

СЕКСУАЛНОСТ И СМЪРТ ПРИ ОЛЕКСАНДЪР ДОВЖЕНКО

Владимир Колев

Annotation: The following article analyses the idea of seeing and observing, of making the seen moments and objects rational, their keeping and reflexion in the memory in some of Olexandr Dovzhenko's art pieces. The text also retraces the reconstruction of the excessive recollections (such as sexuality and death) in other, alien milieu. In these aspects Dovzhenko's narratives are investigated throughout exemplary for the modern philosophy books of George Bataille ("Story of the Eye" and "Erotism: Death and Sensuality") and Michel Foucault ("The History of Sexuality").

Keywords: seeing, reflexion, memory, eroticism, death, interchangement.

Става въпрос за виждането и наблюдаването, за осмислянето на видяното, запазването му в паметта и реконструирането му в друга, чужда среда. Зрението има способността да подпомага активното възприемане на обективната действителност, но като никое друго то предопределя и повечето спомени. Нито обонянието, нито допирът, нито вкусът, нито дори слухът не могат да оставят такива отпечатащи в човешкото съзнание, както го прави зрението. Почти всичко в съзнанието у индивида се пречупва през видяното, реално или въображаемо.

Затова и тук ще се представят интертекстуални препратки между знаковата за модерната философия книга на Жорж Батай (1897-1962) „История на окото“ (1928) и някои текстове на украинския писател и режисьор Олександр Довженко. Макар и коренно различни в художествените си практики, творчеството на Довженко и текстът на френския философ имат две допирни тематични линии — идеята за сдвояването на смъртта и еротизма, при която еротиката е крайно отклоняваща се от стереотипната представа за нея; второто сходство е при момента на виждането на тези две прояви, наблюдаването на реакциите от акта на виждането и осмислянето им като изконни за природата в жестокия смисъл на нейните правила.

Водещата позиция на окото при двамата автори, осмислянето на зрителния орган като доминантен образ в произведенията им, се определя от отношението към биологичните му функции и качества. Дори и незрящи, очите са осезаемо смислонатоварени. Пораждането на отчетлива чувствителност при виждане в текстовете на писателите се изявява само в настъпили ситуации на крайности при зримия обект. Лишаването на

наблюдавания от възможността да гледа активира сетивността на наблюдаващия. Отсъствието на зрение в реалността създава наситена емоция у виждащия акта на отнемане, която впоследствие бива пренесена във въображаеми пространства, за да бъде превъзможната. Необходимостта от транспозиция на възприетото от реалното в илюзорното в „История на окото“ на Батай и в текстове като „Звенигора“ и „Майка“ на Довженко е обусловено от силното чувство, а то се появява, когато наблюдаваното е предмет на възбрана. Колкото по-непреодолимо е табуто, толкова сетивността е по-активна. Затова смъртта и сексуалността намират място като контекстуални центрове на незабравимото видяно.

Виждането и паметта за него

За Батай и за Довженко зрението се оказва водещото сетиво за възприемане. Гледането се явява организиращ фактор на съзнанието и на спомените, тъй като те се опират на обекти, а единствено зрението е способно да проектира у индивида образи заедно със заобикалящата ги среда.

От това обаче не следва, че останалите сетива са без значение за паметта. Напротив, изграждането на завършен образ в съзнанието не зависи само от неговата видима материална същност, а и от неговите качества — способност за звуко- и шумоиздаване (когато се активизира слухът), миризма (обонянието), материя (усетена чрез допир) и вкус. Следователно образът може да бъде извлечен от контакта с другите сетива, когато зрителният не е налице. Например, представата за цветето лилиум може да се появи вследствие на аромата на лилиум, който е непосредствено доловен от обонянието, без да е необходимо да бъде видян предметът, излъчващ миризмата; образът на цигулката може да бъде изведен във въображението от специфичния тембър на звука, който издава, от обертоновете, които го допълват; и т.н.

За акта на спомняне не е нужен обезателно зрителният контакт. Но именно той е онова, което реконструира образи и осъществява асоциативни вериги. Субектът (напълно хипотетично) може никога да не е виждал цветето лилиум или то просто да се е заличило от спомените му, но той е наясно с неговата миризма, усещал я е някога и тя се е запечатала в паметта му. По този начин се появява качеството на предмета и неговият речеви знак (думата ‘лилиум’), без да присъства обектът от вещественния свят. Човешкото съзнание обаче непрестанно търси асоциативни връзки, тъй като качествата на предмета и знакът за него не биха могли да съществуват без самия предмет, който обозначават, в такъв случай те са непълноценни. Тогава се появява споменът за момиче, което ухае на лилиуми. Споменът би

могъл да е свързан с приятни или неприятни усещания, които също биват събудени в съзнанието на субекта. В зависимост от тези вторични субективни чувства самото ухание на лилиуми също бива окачествено като приятно или неприятно.

Асоциативната връзка, разбира се, би могла да бъде всякаква друга. По-важното обаче е, че физическите качества на обекта, извлечени от другите сетива, придобиват някакво значение едва когато е наличен обект в съзнанието, който да притежава тези качества и който да е запазен в паметта именно от зрителния контакт с него.

Придаването на особена важност на зрението за френския философ и за украинския писател е пряко свързано и с въображението като основополагащо условие за изкуство. За модернистките творци обаче изкуството често се превръща в самоцел заради отделянето на произведението от емпирическата действителност. Това е причината актът на гледане да се разглежда не просто като начин за възприемане на художествената и обективна реалност. Наблюдението се превръща вече в обект на изкуството, а не толкова в средство за неговата рецепция.

Интересът към виждането при Довженко и Батай се определя от три негови аспекта: окото като зрителен орган, чисто материалната му същност с физиологическите му качества и функции; виждането като способ за поемане на действителността; окото като символ и виждането като начин на проектиране на въображаема действителност — сън и фантазия.

