди заспиване.

В тази за първи път проблясваща подредба Карнау трябва да разположи още само една неяснота: някой трябва да е помогнал на Магда Гьобелс – вероятно сравнително всеотдайна съпруга, но не особено убедителна в ролята си на майка⁸, да даде капсулите с циановодородна киселина на шестте си деца, по-големите от които трябва да са били достатъчно наясно за случващото се около тях. Това е интригата, подсилена от обстоятелството, че Карнау е използвал всеки свободен миг в бункера не само за да опитва да повдигне духа на децата, но и ги е пазел, очаквайки командването да реши да ликвидира най-напред тях.

Развързката е елегантно решена чрез звуците на една плоча, която героят най-напред решава, че е развалена: както обстоятелствата на записване в края на войната⁹, така и условията на съхранение през годините може да са довели до неразпознаваемите за човешкото ухо шумове: „клипе-клапе“ и „хик-хак“, а после „кивит-кивит“ (цит. съч.: 323). В дрезгавината на разсъмване тези механически произвеждани от стария грамофон на Карнау шумове прозвучават зловещо, доколкото е неустановимо какъв е дялът на човешкото участие в тях. С тях постепенно става осезаемо нещо твърде близко в принадлежността си към своето, което с всеки един изминал миг се отдалечава, ако мога да си позволя да перифразирам понятието за следа на Валтер Бенямин¹⁰. Като непосредствена

⁸ Още при първото си повикване да наглежда децата, персонажът измества в своите мисли майката на децата, като отчасти несъзнателно поставя себе си на нейното място. За тази цел Карнау въвежда майката в стереотипа на изгодна омъжената жена, която разполага присъствието си между родилния дом, светски събития и различни санаториуми. В същото време явно личи симпатията му към бащата. Самото обяснение за това, че именно на него са поверени децата на самия министър на пропагандата, Карнау отнася към сходните им възгледи за възпитанието. В този смисъл абривиатурите на присъствието на Йозеф и Магда Гьобелс в текста като „майка“ и „бащата“ водят не толкова към изграждането на фикционалността, колкото към семейно „заместване“, при което акустикът поема ролята на майката, доколкото новата техническа апаратура му дава възможност да презаписва и „у дома“, докато бащата работи много повече и при всички случаи извън дома.

⁹ Читателят остава с впечатление, че трудностите при записването на гласовете и звуците в бункера са свързани не толкова със състоянието на блокада в последната фаза на войната, колкото с взаимното дебнене. Особено подчертана е забраната на бащата на децата Карнау да ги записва за каквито и да е цели. Така – под страх от смъртна заплата – акустикът крие микрофона и блокчето шоколад.

¹⁰ Валтер Бенямин дефинира понятието „следа“ в огледална противоположност спрямо „аурата“. Докато аурата е еднократно явяване на далечината, „толкова близо, колкото е възможно“, следата е разпознаване на близостта в нейното безкрайно от-

наличност се завръща нещо, което индивидът дълго и последователно е отчуждавал от себе си, така че той го възприема с комплексната си сетивност като несвое, като технически разкрито до неразпознаваемост съобщение. След продължителен момент на стъписване Карнау разпознава собствения си глас, който чете приказката на Братя Грим за хвойновото дърво (Von dem Machandelboom)¹¹ – след като самата тя е записана в епохата на Романтизма в устната традиция на долнонемския диалект, „сега“ в развързката на „Летящи кучета“, писменият текст е върнат обратно към света на звуците. Жестоката метаморфозна история поразително напомня ситуацията в бункера. В приказката на Грим мащехата убива заварения син на съпруга си и го сготвя на супа, която бащата изяжда. От костите, които сестрата събира и заравя под дървото, хвойната сякаш оживява, а в клоните ѝ заживява странна птичка. Но – и в приказката на Грим, и в романа на Байер – препредаденият разказ е пострашен от случилото се. Песента на птичката всява страх в семейния дом, като разказва историята на убийството с отвъдчовешки глас („Майка закла ме без жал,/баща ми ме излапа цял“) и завършва с „Чик-чирик [кювит-кювит], ех, че хубава съм птица!“¹². Тъкмо непрозрачните диалектни звукоподражания повтарят (почти развеселени) и децата в отговор на прочита на Карнау, както може да се чуе на записа, и това е сцената (мястото, моментът), която дава израз на пълното доверие между тях и него. Тъкмо тази плоча, която завършва със запечатването на последните дихания на децата, е носил със себе си персонажът, без да смее да се върне към нея до мига на своя залез. Вероятно тя пази тайната на момента, в който Карнау – след като в годините на войната е поемал често ролята на майка на децата, в последния ден на Третия райх – точно според модела от приказката на Братя Грим, е влязъл и в ролята на решителния баща (за първи и последен път).

