

Бойко Пенчев, доц. д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

УБИВА ЛИ КИНОТО „ВЕЧНАТА“ БАБА НЕДЕЛЯ?

Резюме. Статията разглежда трансформацията на сюжетни елементи във филмовата адаптация на сборниците „Корени“ и „Вечни времена“, осъществена във филма на Асен Шопов „Вечни времена“ от 1974 г. Вниманието е насочено към разликите в изграждането на образа на баба Неделя в литературния текст и във филма. Смъртта на баба Неделя, представена във филма, е видяна като част от цялостната стратегия на киното от този период, което разтваря конструираната от литературния текст циклична „вечност“, разполагайки я по оста на социално-историческото време.

Ключови думи: филмова адаптация, Васил Попов, Асен Шопов.

Настоящият текст тръгва от едно наблюдение относно интересната трансформация на образа на баба Неделя във филмовата адаптация на „Корените“ и „Вечни времена“ на Васил Попов, осъществена през 1974 г. от режисьора Асен Шопов. Коя обаче е баба Неделя и защо е толкова важна?

Още Боян Ничев забелязва масираната атака на бабите в българската литература от третата четвърт на ХХ в. В „Съвременният български роман“ (1978) той извежда една персонажна линия, включваща Султана от „Железният светилник“ (1952), баба Гюргя от „Цената на златото“ (1964), баба Неделя от „Корените“ (1967) и „Вечни времена“ на Васил Попов и баба Вида от трилогията на Георги Алексиев „Кръстопът на облаци“ (1973), „Духовете на Цибрица“ (1976) и „Горещници“ (1978), определяйки ги като „образен архитип на българското национално себепознание и себеотстояване“¹. Тези героини са „неподвластни на времето“, а чрез тях се докосваме до „житейски начала“, които ни извеждат „зад границата на мита и легендата“.² След Ничев се забелязва траен критически афинитет към проблема за вечността, репрезентиран в образи като този на баба Неделя. Като започнем с наблюденията на Сабина Беляева, минем през проникновената и екзистенциално вдадена студия на Мирослав Дачев „Да танцуваш с Логоса“ (1994 г.), своеобразен диа-

¹ НИЧЕВ, Б. *Съвременният български роман*. София: Български писател, 1978, с. 509.

² Пак там.

лог с без време отишлата си Сабина Беляева, и стигнем до страниците за специфичния тип преживяване на времето при баба Неделя в книгата на Иван Станков „Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм“ (2010 г.) – по различни начини анализаторите тълкуват образа на баба Неделя като обвързан с една специфична, „неевклидова“ (Беляева), релятивистка³ концепция за времето. За Мирослав Дачев баба Неделя е „из-начална, без-крайна“, защото е носител на Словото, което пък е „неподвластно на времето“.⁴ Според Иван Станков героинята е изведена „извън историческото време“, а „за нейното съзнание векторната темпорална фигура с отправната, нулева точка на сегашността и с двата вектора, обърнати в противоположни посоки (на миналото и на бъдещето), е абсолютно чужда“.⁵ Биографичното време на баба Неделя е условно, нейното съществуване не е разположено върху оста на линейното историческо време на националната общност. С една дума, баба Неделя е вечна.

Какво обаче се случва с вечността на баба Неделя във филма на Асен Шопов „Вечни времена“?

В литературния първоизточник баба Неделя остава жива до края. Филмът обаче „убива“ баба Неделя, носителката на „вечните времена“ в сборника. Във финала баба Неделя напуска селото (за първи път), отива в града и раздава на децата от детската градина терличките, които е плела толкова години. След това се качва на автобуса за обратно, но той я връща в селото вече мъртва. Горският я изнася на ръце от автобуса, а за да не остане и капка съмнение, Спас си сваля шапката – обичайният жест при вида на покойник. Горския преминава с баба Неделя в ръце през вратата на ограда, която отвежда сякаш към откритото, отвъдно пространство, а последният кадър е на могъщото дърво, с което е започнал филмът.

Впрочем като цяло образът на баба Неделя е значително маргинализиран във филма, тя е представена „отвън“, като просто една възрастна жена, а „вечната“ ѝ гледна точка, разгърната в разкази от цикъла като „Лунна нощ“ е изгубена, вероятно защото се е оказала невъзможна за предаване с езика на киното. Не е използван и другият ключов разказ от сборника, който разкрива гледната точка на баба Неделя – „Пролет“.