Съсредоточаването върху материалната същност на очите при двамата автори е маркер на преобърнатото, пасивно или свръхинтензивно виждане. Очите откриват нови равнища на сетивност. В „История на окото“ сексуалните актове между Симон и повествователя се извършват „пред зачервените очи на сър Едмонд“ (Батай 1992: 92). Наблюдаването за сър Едмонд е начин за консумиране на осквернителните сношения между другите, а очите са органите за съучастие и съпреживяване. Зачервеният им цвят, притокът на кръв в очните кухини е показател за тяхната подсилена активизация. Неслучайно в текста е направена алюзия на очите с репродуктивните органи на бик.

В „Звенигора“ чрез движението на очите и техните физически характеристики е предадена смъртта на вол. Жестокото отношение на скандинавския воин към умиращото животно е описано чрез строшаването на камшика върху гърба му, чрез ударите с меч след това, но предсмъртната агония е пресъздадена само чрез движението на очите на вола. Те са „широко разкрити“, обръщат се така в орбитите си, че „се виждат

белтъците с кървави жилки“ (Довженко 1966: 73). Тук разкъраваните и обърнати нагоре очи предметят нетърпимата болка преди смъртта. За разлика от Батаевия текст те не са средство за изживяване на емоции, а изразяват стремеж за преодоляване на физическото страдание. Функцията им на виждане е пренебрегната, за да им бъде приписана ролята на определител на вътрешно състояние. Изместването на зеницата при появата на очните ябълки сочи за отсъствие на зрителна способност в този фрагмент от творбата на Довженко.

Изтръгването на окоето на андалуския монах по време на садистично-некрофилското съвкупление със Симон от „История на окоето“ също подчертава идеята за лишаването от виждане, но и за интензифицирането на зрението у наблюдаващия аз при вида на сцената. Така събитието оставя траен отпечатък в съзнанието на Батаевия разказвач, редом до всички останали случки на крайно престъпване на забраненото, на които е свидетел.

В по-късните си текстове Олександър Довженко продължава да употребява образа на окоето в разнообразни аспекти, при които органът е лишен от привичните си биологични функции. В разказа „Майка“ (1943) обесената след отстъплението на нацистките войници жена е с отворени очи, но тяхната застиналост навява контрапунктни на военната обстановка внушения:

„Ревяха картечници. Снеговете руменееха от слънцето. От картечния рев се сипеше скреж и приказни снежинки падаха на майчините разтворени очи. (Довженко 1959: 476-477)“

Смъртта на майката е довела до естествената дисфункция на органите ѝ, но повествованието акцентира именно върху очите. Макар и неவிждащи, те съдействат за краткотрайната поява на антиномен на военната реалност свят. Оттук и приказните ареали утвърждават моралното (съветските войници прекъсват боевете, за да отдадат чест на свещеното майчино действие), а моралът, на свой ред, сакрализира въоръжената защита на родината. Осъществява се последователност от значения, които от противоречието помежду си образуват единство, а в основата на цялата смислова поредица стоят очите, които придобиват нови, нетипични черти, след като липсват първичните, физиологични функции.

Присъщото биологично предназначение на очите в творбите на Довженко и на Батай е обезсмислено. То не притежава значение само по себе си, освен когато бива преднамерено иззето. При Батай актът на виждане се превръща в еротично действие, а отнемането на зрението — в активатор на съзнанието, което оценява нарушаването на

етичната забрана като емоционално преживяване от най-висш порядък. За Довженко отсъствието на зрение пренасочва повествованието към друга сетивност, каквато е предсмъртната агония, или служи за изграждането на ново пространство.

За авторите очите са образ, обект на изображение, част от богатия наративен инструментариум, при който отнемането на функции и придаването на други е обичаен маниер за постигане на художественост. Но очите като образ са важни и заради първоначално зададените им функции, тъй като лишаването им от тях носи смисъл, чрез който се постига оптимизиране на отредената им нова роля.

Качествата на органите са начин за изразяване на действието им. Зачервените и широко отворените очи подчертават тяхната активизация дори когато те са физически неспособни за употреба, защото предназначението им да виждат вече е изместено от друга цел. Но качествата на око са и средство за обвързване с други обекти, които да потвърждават вторично зададената им роля. Сравнението му с птиче яйце и с мъжки полови органи, което стои непосредствено до акта на насилие, допълва образа с нови възприемателни регистри.

Не може да се смята обаче, че първичната, биологичната функция на око е напълно отнета. Наблюдаването на лишаването от зрение е това, с което се реализира значимостта на акта. В текста на Батай виждането на изтръгнатото око е подчертано чрез проекцията на сцената в съзнанието на повествуващия Аз, където намират място други не толкова впечатляващи събития от живота му. Затова и тук отнемането на зрение се явява същностно за вътрешния свят на Аза.

Изкривяването на предназначението на гледането поради неговата силна интензивност и превръщането на очите в орган за сексуално изживяване също не изключват напълно биологичната им функция на възприемане на обективната действителност. Еротичното действие е осъществено именно благодарение на виждането. Съвкупленията между другите двама, които сър Едмънд наблюдава, обаче не се ограничават до простото им възприемане, а до тяхното емоционално съпреживяване. Богатият англичанин не само получава зрима информация за контактите между Симон и Аза, той ги усвоява подобно на физическите участници в сношенията, въпреки че средствата му са различни.

В „Звенигора“ преместването на зениците в очите на вола, така че да се вижда само бялата част от очните ябълки, е своеобразна замяна на зрителните способности със задачата им да изразяват болката преди смъртта. Този фрагмент обаче е обект на

безучастното наблюдение от двамата скандинавски воители. Лишаването от зрение при животното се превръща в момент на зрителен интерес у тях. Но пасивното поведение на мъжете ограничава акта на виждане до приемането на предсмъртната агония като обикновен факт от действителността, без да бъде подбудена емоционална съпричастност.

