



*Красимир Христатиев*¹

ПЪРВИТЕ 30 ГОДИНИ КИНО НА ДЖУЗЕПЕ ТОРНАТОРЕ (Част първа)

Krasimir Hristakiev

THE FIRST 30 YEARS OF GIUSEPPE TORNATORE'S MOVIES (Part One)

Abstract: This article is a critical review of the entire career of Italian filmmaker Giuseppe Tornatore from his 1986 debut, *The Professor (Il camorrista)*, to his last film to date, *The Correspondence (La corrispondenza)*, from 2016. We follow his main thematic choices and preferred formal techniques during this period to highlight some of his most noteworthy aesthetic achievements – the additionally significant subject environment, the visually layered narrative, the implicit mechanism of suggestion, and more. Furthermore, we pay attention to the unconcealable fluctuation between the originality and predictability of his style, between the well-thought-out idea and the more unpretentiously ordinary results.

Keywords: Giuseppe Tornatore; filmmaking; achievements.

Настоящият текст представлява част първа от критически обзор на цялото (игрално) филмово творчество на италианския кинорежисьор Джузепе Торнаторе от дебюта му през 1986 г. „Камористът“ до последния му към настоящия момент филм „Кореспонденцията“ от 2016 г.

С първия си филм Торнаторе разработва типично италианска проблематика, все още не от Сицилия, на която предстои да посвети много усилия в следващите години, а неаполитанска. Дълго преди да създаде многостранно опoетизиран образ на Сицилия, където е роден, той разказва с подробности за постепенното израстване, преуспяване и пропадане на престъпния лидер Рафаеле Кутоло, както може да се очертае накратко сюжетната структура на филма „Камористът“², известен още и като „Професорът“. Очаквано и без трудност, в него може да бъдат локализирани и разкрити някои кинематографични похвати, които Торнаторе ще използва и по-късно в следващите си филми, например, визуалното успоредяване на минало и настояще. В няколко кратки сцени бъдещият криминален бос е показан като дете, когато бива използван от възрастен каморист да подпомогне убийството на негов съперник. Момчето се връща вкъщи ужасено, полуразбиращо какво се е случило, като близките му го посрещат с фразата: „Потен си, имаш температура“. Секунда по-късно тя се повтаря дословно в съвсем сходна ситуация, само че отправена към Рафаеле като мъж, което осъществява перспекцията. Във филма се повтарят и други фрази – нека споменем, че

¹ k.hristakiev@ts.uni-vt.bg

² *Il camorrista* (1986), Италия, сценаристи Джузепе Торнаторе, Масимо де Рита, участват: Бен Газара Лео Гулота Лаура дел Сол, Марцио Онорато, 171 мин.

този похват ще има ключово значение за окончателното настъпването на развързката, например, в „Най-добрата оферта“ от 2013 г.

За разлика от случая с „Легенда за пианиста“, тук може да отбележим добрата актьорска игра на Бен Газара (в главната роля), който успява да покаже и внуши, най-вече с лицевата си мимическа подвижност, доминиращите качества в характера на камориста: висока интелигентност и почти несмущаемо пълна безчувственост към живота на другите, която бива заявена и в края на филма: „камористите... винаги мислят с главата си, никога със сърцето“. Струва си да се обърне внимание също и на начина на построяване на кадъра – понякога целият запълнен с главите на двама от персонажите, едната в едър, а другата в свръхедър план – тъкмо такива кадри ще се появят отново в „Чиста формалност“. Финалният разговор между Кутоло и сестра му Роза е предаден визуално силно любопитно: многократно на зрителя е предоставена възможността да наблюдава лицата им едновременно – първо неговото в близък план, а на сестра му – разфокусирано отразено в стъклената стена, която ги разделя, а след това обратното. Тази особена привилегирована позиция **да виждаме какво виждат** и двамата персонажи в един и същи момент несъмнено представлява хрумване с богат алюзивен потенциал (възможно е да внушава както настъпилото отчуждение, така обаче и сходствата в афективните склонности между брата и сестрата). То обаче остава по-скоро неразгърнато, в някаква степен самоцелно осъществено:



Не може да не бъде забелязан във филма и опитът на Торнаторе да извлече допълнителен смисъл от детайли на сюжета или вещната среда. Камерата веднъж се задържа върху една фреска от тавана на старинен замък (фигура, държаща с едната си ръка меч, а с другата дете за крачето, висящо с главата надолу), създавайки асоциации с произнесената точно преди това фраза на камориста към сестра му: „Ще правим големи неща, ще видиш“, а друг път обръща внимание как шефът на баретите стъпква една буболечка, докато разговаря с твърде омразния му „професор Везувиано“.

Тъкмо тези усилия ще бъдат задълбочени в следващия филм на Торнаторе, „**Ново кино Парадизо**“³, който може да бъде определен афористично и като цялостен опит за кинематографиране на носталгията. Сюжетната му структура се гради посредством ретроспекции, които трябва да разкрият живота на главния персонаж, кинорежисьора Салваторе ди Вита в три негови възрасти (на всяка е отделен приблизително по един час), на фона на социалната съдба на едно градско кино в Сицилия. По-горе обърнахме внимание на значението на словесните посторения във фи-

³ **Nuovo Cinema Paradiso** (1988), Италия, Франция, сценаристи Джузепе Торнаторе и Ванна Паоли, участват: Филип Ноаре, Салваторе Кашо, Марко Леонарди, Жак Перен и др., 155 мин.

лмите на Торнаторе. В „Ново кино Парадизо“ той въвежда и един **повторителен звуков мотив**. Максимално предразполагащо към споменено настроение, в началото на филма вали дъжд, а през един прозорец на своя апартамент в Рим Салваторе чува и вижда звънящо от вятъра украшение. То се отразява точно върху лицето му.



Звуковият мотив, който слага началото на първата ретроспекция, ще се появи отново. Всъщност, точно с него се осъществява връзката със следващата сцена, където малкият Тото е представен като „олтарно момче“ в църквата, където, все още сънен, забравя да позвъни, когато трябва, с камбанката. По-нататък виждаме как свещеникът звъни с камбанка в местното кино всеки път, когато попада на екрана на сцена с целувка – за да бъде отстранена (цензурирана) от филма преди публичната му прожекция. Едно от тези позвънявания бива заменено със звъна на църковна камбана, а по-късно ще се чуе и училищен звънец (с камбанка). Но звънът на задвижваното от вятъра украшение ще се появи и в един музикален мотив на Мориконе (към 00.16). Всички тези повторения целят да напомнят, че пред нас се осъществява ретроспекция, че персонажът си спомня, те оформят, може да се каже, звуковата структура на спомена. И също – на прожекционния екран на кино Парадизо е показан мъж, който излиза от гигантска камбана, звънейки с камбанка – образът е степенуван... Тези повторения имат композиционна функция: когато първата, най-продължителната ретроспекция приключва, младият Тото е представен на фона на камбанен звън. След това се преминава непосредствено към дома на възрастния Салваторе, в който точно в този момент часовникът отмерва с камбанен звън 4 часа. Втората, съвсем кратка, ретроспекция, започва със звъна на камбаната, известяваща заминаването на влака на Тото за Рим.

В „Ново кино Парадизо“ може да бъдат забелязани и ред **бъдещи автоцитати**. Малкият Тото, разглежда няколко късчета филмова лента, а Оноф в „Чиста формалност“ разглежда по време на разпита си множество снимки, направени в по-ранен етап от живота му. Незавръщащият се от войната баща на Тото, на свой ред, може да бъде открит в незавръщащия се съпруг на Малена в едноименния филм на Торнаторе, което подсказва и определени сходства на нивото на изработване на сценария. И още: отварящият се сам гардероб в „Ново кино парадизо“ може да бъде видян и в „Чиста формалност“. Кадрите на празното, кухо, „изтърбушено“ кино – още повече, представени на фона на музика от пиано – а също и последващото му взривяване, напомнят съответни в „Легенда за пианиста“.

