



*Красимир Христакиев**

ТЕАТРАЛНИ СПЕКТАКЛИ ЛИ СА ПРЕДСТАВЛЕНИЯТА, ИЗЛЪЧВАНИ ОНЛАЙН?¹ (ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА СТРУКТУРНИТЕ РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ СЦЕНАТА И ЕКРАНА)

Krasimir Hristakiev

ARE THE PERFORMANCES BROADCAST ONLINE THEATRICAL PERFORMANCES? (ONCE AGAIN ON THE STRUCTURAL DIFFERENCES BETWEEN THE STAGE AND THE SCREEN)

Abstract: This article is an attempt to bring principled clarity to the recent disputes over the nature of theatrical art on the occasion of the general closure of the theatres after March 2020 (as an anti-epidemic measure in the COVID-19 crisis) and the alternative broadcasts of online performances. For a number of theoretical and practical reasons, and based on various examples, we maintain the understanding that with each shooting and broadcasting of a theatrical production a process of approaching the cinema begins – the erasure of its own theatrical quality occurs at the beginning of the process.

Keywords: *theatrical art; online performances; cinema.*

Казано накратко – не са, защото при заснемането се губят, „изпадат“ специфичните тъкмо за театъра изразни възможности. Не са обаче и филми, защото никой филм не може да бъде сведен просто до запис, дори и до технически най-прецизния. От друга страна, ако заснемането се окаже и сътворяване, ако театралната постановка не просто премине през обектива на камерата, а така да се каже бъде създадена от нея, т.е. възникне повторно като произведение на изкуството, следвайки нейните нови правила, тогава записът ще прерасне във филм, както казва проф. Каприев, и ще изгуби и онова, което дотогава е приличало на театър в него. Тук и обикновеното negliжиране на творческата работа, и голямото майсторство постигат принципно един и същ резултат. Какво ще се случи обаче, ако заснемащият се опита да запази и предаде на екрана тъкмо театралното качество на постановката, като прибегне до напълно сходни похвати, с които да постигне на свой терен онези конкретни визуални хрумвания, ефекти и внушения², които е наблюдавал в същата постановка, когато все още са били сценични? Ще се случи това, че отново няма да успее – ще

* k.hristakiev@ts.uni-vt.bg

¹ Настоящият текст е провокиран преди всичко от едно интервю на българския философ и театрален критик проф. Георги Каприев по БНТ по повод „театъра онлайн“ (Каприев: 2020), като по един ползотворно обиколен и пространен начин продължава неговия отказ да счита онлайн-представленията за театрални спектакли.

² На пръв поглед, така нареченият „телевизионен театър“ би трябвало да направи именно това. В действителност обаче тъкмо тогава, т.е. ако го направи успешно, той би се превърнал във филм, и то, създаден с висока кинематографична похватност. За противоположния възглед, вж. Тенев: 1988.

създаде не театър, а филм и именно филм. „На обхванатото без остатък от техническото възпроизвеждане, дори – както филмът – възникващото от него художествено произведение, няма в действителност по-категорична противоположност от театралната сцена. Това потвърждава всяко по-обстойно разглеждане“ (Бенямин 1989: 352). Следователно, при задълбочаване на погледа, цялата описана по-горе специфична операция би трябвало да предполага за своето осъществяване предварителното поставяне на един въпрос – преводими ли са въобще целокупните театралните съдържания на езика на киното? И също – възможно ли е филмът да предложи съвсем същите формални построения, с които закономерно си служи спектакълът, за да предаде непроменено неговото „съобщение“ на публиката? Нашият отговор – киното е в състояние да предложи не същите, а еквивалентни формални построения, някои от тях дори – само отчасти, и то, използвайки подчертано нееднакви изразни средства. В настоящия текст³ сравняваме двете изкуства според два критерия: едрия план и контакта с публиката.

