

Дерек ГИМПЕЛ

(Берлински университет)

КАК С КАМЕРА ДА СЕ ПРОДЪЛЖИ НАПИСАНОТО. „ХОФМАНОВИ РАЗКАЗИ“ В ОПТИКАТА НА РАЗЛИЧНИ МЕДИИ – НА СЦЕНАТА, ВЪВ ФИЛМА И ПО ТЕЛЕВИЗИЯТА

Резюме. Фантастичните разкази на Е. Т. А. Хофман поради многопла-новостта на своите структури и мотиви са били обект на множество обра-ботки. Сред най-популярните е операта на Жак Офенбах „Хофманови раз-кази“, която сама по себе си е базирана на драматургична адаптация и в ня-колко версии е обработвана, за да отговори на очакванията на телевизията и филма. Разказвателните техники и мотиви изискват различно третиране в различните медии. Използвайки примерите за „очилата“ (Пясъчният чо-век/действието за Олимпия в операта) и „привидението“ (Съветникът Крес-пел/действието за Антония в операта), статията демонстрира как тези еле-менти се прилагат спрямо съответните медии и на какви функционални про-мени са подложени.

Ключови думи: Е. Т. А. Хофман; „Хофманови разкази“ от Офенбах; на-ративни техники; филм; телевизионни постановки

Derek GIMPEL

(University of Berlin)

HOW TO USE THE CAMERA TO CONTINUE THE WRITING. “THE TALES OF HOFFMANN” THROUGH THE LENS OF DIFFERENT MEDIA – ON STAGE, IN FILM AND ON TELEVISION

Abstract. E. T. A. Hoffmann's fantastic stories are, due to their complexity, structure and subject matter the source of many adaptations and reworkings. One of the most popular of these is Jaques Offenbach's opera „Les contes d'Hoffmann“, itself

an adaption of the original theatre play which was also the inspiration for many other television and cinema adaptations.

Narrative techniques and storytelling motives demand different approaches from the various media. An in depth study of 'Eyeglasses' (Der Sandman / Olympia Act) and 'Appearance' (Rat Krespel / Antonia Act), will reveal how these elements function and are depicted in the various media.

Keywords: E. T. A. Hoffmann; Offenbach's "The Tales of Hoffmann"; narrative techniques; film; television productions

„Тези примери показват как телевизионната камера може да се разшири отвъд границите на театъра, за да работи върху някоя опера и да продължи да я сътворява“ (Кох 1962: 172). С тези думи Карл Ото Кох, дългогодишен музикален редактор на Западногерманското радио и телевизия (WDR¹), завършва статията си за оперната продукция по телевизията. За да илюстрира тезата си, той цитира примери от собствената си телевизионна адаптация на фантастичната опера на Офенбах „Хофманови разкази“ / *Les contes d'Hoffmann*, излъчена само няколко месеца по-рано. И Кох едва ли би могъл да избере по-подходящо произведение: разказите на Е. Т. А. Хофман, върху които е базирана операта, и историята на възникването на операта сякаш както малко други произведения се поддават на оригинална творческа визуална и драматургична интерпретация.

За Кох обаче кинематографичната адаптация не е просто преразказ, а по-нататъшно претворяване и уникален творчески процес на превод на литературния материал с използване на специфичните средства на медията.

Както неговата работа, така и обсъжданите тук филмови реализации² са резултати от поредица от такива „по-нататъшни претворявания“. По този начин се осъществява път на развитие, който започва от разказите на Е. Т. А. Хофман, преминава през една френска пиеса, трансформирана в оперно либрето и по-късно филмирана многократно, чиято телевизионна версия става втората филмова адаптация за Хайн Хекрот, сценографа на версията на WDR, след три театрални постановки.

¹ Westdeutscher Rundfunk (WDR) е най-голямата от федерално организирани регионални обществени радио- и телевизионни компании във Федерална република Германия.

² HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN: UK 1951 R.: M. Powell und E. Pressburger, Sz.: H. Heckroth; BRD 1961 R.: Karl O. Koch, Sz.: H. Heckroth; UK 1971 R.: J. Gorrie, Sz.: E. Diss; DDR 1971; R.: W. Felsenstein, Sz.: R. Heinrich / R. Zimmermann.

Между ежедневието и света на изкуството – музикален театър във филма

Заслужава да се отбележи също, че структурните конфликти, присъщи на разказите на Хофман, намират паралел в напрегнатата връзка между опера и филм, проявявайки се като представителни примери в телевизионните и кинематографичните версии на сценичното произведение на Офенбах.

Произведенията на Хофман дължат своята привлекателност на осцилацията между реалността и света на чудното или причудливото (както е казано във „Фермата“). Така студентът Анселмус може да се разхожда по улиците на Дрезден само за да се озове в Атлантида мигове по-късно. Именно това постоянно, изпълнено с конфликт движение напред-назад между реалността и света, създаден от изкуството, предполага музикалният театър за своята публика. В центъра на операта се намира реална персона, „човешко същество“, което в това особено пространство – оперната сцена, може да се изрази само на език, който не е от този свят – музиката. Своя болезнен опит с невъзможността за реализиране на перфектна илюзия Хофман взема на прицел както сатирично, така и практически ориентирано в текста си „Перфектният механик“ (преди 1813 г.), текст № 6 от първата част на „Крайслериана“. Много прехваленото от Хофман в неговите поетични и музикално-критически писания „царство на духовете на музиката“³ не се създава – факт, ясен и за композитора и диригента Хофман – (за съжаление) от „духове“.