Едно съответствие прави впечатление на сюжетно равнище: запалването на събраните от малкия Тото парчета кинолента кореспондира с пожара в старото кино. Още по-добре сценарно замислен е финалът на филма – визуално спестеното по-рано се появява с десетилетно отстояние, давайки израз не само на кулминацията на чувството, но и бидейки връх в смисловото разгръщане на сюжета: Салваторе получава като последен подарък-завещание, накрая, след като всичко е

вече приключило, един филм, в който са монтирани всички кадри на целувки (на пряка любовна взаимност), изрязани по волята на религиозната цензура от времето на неговото детство, т.е. получава под формата на образ тъкмо онова, от което е трябвало да бъде лишен чрез благородната лъжа на Алфредо, прожекциониста от старото кино, с цел да стане велик режисьор... Този финал заплита в едно носталгично цяло нишката на детството, изпълнено с неотклонна привързаност към киното, с нишката на останалата неосъществена любов на вече възрастния мъж. Специално трябва да се отбележи, във филма Торнаторе прибегва до сугестивни **алегорични кадри**. На брега на морето Алфредо убеждава Тото да не остава в градчето – тежките железни котви край тях, заемащи най-голяма част от кадъра, трябва да придадат визуален облик, обратно, на задържането, възпирането, оставането на същото място – всичко което пречи на Тото да замине за Рим:



Камерата показва котви и след края на разговора. Както е видно, тук предметната среда подкрепя вербалната. Друг кадър със символично значение може да открием в третата условна част на филма – пуловерът, който майката на Тото плете, се разплита брънка по брънка, когато тя тръгва, вземайки със себе си кълбото с прежда, да отвори вратата на сина си, който от заминаването си насетне никога не се е връщал при нея. Тази нишка буквално измерва разстоянието между майката и сина, разширявано десетилетия, а разплитането на плетката, обратно, символизира или края на „изгнанието“, или внушава, че замисленото от майката (решение да откаже сина си от любовта му към Елена) няма да се осъществи. Пред нас е несъмнено, добре намерен многосмислен образ.

Носталгично притегателната сила на миналото организира в цялост и следващия филм на Торнаторе **„Всички са добре“**⁴. Сюжетната му структура се крепи на мотива за пътуването на Матео, възрастен сицилианец, до различни градове на Италия, за да посети своите отдавна пораснали деца. Това повествование е прорязвано от ретроспекции от живота със семейството му, макар че и без тях той често си представя синовете и дъщеря си като деца. Филмът се открива със **звуково акцентирание върху предметен детайл** (чаша вино), което придобива концептуален характер. Звукът от жизнерадостното, самоутвърждаващо тупване по масата, което разклаща виното в малка чаша, съвпада със звука от гръмотевица от непосредствено следващата сцена. Това подчертаване скоро ще се вербализира (и не еднократно) в израза „Виното се прави от грозде“, който ще се окаже сърцевина на цялото, наистина, неоригинално послание на филма: истински пълноценният живот предполага щастие. В края Матео ще завещае тъкмо тази истина на децата си, за които е установил, че не са изпълнили неговите високи очаквания (имената на всички от тях са от световно известни опери) – Алваро се е самоубил, Канио е стигнал до помощник на

⁴ *Stanno tutti bene* (1990), Италия, Франция, сценаристи Масимо Де Рита Тонино Гуера Джузепе Торнаторе, участват: Марчело Мастоляни, Мишел Морган, Валерия Кавали, Марино Чена и др., 118 мин.

депутат, Тоска отглежда детето си, без да знае кой е неговият баща, Гулиелмо свири на най-незначителната позиция в оркестъра, за Норма е подчертано, че бракът ѝ е нещастен. Пътуващият баща ще осъзнае също, че всъщност не е трябвало да се опитват да ги изпълнят. Прекрасният музикален мотив на Мориконе, който въвежда пътуването на Матео, въвежда добре и в неговия неизтощимо жизнерадостен характер, склонен към инерциално възприемане на действителността.