Като цяло литературата на 60-те години субективизира и „отцепва“ жизнения свят на героите, предаден интериорно, през съзнанието им, от общия социално-исторически контекст. Онова, което киното пра-

³ Иван Станков полу на шега, полусериозно нарича баба Неделя „горещ привърженик на всеобщия релативизъм“ (СТАНКОВ, И. *Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм*. Велико Търново: Фабер, 2010, с. 173).

⁴ ДАЧЕВ, М. Да танцуваш с Логоса. – *Литературна мисъл*, XXXVIII, 1994, № 4, с. 106.

⁵ СТАНКОВ, И. Цит. съч, с. 170.

ви с подобни високо субективизирани повествования, е да ги „епизира“, като разположи героите на фона на историческото време.⁶ Това е много широка тема, която тук не можем да разгледаме в детайли. Като цяло обаче има продуктивно напрежение между особената темпоралност (или а-темпоралност, „вечност“) в разказите, да кажем, на Васил Попов или повестите на Радичков, и кинематографичната им трансформация, която едновременно заменя частната гледна точка с по неволя третоличното око на камерата и в същото време насища повествованието с маркери за вектора на историята. Литературата разглежда героя с вътрешно преживяваното му време (или времена) като самодостатъчен универсум. Киното отваря този универсум към историческото време на прогреса, т. е. към времето, имащо обща посока, а „потокът на съзнанието“ на героя бива вграден в рамката на социалното, споделено време.

Всички тези неща могат да се видят в екранизациите на „Последно лято“ на Радичков, „Мъжки времена“ на Хайтов, и разбира се, във „Вечни времена“. Филмите по произведения на Хайтов, Васил Попов и Радичков усилват една специфична особеност на тази литература – разколебаването и разглобяването на патриархалния микросмос, който бива редуциран до фигурата на самотния мъж. Ако в литературата Бабата има централна позиция, то в кино на преден план излизат остаряващите самотни корави мъже. Най-типичните примери са Иван Ефрейторов в „Последно лято“, Банко в „Мъжки времена“ и, разбира се, Горския във „Вечни времена“. Важен акцент е и това, че киното допълнително състарява героите спрямо литературния първоизточник; това много ясно личи в „Мъжки времена“. Този тип герои са емблематичните фигури на един подчертано мъжки свят, особено в случая с „Последно лято“ и „Вечни времена“. Те са вдовци (или овдовяват в художественото време на творбата, като Горския), а селата им (ако въобще има село) се обитават предимно от възрастни мъже. В този свят за баба Неделя няма привилегирована позиция. Носителят на „вечното“ е вече мъжът, а не жената, той е последната отломка от отиващия си свят на „мъжките времена“. Във филмовите адаптации героини като баба Неделя, откровено символизираща женския принцип и цикличното време, са изтласкани в периферията, а нейната „вечност“ е вкарана в координатната система на историческото, линейно време. Баба Неделя трябва да умре.⁷

⁶ Точно обратното пък наблюдаваме с екранизирането на „Тютюн“, чиято образцова „обективна“ повествователна установка е заменена във филма на Никола Корабов от 1962 г. с фрагментарна, почти експресионистична стилистика.

⁷ Симптоматично е, че филмова адаптация на „Цената на златото“ (където централният герой е баба Гюргя) не е направена, а във филма „Време разделно“ баба Сребра също се е изгубила почти напълно, засенчена от мъжките фигури, съперничаещи си за младите женски тела.

Филми като „Последно лято“ и „Вечни времена“ не просто представят самотния мъжки свят на главния герой, но и активно го противопоставят на един друг, изпълнен с живот и деца свят – светът на Града. „Вечни времена“ се открива с плача на бебе (по-късно ще се окаже, че това е престорен плач, имитиран от дете), после бива показана сцена на погребение. До самия си край филмът осцилира между образите на раждането (деца, сватби, млади хора), ситуирани в града, и образите на остаряването, самотата и смъртта (ситуирани в селото). Такава ясно изявена опозиция в сборниците „Корените“ и „Вечни времена“ няма (както впрочем изцяло добавено във филма „Последно лято“ е посещение на Иван Ефрейторов и Динко в града – нещо, което отсъства и от повестта, и от авторския киносценарий на Радичков). Обновяването на живота, символизирано от сватбите и децата, е представено във филма или като принадлежащо на миналото, или като ситуирано в града. Много показателно е как бива трансформирана сватбата на Недьо и Зорка. Необичайната сватба, решена в карнавално-трагическия дух в разказа „Сватба“, е разиграна от филма с пестелива стилизация, като ретроспекция за едно друго, отминало време, времето на сватбите. (Във филма сцената със сватбата се появява непосредствено след думите на напускащия селото Улах, който казва, че си тръгва, защото като няма сватби, „кранлето“ му е изсъхнало). Чудатата, пародийна, „срамна“ сватба от разказа е представена във филма на Асен Шопов без звук, като снимка на Иларион, носталгичен спомен за старото време, когато е имало сватби. В автентичния си контекст сватбата на Недьо и Зорка е анти-сватба, наситена с пародийни и карнавални преобръщания и дълбинна трагичност, защото се случва именно „по изключение“ в безсватбеното време на опустяващото село, докато филмът я представя като синекдоха на времето, когато още е имало сватби.