Царството на духовете на сцената може да възникне само чрез съгласие с публиката: публиката трябва да притежава поетичната готовност да свърже реалността, която вижда, с царството на духовете на музиката. В известен смисъл музиката⁴ е едно от средствата, за отвлечане на погледа от сферата на продукцията и реализма. По този начин магическото царство на музиката ни помага да приемем фантастичния, нереалния свят на сцената. Особено в царството на фантазията е трудно да „си представим, че ги няма“ техническите средства за производство, които се използват на сцената, за да покажат магията и невероятното на нея, тоест

³ Хофман говори за музиката като за „царство на сънищата“ още от „Рицарят Глук“ (1809), а топосът на царството на духовете е твърдо установен с неговата рецензия за Симфония в до минор на Бетовен (1810). „Моцарт ни води в дълбините на царството на духовете“ (Хофман 1985: 52).

⁴ Неслучайно Вагнер се застъпва за невидимия оркестър, чиято видима продукция има за него също толкова разрушаващ илюзиите ефект.

да ги пренебрегнем в някаква степен – доколкото те не се възприемат като зрелищна цел сами по себе си⁵.

Въпреки че в хода на развитието на операта структурата, формата и темата притежават все по-малко формално начало и особено при литературните опери и съвременните драми все повече губят поетичните си качества, общоприето е, че сценичното действие не трябва да се разбира като реалистично изобразяване на околния свят.

Докато операта съзнателно се възприема като алтернативен свят на изкуство, във филма доминира (илюзията за) реалността. Въпреки всички експерименти филмът остава медия, отдадена на реализма. Тридесет години след изобретяването на филма, чрез Continuity-Editing, така наречения холивудски стил, се налага универсално приет филмов език със специфични правила, върху който и до днес се основават почти всички телевизионни „разказвателни техники“ и чиято цел е да се даде възможност за реалистично повествование.

Точно както главните герои на Хофман се люшкат между действителността и световите на мечтите и съновиденията, така и художественият свят на операта, когато е адаптиран за филм, се сблъсква с нашите очаквания за кинематографичен реализъм. За този факт показателно е мнението на Зигфрид Кракауер, една от водещите фигури в реалистичната филмова теория. За него операта на екрана е „...сблъсък на два свята, пагубен и за двата“ (Кракауер 1960: 154). Светът на операта е „свят, по-отдалечен от ежедневието на реалността, отколкото всеки друг театрален свят. [...] Светът на операта е изграден върху предпоставки, които са радикално противоположни на кинематографичния подход“ (Кракауер 1975: 210).

Въпреки това, преди правилата на Continuity-Editing да се установят като задължителни, някои виждаха бъдещето на (говорещ) филм не тъкмо в реалистичното изобразяване на настоящето. Интересното е, че това бяха музиканти композитори, които се съпротивляваха на такова присвояване.

Така унгарският филмов теоретик, либретист и сценарист Бела Балаш, един от основателите на съвременната филмова теория, счита, че един фантастичен сюжет – съвсем в духа на историите на Хофман – с

⁵ Вътрешно раздвоение се проявява и у Хофман. Първоначално той вижда царството на духовете най-вече като реализирано на сцената, но след това под влияние на инструменталната музика на Бетовен стига все по-близо до убеждението, че „царството на духовете“ се състои единствено от звуци (и не е обвързано с думи) и е вероятно да се открие в абсолютната музика (срв. Далхаус, Милер 2007: 390 и сл.).

музика може най-добре да се превърне във филм: „Струва ми се, че приказките и легендите, всъщност фантастичните сюжети като цяло, биха били по-убедителни във филмовата опера, отколкото например събитията от нашето време. Струва ми се, че би трябвало да се направят първите опити в тази посока“ (Балаш 2017: 326). Арнолд Шьонберг вижда зараждащия се звуков филм като идеално подходящ за реализиране на произведения, които пренебрегват единството на времето и мястото: „Всички тези произведения, като се откажат от закона за „единството на пространството и времето“, биха намерили решение за реализация в звуковите картини“ (Шьонберг 1940: 12). А Курт Вайл е на мнение, че операта, когато бъде превърната във филм, може да придобие изцяло нови измерения, които са невъзможни на сцената: „...във всеки случай би трябвало да се мисли, че един ден ще бъде направен звуков филм, базиран на книгата и партитурата на „Вълшебната флейта“ или дори на Вагнерова опера, който би се отклонил толкова много от своя първообраз, че би се превърнал едва ли не в напълно ново творение“ (Вайл 1975: 185).

Според убеждението на тези автори именно произведенията с фантастичен характер са най-подходящи за филмова адаптация, особено когато при това се свързват с музика и пеене.

И така, *Les contes d'Hoffmann* [Хофманови разкази], „фантастична“ опера, която носи термина „fantastique“ дори като жанрово обозначение на заглавната страница на програмата при премиерата си, е материал, който в зависимост от гледната точка или изглежда практически предопределен за филмиране, или напълно непригоден за това.

Като оставим настрана „отместващото“ въздействие на музиката, е интересно да се проследи кои фантастични моменти от разказите на Хофман са били избрани и адаптирани за различни медии, за филм и за сцена. За елементите, от които се конституират фантастичните истории на „Призрака Хофман“ (като различни повествователни техники, установяване на основно настроение, съспенс, промени с разказвача или мотиви, видения, трансформации, предмети като очила, огледала, шумове и звуци), е трябвало да се намират единствените за съответната медия решения.

Защото според средствата, с които разполага всяка медия за изобразяване на фантастичното, те се различават значително. Това, което лесно се постига при четене, се превръща в проблем на сцената и поставя пред филма още по-сериозни предизвикателства. Докато действието при четене се развива в собственото въображение на читателя, всяка визуализация на сцена или във филм винаги е насочена към група реципиенти, които виждат едно и също нещо едновременно, и с всяко изобразяване възниква чувство на някаква обвързаност.