„Всички са добре“ е добър пример за преминаването на определен тематичен детайл от един филм на Торнаторе в друг: решението на майката на Салваторе от „Ново кино Парадизо“ да посети сина си в Рим, ако той не се прибере скоро при нея, е на практика осъществено от Матео спрямо неговите деца. Лудият, качен на висока сграда, който заплашва да среже всички телевизионни антени, препраща към лудия от „Ново кино Парадизо“, който предявява права на собственичество над градския площад. Прави впечатление **добре построеният сценарий**. Матео, от вече потеглящия влак, пита неговия познат, железопътен работник как е баща му, с когото са били приятели, и понеже влакът забързва напред, не чува отговора, че той е починал, и затова му праща поздрав. Този много ранен момент **показва предварително финалното** поведение на Матео, заложено, апропо, също и в заглавието. Наблюдаваме композиционно рамкиращо съответствие на сюжетни детайли или по-скоро ранно подготвяне на резултата (освен това, на финала на филма детайлът се завръща съвсем същият – Матео признава, че е искал да стане железничар). Друг пример за същата обвързаност: когато Матео се обажда на сина си Алваро и се включва телефонен секретар, всички хора наоколо застиват в неподвижни фигури, което създава внушението, че времето сякаш спира. Това е ранно известяване на зрителя, че Алваро е вече извън времето (че е починал). Първия път, когато това се случва, Матео дори добавя: „има усещането, че светът замръзва“.

„Всички са добре“ е един от филмите на Торнаторе, **смисълът на заглавието на който трябва да се търси** и разгадава в целия сюжет, подобно на „Най-добрата оферта“ и особено на „Чиста формалност“. Финалът носи такава яснота – макар и разбрал, че амбициозният му родителски проект е бил погрешен и дори опасен, Матео казва на починалата си съпруга (пред гроба ѝ) двукратно: „Всички са добре. И всички са уважавани...“, което очевидно не е вярно. Торнаторе внушава по този начин, от една страна, нежеланието на Матео да приеме обективното положение на нещата, и от друга, желанието му да изкаже истината такава, каквато неистово желае да бъде. С това са свързани и скъсаните обувки, показани в самото начало на пътуването, които парадоксално пораждат впечатление за вече извървян път – Матео ще научи неочаквано нови неща, включително за себе си, но ще ги премълчи пред гроба на съпругата си, ще настоява и този път желаното положение на нещата да бъде действително... И във „Всички са добре“ Торнаторе разчита на сугестивни **алегорични кадри**, например хилядите мъртви птици, които, губейки ориентация над града и пикирайки от небето, се самоубиват. Те създават общо внушение за неуспех, както и непосредствена алюзия за вече споменатата съдба на (сина на Матео) Алваро, когото той дълго не може да открие. Друг пример – кадърът с възрастния елен, който застава наред шосето, предизвиква голямо задръстване и така принуждава целият трафик да се съобразява с него, е също с добавъчно значение: еленът вероятно обозначава самия Матео, който реално живее в друг пласт на времето и който с появата си сякаш предизвиква любопитно забавяне на времето. Спрелият трафик, разбира се, препраща и към застиналите човешки фигури при включване телефонния секретар на Алваро. И още: в 00.28:34 Матео вижда от прозореца на автобуса гигантски скулптурен бюст на мъж, обвързан с въжета и транспортиран на друго място. И по-точно: скулптурният бюст натрапчиво навлиза в кадъра:



Това е аллюзия под формата на предмет – дублира положението на самия Матео, който в друг смисъл пътува през времето, идвайки от твърде отдавнашното минало на своята младост, когато децата му са били малки. Вече е бил критически забелязан и един малък, особено интересен детайл – през цялото време Матео носи очила, които значително уголемяват очите му на екрана – целящ да внуши, че макар да се е нагледал на какво ли не, този мъж не е променил дори и нищожна част от своя начин на възприемане на света:



„Очилата придават на неговите очи вида на огромни кафяви кръгове...: Матео е видял всичко, но упорито отказва да разбере каквото и да било нещо за децата си...“ (Sanby 1991).