Сборникът „Вечни времена“ завършва с разказа, в който чрез вътрешния монолог на Генерала се събират различните концептуални мотиви, а краят е представен като възможност за завръщане на миналото в неговата битийна пълнота, но чрез словото. Макар и илюзорно от гледна точка на „обективната действителност“, словото възкресява мъртвото, преодолява неумолимото изтичане на времето.

И в празните къщи ще се върнат хората, и добитъкът ще се върне, и гласовете, и миризмите, и животът, и всичко ще започне отначало, защото в началото бе словото.⁸

Тази функция на словото е много важна за смисловия градеж на „Корените“ и „Вечни времена“. Неумоливо течащото време е пред-

⁸ ПОПОВ, В. *Корените. Хроника на едно село*. София: Български писател, 1977, с. 348.

ставено като носещо разочарование – то обезсмисля „проектите“, осъществяването на „задачите“, най-вече при Горския. Горския е притиснат от съзнанието, че усилията му да кооперира земята, за да поведе хората към бъдещето, са се оказали напразни. (Спас от своя страна с репликите си сякаш ехидно усилва съмненията и разочарованията на Горския). „Корените“ и „Вечни времена“ периодично въвеждат темата за спрялото време, за застиването в някаква вечност на мига – това става обикновено през гледната точка на Генерала.

И съществува само един миг, когато ти, който и да си, генерал или прост селянин, си се слял с един орех, с един камък и с едни спящи жени и никога няма да се откъснеш от тях. (...)

Както тогаз при ореха, когато гледах как спят по пладня уморените жени в сянката и при мене беше Босьо, с празния бъкел, ми се прииска пак да спре времето. Жените никога да не се събудят, аз да съм на камъка, а Босьо да си е при мене с празния бъкел, да си мълчим ние завинаги. И сега баба Неделя да е отмахнала капака, в сандъка — терличките, и аз да съм седнал и да мълча завинаги...⁹

Тези „спирания на мига“, както и системно прокараното съвместяване на различни времена в съзнанието на героите, са начин литературата да отмени линейността на времето. Филмът „Вечни времена“ се отказва от подобни „овечностявания“ и настойчиво следва вектора на историческото време, маркер за което са напусканията на селото от хората в него.

Както вече подчертахме, сборникът „Вечни времена“ оставя баба Неделя жива до края. Важната смърт тук е на Жегъла – пречупения селянин, умираше при кооперирането на земята и загубата на нивите, но намерил смъртта едва накрая, когато и селото е вече мъртво. Неслучайно Жегъла отива да умре на „Урушкия стубел“ – там, където се е родил, за да бъде окончателно затворен кръгът. Във филма Жегъла е просто един от последните, които напускат селото; единственото, което го отличава е, че е натоварил покъщнината си на каруца, а не на камион като другите. Ритъмът във филма се задава от поредицата напускащи селото. Илюзия за завръщане създават Иларион и Иван Стоянов, но тяхното завръщане е фиктивно. Иван Стоянов идва с мотора, за да изкопае костите на баща си от старото гробище и да ги пренесе в новото гробище в града. Дори мъртвите напускат селото, сакралната връзка „кости-земя“ вече е разкъсана. Казано най-просто, филмът „Вечни времена“ извежда внушението, че вечни времена няма, че ходът на историческото, линейно време е необратим.¹⁰ Именно сблъсъкът

⁹ ПОПОВ, В. Цит. съч., с. 343.

¹⁰ Всъщност разказът „Вечни времена“ откровено иронизира „вечността“

между необратимостта на историческото време и заинатената вкопченост на герои като Горския във „вечни“ категории като земята, е основният източник на драматично напрежение.