Творба и „пре“-творение

Близко тридесет години след смъртта на Хофман французите Жул Барбие и Мишел Каре написват петактна пиеса с музикални интерлюдии, озаглавена „Les Contes d'Hoffmann“⁶ („Приказките на Хофман“). В рамкиращото действие, в началото и в края виждаме да се появява самият поет композитор. В трите вътрешни действия той също се появява като главен герой на три истории, свободно базирани на мотиви от разказите „Пясъчният човек“ (за действие „Олимпия“), „Съветникът Креспел“ (за действие „Антония“) и „Приключение в новогодишната нощ“ (за действие „Жулиета“). Включени са обаче и други мотиви и черти на характера от други произведения.

Отново почти тридесет години по-късно Офенбах използва пиесата като основа за либретото на своята опера⁷. Ръкописът на либретото съществува в няколко недатирани версии⁸. Една версия запазва петактната структура, но в стила на тогавашните ревюта и феерии⁹, броят на сцените обаче е по-голям над два пъти. „Хофманови разкази“ е единствената опера на Жак Офенбах; тя е оцеляла като фрагмент и е премиерно изпълнена през 1881 г., пет месеца след смъртта на композитора, в „Опера комик в Париж“ от един от неговите сътрудници, Ернест Гиро, като е използван част от оцелелия материал. Фактът, че няма окончателна версия, е довел до множество адаптации, което позволява известна „отвореност на произведението – доста необичайна в оперната практика.

Има две значителни филмови адаптации на „*Les contes d'Hoffmann*“¹⁰. Едната е филмът от 1951 г., продуциран в Обединеното кралство от дуото Майкъл Пауъл и Емерик Пресбургер, известни още

⁶ Премиера през 1851 г. в Théâtre de l'Odéon, Paris.

⁷ Въпреки това „Хофманови разкази“ не е единственото музикално-театрално произведение, за което Офенбах е вдъхновен от Е. Т. А. Хофман. Често пренебрегвана е „Le Roi Carotte“ [„Кралят Морков“], чиято премиера е през 1872 г., опера-буфа-феерия, използваща мотиви от „Малкият Цахес“ и „Кралската невеста“.

⁸ Те се намират в Bibliothèque Nationale de France, отдел Bibliothèque-musée de l'opéra; RES-2625 (1-12), RES-2626, RES-2627, В ЧАСТ-673 (2).

⁹ „Опера феерия“ е специфично френска форма на приказна опера, с акцент върху сценографията, костюмите и танца. Например първоначалната версия на „Хофманови разкази“ с нейните 10 сцени включва балет с марионетки и силфиди.

¹⁰ Първи преглед на филмовите адаптации на произведенията на Е.Т.А. Хофман може да бъде намерен в портала на Е.Т.А. Хофман на Берлинската държавна библиотека в секцията „Рецепция“. Вж. и Anett Werner-Burgmann: Kommentierte Filmografie, in: Hoffmannesk: auf den Spuren E.T.A. Hoffmanns im Film / hrsg. von Anett Werner-Burgmann, Wien, 2024, S. 117 – 139.

като „The Archers“ [„Стрелците“]¹¹. Продукцията на „The Archers“ се характеризира с пищните си визуални ефекти и отчасти с ревю-подобна постановка. За „фантастичния разкошен филм“ (Кракауер 1975: 213), както го нарича Кракауер, „The Archers“ отново си сътрудничат с Хайн Хекрот, немския художник и сценограф, който заедно със същия екип печели „Оскар“ в категория *Best art direction* [„Най-добър художник постановчик“] през 1949 г. за оформлението на „Червени обувки“.

Филмовата версия от 1971 г. на сценичната продукция на Валтер Фелзенщайн „Хофманови разкази“ (*Les contes d'Hoffmann*) е базирана на сценична концепция от 1958 г. и следва отблизо представлението. Концепцията за постановка на Фелзенщайн често се описва като реалистичен музикален театър (за разлика от епичния театър на Брехт), но неговото разбиране за реализъм е специфично „театрален“ реализъм, който може да бъде реализиран само на сцената според собствено присъщите ѝ правила¹².

Към анализа биват привлечени и две телевизионни версии – една продукция на BBC от 1971 г. и една на Карл О. Кох и Хайн Хекрот от 1962 г. на WDR. Продукцията на BBC е по-скоро доста конвенционална адаптация на операта. Нещо подобно може да се каже и за телевизионната версия на Кох/Хекрот, която поне концептуално не е оставила значителен отпечатък в историята на сценичните адаптации, но която, както свидетелстват писмата на зрителите, е била приета противоречиво отчасти защото някои зрители са я намирали за старомодна, докато други – не на последно място поради необичайното използване на телевизионните технологии – са я смятали за модерна.

Смяна на перспективата

Ключова наратологична техника в произведенията на Хофман са често променящите се, понякога конкуриращи се повествователни перспективи. Отличен пример е „Пясъчният човек“: историята започва с размяна на писма, продължава с въвеждането на разказвача, чийто разказ се

¹¹ „Стрелците“ е името на компанията, основана от Пауъл и Пресбургер през 1943 г. – Б. р.

¹² Един от най-ранните подходи към този музикално-театрален реализъм може да се открие още у Коцебу: „Предварителна бележка: Следната пиеса е опит да се представи пеенето по такъв начин, че поне да изглежда вероятно героите действително да са могли да пеят в този моменти. Следователно тук не се срещат нито арии, нито дуети, нито такива смехории, които само обичаят прави поносими“. Вж. August von Kotzebue: *Das Gespenst. Ein romantisches Schauspiel in vier Acten. Mit Chören und Gesängen*. Leipzig, 1808.