Романът на Даниел Келман „Светлина и сянка“ е публикуван през октомври 2023 г., като в рамките само на една календарна година е издаден вече и на български език (Келман/Kehlmann 2024)¹² – завидна рецеп-

далечаване. „В следата ние придобиваме нещата, в аурата те ни завладяват“ (Benjamin 1982: 560).

¹¹ На български в приказката „Хвойновото дърво“ (Грим/Grimm 2017: 260 – 269) комплексът от звукоподражания е решен по следния начин: работниците по воденичните камъни създават звука „чук-трак“, мелницата – „клип-клап“, а птичката „чик-чирик“ (цит. съч.: 265). За сравнение: Grimm 2009: 241 и Байер/Beuer 2012: 323.

¹² Немското заглавие „Lichtspiel“ носи широките значения на „игра на светлина“: отблясъци, светлосенки, преплитания, илюминации, светлинни изменения, но също и синоним на филмова прожекция изобщо.

тивна скорост, на каквато у нас се радват само най-популярните англоезични заглавия. Освен че авторът е добре познат на българския читател¹³, тук от значение е и ясната посока, в която книгата поема към популярното. При това популярното в случая на „Светлина и сянка“ е поставено като проблемен фокус, в сюжета то е своеобразна примамка капан напред за всички, които искат да имат досег с киното, а след това и за всички, които – популярно формулирано – чрез специфичния израз на дадено изкуство търсят изразяването на себе си. Но дори да не са твърде склонни да търсят рефлексията върху механизмите на популярното, читателите са в състояние да проникнат до същностния въпрос за компромиса, за цената, която творецът трябва да плати за своето присъствие в един свят, доминиран от властта и примитива. Тук съвсем бегло ще припомним, че възприемането на този проблем е трайно подготвено от плътната рецепция на произведения като „Доктор Фаустус“ (1947) на Томас Ман и „Смъртта на Вергилий“ (1945) на Херман Брох – и двете ориентирани (пряко при Ман или преносно при Брох) към фокуса и контекста на Втората световна война. Но ако беше останала единствено до израза на това послание, днес книгата на Келман действително щеше да принадлежи на популярното.

За какво – накратко – разказва новият роман на Келман? Филмовият режисьор Георг Вилхелм Пабст, който с филма си „Безрадостната улица“ е открил за киното Грета Гарбо в средата на 20-те години, се връща със семейството си в родната Австрия броени дни преди началото на Втората световна война, след като безуспешно е опитал да продължи кариерата си в Холивуд и в Париж. Замъкът „Три кули“ край село Тилмич, който е купил преди време в желанието си да получи родителското признание (впрочем напразно), се превръща за него, съпругата му Труде и сина му Якоб в затвор. В сякаш омагьосаното пространство на някогашния замък властната майка на режисьора е вече сенилна бабичка, която смята, че неин съпруг е полуграмотният Карл Йержабек – някога изпълнителен и услужлив иконом, а понастоящем местен гаулайтер, който заплашва и – доколкото му е възможно, унижава Пабст и семейството му. В момент, в който режисьорът изглежда окончателно сломен, а наред с това и контузен при битова злополука¹⁴, идва поканата за среща от министъра на пропагандата (в този роман

¹³ Освен романите „Аз и Камински“ (2005), „Измерването на света“ (2008), „Слава“ (2011) и „Тил“ (2019) на български са преведени и пиеси на Келман („Духове в Принстън“, „Наставникът“).