В разказа „Майка“ откъсът с преклонението на съветските войници пред обесената жена е със сходни връзки. Както при умиращия вол от „Звенигора“, и тук липсва зрение, но очите на майката са отворени и препращат към приказни тополи. И в този текст лишението от привичната дейност на очите се явява обект на наблюдение — войниците гледат невиждащия. За разлика от ранното Довженково произведение в „Майка“ обектът е лишен от субектни отношения в емпирическата реалност. Въпреки че притежават новата роля да препращат към различни от действителните пространства, макар да въздействат на армията, очите и техният притежател не действат. Те са предмет на асоциации и алюзии и така те са активни, но не изразяват състояние на тялото, както го правят при образа на вола, или на психично-физиологичните внушения, както е в „История на окото“. Войниците „четат“ по очите ѝ „нещо ласкаво и мило сред гърмовете“ (Довженко 1959: 471) и именно затова героинята вече не е субект.

В същото време очите и цялата фигура на обесената представляват интерес за наблюдателите заради отминалото действие. Героичният жест на майката преди смъртта ѝ буди почитанието у войниците, а очите изразяват именно този жест на общонародно материнство. Думите „ласкаво и мило“ бележат момент, в който майката е вече мъртва, тоест героиката е останала назад във времето. Наречията определят отношение, настроение, поведение, които превръщат образа на очите в субект. Не жената, а очите ѝ приемат характеристики на вършител, тъй като останалата част от тялото не е активна („[...] той целуна студената майчина ръка“; Довженко 1959: 476). Така очите като обект придобиват субектни черти, с което се задава и силната активност на образа в текста.

В този аспект се осъществява противопоставянето между емпирическата реалност и приказната действителност, но и тяхната обусловеност. Войниците добиват информация за смъртта на майката чрез зрението си и затова ѝ отдават чест. Но те „четат“ и „нещо ласкаво и мило“, което ги отвежда към митологично-приказното пространство, в което очите като обект придобиват субектно значение. Приказният свят тук се реализира през реалния, но по този начин емпирическата действителност е изтласкана.

При Батай е аналогично, защото нараторът проектира в съзнанието си

единствения смъртен случай, на който е свидетел — този с убийството на монаха. Въображението на героя наслаждава образи от миналото (замъкът с призрак отляво) с наблюдаването на жестокост (изваденото око на свещеника), ослепелия от сифилис баща и изневеряващата майка, при което се оформя една напълно фантазна картина. Но всички тези фигури са в миналото на Аза. Те са преживени, наблюдавани са наяве. Въображаемостта е пространство и тук е следствие от действителното. Реалното обаче е изкривено и отдалечено от тази проекция, за да се утвърди позицията на фантазията като заместител.

Забраната

Причината, поради която е необходимо подобно изтласкване, се корени в идеята за изначалната забрана. Тъй като насилието, достигнало до крайности като убийство и сексуално извращение, е табуирано в човешкото съзнание. За превъзмогването на непозволеното се задейства фантазията, която да отдели силното впечатление от видяното от неговите реални измерения. Чрез транспонирането на действителното в сферата на имажинерното се постига частично преодоляване на табуто. В нереалните пространства унищожаването на забраната не предизвиква страх.

При милитаристичния разказ на Довженко изглежда, че чувството на забрана, а оттам и на страх не присъства. Обесването на майката настъпва след противоборството ѝ срещу окупаторите. Смъртта ѝ е героична. Тя е насилствена, макар жената сама да надява бесилото около врата си. Враговете и залавянето ѝ от тях са причината за нейната гибел, а не наблюдаващите я сънародници. Митологизирането на образа е налице. Тук отново има изтласкване на действителността и подмяна с проекция на въображението. За разлика от произведението на Батай насилието като табу не е ясно изведено, тоест логиката на транспониране не е проявена, а актът на заместване на двете полета е изобразен (докато при Батай е осезаем). Въпреки това забраната на смъртта като причинно-следствена връзка за преминаването в приказните топоси се открива и в Довженковия разказ.

В по-късните си изследвания Жорж Батай разглежда смъртта като изконна забрана за човека. От най-древни времена смъртта се приема задължително за насилие над човешката природа. Смъртта за праисторическия човек никога не е естествена. Тя се окачествява като магическо вмешателство, като „заразяване“, поради което се появява и страхът от нея и последвалото ѝ определяне като табу. „Забраната, която завладява другите пред гледката на трупа, е отдръпването, при което *те отхвърлят насилието*, при което *се*

откъсват от насилието“ (Батай 1998: 48)⁵³. При това положение мъртвият се активизира като опасност за живите. Според философа именно страхът от трупа, заплахата от „заразяване“ и опитът за бягство от насилието са обстоятелствата, които довеждат до заравянето на тялото и до ритуализирането на погребението в по-нататъшния етап от развитието на човека. Церемониите при раздялата на живия с мъртвия са своеобразно сакрално действие, чиято цел е обезвреждане на магията, която е убила другия.

В текста „Майка“ актът на отдаване на почит от войниците към матерния образ е израз на същия този обред на противодействие срещу силите на смъртта, който възниква в праисторическата епоха заради породения страх от тях (силите) и наложената забрана. В този случай я няма погнусата от разлагащото се тяло, за която говори Батай, защото Стоян целува студената ръка на майка си. Ритуалът на *„откъсване от насилието“* като дълбоко вкоренен в човешката същност обаче присъства. Преминаването на ротата в редица със свалени шапки пред обесената е част от свещенодействието, каквото е погребението със съпътстващата го церемониалност. Нещо повече — преклонението пред зримия образ на мъртвото тяло, тържествеността на обряда подменят пространствените координати в творбата. Военната обстановка бива пренебрегната от визията за приказност на сцената със снежинките, докосващи отворените очи на мъртвата, очи, по които „да се чете нещо ласкаво и мило“.