колебае между всезнаещата и персоналната перспектива¹³. Променящите се перспективи на Хофман не само позволяват на читателя да преживее историята от различни гледни точки, но и да се запознае с различни гледни точки към едно и също събитие. В същото време те играят с обвързващата природа на една-единствена перспектива, с „правилния“ начин на виждане на нещата.

В литературата, тъй като няма визуална обвързаност, виждането и невиждането могат да съществуват едно до друго, което улеснява читателя да възприеме различни перспективи в рамките на повествованието. Тези перспективи могат да се крият както в индивидуалното описание на настоящето, така и в интерпретацията на събитията.

Този вид променяща се перспектива е чужд на театъра. Тук има само една гледна точка към действието – от зрителя към сцената. Всичко, което зрителят преживява или вижда, преживяват или „виждат“ и актьорите. Това обстоятелство превръща например призрачните видения в специфичен драматургичен проблем¹⁴. Образът, представен от режисьора на сцената и във филма, авторитетно определя на чий „разказ“ да се вярва.

Един от най-известните примери за използването на тази промяна в перспективата може да се намери в „Пясъчният човек“, изходния материал за действието с Олимпия¹⁵.

Използвайки примера с „очилата“ в „Пясъчният човек“, които са едновременно метафора и реквизит, анализът ще демонстрира как този обект мигрира през различни медии, от ръкописа на Хофман до пиесата на Барбие, в различните версии на либретото на операта и накрая до неговите визуализации във филма и телевизията.

¹³ Подобно е и в „Съветникът Креспел“: тук Теодор разказва събитие, на чиято предистория е бил свидетел само частично; той научава повече за самата катастрофа само от думите на самия Креспел.

¹⁴ Например в „Макбет“ на Шекспир. Ако призракът на Банко присъства физически в сцената на пиршеството в трето действие, четвърта сцена, публиката трябва да се запита защо и гостите на пиршеството не могат да го видят. Ако той не се вижда, това предполага по-скоро заблуда от страна на Макбет. Щастливата среда, а именно призракът да се разкрива само на Макбет, не може да бъде постигната на сцената.

¹⁵ Гледката през очилата в драмата работи само за Хофман: когато приятелят му Фридерик сложи очила, той вижда само мъгла. „Vois, qu'elle est belle! [...] Ah! c'est que tu ne la vois pas d'assez près! – Tiens, considere! (Il lui présente son lorgnon.) FRIÉDERIC, considerant avec le lorgnon d'Hoffmann. Voilà a étrange lorgnon... c'est comme un brouillard qui me passerait devant les yeux. – Je ne vois plus rien de tout.“ [„Виж колко е красива! [...] Ах! Не можеш да я видиш достатъчно отблизо! – Ето, виж!“ (Подава си лорнета.) ФРИДЕРИК, разглеждайки през лорнета на Хофман. „Това е странен лорнет... като мъгла, която минава пред очите ми. – Абсолютно нищо не виждам.“] (Барбие 1851: II/7).

В „Пясъчният човек“ Натанаел не слага очила, а използва далекоглед, тоест един вид джобен телескоп, през който наблюдава Олимпия (такъв, между другото, се използва и в „Малкият Цахес“). Първоначално „...той (Копола) награби очилата, прибрани ги и измъкна от страничния джоб на сюртука купчина големи и малки далекогледы“. Във втората стъпка, след като очилата, предлагани от Копола, са докарвали Натанаел до ужас, той се обръща към друг оптичен обект: „Той взе един малък, изкусно изработен далекоглед и за да го провери, погледна през прозореца...“ (Хофман 1987: 319).

Далекогледът¹⁶ има специална функция: той обръща пропорциите, може да направи малките неща големи (или, ако някога се използва от обратната страна – да направи големите неща малки). Освен това Хофман със сигурност е бил запознат със следния немски идиом: „Думата „перспектива“¹⁷ се използва и преносно и се казва „Да поставиш някого в перспектива“, което означава да дадеш на някого възможност или надежда за нещо, но също така и да го заплашиш с нещо“ (БКЛ 1839: 453). Тоест функция, която далекогледът изпълнява в „Пясъчният човек“ във всяко едно отношение.

Тридесет и пет години по-късно, през 1851 г., Ж. Барбие трансформира далекогледа от 1816 г. в лорнет¹⁸. Хофман вече получава от Копелиус лорнет, тоест стъкло с дръжка, а не тръба с лещи; лорнетът има по-скоро характера на моден аксесоар.

От решаващо значение обаче е, че и двамата автори съзнателно са решили да не използват очила. Лорнетът и далекогледът имат едно общо нещо: използват се само за кратко, особено когато – както в историята¹⁹, а и на сцената²⁰ – човек се нуждае от двете си ръце за танцуване. Това

¹⁶ Срв. Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen. In: Hoffmann-Jahrbuch. 1 (1992/1993), 91 – 105.

¹⁷ На немски език по времето на Хофман думата за далекоглед е *das Perspektiv*, звучаща почти идентично с думата *die Perspektive* – „перспектива“. Днес се използва думата *Fernrohr*. – Б. р.

¹⁸ Съвременната терминология за различните видове оптични инструменти е непосредствено и е различна за Германия и Франция. Лорнетът като инструмент, който се държи с ръка, обаче е най-разпространеният.

