

## Рецензия

от доц. д-р Ноёми Стоичкова

за дисертацията на **Димитър Радев Радев** с тема **„Време и пространство в българския роман и филм след Втората световна война. Противоборството на сакрално и профанно време и пространство“**

Авторефератът подбери и акцентира основните пунктове от работата, а посочените ѝ приноси са адекватни спрямо вижданията на докторанта за направеното от него. Изискуемите 30 точки за публикации са в наличност.

Трудът е с обем 267 страници и 6 страници библиография. Структурно работата съдържа встъпление, три глави, наречени части, заключение и библиография. Тя съдържа 125 заглавия – български и чуждоезични, които показват широките научни полета, през които докторантът се е опитал да разгледа избраните три романа и филмовите творби по тях. Трябва да отбележа, че освен едно цитиране на Дочо Боджаков кинокритика не се среща в използваната литература.

В самото начало ще обърна внимание на доклада от системата за плагиатство на СУ „Св. Климент Охридски“. Според него представеният за обсъждане текст надвишава с немного допустимите норми по критерий 2 – за фразови съвпадения минимум от 25 думи, чиято горна граница е 5% (а в работата на Димитър е 7,44%) и по критерий 3 – за цитатност, където горната граница е 20% (а в настоящата дисертация е 26,31%). Това в случая категорично не означава проблемност с авторската оригиналност, тъй като познавам две трайни характеристики на докторанта и неговото писане, превръщащи се понякога в недостатък – да бъде твърде наративен и да употребява дълги позовавания. Явно езиците, с които борави Радев в киното и литературознанието са твърде различни – литературоведски многословен, той е максимално синтезен като сценарист и режисьор, за да има отличени два късометражни филма. Докато за литературно-изследователската му реализация е необходим още опит за постигане на баланс между информативност, преразказвателност и цитиране, от една страна и аналитичност, синтезност и целенасоченост, от друга.

Като онагледяване на току-що коментираната склонност към обемна цитатност, въведението започва неизненадващо с 3 фрагмента, в размер на половин страница, от дневника на Жулиен Грийн, които в случая успяват да целенасочат към проблемите на труда. През Бахтиновото понятие „вертикален хронотоп“ (с. 4), реализиращо извънвременността на времето, встъплението извежда мотивацията за подзаглавие на работата – „противоборството между сакрално и профанно време и пространство“. То се оказва изключително важно, защото в общи линии удържа концептуалността на труда, поради системното му препускане, но и разбягване в различни сфери на хуманитарното знание – философия, богословие, митология, психоанализа, постмодерни теории – и поради привличането на множество и различни аргументи – филми, литературни творби и автобиографични текстове. Последните са същински за изследването, защото една от ясно изведените му позиции и доказвани в аналитичния процес е, че избраните три произведения – „Железният светилник“, „Време разделно“ и „Възвишение“ – споделят автобиографичен дискурс: буквален в първия роман и като повествователен модел в следващите два.

Входната част с открито пристрастие към постмодернизма показва, че всяка от разглежданите творби и техните киноверсии ще бъдат интерпретирани през различни методологически оптики. От една страна, това се защитава през позициите на Бен Хътчинсън за актуалната интердисциплинарност на хуманитаристиката в епохата на глобализма, а от друга – при избора на възприемателски стратегии личи стремежът за интерпретаторска иновативност. Още тук е изведено, че „Железният светилник“ и филмът по подбрани мотиви от него, „Иконостасът“, ще бъдат положени във фундаменталното митологично-фолклорно изследване „Сакралното и профанното“ на М. Елиаде и през влизащите в противоречие с него богословско-философски парадигми на Николаус Лудовикос, Павел Евдокимов и Александър Шмеман. „Време разделно“ – книгата и филмът – ще бъдат паралелно четени през фройдистката концепция за траура и меланхолията, развита и практикувана от Дариън Лийдър; през екзистенциалистката философия на Мартин Бубер за „диалогичния Ерос“ в света на Аз–Ти и Аз–То и през някои позиции на философа богослов Зизиулас. А „Възвишение“ – романът и неговата киноадаптация – през множеството интертекстуални пластове – от пикаресковата структура до дневниковия наратив в широк литературен и киноконтекст, до пародийното съчленяване на възрожденския макротекст и езиковите игри.