През 1991 г. Торнаторе участва в съвместния проект „Особено в неделя“, филм, съставен от четири по-обособени и различни по времетраене фрагмента, от които той режисира първия, озаглавен „Синьото куче“⁵. В него се откроява огледално симетричното разгръщане на сюжета – възрастният Амлето първо всячески се стреми да отблъсне едно куче със синьо петно на челото, като дори го прострелва, а след това се стреми всячески да го открие. А малко след като разбира от един овчар, че е мъртво, го чува и вижда отново край себе си съвсем живо – отново започва

⁵ La domenica specialmente (1991), Италия, Франция, Белгия, сегмент “Il cane blu“, сценарист Тонино Гуера, участват: Филип Ноаре, Никола Ди Пинто и др., 34 мин.

да се оплаква от него, прогонва го, но вече амбивалентно, ругателно-приласкаващо, със смях. Осезателно комично-сантименталният сюжет поставя проблема за страха от взаимност (Амлето е ерген), за треперливото пазене на традиционния периметър на собствената обич(ай)на самота, с която отдавна са се сраснали навичите (вечната пура в устата на Амлето), както личи, периодически подслаждани и с „едно хубаво крем-брюле“. От тях Амлето се освобождава едва на финала на историята. И в този филм на Торнаторе откриваме натрапчиво фразово повторение – на израза: „Аз не обичам кучета. Те са мръсни, вонят и винаги имат бълхи“. Фразата Амлето произнася най-напред убедено, след това разколебано, по-скоро не можейки да убеди сам себе си в истинността ѝ. На финала на четвъртата история героите и от другите три се озовават на едно и също място – сред голямо множество други хора, събрали се заедно да наблюдават три плаващи по водата църкви, преизпълнени със светлината на свещите. Суетата, себепазителният страх, естественият ход на живота, неминуемият стремеж към щастие и консуматорското забавление накрая се изправят лице в лице срещу традиционно неизменния образ на духовността. Особено в неделя...

„Чиста формалност“⁶ е най-любопитният филм на Торнаторе. Една културна алюзия може да бъде разкрита още в първия кадър: **гора**, която по-късно предизвиква асоциацията с гората на самоубийците от песен XIII-та на Дантевия „Ад“⁷ (и по-нататък, когато Оноф се опитва да избяга от полицейското управление, го намират покачен на едно от **дърветата** край пътя). Непроизволният характер на тази алюзия ще се потвърди в момента на развързката. Сюжетното начало на филма – непосредствено след звук от изстрел Торнаторе рисува посредством динамичната камера, а Мориконе чрез острите, „накъсани“ звуци на цигулка пределно напрегнатото психическо състояние на главния персонаж (който носи твърде особеното име Оноф и когото зрителят все още не вижда), бягащ из гората. Скоро се натъкваме и на други алюзивно-алегорични кадри. Виждаме лодка, продънена на две места така, че прилича на човешко лице с очи.



Този образ представлява ранен ориентир за зрителя в същинската проблематика на филма, като го подготвя за сигнално загадъчния сюжет, който трябва да разбере. Оттук нататък този сюжет се разгръща чрез няколко успоредявания. Един от служителите в полицейското управление свири с уста мелодия от песен, написана от Оноф. Зрителят ще научи това по-късно, но в този ранен момент самият Оноф не си спомня за нея и дори избухва от раздразнение, докато я слуша. Нещо силно подобно се случва и с комисаря: той цитира пасаж от роман на Оноф, който последният е забравил и трябва да си припомни, а самият комисар скоро се убеждава, че пред него

⁶ Una pura formalità (1994), Италия, Франция, сценаристи Джузепе Торнаторе, Паскал Киняр, участват: Жерар Депардийо, Роман Полански, Серджио Рубини, Тано Чимароза и др., 108 мин.