¹⁴ Повествователят умело заплита представата за фаталното падане от стълбата в библиотеката на замъка: самият Пабст е убеден, че икономът е разклатил нарочно стълбата под краката му, но всички останали – в това число най-близките, настояват, че падането е станало по случайност.

той присъства еднозначно с името си) с уверението, че Райхът знае как да цени най-добрите си творци. Пабст успява до известна степен да се съвземе и да постигне успех с филма „Парацелз“, но след края на войната желанието му за работа окончателно угасва.

Тази пределна яснота на основната сюжетна линия, която широките читателски кръгове търсят, се разколебава от фундаментални неясноти. На първо време тези неясноти се разполагат във възприемателския периметър на широкия читател. Например неразрешимо остава дали Пабст се връща в Австрия заради болната си майка, заради конкретния си неуспех в Америка, заради цялостната нездрава атмосфера, която филмовата индустрия носи, в това число заради неприемането на посоките, в които се развива звуковият филм. Или „обяснението“ за това на какво се дължи сривът на отново успелия Пабст: заради изгубения в последните дни на войната филм, заради изгубената (точно по същото време) война, заради осмислянето от режисьора на своето положение като съпътник на престъпната власт, заради общата неудовлетвореност и несподеленост в света и т.н.

Разбира се, тези неясноти не изглеждат толкова дълбинни, колкото отворените въпроси за това какво вижда и чува читателят в „Летящи кучета“. Още повече че тук почти всички персонажи имат своите действителни референти, а повествованието не само че няма никакъв рефлекс да потапя героите в дълбоки фикционални води, но и използва пълноценно възможността да надгражда предзнания.¹⁵ Смятам, че основна причина за този избор е залагането на един проблем, който неочаквано надхвърля в своята значимост обичайните интерпретации за мястото на твореца в системата на тоталитарната власт или в състоянието на изключение наред войната. Става дума за непрякото внушение, че модерността развива масово състояние на своеобразна сенилност въз основа на представата, че известността представлява ценност над всички ценности. Романът разполага изворите на тази нова свръхценност във възхода на филмовото изкуство след края на Първата световна война и проследява как новото

¹⁵ Ето само една част измежду присъстващите като персонажи „исторически“ фигури: актрисите Грета Гарбо и Луиз Брукс, актьорите Хайнц Рюман, Вернер Краус и Паул Вегенер, сценариста Курт Хойзер, писателите Валтер Меринг и Карл Цукмайер, режисьорката Лени Рифеншал, режисьора на планински филми Арнолд Франк, самия Фриц Ланг, с когото хората от обичайната филмова публика непрекъснато бъркат Пабст. Гьобелс се явява лично в една сцена от главата „Баща на лъжата“. Отделно от това голямо количество „имена“ са само споменати, без да присъстват като персонажи в повествованието, напр. Ерих Кестнер, Курт Тухолски, Теа фон Харбу. Самият замък „Три кули“ край село Тилмич в Щирия е действително купен от Пабст, но географското му име е „Пет кули“ (Fünfturm).

обществено споразумение бива допълнително и съзнателно фетишизирано и използвано от националсоциалистическата идеология. Навсякъде по света – както в Америка, така и в родната Средна Европа, различни хора заговарят с въодушевление Пабст в моментите, когато той е облечен в бляскавата дреха на известността, като неизменно всеки път му говорят за възторга си от филма му „Метрополис“¹⁶. В светлинните отблясъци на известността непознаването, несвързването (тук – между имена и заглавия), неразбирането, отказът от проникване в дълбочина имат специфичен ефект, който усилва екстаза, а оттам – и ценността. Но сякаш крайната цел на Келман е да види как тази нова, паразитно разпростираща се свръхценност на известността продължава към най-новото време. Романът „Светлина и сянка“ поставя разказа за живота на режисьора Пабст през военните години в рамка, набеязваща ситуация, която е в много отношения подобна на дистанционното фокусиране към последните дни на войната в „Летящи кучета“ от 1992 г. Романът на Келман започва с живото заснемане на неделно развлекателно предаване от 1978 г. (повече от десет години след смъртта на Пабст, но и повече от четвърт век след края на дейността му като режисьор), в което някогашният помощник на Пабст Франц Вилчек – немощен, престарял, сенилен и високомерен, трябва да разкаже на подчертано безпомощния в своята тъпота водещ за срещите си с големия режисьор. Прякото предаване завършва със скандал, като заядливиет Вилчек крещи, че филмът „Случаят Моландер“ никога не е бил заснет (Келман/Kehlmann 2024: 23). Тази бутафория от отварящата рамката първа глава контрастира с потискащата атмосфера на австрийската провинция след Аншлуса през 1938 г., но е подходящо насочване към стерилните и безсмислени светски и делови разговори от следващите „американски“ глави (особено втора и четвърта).