В този смисъл назоваването на главите като части логично, макар и имплицитно, подчертават именно тяхната самостоятелност, но това е проблематично за изпълнението на една от водещите задачи на изследването – да концептуализира диапазона на взаимодействие и отгласване между киното и литературата, както и различните начини на тези случвания в трите двойни изследователски обекта. Без да съм специалист в киносферата, струва ми се, че вграждането на двата фрагмента за филма „Иконостасът“ след четвъртия епизод („Султана и Катерина. Между сакралното и профанно разбиране на Бога“) и след петия („Венчавката на Лазар и Ния и иконостасът на Рафе Клинче“) е композиционно и смислово обосновано и е единственият (спрямо другите два филма) по-конкретен и убедително обоснован анализ, прицелен към релацията сакрален/профанен хронотоп и акцентиращ на „евхаристичните“ сцени, както във филмовото начало, така и на финала му. От позициите на Радев излиза, че ако романът на Талев не е могъл да бъде прочетен цялостно през християнски, богословски ключ до този момент, то филмът по мотиви от творбата, при това със заглавие-акцент „Иконостасът“, го е реализирал в края на 60-те години или поне има потенциал да бъде прочетен така с един днешен идеологически необременен поглед. По-сложен и за мен проблематичен е случаят с А.–Дончевия роман и екранизацията му по сценарий на Людмил Стайков, в който докторантът твърди, че ескалират психоаналитичните внушения. Все пак обаче не можем да забравяме в какъв социалноисторически контекст (през 1984–1985) се появява този филм и то със силно знаковото експортно заглавие „Време на насилие“ (1988), което откровено снима многозначността на романовия паратекст и откроява идеологическите приоритети на социалистическото времето. Или най-малкото, което според мен е задължително вече, да се уточни, че заради изборния психоаналитичен подход към двете произведения, работата няма да обсъжда социокултурната им ситуираност в средата на 60-те и в края на 80-те. Това е необходимо и за равновесие с първата част, която тръгва с идеята, че настоящият митологично-християнски прочит не е политически допустим до отминалото краевековие. И още нещо: смятам за неособено сериозно да се правят аналогии между филмовата адаптация на „Време разделно“ и „Мълчание“ на Мартин Скорзесе „най-вече като чувство и емоция с персонажа на поп Алигорко“ (с. 220). Този за мен непродуктивен подход, който подменя задачата да обгледа отношенията между едноименни български творби, транспонирани в различните изкуства с паралели от европейския контекст, продължава и в третата част. Тя разглежда романа на Русков в европейски постмодерен киноконтекст (имам предвид плътната му съпоставка с „Лудият Пиеро“ на Годар), отколкото да

заговори за едноименния филм от 2017 г. Без преувеличение, на екранното „Възвишение“ е отделено една страница, последната от частта. Твърденията, че лентата „не успява да надгради започнатата от романа постмодерна и интертекстуална структура на книгата“ (с. 263), че във филма не е достатъчно изявена „амбивалентността на житейската философия на Гичо и на неговото „разноречие“ (с. 262), не са аргументирани.

Прави впечатление и неравновесният обем на третата част от 42 страници, спрямо първите две, които са балансирани – приблизително по 100 страници. Казаното не е статистически формализъм, а възможност да се отчете и недостатъчната задълбоченост в разглеждането на М.-Русковото произведение.