Светът на Ефрейторов и Горския е подчертано „мъжки“ свят, а драмата им е резултат от невъзможността им да наложат своята заинатена воля върху променящия се свят. Горския далеч не е някакъв патриархален стопанин – той е партиен функционер, който е провел колективизацията като агент на „прогреса“. Кооперираната земя обаче е необратимо напускана от своите обитатели и Горския е безсилен да ги спре. Филмът на Асен Шопов превръща Горския в драматургичен център на действието, докато в сборниците „Корените“ и „Вечни времена“ той е само един от героите. Филмът редува сцени, в които Горския се опитва да възпре съселяните си да не напускат селото и сцени, в които „големият началник“ Ликоманов убеждава Горския, че упоритостта му е безсмислена, че бъдещето е в „големите комплекси“. Двойката Ликоманов – Горския във филма силно напомня на отношенията между бригадира Иван и свинаря Кочо в разказа „Свинофермата“. И бригадирът, и Ликоманов базират аргументите си върху идеята за бъдеще, прогрес, живот, който иска своето. Кочо обаче не слуша педагогическия глас на братовчеда Иван, а Горския не иска да изостави земята, бяга от „джипката“, с която го канят да отиде в голямото стопанство в равнината. „Ами тая земя?!“ са аргументът, който той отправя и към Ликоманов, и към Зорка. Земята за него е ценностна очевидност, която стои пред скоби, извън „прогреса“. За околните обаче това е всичко друго, но не и очевидно. „Каква земя?“, му отвърща ядосаната Зорка, която вече мисли за бъдещето на детето си. „Вечното“, мислено като връзка между човека и земята, е подложено в сборниците „Корените“ и „Вечни времена“ на всевъзможни гротескни трансформации. Това, което филмът извежда на преден план, е внушението, че „корените“ на човека всъщност са в движещото се, ориентирано спрямо бъдещето време, а не в „извечното“ време, обвързало навеки човека и земята. Иронията е в това, че в града всъщност са компромисните, смешни хорица, които се радват на москвича или затворените буркани с консерви. Именно там обаче кипи животът, метонимично представен от образите на децата. Затова и филмът избира за финал символичното раздаване на терличките от

на вечните времена. Там препогребващата костите на мъжа си баба Черна казва на мъртвия „то вече вечни времена няма“, защото тя е купила земята за двата гроба, неговия и нейния, „за вечни времена“, но „никой не знае дали утре тракторът няма да мине и да ни изоре и двамата“. При появата на сборника обаче критиката предпочита да чете заглавието „Вечни времена“ като обозначение на епоха, т. е. на „традицията“ и на „изконното“, по аналогия със словосъчетанието „мъжки времена“, което бързо се превръща в обозначение за гордото и красиво минало на Хайтовите „планинци“.

баба Неделя на децата от детската градина в града – последното, което тя има да изпълни като дълг, преди да умре. Този символичен акт окончателно маркира Града като мястото на живота, само там може да бъде продължен кръговратът на поколенията. И този кръговрат изключва от себе си баба Неделя.

И Иван Ефрейторов, и Горския се оказват победени от „новия живот“. Парадоксалното е, че именно тези представители на „старото“ се оказват в най-голяма степен индивидуализираните герои и в двата филма, докато новият „градски“ живот остава аморфен и безличен. Това е тотално преобръщане на обичайния модел, при който „старото“ означава колективитет, докато „модерното“ имплицитно подсказва за индивидуализация. Във въпросните филми индивидуализирани са „старите пушки“ (макар и в трагична светлина), докато хората, преместили се в града и адаптиращи се към новите условия, са индивидуализирани единствено посредством еснафските си дребни страсти и като цяло се сливат в неразчленимо цяло (това важи особено силно за дългата начална част от филма „Последно лято“, представяща Иван Ефрейторов и сина му Динко в града).

Обяснението на този парадокс може да се търси в обстоятелството, че българската култура по онова време (и не само) по принцип индивидуализира героите според способността им да подчинят вътрешните си стремежи на императивите на дълга. „Дългът“ е най-важното понятие от публичния дискурс на социалистическото общество. Официалната версия на „дълга“ не се нуждае от припомняне – дългът е към идеите на комунизма, към Партията и народа, към родината и т.н. В края на 60-те години обаче тъкмо в книгите на Васил Попов, Хайтов, донякъде в текстовете на Радичков, виждаме едно преформулиране на схващането за дълг, което филмите по техните произведения допълнително усилват. Във филма „Вечни времена“ например, в сцената, съответстваща на разказа „Само трима от нас“, Горския, ще постави въпроса: „Какво е човешкото, питам аз? Къде е то и в какво се проявява?“. Отговорът, който сам си дава, е – „В съзнанието да останеш и да изпълниш дълга си“. „Или в бягството“, добавя веднага той след това, за да подчертае, че „човешкото“ е всъщност избор между следването на дълга въпреки всичко и „бягството“, пускането по течението, което носи всички.