I. Близкият план – преимуществото на киното

Една от най-широко известните разлики между киното и театъра е възможността за използване на близкия план (наричан още едър или крупен) във филма спрямо принципната невъзможност за постигане на неговия автентичен ефект в спектакъла. Причината се корени в наличието на механичен посредник между екрана и зрителя в киното и в пълната непосредственост на показваната действителност в театъра. Първото дава неимоверни предимства в изграждането на образа (най-вече чрез увеличаването и намаляването на размерите му). Съвършено уместно, това разграничение се приема за достоверно, като се посочват в качеството им по-скоро на изключения няколко практики в театъра, които произвеждат сходен ефект, например насоченото осветление, което привлича вниманието на зрителя към определен важен за разбирането на спектакъла детайл. „Едрият план като резултат на ново пространствено измерение в изкуството доста рязко разкъсва връзката на киното с театъра. Сцената не познава едрия план. Тя не позволява на зрителя ни да се приближи, ни да се отдалечи от актьора (наистина в известни случаи тя допуска отделянето на актьора или даже само на лицето му със светлина)“ (Ждан 1976: 28). Отделяне – да, но не и приближаване, както ще видим. По-долу разглеждаме няколко други, съвсем различни похвати и построения в театъра, като се опитваме да преценим доколко и дали въобще произвеждат внушенията на близкия план.

Може би най-уместно ще бъде да започнем с постановка, построена така, че да се доближава до структурните възможности на киното. В „Нирвана“⁴ на Максима Боева, зрителното поле на публиката е преднамерено технически ограничено, буквално придобивайки формата на четириъгълен екран, който в определени моменти от развитието на действието допълнително се разширява или свива. Зрителите наблюдават какво става на сцената само през този „екран“ – всичко под и над, вляво и вдясно от него е закрито от непрозрачна материя и не се вижда:



С оглед преценяването на всяка възможност за постигане на еквивалентни похвати, тук трябва да обърнем по-специално внимание на въпроса – може ли посредством техническото смаляване на така построения екранен четириъгълник да се „кадрира“ определен детайл, както в ки-

ното. Такъв ли ще бъде резултатът, ако се доведе до крайност описаната по-горе характеристика – ще се постигне ли театрален еквивалент на кинематографичния едър план? Резултатът, оказва се, няма да е такъв, дори ако поставим условието за многократно нарастване на техническата сложност на изработката. Защото колкото и да се стеснява полето на зрителното възприятие (дори и в един радикален случай – от всички страни едновременно), за да фиксира в така смалващия се правоъгълник част от тялото на актьора, ръката, лицето му или някакъв поставен в централна позиция предмет, те, човешките фигури и предметите, остават в него винаги пропорционални на себе си – не е възможно да бъдат направени визуално по-малки, отколкото са. Нито следователно да бъдат уголемени. Размерите на актьора в пространството на сцената остават (до много голяма степен) визуално константни, нито неговият, нито нейният обем могат решително да се променят. За разлика от киното, тук **не предметът нараства, а зрителното поле намалява**. Следователно този хипотетичен опит за постигане на театрален еквивалент на кинопохвата би бил по-скоро неуспешен. В театъра подобна микроскопическа перспектива всъщност **няма да позволи да се видят детайлите** на така „кадрирания“ предмет, в пълна противоположност на близкия план в кино кадъра, където, обратно, дори и най-малките детайли на обектите стават видими. Причината, отново заявяваме, е, че в спектакъла обектът не може да нараства. Привидно възможен и в двете изкуства, ефектът се оказва точно противоположен на сцената. Онова, което пострадва тук, е тъкмо визуалното качество. И при традиционния начин за постигане на ефект на едър план в спектакъла с помощта на насочено осветление така центрираният обект не се уголемява. Ето и един съвсем реален опит за театрален „близък план“ в абсолютния финал на постановката, постигнат чрез осветлението и контрастното използване на цветовете (показването на черна фигура на кървавочервен фон):



Дори и най-бегла съпоставка с истински кинематографичен близък план веднага би открила разликата – например, във филма „Чиста формалност“⁵ на Джузепе Торнаторе, където рано използваният похват подготвя зрителя за твърде специфичната алегорична природа на персонажите:

⁵ „Una pura formalità“ (1994), Италия, Франция, сценаристи: Джузепе Торнаторе и Паскал Киняр, участват: Жерар Депардийо, Роман Полански, Серджо Рубини, Тано Чимароза и др., 108 мин.