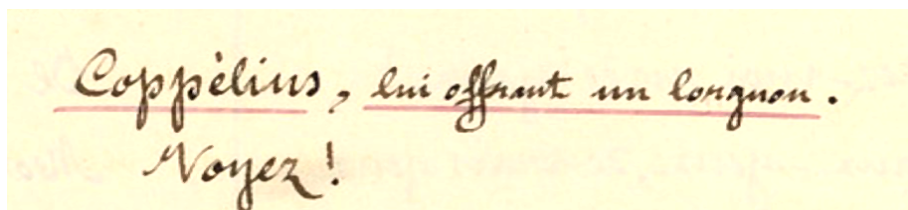
¹⁹ „И все пак! Когато танците започнаха, той без сам да знае как стана това, се озова досами Олимпия, която още никой не беше поканил, и като едва набра сили да измъкне няколко думи, я хвана за ръката. Леденостудена бе ръката на Олимпия“ (Хофман 1987: 322).

²⁰ „Hoffmann enlace la taille d'Olympia et ils commencent à valser“. [„Хофман прегръща Олимпия през кръста и двамата започват да танцуват валс.“] (Барбие 1881: 49).

обяснява и как работят: както повечето вълшебства на Хофман, ефектът им е само временен; „заблудата“ трае като наркотик известно време и трябва да се използва отново, за да се удължи ефектът.



Фиг. 1. Taschenperspektiv (далекоглед) при Хофман



Фиг. 2. Lorgnon (лорнет) при Барбие

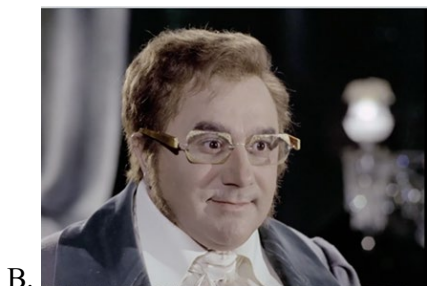
Съвременните продукции обаче игнорират този факт и превръщат далекогледа/лорнета в очила. Това със сигурност се дължи отчасти на остарелия статут на лорнета, но по-важното – и това вероятно е основната причина – е, че на сцената очилата функционират превъзходно като реквизит. Те могат да присъстват през цялото действие и да маркират визуално, че някой може да види нещо, което всички останали – публиката и гостите на Спаланцани на сцената – не могат. Никой не може да види това, което вижда Хофман, но всеки вижда, че той вижда нещо различно.



А.



Б.



В.



Г.

Фиг. 3. „Хофмановите“ очила във филми: А. UK, 1951; Б. BRD, 1962; В. DDR, 1971; Г. UK, 1971

Докато прилагането на субективна гледна точка на сцената представява почти непреодолима трудност, която може да бъде преодоляна само с реквизит, филмът предлага съвсем различни възможности. Той може да използва техниката на гледната точка или субективната камера. Използването на субективната камера позволява историята да бъде разказана от гледната точка на главния герой и е предназначено да отрази това, което главният герой вижда в момента. Обикновено то включва реакциите на хората, с които говори, но може да включва и погледа му. Например фокусът може да бъде върху пейзаж, където уметелото боравене с ъглите на камерата и монтажа е от решаващо значение, за да се демонстрира убедително, че перспективата е на конкретен човек, а не просто изображение на пейзажа. Чрез използването на различни кадри от гледна точка (POV²¹) е възможно – ако не едновременно, то в непосредствена последователност – да се покажат два изгледа на една и съща даденост.

Както в оперните представления филмовите версии също използват очила вместо лорнети. Във версиите на Фелзенщайн²² и на BBC перспективата на погледа към Олимпия не се променя след използване на очилата; не се използва POV и по този начин зрителят разчита единствено на актьорската игра на певица, за да се убеди, че гледането през очилата е променило външния вид на Олимпия.

Филмите на Хекрот обаче са малко по-различни: във версията на Пауъл/Пресбургер Хофман изпробва няколко чифта очила. Първоначално виждаме картини „през очилата на Хофман“, които след това оживяват чрез кръстосано преливане. За историците на изкуството това предлага отлична

²¹ POV: Point-of-View. – Б. р.

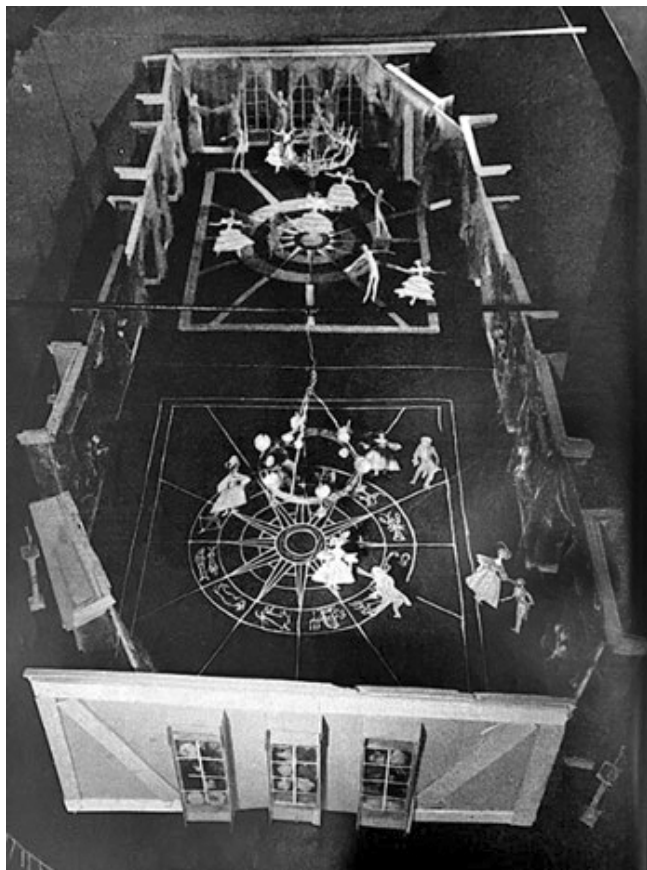
²² Фелзенщайн обаче прави изключение. Във все по-бързия валс има кратка сцена, в която Хофман се обръща и поглежда Олимпия, която танцува с него.