Тезисът на Батай за отношението към трупа води до заключението, че транспозицията на видяното от сферата на реалистичното към тази на въображаемото в разказа на Довженко е напълно естествена човешка реакция, възникнала някъде по пътя на еволюцията. Митологизирането на героинята е съответно прилагане на изначално зададената у индивида необходимост от препозициониране на видяното престъпване на забраната. Макар войниците и Стоян да не са преки свидетели на акта на трансгресия, трупът сам по себе си е табу. Поради това прехвърлянето на реалистично видяното в света на въображаемото е идентично с реминисценциите на повествователя от „История на око̀то“. И в двата текста съществува стремеж към психично преодоляване на нарушената забрана.

В другия текст на Олександър Довженко, „Звенигора“, табуирането на насилието при смъртта на вола е предадено само чрез страха от докосване. Скандинавските

53

воини наблюдават умиращото животно, но не се допират до него. Дори кочияшът, насилникът над вола, отказва да има пряко съприкосновение с него, след като вече е мъртъв. Тук присъства отвращение, погнуса от трупа и от очакваното му разлагане. Разбира се, необходимо е да се прави разлика между животинско и човешко тяло, тъй като опасността от животинската смърт не води до преки асоциации с изначално заложената смърт у човека. Наблюдателите не се опасяват за собствения си живот, а изпитват дълбоко вкоренена погнуса. Затова и в откъса не е налице заместването на реално видяното престъпване с въображаема проекция.

Транспозиция в произведението има, но тя не е при смъртта на вола, а при момента с представлението, на което мнимият княз обещава да се самоубие показно пред публиката. Подчертаната екзалтация у зрителите от очаквания саморазстрел е показателна за интереса им към смъртта. Играта на интимност на публиката спрямо княза граничи с еротическото възприемане на обявеното самоубийство. Жаждата за зрелища при жените, която от ужаса, който предполага смъртта, преминава във физическо привличане към играещия или поне към силно изразено любопитство, е обусловена от притворените им погледи и от усмивките на предстояща наслада.

Еротизъм и смърт

В близък до този контекст Жорж Батай обединява ероса и танатоса, защото всеки сам по себе си е начин за прекъсване на непрестанната цикличност на трудовия живот:

„Но тревогата, която разкрива нашето унищожение и смърт, винаги е свързана с еротизма; нашата сексуална активност окончателно ни приковава към тревожния образ на смъртта, а познанието за смъртта задълбочава бездната на еротизма. Проклятието на разложението постоянно се отразява върху сексуалността, която то [проклятието, бел. авт.] се стреми да превърне в еротично. [...]“ (Батай 2007: 65)

За французина смъртта и сексуалността са проявления на насилие, а еротичното е форма на сексуалността, която скрива жестоката ѝ природа също както погребалните ритуали прикриват опасността от „зараза“ и отвращението от разлагащото се тяло. Удоволствието или вълнението от трансгресията, от престъпването на забраненото обяснява акта на самото престъпване, а убийството (самоубийството) и еротичното са инвариантни пътища за постигането му.

Така еротичното усещане при публиката във филма „Звенигора“ намира

психологична обосновка чрез идеята на Батай. Осуетените очаквания обаче прехвърлят емоцията в гняв срещу лъжесамоубиеца. Крайната екзалтация е заместена от агресия. Чувството за удоволствие от наблюдаваната смърт не е удовлетворено, защото очакваният изстрел не се състои. Няма го нарушаването на забраненото, поради което я няма и замяната на реалното с фантазното. Препозиционирането се реализира, но единствено на емоционална основа, въпреки че тя отново не бива задоволена.

Престъпване на забраната

Трансгресията, несъобразяването с общоустановеното табу, според теорията на Жорж Батай, е изначално обвързана с темата за смъртта и за сексуалността: „[...] още от самото начало — заявява философът, търсейки зараждането на забраната в човешката праистория — двете първични забрани засягат: едната — смъртта, а другата — сексуалната функция. “Не убивай.” “Не прелюбодействай, освен в брак...” Такива са две от основните заповеди на Библията, които по същество не сме преставали да съблюдаваме.” (Батай 1998: 46). Забраните, отнасящи се до смъртта и до сексуалността, са наложени с цел отдалечаване от насилието, което стои в основата на природните закони. С това отделяне на човека от природата се постигат и същностните му различия с животните, които съществуват изцяло според заложените си инстинкти.

След като първите забрани, които се появяват в еволюцията на човешкото мислене, са свързани със смъртта и сексуалността, те се оказват най-отявлените различителни признаци на хората от останалите живи същества. Причината за табуирането на двата аспекта от живота не се състои в това да се отличи и разграничи човек от животните, а настъпва постепенно с развитието на съзнанието и с обогатяване на външното и впоследствие на вътрешното познание. Батай обуславя знанието за света от труда, докато вътрешният опит, при който се поражда съзнанието за смъртта и съдържането от сексуалността, се детерминира паралелно със, извън и в резултат на труда. В такъв случай смъртта и сексуалността се явяват съвсем естествена опозиция на труда, защото те възпират трудовата дейност, която е жизнено важна, тъй като само чрез нея се осигурява препитание. Затова именно трудът, самоопределянето на човека чрез него е това, което е наложило забрана по отношение на смъртта и на сексуалната дейност.

Така още от самото им дефиниране като обекти на забрана еросът и танатосът съществуват съвместно в съзнанието на хората. Забрана върху тях е предизвикана с

цел да се ограничи тяхното въздействие, да се обуздае стихийността им, която разрушава рационалното. Без придобиването на такава детерминираност двете понятия представляват заплаха за рационалното съществуване, обусловено от труда. Заради това и смъртта, и сексуалността се възприемат като насилие. Но това насилие е природно, естествено е, така че колкото и силна да е забраната, колкото и дълбоко вкоренена в колективното несъзнато да е тя, емоцията, желанието за удовлетворяване на тази инстинктивна стихийност се запазва у човек.