Друг опит за постигане на театрален еквивалент на кинематографичния едър план може да бъде използването на огромна сценографическа вещ, която да заеме почти цялото възприемателно поле на публиката. Изглежда напълно възможно в театъра да се представи извънредно голям (на-пример, битов) предмет. Така са постъпили създателите на спектакъла „Хиляда метра над морето III, Айгър“⁶, тук по подобие на близкия план в киното, един огромен тезгях заема почти цялата театралната сцена и като резултат – застаналите край него актьори изглеждат като миниатюрни човечета:



Въпреки привидната близост обаче, това не е автентичният ефект на крупния план в киното, защото става дума за **изначално и трайно голям** обект, а не за обект, временно уголемен чрез приближаване на зрителната позиция. И още, този тезгях често се превръща във втора театрална сцена – актьорите продължават играта си, качени върху него⁷ – те играят върху „вещта“, а не върху пода на сцената. Наистина, и в киното режисьорът може да насложи движещи се и говорещи образи върху едрия план на едно човешко лице или предмет, но в този случай (при показване на две изображения едновременно, едното над другото) ще се прояви изключително рязко друга

⁶ ДКТ Враца, по Петър Маринков, режисьор Владлен Александров, сценография и костюми Весела Статкова и Иван Карев, участват: Делчо Чолаков, Кирил Стаменов, Росица Огнянова, Димитър Димитров и др.

⁷ Нещо подобно може да се наблюдава в „Чичовци“ на Бина Харалампиева (ДТ „Гео Милев“, Стара Загора, по Иван Вазов, участват: Ивелин Керанов, Христофор Недков, Мария Енева, Иван Калюшев и др.). Освен в образа на българското, двете представления интересно се пресичат с оглед на сценографията: огромната маса-тезгях-подиум във врачанската постановка – огромната наклонена карта на света в старозагорската.

характерна особеност на киното – неговата триизмерност е винаги само вторична, театралната е непосредствено първична – **перпендикулярното** разположение на актьорите върху тезгяха е непосредствено видимо за зрителя. Киното може да постигне това само с увеличаване броя или усложняване качеството на оптичните посредници между око и екрана. Освен това, за разлика от обичайните случаи на едър план⁸ в киното, тази огромна сценографическа вещ **не може да запази предметната си идентичност** – в зависимост от играта на актьорите, тя ту представлява кръчмарски тезгях, ту подиум, а накрая става и постамент на скулптурна група.

II. Контактът с публиката – преимуществото на театъра

Разглеждан в сравнение с литературата и киното, „само театърът изисква наличен, присъстващ на място адресат и възприема неговите сигнали (мълчание, знаци на одобрение или осъждане), като съответно променя текста“ (Лотман 1992: 255). Следователно явната невъзможност на киноактьора да осъществи непосредствено съприкосновение с публиката на филма представлява друга очевидна негова разлика спрямо театралното представление. Изкуството на театъра „не може да съществува без взаимно обратен ход. Превръщането на сценичната условност в съдържателна форма (...) е възможно само при условие на заинтересованост, творческо (...) съучастие на зрителя в разкриване вътрешната авторова мисъл (...). Извън **ответното творчество** на зрителя, т.е. извън обратната връзка със сцената, няма спектакъл, няма театър“ (Ждан 1976:109). Тази връзка не бива да се схваща стеснено. Да провокират директно зрителите си не е единственият начин, по който актьорите може да контактуват с тях в театъра. Възможни са вариации, междинни явления, които завършват с почти невидимия, едва доловим контакт, който обаче е също (толкова) пряк. Нека ги разгледаме последователно.

„Нарушаването на сценичната илюзия – известен в представлението похват, когато актьорът слиза в злата или се обръща направо към зрителя – е необикновено рязко и силно действащо средство (...)“ (Гачев 1982: 218). В постановката „Една жена – трима мъже“⁹ на Владимир Лазич актьорът Кирил Стаменов (в една от главните роли) дава на зрител да държи в продължение на дълго време една откочена врата от тоалетна – прекъсването на сценичната илюзия е най-радикално буквализираното проявление на теоретическата теза, че публиката влияе и участва в спектакъла. Една степен по-фино е решението на режисьора на „Сватбата на Фигаро“¹⁰ Мартин Киселов да допусне своеобразен театрален „близък план“ на лицето на зрител посредством насочено осветление. Това се случва по време на дългия монолог на Фигаро от V-то действие на пиесата, когато при споменаването на ироничните думи: „(...) ще мога спокойно да публикувам под надзор на двама-трима цензори“ (Бомарше 1984: 144), непосредствено след думата „цензори“, при затъмнена зала, лъч светлина се насочва към лицето на нищо не подозиращ зрител, като актьорът в главната роля, Иван Калощев, му посвещава и няколко реплики. Това действие превръща една част от физически реалната фигура на зрителя във визуално възплъщение на фикционален образ – тук публиката е за няколко мига въввлечена не просто в действието на сцената, а едва ли не и в актьорския състав... Разнообразните форми на контакт (вкл. най-непосредствен) със зрителя остават типично театрална особеност. „В процеса на възприемането от кинозрителя липсва обратната връзка, която характеризира специфичния процес при възприемане на спектакъла“ (Ждан 1976:109). Наистина, по-горе описаните ефекти са невъзпроизводими в киното, което обаче отчасти може да се компенсира посредством решението за нарушаване на фикционалната илюзия – чрез прякото