възможност да разгадаят донякъде загадъчния, сюрреалистичен визуален език на Хекрот. Въпреки това остава неясно защо и тук нищо не се променя, когато Олимпия е видяна за първи път през очилата.



Фиг. 4. Изглед през очилата на Копелиус в изображенията на Хайн Хекрот, Великобритания, 1951 г.

В телевизионната версия Кох и Хекрот отиват още по-далеч. Те не само използват техниката на гледната точка; външният вид на Олимпия също остава непроменен, когато бива гледана през очилата, но затова пък се променя обкръжението ѝ. За да се създаде този ефект, в студиото дори е построена втора бална зала. Така виждаме празненството с концерта и бала у Спаланцани два пъти. През „розовите“ очила на Хофман виждаме Олимпия да танцува елегантно валс сред група млади, красиви танцьори, а като зрители и наблюдатели отвън виждаме реалността: тоест – както е посочено в сценария – „странни фигури“, изпълняващи гротесков танц. Но не само героите се променят; балната зала в стил „Бидермайер“ също се трансформира в елегантно неокласическо пространство. Карл О. Кох пише по този въпрос: „Фактът, че Хофман през очилата, които Копелиус му продава, вижда всичко в къщата на Спаланцани като идеализирано и разкрасено, никога не може да бъде показан или „доказан“ на публиката в театъра. Телевизионната камера предлага големи възможности тук“ (Кох 1962: 172). Следователно използването на субективната камера е един от моментите в произведението, в които с филмови средства се прави магията.



Фиг. 5. Моделна снимка на двойно построената банкетна зала у Спаланцани (първо действие)

Привидения

Привиденията и трансформациите са важен елемент от всяко фантастично повествование и затова са изобилни в приказките и разказите на Хофман. С привиденията авторът се справя лесно. Той само трябва да напише: „Появява се“, и то вече се случва пред „вниманието“ на „проницателния“ читател²³.

²³ Например Дапертутото се появява в приключенията в новогодишната нощ: „[...] прислужникът удари факела о настилката, за да го угаси. Обаче сред разлетелите се искри пред Еразмус възникна изведнъж един сух дългоран с остър орлов нос, святкащи очи, злорадо разкривена уста, облечен в огненочервен сюртук с бляскави стоманени копчета. [...] и докато Еразмус се усети, изчезна“ (Хофман 1987: 259).

На сцената обаче осъзнаването на свръхестественото винаги е представлявало най-големите технически предизвикателства за постигане на неразрушаващо илюзии представяне, освен ако не е предназначено да бъде поставено като зрелищен спектакъл само по себе си.

Филмът е отново различен: когато киното все още е било „кино на атракциите“, внезапната поява на предмети и хора във филма се е превърнала в един от най-възхитителните и почти повсеместни ефекти, защото в сравнение с техническите усилия, необходими на сцената, това е било лесно постижимо във филма. За да се накарат предмети и хора да се появят или изчезнат на екрана, се е използвала стоп-моушън анимация. Камерата е трябвало да бъде спряна, пейзажът да се промени и след това камерата просто се завърта отново.

За Шонберг например именно тази дотогава непозната възможност на филма – да създава убедителна магия с камерата без големи технически ограничения – го подтиква да използва филм при планирането на своята сценична пиеса „Die glückliche Hand“ („Щастливата ръка“) в моментите, където се изисквала „най-голяма нереалистичност“²⁴.

„Сцените с Антония“ е базирана на разказа на Хофман за „Съветникът Креспел“ от „Серапионовите братя“. Тъй като в този разказ няма индикации за свръхестествени явления, авторите на пиесата, за да направят историята по-театрално фантастична, въвеждат образа на дяволски подобния д-р Миракъл²⁵ и му придават способността да се появява в заключени пространства.

В театралната драма частта с Антония съдържа следната сцена: изоставената Антония седи тъжно в кресло, а зад нея, „tout à coup“, както се казва, се появява д-р Миракъл. Той ѝ говори в ухото и изчезва. Предполага се, че това е постигнато чрез поставяне на кресло пред пропадало, от което Миракъл може да се появи. За да направи тази техническа трансформация възможно най-убедително илюзорна, опитният театрален режисьор Барбие вмъква кратка сцена: Креспел се завръща специално и

²⁴ „Нереалността на събитията, вече присъща на поезията, вероятно ще бъде още по-очевидна във филмовата адаптация (по дяволите!). [...] Ако например чашата внезапно изчезне във филма, сякаш никога не е била там, сякаш просто е била забравена, това е съвсем различно от сцената, където тя трябва да бъде изкуствено премахната по някакъв начин“ (Арнолд Шонберг, писмо до Е. Хертка, есента на 1913 г. – Хал-Фонтен 1980: 127f).

²⁵ Въпреки че в историята се споменава за кратко д-р Р**, той не притежава „дяволските“ качества на д-р Миракъл. Неназован лекар обаче, с опустошителните си диагнози относно гласовото здраве – „...най-вероятно тя никога повече няма да изпее нота в живота си!“ – се появява в „Sanctus“ от „Ноктюрни“.

точно преди излизането си взема един от двата светилника със себе си.²⁶ Това позволява вече със сценична мотивация да бъде подсилена призрачната атмосфера чрез приглушаване на светлините и техническият екип може да подготви пропадащото незабелязано. В либретната версия това вече не е необходимо и сцената може да бъде пропусната. Благодарение на електричеството, което вече се използва в театъра, светлините могат да бъдат обрани незабележимо. Затова Миракъл сега се появява на няколко места: зад фотьойла и зад канапето.