Първата част задава една от изходните позиции на работата – тази на Елиаде, че сакралното и профанното са несъвместими и лесно разпознаваеми, като целият текст се опитва да удържа своята реплика към световния философ и културолог в посоката на апоретичност между сакрален и профанен хронотоп. Специално частта за „Железният светилник“ с основание отстоява, че ще търси диалектически „синтезните форми на общо съществуване на техните несъчетаеми противоположности“ (с. 18), заради сериозното им разместване в различните културни пластове – митологичен, фолклорен, богословски, исторически. За целта дисертацията подробно, през подчертано кинематографично мислене, разглежда шест епизода от „Железният светилник“, в които най-продуктивно са концентрирани и се срещат взаимодействащо-отблъскващо тези граничности. Без да се спирам детайлно на тях, ще изведа същностни положителни черти в писането на Димитър – широка ерудиция и добро едновременно боравене с различни културни пластове от антични (с. 28), през старозаветни (с. 25–27), евангелски (с. 38–44, 68–69), медиевистични (с. 62–63), възрожденски (с. 63–67, 82), както и добавянето на различни културни сфери – богословието на Йоан Зизиулас (114–116), Александър Шмеман (с. 119–120), иконописта (на Андрей Рубльов, с. 68–70), изобразителното изкуство (на Рафаело и Караваджо с. 121–122), философията на Михаил Шиндаров и Едит Щан (асистентка на Хусерл), западноевропейската литература, драматургия, кино (с. 102 „Макбет“ на Шекспир и с. 105 Бергман). Все пак не мога да не спомена, че тази „безграничност“ на места носи също конотации на свръхинтерпретативност. Едновременно с това, изрично трябва да отбележа и една коригирана нишка, която Радев е направил след обсъждането в Катедрата по българска литература, а именно да създаде метатекстов контекст от 90-те години досега чрез



изследванията, обърнати към аналогични анализационни дискурси за Галевата творба. Ползотворни са позоваванията на Иван Станков, Валери Стефанов, Паулина Стойчева, а също така на Тончо Жечев, Боян Ничев, Светлозар Игов, Симеон Янев, Ефрем Каранфилов, които дават литературноисторическа представа за развитието на романа през разглеждания период на 50–60-те години на XX век.

Втората част е най-пригодна в изследването. Започва плавно с позоваването на Джоузеф Кембъл и неговата книга „Героят с хиляди лица“, защото именно в нея се преплита митология, философия и психоанализа. Стъпвайки върху Бахтиновата позиция за полифоничност, Радев споделя гледната точка, че всеки герой от романа/филма носи собствен глас и даже, че хронотопът на всеки от тях „има свой сакрален и профанен, трансцендентен и исторически език от ипостасната (личностна) философия“ (с. 128). Безспорно, психоаналитичните анализи както на „скачените съдове“ Караибрахим/Страхиня и Джулиано/Абдулах/Венецианецът/Слав, така и на Манол и Сюлейман ага са много убедително защитени. Проследена е меланхолията на спяхията, която постепенно се превръща в траурна мания за вината на изоставилите го родителите (с. 130–137 и др.). Разгледано е суеверието на първия и вярата на втория (с. 143–153), като суеверието на Карѝбрахим/Страхиня е видяно като плод на подмяна на вярата с нещо квазирелигиозно, с фанатизъм, превърнати в екзистенциална наслада и придобиващи множество форми на проява на омраза, стигаща до невъзможност за взаимност с останалите хора. Интересно е защитеното наблюдение, че когато агресивно-нарцистичният импулс у Венецианеца затихва при спомена за битката за Кандия, тогава той започва да вижда собствената си Сянка в жестокия Караибрахим, но и се различава от него в мига на пощадата му, заради „жалостта и любовта в нейната най-висока духовна октава – да приемеш другия като образ на самия Бог“, да дадеш време на грешника да преосмисли поведението и живота си (с. 163). Според Димитър това се случва чрез „автожитието“ на Слав, въведено сложно в асинхронна връзка в средата на повествователния наратив (с. 164–168) и с втория шанс за живот на Караибрахим при срещата му и с Горан. Така след логичен и последователен преход работата преминава към следващия фрагмент, където Караибрахим физически тръгва, заради страха си от връзката с другия, към пътеките на Танатос „в една последна игра на меланхолично-нарцистична си природа, обсебен от отмъщението и себеунижението“ (с. 184–202). В този смисъл обаче едрото твърдение, още съвсем в началото на частта (с. 123), че героите търпят катарзис и по-задълбочено разбиране за своята вина и емоционални дефицити,