И двете практики, които са обект на възбрана, според изследването на Батай се появяват приблизително по едно и също време още преди появата на хомо сапиенс, така че те са се вписали дотолкова дълбоко в човешката същност, че действат на подсъзнателно ниво. Поради тази особеност и емоцията, която едното от тях предизвиква, често се преобразява в емоция на другото, особено когато първично породеното желание за трансгресия не може да се реализира. Ако един индивид не е в състояние да удовлетвори конкретен силен сексуален порив, тогава желанието бива транспонирано в сферата на смъртта. Ако у него се породи емоционално наситен тласък, свързан със забраната по отношение на смъртта, при който обстоятелствата налагат неговото потискане, този тласък би могъл да се превъплъти в сексуално действие. Тоест връзката между ерос и танатос е толкова здрава, че тя позволява преминаването на емоцията от една среда в друга.

Пример за подобна замяна при Довженко е най-еротично наситената сцена от цялото му филмово творчество — моментът с обезумяването на Наталка, след като е разбрала за смъртта на любимия си (филма „Земя“). Пристъпът на голото момиче е резултат именно от такава транспозиция на еротичното желание.

Сексуалното привличане между Наталка и Васил е представено непосредствено преди убийството на главния герой, когато младите двойки се събират при залез слънце след трудовия ден и се отдават на емоцията си чрез непрестанно съзерцаване един в друг и чрез еротичен допир. Силната емоция при двамата не е удовлетворена. При срещата им има обещание за реализация. Ръцете на момчетата под ризите на момичетата и непрекъснатото взаимонаблюдение са знак за желание, за стремеж към извършване на сексуален акт, а не за своеобразното му осъществяване.

Но обектът на желание при Наталка, Васил, е убит, а еротичното усещане остава незадоволено. Възникването на табу, свързано със смъртта, и по-специално, по отношение на докосването до трупа, прави еротичния контакт невъзможен. В киноповестта

героинята не се допира до мъртвия си любим, а само вижда тялото му: „Мълчаливо, без вик наблюдаваше отхвърленото момиче своя любим, от когото така се срамуваше през деня, очаквайки тихата вечер [...]“ (Довженко 1958: 91). В кинолентата тя дори не го поглежда. Забраната за смъртта обезсмисля еротичния порив, който също е табуиран. Двете възбрани заедно подсилват допълнително желанието за трансгресия, с което се обяснява и агресивното поведение на Наталка. Енергията на усещането се увеличава, а както казва Батай, „Радостта изисква от нас да пилеем енергийните си ресурси“:

„Ужасът, свързан с желанието, и нищетата на желанието [...] все пак не могат да ни отвлекат от разбирането, че желанието има свой желаем (desirable) обект. Тревогата, когато желанието се открива в празнота — а понякога и в смърт — може да служи за повод да желаем повече и да добавим притегателност към желаемия обект“. (Батай 2007: 80)

Наталка изпитва ужас при вида на мъртвия Васил. Но за нея той остава желаем обект. Голотата ѝ и пристъпът на полудяване са проекция на нейното еротично чувство, а не авторова цел, насочена към зрителя. В резултат на сексуалното ѝ влечение, подсилено от наличието на смърт, Наталка транспонира емоцията в голотата си, във впиването на пръсти в гърдите си, във виковете, в разкъсването на пердетата над прозорчето, в ударите върху възглавницата. Всичко това е пряко отражение на превъзбудата от силното еротично влечение и от невъзможността от практическо престъпване на забраната, която търси утоляване чрез други, несексуални действия. Насилието, заложено изначално в еротизма и смъртта, преминава в агресия, насочена срещу самата нея и към предметите, които я заобикалят.

В по-късните текстове на Довженко идеята за транспонирането е тясно свързана с морално установените порядки като устойчиви знаци, утвърждаващи именно забраната. Постига се сложна комбинация от възбрани и преминаване на желанието в различни сфери на табуираното, при което нарушаването на някоя от тях е задължително.

При изграждането на взаимоотношенията между Катерина и Валерий в киноповестта „Поема за морето“ (1955-56) актът на престъпване е вече извършен. Двата са нарушили библейската повеля да не се прелюбодейства извън брака. За Валерий сексуалният контакт с Катя е едно от многото му похождения. Той няма намерение да се обвърже с нея, нито с предишната работничка от предприятието, с която е имал интимни отношения и която го смята за свой мъж. Целите му са насочени към 16-годишната дъщеря на инженер Греков, с

което да ускори кариерното си развитие. За Катерина проявата на еротично чувство е силно свързано с възпроизвеждането, със създаването на семейство и раждането на живот. Героинята се стреми да се съобразява с моралните ценности, въпреки че ги е нарушила. След като осъзнава, че желанието ѝ е неосъществимо, тя прави опит за самоубийство. От друга страна, баща ѝ пресъздава във въображението си сцена, в която убива осквернителя на дъщеря си. Представа си апокалипсис, с който да възвърне правдата в света, проектиран според етичните правила.

Така представена, фабулната линия изглежда характерна повече за творба от XIX, отколкото от XX век. И именно ярката намеса на моралното в сферата на сексуалното правят „Поема за морето“ такава. Все пак произведението е по-съобразено с емпирическата действителност, отколкото е „История на окото“ на Батай, но и в сравнение със „Звенигора“ и дори със „Земя“. Затова и тук идеята за сдвояването на еротизма и смъртта, за трансгресията и за преминаването на силно емоционалното чувство от едната практика в друга е много по-усложнена, а и по-динамична.

В литературния текст и във филма липсва описание на акта на престъпване. Дори обстоятелствата, които са породили еротичното желание, са бегло упоменати — Катя е привлечена от думите на Валерий, а той — от нейната външност. Става ясно, че нагласите, които водят двамата към трансгресия, са различни. Докато Катерина възприема сексуалното като начин за репродукция, като фактор, който предшества поредица от действия, които достигат до установяване на семейното положение, за Валерий то е подтик за престъпване на забраната и нищо повече.