Тук свръхестественото се материализира чрез конвенционален театрален трик, използван от векове, чиято истинска ефективност се крие в темпото на внезапната изненада – т.е. от една скорост, по-голяма от която и да е скорост на четене.

В триото обаче има и друг момент, по време на който Антония – водена от гласа на починалата си майка – ще пее до смърт. В този момент постановката от драматичния театър неизбежно трябва да се промени към музикалния театър. В началото на работата си с Офенбах Барбие е предвиждал както в своята драма гласът на майката да идва от разстояние²⁷. Към края на работата му с композитора обаче става ясно, че за постигане на вокален баланс в музикалния театър и трите певици трябва да са на сцената. Така във втора версия майката вече се появява на сцената като фантом. Този път обаче появата е умело мотивирана чрез една картина на майката, който е специално вмъкната в сценичните указания и от която се отделя фантомът на майката и материализирал се по този начин, може да пее на сцената.²⁸

Царството на духовете на музиката за разлика от драматичния театър и въображението на читателя изисква присъствието на *двете* свръхестествени проявления на сцената и с всеки акт на съживяването им рискува да унищожи „магията“ на „царството на духовете“. Освободен от акустични или сценично-технически проблеми, филмът сега има всички възможности

²⁶ „Il prend un flambeau et sort. - Reste un flambeau qui éclaire faiblement le théâtre“ (Барбие 1851: 54).

²⁷ Първо като „Voix lointaine“ [далечен глас] в операта, по-късно „Le portrait s'éclaire et semble s'animer. C'est le fantôme de la mère qui apparaît à la place de la peinture.“ [„Портретът се озарява и сякаш оживява. На мястото на картината се появява призракът на майката.“] (Барбие 1881: 81).

²⁸ Ето какво гласят инструкциите на Барбие в третото действие от 1881 г.: „A Venise, chez Crespel. [...] A gauche, canapé et fauteuil. [...] Au fond, entre les deux portes, un grand portrait de femme accroché au mur.“ [„Във Венеция, в „Креспел“. [...] Отляво – диван и фотьойл. [...] Отзад, между двете врати, на стената виси голям портрет на жена.“] (Барбие 1881: 54).

за реализиране на тази драматургично важна сцена. Защото кинематографичната адаптация може да определи как гласът на майката и фигурата на д-р Миракъл се възприемат във връзка с психиката на Антония.

Най-конвенционалното решение, защото най-много наподобява сценично представление, е това на BBC: д-р Миракъл влиза през врата, а майката се появява като призрак чрез насложен образ. Фелзенщайн в рамките на своята реалистична театрална концепция избягва филмовите техники, с изключение на кратък момент, в който се просветлява лицето на майката (която не пее)²⁹.

„The Archers“, от друга страна, предлагат истински кинематографично решение. Цялото действие се разгръща съвсем конвенционално в рамките на своеобразна сценична декорация: с първото влизане на цигулката на д-р Миракъл има внезапен преход – подобно на приказките на Хофман – в кинематографичен фантастичен свят – свят на вокален успех и театър, проектиран чрез съвсем различни сценографски средства, като комбинирани снимки с дорисовка и оцветени покривала. Светът на сънищата на Антония, в който се появяват майка ѝ, баща ѝ, който свири на цигулка, и д-р Миракъл, не бива обаче да е предаден чрез субективна камера, а това трябва да е кадър на един всеобхватен поглед от външна перспектива.



Фиг. 6. От театрална декорация към свят на сънищата (трето действие), Великобритания, 1951 г.

²⁹ Въпреки това, за да направи появата на д-р Миракъл да изглежда „свръхестествена“, без да прилага филмови техники, той използва уметелото мизансцена, тоест умишленото манипулиране на кадъра в рамките на един движещ се кадър. Така по време на сбогуването на Хофман с Антония столът отляво на пианото остава видим за значително време. Когато Хофман си тръгва, камерата се завърта надясно и столът „изчезва“ от погледа за момент. При завръщането си в кадъра Миракъл внезапно е седнал на стола пред пианото. Чрез умел подбор на кадъра се създава впечатлението, че д-р Миракъл внезапно се е „появил“ на стола.

Във версията на Кох има още една, четвърта възможност, при която филмовата технология се използва за подчертаване на драматургични моменти. Тук доминира не появата на Майката, а д-р Миракъл, който е видим от самото начало само като кинематографично наслагване. Лицето на Миракъл изглежда прекалено голямо и демонично през цялата сцена на телевизионната картина, подсилено от рязко контрастно осветление, напomniaщо за техниките на късното нямо кино. Чрез това кинематографично отчуждаване той се превръща във видение. С дематериализацията на Миракъл „камерата може да интерпретира събитието психологически и да покаже Миракъл като фантом, съществуващ само във въображението на Антония“ (Кох 1962: 172).



Фиг. 7. Д-р Миракъл като „демонично“ привидение, Западна Германия, 1962 г.

майката като фантом, Великобритания, 1971 г.

Продукцията на Кох, пише музикологът Йенс Малте Фишер, „...дълго време се смяташе за доказателство за превъзходството на плейбек технологията преди всичко в опери с фантастична тематика, където с мишпулта наистина можеше да се „прави магия“ (Фишер 1979: 163). Защото магията и „пре“-творението на Кох надхвърляха гореспоменатите примери. Така в прелюдията на телевизионния екран човек би могъл виртуално да се разходи от берлинския Жандарменмаркт (като модел, разбира се) до винарската изба на Лутер и Вегер. Човек би могъл и да стане свидетел на метаморфозата на музата от духа на виното; би могъл да потръпне, когато в диагнозата от разстояние Антония се появява като нова, призрачно жива негативна фигура, вече независима от повече или по-малко умела пантомима; или би могъл да присъства и преживява как Хофман чрез твърде дълбок поглед в чашата си измисля песента на малкия Цахес.