⁷ например със стиховете: „Не беше стигнал Нес отвъд реката, / когато тръгнахме през лес чудат“ / без ни следа от път под дървесата“ (Данте, 1975: 69).

на разпит е тъкмо любимият му писател Оноф. С други думи, мелодията се оказва своеобразно посрещане, което цели само това Оноф да си я спомни, така, както и цитатите от романите си, а също и най-важното – какво престъпление е извършил, преди полицаите да го открият, тичащ в проливния дъжд. Малко по-късно ни е показан един капан за мишки, а още по-късно и една мишка, която се прокрадва покрай мебелите. По-късно се чува щракването на капана – очевидно внушение, че Оноф е бил уловен от инспектора в лъжа (или самозаблуда!) – капанът се е затворил, но в него няма уловено животно – внушение, че в сюжета всъщност не става дума за живи същества... Инспекторът, който води разпита на Оноф, остава във филма без име, иронично той нарича себе си Леонардо да Винчи. Странното име на заподозрения обаче очевидно крие в себе си езикова игра – съчетавайки принципно несъчетаемите английски on и off и подсказвайки и по този начин двусмисленото положение на главния персонаж – не просто между предполагаемата вина и невинността, но и между живота и смъртта, както ще се окаже. Ако тази езикова игра е възможна, допустима става и друга – анаграмата „formalita“ („формалност“) – „mortalita“ („морталност“) в заглавието на филма, която личи и в превода⁸.

На различни места във филма Торнаторе прибегва до монтаж на множество кратки (понякога едноразсекундни) кадри, които бързо се сменят един с друг, за да предаде състоянието на пълна обърканост на Оноф, който наистина не си спомня какво се е случило и трябва да го възстановява част по част. Налага се да заявим, че, както и динамичната камера от началото на филма, похватът е използван по очаквания, **по най-лесно предсказуемия начин**, т.е. направено е това, което обичайно се прави при този тип сюжетни ситуации. Макар функционална, такава визуалност остава силно предсказуема. От друга страна обаче, Торнаторе неколкостранно ни показва лицето на полицейския служител, който записва показанията от разпита на Оноф, от **напълно необичайна и интересна гледна точка** – сякаш гледащият (зрител) е скрит вътре в пишещата машина:



Това са **визуално подготвящи развързката** кадри – впоследствие ще се окаже, че машината не печата, листите, поставени в нея, въпреки печатането, излизат празни, внушение за това, че истинската цел на разпита е само и единствено тази Оноф да си спомни, да разбере, да си даде сметка какво е направил, защото той вече не е във властта на традиционните формализации на разследването на едно земно правосъдие. Явно обаче и отвъд има отчетни бюрократични формалности – така придобива конкретния си смисъл и заглавието на филма. Почти на финала Оноф вижда младеж, току-що пристигнал в полицейския участък, който получава същото отношение и

⁸ За възможностите на анаграматическия тип анализ виж основополагащия труд на Starobinski 1971. Едно по-скорошно приложение на този подход може да бъде намерено в Хриस्ताкиев 2017.

поема по същия ред от процедури (дават му синьо одеало, с което да се стопли, предлагат му мляко). Оноф пита: „Още не знае ли?“. Служителят отговаря: „И ти не знаеше, нито аз, нито те, нито комисарят. Никой не знае, когато идва тук“. Тези фрази потвърждават създаването през цялото време досега предположение, което ние преднамерено оставихме неизказано докрай: Оноф е мъртъв още от началото на филма, всичко, което се случва в полицейския участък, съставлява една, както изглежда, постмортална история. Всички в участъка са мъртви, комисарят е някакъв отведен чиновник, своеобразен Вергилий, който има за задача да помогне, но и да принуди идващия неизбежно там, при него, самоубиец да осъзнае какво е извършил. Накрая на филма виждаме за пръв път и самата сграда на полицейския участък, чиято странна форма още веднъж напомня, че не се намира в земния свят. „Филмът развива и разширява паралелно усещане за екзистенциална захванатост, която кулминира в осъзнаването на истината от Оноф, че той е мъртъв от собствената си ръка и трябва да достигне до определено ниво на самоосъзнаване на постъпката си“ (Hilliker & Di Salvo 1999: 287). Трябва задължително да посочим обаче – нищо от това не е заявено никъде във филма – на зрителя е предложено да се ориентира сам **единствено по наличния словесно-визуален разказ**, за да не се размине със сюжетния смисъл. Това различава този филм на Торнаторе, например, от „Всички са добре“ или „Човекът със звездите“, където главният ориентир в разгръщането на сюжета е поднесен и непосредствено по словесен път в диалозите. Наличието на втори план във филма „Чиста формалност“ е конститутивно, а също и силно осезателно.