Независимо от бутафорията на началото обаче интригата около „Случаят Моландер“ има действителна тежест – и в романа, и вероятно в биографията на Пабст.¹⁷ Последната глава разкрива пред читателя за-

¹⁶ Сравни например следните три ключови момента: Келман/Kehlmann 2024: 31; 53; 226. Показателно е, че при третия пример (впрочем последен такъв случай в книгата) на предположението, че Пабст е автор на „Метрополис“, трябва да отговаря синът му Якоб, който е гледал много малка част от филмите на баща си. Самият Якоб – междувременно член на Хитлерюгенд, е убеден, че „... има много по-важни неща от правенето на филми“ (253).

¹⁷ От особено значение е акцентът върху обстоятелството, че филмът е сниман буквално в последните дни на войната (подобно на последните глави от „Летящи кучета“, в които се записва и също се бяга със записите). Снима се в Прага (исторически достоверно), където в този момент има далеч по-малко въздушни тревоги и съществува възможност концлагеристи да бъдат използвани като статисти. Степента на завършеност и особено причините за изчезване на филмовия материал остават

гадката, като го връща обратно в 1978 г. и в санаториума за възрастни хора край Виена „Вечерен покой“, където някогашният филмов асистент Вилцек прекарва последните си години. Самата развръзка изглежда изпълнена в авантюрен ключ – именно като на кино. Въпреки това синкопите на паметта и цялостното състояние на стария Вилцек оставят отворен въпроса дали той действително разполага с лентите на филма. По такъв начин читателите, „темперирани“ в атмосферата на филмови снимки, на обсъждания на сценарии и на работа с актьори, премиери и т.н., могат спокойно да останат с впечатление, че това е предложената от романа версия за „Случая“. А оттам нататък могат да преценяват значението и тежестта на изчезването на този филм (най-напред за неговия автор, а след това – за света), както и възможното място на „Случаят Моландер“ в историята на киното. Тук е необходимо да се добави и нещо друго: ако първият голям филмов проект на Пабст, покровителстван от Третия райх („Парацелз“), е посветен на учен от началото на XVI век, което предоставя възможности за избягване на преките идеологически послания, „Случаят Моландер“ е сниман по сантиментална история с криминален ключ, чийто автор е един от любимите писатели на властта (Алфред Караш) – тривиален и творчески безпомощен. Така при всички случаи и тук както в „Летящи кучета“ става дума за травматичност на спомнянето, за траен процес на изтласкване, който открива цялостна нарративна стратегия на оцеляване и запазване на себе си – запазване не толкова от анкетите на комисиите по денацифициране, колкото от въпросите на собственото съзнание.

И именно в този план на сравнение фигурата на второстепенния, но важен за достигането до „истината“ персонаж Франц Вилцек се явява с особена тежест. Що за образ е той, какво носи през живота си и как се пречупва от преживяното? Франц Вилцек е образ на човека дубльор. В пъстрия свят на хора на киното с техните действителни имена и биографии единствено той е изцяло измислена фигура¹⁸.

Вилцек всъщност е асистент не на Пабст, а на неговия оператор Вили Куле (също персонаж с действителен референт), който обаче – след като е станал свидетел на бомбардировка в Хамбург – страда от дълбоко нервно разстройство. Вилцек е прилежен, но природно ограничен. „От Вилцек също нищо не можеше да се очаква“, оформя лаконично безна-

неизяснени, а романът на Келман в крайна сметка ги оставя такива, като обаче позволява на доверчивия читател да смята случая за разгадан.