В своята същност тези нагласи се противопоставят една на друга по същия начин, по който си опонират еротизмът и сексуалността. За него сексуалното влечение и удовлетворяването му се доближават максимално до животинския порив. Макар и да е активна в някаква степен, забраната не противостои толкова силно на желанието му. Не става дума за абсолютно животинска сексуалност у героя. Актът с Катерина е на рудиментарна основа в съзнанието на Валерий, но неговата сексуална сетивност не е първична. Тя не би могла и да бъде, защото знанието за наличието на табу я превръщат в еротично усещане. Затова той „почти я ненавижда [Катерина, бел. авт.]“ (Довженко 1959: 141) — тя непрестанно му напомня за забраната, която нарушават.

Тук е необходимо да се уточни какво всъщност е нарушено, тъй като християнската норма да не се прелюбодейства извън брак се появява прекалено късно в

човешката еволюция, а и практически тя не е престъпена от героя — има само обещания за семеен съюз от негова страна. Би могла да се вземе предвид и измамата с цел осъществяване на полови сношения, но тя също е поставена във времето около утвърждаването на монотеистичните вероизповедания, а и каноничният завет „Не лъжи!“ е най-често нарушаваният дори и днес. Възбраната, която Валерий пренебрегва, се е формирала, преди християнските ценностни модели да вземат превес, и има пряка връзка с насилието, с ексцеса на природата, от който се отделя човешкото същество. Тя е в разпиляването на живота и страха от порива за прахосването му.

Жорж Батай прави дълга и солидно обоснована трактовка в тази насока. Според него у човека присъства боязън от смъртта, която води към празнота за самия него, но тази празнота се запълва от пораждането на нов живот, при което се появяват също страхът от обещанието за живот, каквото представлява еротизмът, и страхът от възпроизвеждане. Френският философ заявява, че „човечеството еднородно пренебрегва факта, че смъртта е и младостта на света“ (Батай 1998: 62). Природата насилствено изисква непрестанна замяна на старите организми, които вече са изчерпали силите си, с нови, които да й дадат по-силен тласък. Срещу това тревожно „бурно движение“ (Батай 1998: 62) се противопоставя индивидът, което обаче предизвиква още по-интензивното прахосване на живота:

„Ако разгледаме всеобхватно човешкия живот, той е стигащо до тревожен страх стремление към прахосване — *стигащо до тревожен страх, стигащо до онази граница, където тревожният страх вече е недопустим*. [...] Някаква трескава възбуда в нас иска смъртта да нанася своите опустошения, за които да плащаме ние.“ (Батай 1998: 63)⁵⁴

Погледната по този начин, трансгресията при Валерий представлява опита да се овладее това стремление към прахосване, да се ограничи стихийната замяна с новото, тоест репродукцията, която утвърждава смъртта. Но този стремеж парадоксално е не чрез ограничаване на сексуалната активност, а чрез нейната неплодоносна изява. Възпирането на нестихващия устрем към обновление при героя е посредством опита му да отдели еротизма от неговата изначална цел да подновява живота.

На другия полюс стои нагласата на Катерина. За разлика от своя възлюбен тя е част от всеобщата трескава възбуда, която желае непрестанно рушене и непрекъснато обновление. Еротичното желание у момичето е именно израз на непрестанната замяна на старото с ново, което да направи въздействието на смъртта още по-унищожително. Това

⁵⁴ Курсивът е на Батай.

нейно стремление обосновава и последвалото ѝ желание да умре („Не ѝ се иска да живее — така се е обезсмислило всичко за нея“; Довженко 1959: 141). Нещо повече — тя дори фантазира смъртта си, своето погребение „с тържествени речи“ (Довженко 1959: 142), сред които е и словото на нейния губител, у когото се е зародило вдъхновение, който като че ли се е преродил духовно след нейната смърт.

При Катерина точно представата за еротизма с присъщата му пораждаща функция, която предполага обновлението, а с него и смъртта, пренасочват сексуалното ѝ желание към желание за самоунищожение. Във въображението на момичето с акта на самоубийството си тя преотстъпва място за новото, също както е с действието на раждането, при което отново се налага нейното заместване в бурното движение на живота. В случая обаче смъртта на героинята предвещава раждане повече в душевен аспект, отколкото във физически, каквото предполага възпроизвеждането. Фантазното погребение предизвиква обновление по отношение на колектива, в който работи, на приятелите ѝ („още по-силно да се обединят редиците“, Довженко 1959: 142), на Валерий с неговото въодушевление, на баща ѝ, който се извисява в скръбта си и чрез кратките си прочувствени слова кара и другите присъстващи да се извисят.

Следователно еротизмът и смъртта при Катерина са проява на порива за прахосване на живота, която е в унисон с всеобщия стремеж за репродукция, а тя „изисква смъртта на онези, които пораждат, които винаги пораждат единствено за да увеличат обхвата на унищожаването“ (Батай 1998: 64).

Съществува обаче още една забрана, свързана с пилеенето на живота, която възниква в древността. Мишел Фуко я разглежда в раздела от тритомника си „История на сексуалността“, озаглавен „Тялото“.

Когато определя отношението на древните медици към сексуалното удоволствие, Фуко сочи първостепенната важност на семенната течност, понеже тя „съсредоточава най-мощно живота, предава го, позволява да избягваш смъртта“ (Фуко 1994: 139). В този смисъл сексуалният акт се възприема като предаване на животворни сили от мъжа към жената. Aphrodisia или сексуалното удоволствие е напълно естествен, природен акт⁵⁵, затова и то не би могло „да бъде разглеждано като нещо лошо“ (Фуко 1994: 140).

⁵⁵ За разлика от праисторическия човек според философията на Батай, тук природата не се приема за насилствена спрямо човешката същност, а напротив — човек се е отдалечил някога във времето от повелите на природата, затова за правилното природосъобразно съществуване му е необходим режим, за да се върне отново към тях. По този начин повелите на природата приемат позитивни конотации, въпреки че са идентични с посочените от Батай.

Но aphrodisia крие и опасности. Те се състоят в две крайности: в съдържането от сексуална активност, тъй като, когато се задържа в тялото, семенната течност „се разваля“ и действа като отрова; и в прекомерно честата или безразборна любовна дейност, което ослабя организма на мъжа и заличава вторичните му полови белези.