⁸ Нека тук само вметнем, че близкият план е осъществим с други средства и в литературата, въпреки неизбежно различното при всеки читател оразмеряване на словесно предадените обекти. Ето как Суифт се опитва да постигне това в „Пътешествията на Гъливър“: „Спомням си как, когато бях в Лилипутия... при разговор на тази тема с един тамошен учен,... той ми каза, че лицето ми изглеждало много по-хубаво и гладко, когато гледал от земята, отколкото отблизо, когато го взимах в ръка и го приближавах до себе си; то отначало му се струвало страшно. Каза, че откривал грамадни дупки в кожата ми“ (Суифт 1977: 100–101).

⁹ ДКТ Враца, по Петър Петрович-Пеция, костюми: Мира Каланова, участват: Малинка Лютибродска, Румяна Мерджанска, Богомила Лачева, Борислав Сарафанов и др.

¹⁰ ДТ „Гео Милев“ Стара Загора, по Бомарше, сценография и костюми: Мартина Варийска, участват: Димитър Митев, Весела Петрова, Иван Калощев, Мария Пенчева и др.

обръщане на актьора към камерата, т.е. към зрителя, и отправянето на изказванията му към него. Макар да се практикува рядко, този компенсаторен механизъм работи в съвършено сериозния по интенцията и изработката си телевизионен сериал „Кула от карти“¹¹ на Бо Уилимън. В последния случай сам по себе си елементарният похват се усложнява – Кевин Спейси (в главната роля на безскрупулния политик, издигнал се до поста президент на САЩ, Франк Ъндървуд) не просто говори на зрителите, но и им **отговаря** – преподема неизречения от тях, разбира се, и непрозвучал на екрана въпрос посредством подразбирането му в отговора. Друг, много по-фин, но и по-непряк начин за компенсиране липсата на възможност за непосредствен контакт в киното между зрител и актьор е предварителното включване на реакциите на публиката в самата направа на филма. Това, разбира се, е възможно само на едно по-общо равнище. „Тук обратната връзка е по-опосредствувана, отколкото в театъра, тъй като включва в себе си възприятие от по-сложна изразна система (...). В този случай психолозите говорят за „изпреварваща“ връзка, която действително има място още в самия замисъл на филма (...). В този смисъл и сценаристът, и режисьорът, и операторът, и актьорът сякаш предварително включват кинозрителя в структурата на филма“ (Ждан 1976:109).

Някъде между двата по-горе посочени примера за пряка комуникация в театъра на актьора със зрителите може да поставим трети – в постановката „Животинската ферма“¹² на Люпчо Горгиевски съоръженията на сцената най-буквално обхващат публиката от всички страни с цел да предадат по-отчетливо и рязко нейните внушения (за заплахите на тоталитарната идеология). В тази постановка зрителите се намират съответно между, върху и под железни ръждясали стени, под и таван – гигантски съоръжения на декора. Никое записване – излъчване на постановката, нито кинематографичната ѝ преработка, не може да постави зрителя в **осезателно същата** позиция, той винаги ще остава реално **физически извънпоставен** спрямо случващото се на екрана (въвлечен само чрез посредничеството на камерата, чрез взаимното наслагване на нейния „поглед“ с неговия). Вместването на зрителя в изобразеното пространство във филма (за което пише Лотман¹³) е само **вторично**. Обратно, в театъра това вместване в разиграваната на сцената действителност може да бъде най-буквално. По време на спектакъла зрителят може да е изцяло въвлечен в пространството на сценичния декор, което е невъзможно в киното. Частичен еквивалент на този ефект обаче може да бъде постигнат на екрана с помощта на звука – силата и характерът му, предварително зададени, в някои случаи може да захванат цялата зрителна зала, например – звуковите едри планове в „Блейд Рънър 2049“¹⁴ на Дени Вилньов, повторителните вибрантни вълни, които придават „режешката“ въздуха вибрация едва ли не и на столовете в зрителната зала. И така, един пълноценен ефект в спектакъла може да бъде компромисно постигнат във филма (като има случаи, при които важи и обратното). Причината: промислената сценография „превърща зрителя от пасивен получател на съобщението в участник в колективния акт на съзнанието, който се осъществява в театъра“ (Лотман 1992, 260).