Както личи, възможно е да се предприемат две тълкувания на предложената развръзка, едното от които е по-уместното според нас. От една страна, „екзистенциално“ тълкуване – това е темата за колосалната празнота на живота, която може да прозвучи и така: онова, което не искаш (а ще те принудят) да си спомниш е, че не искаш да живееш и че в някаква степен, вече не живееш – че част от твоята човешка природа е умъртвена. Споменът в този случай изразява **желание** за самоунищожение. Едно полуживо, компромисно съществуване, за което човекът е длъжен да си даде сметка. А паметта е начинът да го направи, средството за тази своеобразна мортификация⁹: човекът е не просто е нещастен, той помни, че е нещастен, няма да бъде оставен да забрави това. От друга страна обаче, филмът позволява (и според нас предполага и изисква) едно друго, „постмортално“ тълкуване: Оноф, както и всички други персонажи във филма, представят послесмъртната си история на самоубийци. Полицейският участък и неговите служители представляват своеобразна небесна администрация, принуждаваща самоубийците да осъзнаят какво са извършили. Затова там часовникът на стената е без стрелки, химикалите не пишат и телефоните не свързват с никого... Един от служителите, споменава че не е напуснал участъка, за да отиде до града, „дори мъртъв“¹⁰... Пред нас е естетически интересно и своеобразно тематично пресичане между „Божествена комедия“ на Данте и „Престъпление и наказание“ на Достоевски. Екзистенциално-асоциативно тълкуване не ни изглежда толкова уместно, защото, най-сетне, то не отговаря на изграждания и поддържан във филма рецептивен усет за правдоподобие, свързан и с един общ принцип на естетическа икономия. Ако предпочетем „екзистенциалната“ стратегия на тълкуване, то тогава, филмовата действителност, по необходимост би трябвало да бъде: 1) споменът за 2) желанието за самоубийство на Оноф. Както е видно, така създаваме степенувана, изкуствено усложнена – бидейки двучастна – трудоемка както за предполагане от зрителя, така и за формиране

⁹ Тази процедура асоциативно парадоксално се преплита с една от религиозните практики на испанските йезуити от XVI в., разглеждана от редица специалисти: „тъкмо това е тази „mortificatio“, която Лойола преди всичко изисква от своите последователи. Прочуто е неговото сравнение на образцовия йезуит с труп (cadaver)...“ (Бицили: 1994: 200–201). Онова, което трябва да стане способен да направи с паметта си Оноф по волята на инспектора, и онова, което трябва да може да прави с представната си способност йезуитът, се сливат сякаш в една моделно-образно обща и за двете „анатомизация“ на съзнанието, в един почти „аутопсичен“ опит на субекта за себе си. Това едва ли е единственият случай, при който прочутите „Духовни упражнения“ на Лойола може да бъдат обвързани с естетически феномени и практики.

¹⁰ Тези думи се оказват буквалност, за разлика, напр., от хиперболичното езиково остроумие на Шекспир в „Зимна приказка“: „Ела насам, ако искаш да видиш едно такова нещо, че да разправяш за него и след като умреш...“ (Шекспир: 1976: 773).

от режисьора конструкция. Ако предпочетем буквалната „постмортална“ стратегия на тълкуване, тогава въпросната действителност трябва да бъде: самият 1) спомен за самоубийството. Тази конструкция изглежда по-правдоподобна, бидейки едносъставна¹¹, затова позволяваща и да бъде заявявана пряко.