Няма да се спираме върху истинността на медицинските заключения на философите медици от първи век. Според Фуко тезисите им са свързани с идеята, че „разумното съществуване не може да протича без здравна практика“ (Фуко 1994: 127). Следователно смесването на рационалното съществуване с медицината е по-скоро начин на конституиране на правила, способ за утвърждаване на забрани.

Като изследва книгата на Гален (I в. сл. н. е.) „За полезността на частите“, Фуко посочва, че за античния философ сексуалността (физическата нужда от коитус) и удоволствието от нея подбуждат желанието за извършване на съвкупление, а тези три елемента — сексуалност, удоволствие, желание — допринасят за осъществяването на възпроизводство. Възпроизводството, на свой ред, представлява връзката между смъртта и безсмъртието, защото именно благодарение на репродукцията се превъзмогва тленността на материята, от която сме създадени.

Съпоставяйки тези твърдения с Довженковия текст, следва заключението, че от древността съществува табу върху безразборните и нецелесъобразни актове на aphrodisia, защото това е пилеене на живота, съдържащ се в семенната течност. Именно това табу престъпва Валерий. При любовния контакт с Катерина са налични и трите компонента, които предразполагат към възпроизводство, към продължаване на живота, но Валерий е причината този единствен възможен начин за постигане на безсмъртие да не бъде реализиран. А ако се вземат предвид и твърденията на Херакъл и на Мусоний, че човек е преди всичко чифтно животно и едва след това социално, тоест, че бракът е жизнено необходим за мъжа и за жената, за да установят статуса си сред обществото, тогава полигамията на Валерий се превръща в още по-осъдителна трансгресия.

С други думи, героят от „Поема за морето“ не живее според природните закони, или по-скоро според забраните, които обществото приема за природни. В този смисъл желанието му за aphrodisia, без да поеме отговорност към партньорките си, изкушаването на ученичка с цел развитие в кариерата се възприемат като дълбоко аморални. Затова и той постепенно е отстранен от общността, в която работи. Социалният му статут бива сериозно разклатен, защото не съумява да приложи чифтната си природа и да стъпи в брак, с което да

продължи живота.

Оказва се, че и теорията на Батай, и тезисите, които извежда Фуко от текстовете от късната античност, са приложими в разглежданата фабулна линия от „Поема за морето“, тъй като забраната е една и съща, но тълкуванията на нейното престъпване са различни. Отличителните черти на двете идеи се състоят във възприятието на природните норми като ексцесивни, като насилствени, или жизнеутвърждаващи за човешкото естество. Оттук идва и отношението към смъртта и безсмъртието. Докато за Батай познанието за смъртта не предполага възможност раждането да се конституира като израз на вечността, а точно обратното — подсилва бурното разразяване на смъртта, то за Фуко и за древните мислители смъртта се преодолява именно чрез възпроизводството. И в двата случая обаче Валерий се явява рушител на забраната, а Катерина — нейн утвърдител.

Освен всичко това интерес в произведението буди също и фантазното самоубийство на Катерина. Въображаемото ѝ действие е своеобразно транспониране на еротичното ѝ желание. Тя все още изпитва порив на сексуално въодушевление спрямо Валерий дори когато разбира, че връзката им е невъзможна. Но същевременно у нея се надига и чувство за поругано достойнство, което предизвиква и преминаване на желанието в сферата на смъртта. Не на реалната смърт обаче, а на въображаемата. Когато еротичният порив е заменен с внезапна проява на стремеж към самоунищожение, тя моментално преминава от действителните в илюзорните пространства. Там смъртта изглежда по-малко плашеща.

Тук транспозицията не успява да уталожи напълно енергията, нагнетена от първичното желание. Мисълта на Катерина постоянно се върти около желаемия обект и чувството на обида и срам. Дори по време на лекции и на работа тя не престава да мисли за Валерий, въпреки че трудът следва да я отдели от еротичното ѝ желание. Затова момичето възвръща вторично възникналия порив за самоубийство в реалните му граници. Прави опит да се удави в Днепър, но той бива осуетен. Тя се потапя в реката, а въображението ѝ продължава да действа активно. Така забавя удавянето и същевременно подсилва вълнението си, след което пристига работникът Кравчина. Самото пристъпване към действие тук („Водата беше приела вече прекрасното ѝ тяло“, Довженко 1959: 151) и ужасът, който я обзема преди настъпващата смърт („[...] колко ме е страх“, „Никога дотогава страданието не ѝ беше въздействало така остро.“; Довженко 1959: 151), са достатъчни, за да се утоли еротичното влечение.

Моментът с фантазното и практическото самоубийство показва, че емоцията, възникнала от желанието за престъпване на забраната, се удовлетворява непосредствено преди самият акт на трансгресия да се осъществи. А ролята на въображението е допълнително да подсили вътрешното впечатление от действието.

Възможно е транспонирането на сетивността за смърт в еротично чувство да бъде извършено с цел да се преодолее ужасът от непосредствената близост на смъртта. Така желанието за еротичен акт замества временно усещането за опасност от вилнеещата навсякъде около човека гибел. След като се състои aphrodisia, чувството, свързано със смъртта, отново настъпва, но заплахата е много по-смекчена.

Такова е отношението между смъртта и еротизма и в Довженковия разказ „Незабравимо“ („Незабутне“, 1942). Войната в повествованието се е разгорила с пълни сили в селцето край река Десна. Ужасът от множеството жертви и настъпващите немски войски навяват гибел за целия украински народ („[...] и ще пропадне навеки за нищо целият ни род“; Довженко 1959: 451). И именно при такива обстоятелства се проявява решителността за сексуално действие у Олеся.

Момичето загубва родителите и сестрите си седмица преди съветските войски да предприемат отстъпление под напора на нацистите. Безднадеждността и паниката, които я обземат в такъв момент, запълват изцяло съзнанието ѝ. Тогава Олеся предлага интимност на Васил, един от отстъпващите ѝ сънародници.