Не е изненадващо, че в телевизионната продукция на Кох се използват необичайно голям брой кинематографични (разказвателни) техники, защото, за да се разбере експерименталният характер на тази медия, трябва да се има предвид, че става дума за сравнително нова медия. Подобно на киното, телевизията в ранните си години търси подходяща форма за своето съдържание и едновременно с това е обект на творчески експерименти и теоретични дебати. Телевизията едва започва да се превръща в масова медия в началото на 60-те години на миналия век и бавно се освобождава от аурата си на медия на живо. С широкото разпространение на технологиите MAZ (запис на магнитна лента), съотв. Амрех, появили се в края на 60-те години на миналия век, за първи път става възможно записването на движещи се изображения без филмов негатив, което от своя страна пести разходи и предлага нови технически възможности, използвани във филмовата адаптация на Кох. Кох също така е наясно, че – както изрично е посочено в прессъобщението – телевизионните изображения се излъчват в черно и бяло и липсата на цвят трябва да се компенсира с „кинематографични средства“.

Телевизионерът Кох и сценографът Хекрот схващат, че във фантастичните творби на Хофман, както пише един зрител през 1965 г. по повод на повторно излъчване, „възможностите, които са заложили в този материал – да се покажат преходите между сън и реалност, между действителност и илюзия чрез технически трикове“ (Зрител 1965) са изключително големи. В продукцията си във WDR от 1962 г. те довеждат хофманианските моменти на операта до границите на възможното в телевизията по онова време.

Но не само телевизионната версия на Кох, а и всички гореспоменати продукции се опитват да преведат това, което смятат за съществено, спрямо избраната от тях медия. Дали това е по-скоро в съответствие с „духа“ на хофмановския тип разказ, или просто като отправна точка за техните собствени открития, и дали с по-голям, или с по-малък успех, е въпрос, на който всеки наблюдател, който съпребивава тези медийни „пре“-творявания на Хофмановите разкази, сам трябва да даде своя отговор.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Балаш 2017: Balázs, B. Stilprobleme der Filmoper. – *Das Wort : literarische Monatsschrift* /Red : Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, Willi Bredel 3.12 (1938), pages 107–113. Zit. nach, Campigotto, M. « *L'art des yeux ouverts* »: *le cinéma, avènement d'une nouvelle culture dans les écrits de Béla Balázs*, Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français.
- Барбие 1851: Barbier, J., Carre, M. *Les Contes d'Hoffmann*, drame fantastique en 5 Actes, Paris.
- Барбие 1881: Barbier, J. *Les Contes d'Hoffmann*. Paris.
- БКЛ 1839: *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk*. Leipzig.
- Вайл 1975: Weill, K. *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN-13 : 978-3518067857
- Далхаус, Милер 2007: Dahlhaus, C., Miller, N. Europäische Romantik in der Musik, Bd.2, Von E. T. A. Hoffmann bis Richard Wagner 1820 – 1850: Band 2: Oper und symphonischer Stil 1800 – 1850. Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner (Metzler Musik, Band 2). ISBN-10 : 3476015831.
- Зрител 1965: Zuschauerzurschrift vom 10. Nov. 1965; Historisches Archiv des WDR, Bd.05345 o. S.
- Кох 1962: Koch, Karl O. Die Technik der Opernproduktion im Fernsehen. – *Neue Zeitschrift für Musik*, 4, 1962, 168 – 172. ISSN 09456945.
- Кракауер 1960: Kracauer, S. *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Кракауер 1975: Kracauer, S. *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 978-3-518-28146-8.
- Фишер 1979: Jens-Malte Fischer. *Prima le immagini, dopo la musica. Überlegungen zur Geschichte und aktuellen Situation der sogenannten E-Musik speziell der Oper im Fernsehen.* – Kreuzer, H. und Prümm, K. (Hg.). *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte u. Kritik d. Programms in d. Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart: Reclam. ISBN 10: 3150102898.
- Хал-Фонтен 1980: Hahl-Fontaine, J. (Hrsg.). *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky; Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. Salzburg, Wien: Residenz. ISBN 9783701702619.
- Хофман 1885: Hoffmann, E. T. A. Nachtstücke, Kreiserianum Nr. 4 Beethovens Instrumentalmusik. – E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Bd. 3: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816 – 1820. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard

Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
(= Bibliothek deutscher Klassiker. 7.). ISBN 9783618680369.

Хофман 1987: Хофман, Е. Т. А. *Избрани творби в два тома*, т. 1. София: Народна култура. [Hofman 1987: Hofman, E. T. A. *Izbrani tvorbi v dva toma*, t. 1. Sofia: Narodna kultura.]

Хофман 2011: Hoffmann, E.T.A. *Der Sandmann*. – E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann. Historisch-kritische Edition*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld. ISBN-13: 978-3835337183.

Източници на изображенията

Илюстрациите са екранни снимки от съответните споменати филми.

Освен това:

Фиг. 1. E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann* Manuskript, Bl. 12r, Abb. bei Kaltërina Latifi (Hg.): E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann. Historisch-kritische Edition*, Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld 2011, S. 56.

Фиг. 2. Jules Barbier: *Les Contes d'Hoffmann* // Лирическа драма в 5 действия и 10 сцени (ръкопис). Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, RES-2625 (3), p. 18.

Фиг. 5. Снимка на модела (Кох 1962: 170).

Derek Gimpel M.A.

Humboldt-Universität zu Berlin

Berlin, Deutschland

email: derekgimpel@web.de