не се отнася за всички. То би могло да се прецизира за някои персонажи – Сюлейман ага, Манол, и най-вече за Алигорко и Венецианеца, на които е посветен последният фрагмент (с. 202–220) от втората част. Тя именно завършва с епизода на моста във филма: мостът, метафорично място на надеждата за перманентния човешки път и на идеята за Бога като „утеха за търсеция“. Като забележка към тази част от дисертацията, освен споменатото в началото изравняване на романовия текст и екранизацията по него, бих споменала още едно нещо. Става дума за твърде фриволните, несъщностни и не по същество аналогии (за значещите имена) на разглежданите едноименни роман и филм със съвременни при това в доста различен жанр кинотворби като „Матрицата“ и „Междузвездни войни“ (с. 126–127, 139).

Третата част, освен най-кратка, е и най-нецеленасочена – уводът не е директно обвързан с романа, а се разстила на 10 страници, посветени на постмодерното европейско кино и на обратната тенденция, която няма общо с избраните творби – създаването на романи от екранни произведения. Направен е провокативен интригуващ постмодерен опит да се сближат двете изкуства – литература и кино – чрез романа на М. Русков „Възвишение“ и френския филм „Лудият Пиеро“ на Жан-Люк Годар. Основата за това е пикаресковостта, открита в различни пластове – първоличния разказ, сложната и много динамична пространствена, странстваща рамка, характерните хитроумни, слабохарактерни и нравствено релативни герои, които почти не се развиват (с. 227), през темата за смъртта, свързана с дискурса на душата и съвестта. Център на анализа се оформя около автобиографичните дневници на Пиеро и Гичо. Много любопитна ми се струва връзката между дебютната книга на Русков „Джобна енциклопедия на мистериите“, където авторът обръща специално внимание на Майстер Екхарт и травестирането на неговите „Проповеди и трактати“ в имитативен дискурс във философския дневников почерк на Гичо. През словото на немския философ и християнски мистик „возвисяващият се“ Русков герой стига до прозрението за антагонизма между душата и тялото. През испанския философ екзистенциалист Унамуно персонажът се докосва до проблемите за сънищата като „малката смърт“ на душата. Гичовият философски трактат засяга още въпросите за молитвата, за Божията промисъл, за отчаянието, природата и феномена време. Нишките на неговата душа се проточват също към Хайдегер и неговия образец за творчески гений – Хьолдерлин, успоредно с кумира на М.-Русковия котленец – Раковски и неговия „Горски пътник“. Радев прави адекватно заключение, че във „Възвишение“ не могат да се изключат нито,



пикаресковият, нито карнавално-сатиричният, нито философско-религиозният концепт (с. 254), както и че и самият текстът е хетероглосен.

Заключението точно синтезира направеното в дисертацията през оптиката на сакрално-профанното в хронотопа и представя избора на творби през времевата рамка, която обхващат – от османското владичество до българското Освобождение. Това на финала е и своеобразен аргумент за избраните от Радев произведения.

Накрая ще припомня, това, с което започнах, че пред нас се случва инициация на сценариста и режисьора Д. Радев в литературоведска среда. А това закономерно носи белезите на дебют, нуждаещ се от прецизиране на писането – откъм точност на твърденията (например, че „*Железният светилник*“ започва като криминален роман (с. 23); от по-гъвкави връзки в структурата на текста и умение да се правят обобщения в края на всяка част; от избягване на есеистични включвания и употреба на реторични въпроси, които не функционират престижно в съвременните научни филологически текстове.

След отбелязани те силни страни на работата и въпреки изведените забележки, смятам, че дисертационният труд, представен от Димитър Радев, има качествата да бъде публично защитен за придобиване на образователната и научна степен „доктор“.

Доц. д-р Ноemi Стоичкова