¹⁸ Любопитно е може би още едно такова присъствие: това на загадъчния агент Куно Крамер – своеобразен вездесъщ Мефистофел, който още по време на прием в Холивуд предлага на Пабст изкусителната възможност за завръщане в Германия. Самият той изчезва безследно в нощта след залцбургската премиера на „Парацелз“.

деждната ситуация в навечерието на снимките аукториалният разказвач (Келман/Kehlmann 2024: 293). В известен смисъл помощник-операторът е своеобразен двойник на иконома Йержабек: най-напред със самото си позициониране на дубльор, със своята отчайваща изостаналост от света и от случващото се в него, с вечното си безсмислено бръщолевене. Ако за Йержабек самият случай е решил да попадне в баналното зло, като семейството му използва възможността да се изкачи от приземния етаж до по-добрите помещения на първия етаж в замъка и да започне да устроява вероятно незначителен, но всекидневен тормоз над заелото слугинските стаи семейство Пабст, то Вилцек просто не е доживял ситуация, в която да направи своето изкачване. От вътрешния монолог на сенилния дубльор, с който монолог започва първата глава, става ясно, че той не помни с каква цел го е взела от санаториума служебната кола на телевизията, но не пропуска да се радва (и на отиване, и на връщане) на това, че останалите старци в дома гледат към „черната кола с шофьор“ „със зяпнали уста“ (цит. съч.: 11). По ирония на съдбата обаче точно в тази неделя, в която някогашният асистент-оператор участва в скандално приключилото предаване, телевизорът в санаториума „Вечерен покой“ се е развалил – нещо, което читателят научава в момента на затварянето на рамката в тази последна глава – тогава, когато вероятно се разкрива и интригата с изчезналия филм (цит. съч.: 388).

Впрочем дори още самото конфигуриране на загадката със „Случаят Моландер“ е направено по всички правила на иконографията на филмово клише: след драматично пътуване във влака от Прага за Виена разменените военни мешки изпращат филмовите ленти в работилницата на ковач, а за Вилцек и Пабст остават фигурите на щастieto – особено тежки в своята множественост конски подкови. „Версия“, която вече изглежда фантасмагорично. Но към тази финална развръзка се прибавят и още по-неправдоподобни продължения. Ковачът е открил кинаджията аматьор (и то още някога, броени дни след края на войната): по време на иначе много тежкото пътуване във влака дубльорът е говорил с типичното си бръщолевене за това, че обичайно помага на баща си в „Разсадник Вилцек“, където може да се намерят най-добрите луковици за лалета. Ковачът намира разсадника и връща лентите, но не успява да получи подковите си обратно: в разочарованието и яда си кинаджиите са изхвърлили знаците на щастieto. И още нещо – допълнително подчертана е още една дълбока разлика между двете фигури от типа „всеки човек“: и „сега“, но и „тогава“ спривавят дубльор Вилцек не помни нищо: „Каза ми името си, което обаче аз вече не помня. Мисля, че още навремето веднага го бях забравил“ (цит. съч.: 390).

Но читателят, който предпочита да реши, че това е обяснението на „Случая“ (и по такъв начин сам поеме по коловозите на фатализма), също има да се сблъска с характерни въпроси в своя хоризонт на очакване, които очертават образа, а заедно с него – и новото време, настъпило с края на войната. Например: защо му е на Вилцек да пази лентите през остатъка от живота си (и вероятно – като акустика Карнау – дори да забрави за това какво съдържат), да си казва, че един ден все пак трябва да ги върне на Пабст, но все пак никога да не го направи? Не се ли изкушава (като типичен „всеки човек“) самият той да направи име с тях? И по-нататък: доколко той (пак като посредствен човек) може да прецени какво представлява този филм и дали с желанието да го остави потопен в мътните води на историята, не предпазва образа на големия режисьор? Тези и други подобни въпроси присъстват в повествованието на романа като потенциал, наследен от някогашните читатели на романи (особено от детективски настроените читатели на романите от XIX век), като при това цялостната нагласа за следване и ориентиране в причини, мотиви и изобщо в реконструиране на „действително“ случилото се е също така претопена (подобно на чертите на самия образ) в непроницаема смес, от която се вижда само унифициращата пелена на забравянето, което изравнява и сменя значения, дълбинности, анестезира една вечна, неизменно репродуцираща се в завихряне сенилност. Във връзка с този възможен прочит показателно е самото постоянно присъствие на сякаш вездесъщия санаториум „Вечерен покой“ от рамката на повествованието: държавите се прекрояват наново, империи и републики се сменят, мирът сменя войната, но институцията на забравянето изравняване на всичко случило се в живота е неизменна. Тук е настанена майката на Пабст веднага след покровителството на Гьобелс, близо четири десетилетия преди Вилцек.¹⁹ Самият Пабст е описан в своя ступор след края на войната в състояние, което изглежда неразлично от сенилността. Главата „Лулу“, която може да се мисли като своеобразен епилог, ретроспективно осветява последните дни на режисьора в среща на Якоб с Луиз Брукс. На тази среща синът трябва да предаде на някогашната муза на вече починалия си баща табакерата, подарък на Пабст от Дейвид Уорк Грифит: „Лекарите казваха, че е сенилност, но на нас никога не ни е изглеждал дементен. Кажеше ли