За Горския задължеността е на първо място към земята. Той неколкостранно ще опонира на онези, които мотивират напускането на селото с това, че земята е неплодородна, бедна – „Тя и преди си беше бедна“. Земята е една и съща, тя не се е променила. Променило се е отношението на хората към нея, нещо е станало на нивото на „съзнанието“ (където всъщност трябва да се роди „новият човек“), а това Горския не може да приеме. Самият герой си дава сметка, че неговото схващане за дълга се разминава с партийната концепция за „дълг“ („Могат даже

да ме накажат“, вмята той, след като е заявил, че няма да се подчини на партийното решение да заеме важен пост в равнината).

Дългът като вярност към „непроменими“, наследени морални очевидности е ключова характеристика и на повечето Хайтови герои от „Диви разкази“. При Васил Попов, съответно и във филма „Вечни времена“, драмата на Горския (а и на генерала) е трансформация на сюжета за терзанията на идеалиста-комунист. Хайтовите герои имат друга генеалогия. Дори когато са се борили за кооперирането на земята, те нямат изглед към хоризонта на „светлото бъдеще“. При Хайтов централните герои изпитват чувство за задълженост към някакъв „извечен“, наследен от традицията морален код, мрежа от ценности и правила, кодифицирани от патриархалната общност. Те носят аурата на трагична обреченост и са индивидуализирани именно в степента, в която се чувстват задължени да спазват своя „код на честта“. Впрочем това е основният механизъм за индивидуализация в литературата и киното от втората половина на 60-те и 70-те години.¹¹

Ако си позволим да обобщим: българското кино в началото на 60-те години на ХХ в. „лиризира“ епическия роман (най-чистият пример – филмът „Тютюн“ на Никола Корабов от 1961 г.), след това обаче през 70-те години филмите от „мигрантската вълна“ „реепизират“ или „вторично епизират“ затворените в свое собствено кръгово, циклично време литературни текстове от 60-те. По различни начини това важи за филмите „Последно лято“ на Христо Христов (1974), „Вечни времена“ на Асен Шопов (1974), „Мъжки времена“ на Едуард Захариев (1977). „Вторично епизиране“ тук означава стратегия, насочена към това затвореният, персонализиран времеви универсум на литературния първоизточник да бъде „разгънат“ и вписан в общата, споделена рамка на еднопосочно движещото се историческо време. Литературата изгражда една утопична „вечност“, която киното превръща в носталгия по неумолимо отиващите си „вечни времена“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДАЧЕВ, М. Да танцуваш с Логоса. – *Литературна мисъл*, XXXVIII, 1994, № 4, с. 101–130.

НИЧЕВ, Б. *Съвременният български роман*. София: Български писател, 1978.

ПОПОВ, В. *Корените. Хроника на едно село*. София: Български писател, 1977.

СТАНКОВ, И. Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм. Велико Търново: Фабер, 2010.

¹¹ Другият тип индивидуализация използва архи-сюжета за узряването/загубата на илюзиите от младия човек, сблъскващ се с двойните стандарти на модерния живот. (Типичен пример са филмите на Людмил Кирков, например. „Момчето си отива“ или „Кратко слънце“.)

REFERENCES

DACHEV, M. Da tantsuvash s Logosa [Dancing with the Logos]. In: *Literaturna misal* [Sofia], Vol. 38, 1994, Iss. 4, pp. 101–130.

NICHEV, B. *Savremenniyat balgarski roman* [The Contemporary Bulgarian Novel]. Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1978.

POPOV, V. *Korenite. Hronika na edno selo* [Roots. Chronicle of a Village]. Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1977.

STANKOV, I. *Vasil Popov. Relativizam i polifonizam* [Vasil Popov. Relativism and Polyphonism]. Veliko Tarnovo: Faber [publ.], 2010.

DOES CINEMA KILL OFF THE “ETERNAL” BABA NEDELYA?

Abstract. The paper examines the transformation of narrative elements in the film adaptation of the collections “Roots” and “Eternal Times”, as realized in Assen Shopov’s 1974 film “Eternal Times”. Attention is focused on the differences in the construction of the image of Baba Nedelya in the literary text and in the film. The death of grandmother Nedelya, presented in the film, is seen as part of the overall strategy of cinema of this period, which dissolves the cyclical ‘eternity’ constructed by the literary text, locating it along the axis of socio-historical time.
Keywords: film adaptation, Vasil Popov, Asen Shopov.

Boyko Penchev, Assoc. Prof. Dr.
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: penchev@uni-sofia.bg