В това срединно място на предлагания от нас хронологично постъпателен анализ на игралните филми на Торнаторе може да бъде формулиран един своеобразен „недостатък“, характерен за тях като цяло, който, обратно, не малко зрители може да възприемат като съвсем реално „постижение“. Торнаторе довежда историята и емоцията, която цели да породи чрез нея на рецептивно равнище, до последната ѝ върхова точка, като я препедема отново и отново, в една класическа паратактична структура, която може както да поеме в себе си и други подобни еднофункционални събития, така и да се освободи от някои вече осъществени. В този смисъл, например, дестинациите на Матео от „Всички са добре“ може да са 5 (колкото са) така, както може да са 4 или 6, а също и повече или по-малко. Колко именно да са те, зависи само от представата на режисьора за психологическите възможности на публиката – структурата обслужва докрай неговите подчертано катаритични замисъл и цели. Не всеки зритель, захванат в тази добре устроена машина за пораждаване на съпричастие, ще се чувства еднакво удобно. В някои моменти изостреният сладостно-тръпчив вкус на носталгията може да отблъсне, също както и от един момент насетне самата пряка разполагаемост с емоцията на зрителя, която изисква този тип кино. „Чиста формалност“ е своеобразно изключение от тази „машина“, оставайки особен, неповторен експеримент въобще в създаденото (досега) от Торнаторе.

ЛИТЕРАТУРА/ REFERENCES

- Алигиери 1975:** Алигиери, Данте. Божествена комедия, Народна култура, София, 1975 г. с. 558. [Aligieri 1975: Aligieri, Dante. *Vozhestvena komediya, Narodna kultura, Sofiya*, 1975 g. s. 558.]
- Бицили 1994:** Бицили, Пьотр, Европейската култура и Ренесансът, Аноубис. София. 1994 г. с. 254 [Bitsili 1994: Bitsili, Pyotr, *Evropeyskaya kultura i Renesansat, Anubis. Sofiya*. 1994 g. s. 254]
- Мутафов 1980:** Мутафов, Енчо, Съпоставки в изкуството. Наука и изкуство. София, 1980 г. с. 226 [Mutafov 1980: Mutafov, Encho, *Sapostavki v izkustvoto. Nauka i izkustvo. Sofiya*, 1980 g. s. 226]
- Христакиев 2017:** Христакиев, Красимир. Георги Батаклиев, или за поетическата функция на езика.// Литературен вестник, 2017, год. 26, бр. 20, с. 4, 7 [Hristakiev 2017: Hristakiev, Krasimir. *Georgi Batakliiev, ili za poeticheskata funktsiya na ezika.*// *Literaturen vestnik*, 2017, god. 26, br. 20, str. 4, 7]
- Шекспир 1976:** Шекспир, Уилям. Трагикомедии и романи, Народна култура, София, 1976 г. с. 968. [Shekspir 1976: Shekspir, Uilyam. *Tragikomedi i romansi, Narodna kultura, Sofiya*, 1976 g. s. 968.]
- Canby 1991:** Canby, Vincen.// Review/Film; Mastroianni As a Boring Father of 5, *New York Times*, May 31, 1991, Section C, Page 12.
- Hilliker & Di Salvo 1999:** Hilliker, Lee & J. Di Salvo, Thomas.// *Keeping your head above water: Truth and fiction in Giuseppe Tornatore's Una pura formalità*, *The Italianist*, 19:1, 284–297
- Starobinski 1971:** Starobinski, Jean. *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure.* Gallimard, Paris, 1971.

¹¹ Въпросният икономичен принцип на ниво рецепция важи не само при разчитането на една кинематографична буквалност, но и при противоположния процес на метафоризация. За последното Е. Мутафов отбелязва в своята известна книга „Съпоставки в изкуството“: „Именуването на смисъла при възприятието не търпи претрупана постройка, то е мигновено“ (Мутафов: 1980: 162).