¹⁹ Изобщо неслучайното присъствие и поведение на старата госпожа Пабст в романа в много отношения са подобни на това на Вилцек, като и при нея мозъчните синкопи идват изборително: макар да не разпознава близките си, тя си спомня добре, че с „Кутията на Пандора“ синът ѝ е създал непристоен филм под въздействието на съпругата си.

нещо, всички винаги го разбираха съвсем точно. Само дето в последните години не искаше да казва почти нищо“ (цит. съч: 380).

Но на този ступор, който анестезира до неразличаване и безразличие, повествованието противопоставя чудесен контрапункт: самото действие на кинематографичното мислене, при което замисъл, цели, образи, движения (от една страна – на актьорите, от друга – насрещни, на камерата), комуникация, асоциации, внушения се извиват, усукват и сплитат в един общ танц. Самият танц – дълбоко синтезен в своята сякаш всеизчерпваща цялост, трае съвсем кратко, но точно тази краткост изгражда (и същевременно „е“) внушението. Тази квазимагическа свързаност пренася персонажа (машината режисьор и зрителя, в чието съзнание се „проектира“ този танц) в логиката и разбирането на някакво друго времепространство. По особено подходящ начин в тази машина за просветление е въвлечена фигурата на Рупърт Устър – английски журналист и военнопленник, с чието появяване на светски събития режимът търси да придаде усещане за международен блясък. През неговия поглед на премиерата на „Парацелз“ – професионално аналитичен, идеологически отстранен и (особено важно) лишен от протезата на езика²⁰, тъй като не знае немски, е разчетено и пресъздадено пред очите на читателя произвеждането на оптически несъзнаваното²¹. В своя последователен прочит екфразата персонажът открива изненадващо за себе си танца на смъртта и този неочаквано внушен акцент го разтърсва (цит. съч.: 278), трасира за него смисъла.

Колкото и формално сходна да изглежда спрямо травмата в „Летящи кучета“, тази контрапунктна разположеност между тоталното забравяне и внезапното просветление в „Светлина и сянка“ създава друга конфигурация на човешката памет и набелязва други механизми за нейните синкопи. Лесно може да видим как тези отстоящи помежду си на близо три десетилетия романовете са образи на своето време. Романът на Байер търси широкомащабни проекции на дълбините на съзнанието, докато романът на Келман описва местата на анестезийно потъване, при което миговете на просветление трябва да бъдат разчетени от

²⁰ Впрочем английският журналист е неутрално маркиран по още една линия: в главата „Театър на сенките“, която се предава като своеобразен първоличен репортаж от неговата гледна точка, Устър казва, че няма интерес към женската съблазън. Въпреки това той настоява, че „Кутията на Пандора“ би накарала „... всяко дебелокожо животно да заобича жените“ (цит. съч.: 262).

²¹ „Das optisch Unbewusste“ – понятие, чрез което Валтер Бенямин описва – по аналогия с нагонно-несъзнателното в психоанализата – новите форми на виждане и познание, които възникват чрез техническите възможности на фотоапарата и кинокамерата (ср. Бенямин/Benjamin 2011: 36).