Предложението за любовен контакт в условията на война, когато смъртта стихийно опустошава хората, без обаче да има заместване с нов живот, е буквален израз на желанието за стабилизиране на природните норми. Докато в разгледаните досега текстове отношенията между „той“ и „тя“ се обуславят с разнопосочност, тук те действат съвместно, за да преодолеят общия си страх от смъртта. Двамата обединяват усилията си и чрез своята сексуалност представляват опозиция на смъртта и опит за осъществяване на вечност, ако се вземе предвид идеята на Фуко и Гален, или просто се стремят да възвърнат равновесието, в което смъртта да запази могъществото си, но поне да има замяна на старото с ново, ако следваме тезата на Батай. Макар и насилствена в своята същност, природата предлага и живот, който да замени смъртта на индивида, докато при войната тази цикличност отсъства. Затова и героинята от разказа се стреми да превъзмогне опустошенията на въоръжените действия чрез съграждащата сила на сексуалния акт. При това тук не става въпрос за просто сношение, което да се родее с животинското, а за силно еротизирано действие, с обещания за

любов, вечна незабравимост, нежност и загриженост за другия.

За разлика от връзката между Катерина и Валерий от „Поема за морето“ в „Незабравимо“ нагласите при осъществяването на акта между Олеся и Васил са в пълно съответствие. И за двамата той е бягство от смъртта и своеобразна надежда, че унищожителното бурно движение няма да заличи народа им. Благодарение на пораждащото качество на любовната реализация Олеся престава да се тревожи за надвисналата смъртна опасност („Душата ми, лелю, е каменна“; Довженко 1959: 458), а Васил е вече способен на героични жестове („Разбрах, Олеся. Пътеката назад до теб е една, един е пътят. Пътят на геройството“; Довженко 1959: 458).

* * *

В ранните и в късните текстове на Олександър Довженко се наблюдава активно изостряне на сетивността спрямо двете изначални прояви на природата – сексуалността и смъртта. А тази активна чувствителност на героите към ероса и танатоса се обяснява още в зараждането на човечеството, тъй като те са най-ярките денотати за насилието, от което хората изначално се стремят да се отделят, като поставят табу върху тях.

Идеята за изначалната забрана, свързана с емоцията, породена от визията на трупа като обект на отвращение, както и с плашещото усещане за нестихващото разразяване на смъртта, осъществено чрез репродукцията, което е и смисълът на еротизма, вдвоява двете понятия и ги прави взаимообусловими. Смъртта и еротизмът предизвикват състояние на страх у индивида. Но те събуждат и желание, копнеж по престъпване на забраната, тъй като табуираните сфери са естествени, природни и неизбежни. Невъзможността за реализацията на желанието, без значение в коя от двете сфери ще се намира то, води до преминаване на стремлението в паралелната среда. Така се осъществява заместване на желанието за трансгресия в отношението между сексуално и смъртно, но и в пространствената дихотомия действително-фантазно.

Обвързаността между ерос и танатос при украинския творец, а също и при Батай, е така силна, че преминаването на желанието от едно състояние в друго се извършва напълно естествено и несъзнателно. По този начин еротичното чувство у Наталка от „Земя“ бива подсилено от смъртта на любимия ѝ, което допринася за изблика на агресия спрямо самата нея; обектът, който извиква желание за убийство у Роксана от сценария „Звенигора“, се претворява в еротичен желяз образ; сексуалното влечение на Катерина към Валерий се

преражда в тласък към самоубийство, а в „Незабравимо“ опитът за бягство от смъртта е реализиран именно чрез сексуалното.

В произведенията на Довженко най-често се извършва транспозиция в посока от реалните топоси към въображаемите, чиято основна роля е в овладяването на видяния акт на престъпване. В разказа „Майка“ транспонирането на надвисналата смъртна опасност в приказна картинност, в киноповестта „Поема за морето“ преминаването на еротичното желание у Катерина във фантазия за самоубийство, в кинолентата „Звенигора“ предвкушването на еротично удоволствие при публиката от обещания саморазстрел — всички те определят транспонирането на видяната наяве трансгресия като необходима, за да се преодолее тревожното чувство за престъпване на забраната.

Обективно погледнато, авторовото отношение към виждането е приблизително еднакво и в ранните, и в късните му художествени платна. Единствена отличителна черта в този аспект представлява образът на окото. Докато в първите произведения на Довженко зрителният орган често е извеждан с биологичните му качества, с характеристики като зачервяване от силна активизация и като алюзии с други овални обекти, то след 30-те години на XX век те започват последователно да се избягват. Но функциите на очите се запазват. Всички начини на действието им остават централни за творчеството му.

Библиография:

Батай 1992: Батай, Ж. История на окото. В. Търново: Абагар, 1992 (прев. Г. Ангелов)

Батай 1998: Батай, Ж. Еротизмът. София: Критика и хуманизъм, 1998 (прев. А. Колева)

Батай 2007: Батай, Ж. История Эротизма. Москва: Логос, 2007 (прев. от фр. ез. Б. Скурагов; прев. от рус. ез. авт.)

Довженко 1958: Довженко, О. Твори в трьох томах. Том I. Київ: ДВХЛ, 1958 (прев. авт.)

Довженко 1959: Довженко, О. Твори в трьох томах. Том II. Київ: ДВХЛ, 1959 (прев. авт.)

Довженко 1966: Довженко, А. Собрание сочинений в четырёх томах. Том I. Москва: Искусство, 1966 (прев. авт.)

Фуко 1994: Фуко, М. Тялото//История на сексуалността. Том III. Грижа за себе си. Плевен: ЕА, 1994, (прев. А. Колева).

Информация за автора:

Владимир Колев – доктор по украинска литература; преподавател по история на украинската литература, украински практически език и славянски литератури в Софийския университет „Свети Климент Охридски“.

E-mail: vlad_kink_kole@abv.bg