повествователната плоскост (при това читателят не е задължен за подобно разчитане) и не водят към личностно пренареждане. Подобна настройка рефлектира и в различна представа за света и провидението. Слепи и непрогледни са в романа на Келман и самите случайности, които определят последователности, смятани някога за очертаващи закономерност – ако не закономерност в света, то поне в изграждането на едно индивидуално съзнание. Тук паметта се явява онзи залог, който индивидът трябва да даде на съвременния Мефистофел в замяна на неговите оптически играчки, проникващи във всевидимостта на света.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 2003: Адорно, Т. Културна критика и общество. – *Литературен вестник* (XIII), бр. 20, 4 – 10 юни 2003, с. 1 – 5. [Adorno 2003: Adorno, T. Kulturna kritika i obshtestvo. – *Literaturen vestnik*, br. 20, 4 – 10 Juni 2003, s. 1 – 5.]. ISSN 1310-9561.
- Арендт 2021: Арендт, Х. *Айхман в Йерусалим: репортаж за баналността на злото*. Превод: Т. Танев. Второ издание. София: Сиела. [Arendt 2021: Arendt, H. *Ajzman v Jerusalem: reportazh za banalnostta na zloto*. Sofia: Siela.]. ISBN: 978-954-28-3427-4.
- Байер 2012: Байер, М. *Летящи кучета*. Превод: Б. Минков. София: Балкани. [Beyer 2012: Beyer, M. *Letyashti kucheta*. Sofia: Balkani.]. ISBN: 978-619-166-005-6.
- Барт 2001: Барт, Р. *Camera Lucida: Записка за фотографията*. Превод: Т. Михайлова. София: Агата-А. [Barthes 2001: Barthes, R. *Camera Lucida: Zapiska za fotografiyata*. Sofia: Agata-A.]. ISBN: 954-540-021-8.
- Бенямин 2011: Бенямин, В. Кратка история на фотографията. – *Когато медиите не бяха постмодерни*. Съст.: Ст. Йотов. София: Агата-А. с. 33 – 58. [Benjamin 2011: Benjamin, W. *Kratka istoriya na fotografiyata. – Kogato mediite ne byaha postmoderni*. Sast.: St. Yotov. Sofia: Agata-A.]. ISBN: 978-954-540-076-6.
- Долар 2021: Долар, Мл. Из „Бърлогата на звука“. – *Литературен вестник*, бр. 16, 21 – 27 април 2021, с. 9. [Dolar 2021: Dolar, Ml. Iz „Barlogata na zvuka“. – *Literaturen vestnik*, br. 16, 21 – 27 april 2021, s. 9.]. ISSN: 1310-9561.
- Зонтаг 2013: Зонтаг, С. *За фотографията*. Превод: Хр. Кочемидова, Юл. Антонов. София: Изток – Запад. [Sontag 2013: Sontag, S. *Za fotografiyata*. Sofia: Iztok – Zapad.]. ISBN: 978-619-152-276-7.

- Келман 2024: Келман, Д. *Светлина и сянка*. Превод: Ж. Драгостинова. София: Колибри. [Kehlmann 2024: Kehlmann, D. *Svetlina i syanka*. Prevod: Zh. Dragostinova. Sofia: Kolibri.]. ISBN: 978-619-02-1491-5.
- Benjamin 1982: Walter Benjamin: Das Passagen-Werk; in: derselbe: *Gesammelte Schriften Band V*, Frankfurt am Main, 1982. ISBN: 978-3-518-09832-5.
- Grimm 2009: *Grimms Märchen*. Vollständige Ausgabe. ISBN: 978-386-647-421-5. Köln: Anaconda.
- Karpenstein-Eßbach 1999: Karpenstein-Eßbach, Chr. Literatur zwischen inszenierten Wahrnehmungen. Problemfelder der Medienanalyse. – *Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien*. Hrsg. Von Sigrid Schadem Georg Christoph Tholen. München: Fink. ISBN: 978-377-053-348-0. S. 187 – 197.

Assoc. Prof. Boris Minkov, PhD

Krastyo Sarafov National Academy for Theatre and Film Arts

Sofia, Bulgaria

e-mail: boris_minkov@yahoo.com