По-сложно проявление на гарантираната в спектакъла принципна възможност за непосредствен контакт с публиката представлява свободата на режисьора да фиксира според своите естетически задачи размерите и обема на сценичното пространство. Това негово решение има, без съмнение, пряко сугестиращи цели. Вероятно някои зрители са забелязали, че при заснемането и он-лайн излъчването на спектакъла „Вуйчо Ваньо“¹⁵ на Григор Антонов във Фейсбук на 10.03.20 г., беше изцяло изгубено преднамереното и абсолютно необходимо на режисьорската интерпретация на пиесата усещане за психофизическа теснота – и за актьорите, и за зрителите. На 18-ти май 2017 г.,

¹¹ „House of Cards“ (2013–2018), USA, участват: Кевин Спейси, Робин Райт, Майкъл Кели, Майкъл Джил и др.

¹² Народен театър „Антон Панов“, Струмица, Македония, по Джордж Оруел, сценограф Валентин Светозарев, участват: Коста Ангов, Стоян Велков-Трън, Юлия Милкова, Игор Тодоров и др.

¹³ „В киното илюзорното пространство на изображението сякаш въвлича зрителя в себе си (...)" (Лотман 1992: 262).

¹⁴ „Blade Runner 2049“ (2017), САЩ, Канада, Великобритания, сценаристи Хемптън Фенчър, Майкъл Грийн, участват: Райън Гослинг, Харисън Форд, Ана де Армас, Силвия Хоекс и др.

¹⁵ Театър Възраждане, София, сценография и костюми: Борис Далчев, Михаела Добрева, участват: Свежен Младенов, Жана Рашева, Роберт Янакиев, Йордан Ръсин и др.

например, при едно регулярно, неопосредено технически представление, по време на XXVIII-я Национален фестивал на малките театрални форми, актьорите играха в **една трета от камерната сцена** на ДКТ Враца, а публиката беше заела плътно на няколко реда пространството около тях – онова, което неизбежно се забелязваше и въздействаше върху зрителите, присъстващи в залата, записът успешно заличаваше, като не показваше по никакъв начин, разбира се, оставащите празни сегменти от сцената. Личи ли си усещането за повсеместна теснота, например, в следния кадър от излъчването на спектакъла онлайн?:



Оскъдно малкото пространство, на което реално играят актьорите, записът превръща в „стандартно“, напълно реалното място за игра, наблюдавано от публиката, става виртуално, а стесненото пространствено усещане на зрителите изцяло отпада. Очевидно, какъв да е размерът на сценичното пространство е избор на режисьора, а преди това – и обща специфика на театралното представление. Ако записът не я предаде, както в случая, ще наруши характерна за спектакъла особеност, ако я предаде със свои кинематографични средства, ще я изгуби напълно, превръщайки се във филм¹⁶. Обратно, театралният зрител има възможността да изпитва съвсем непосредствени по вид въздействия-дразнения, вкл. тактилни, обонятелни, както и цялостно разполагащи с тялото му с оглед подреждането на местата за сядане – къде именно, на какво разстояние един от друг и т.н.

Дали обаче киното може да постигне, ако не същия, то поне подобен на описания по-горе ефект (театралното преоразмеряване на пространството), прибегвайки до своите структурно различни изразни средства – например, ако разположи актьорите (героите) в пространствено необичайни пропорции? Това прави полският режисьор Павел Павликовски в своя филм „Ида“¹⁷ – посредством честото заснемане на човешките фигури в долната половина на (или даже съвсем ниско долу в) кадъра (Scott 2014). В някои кадри ефектът е дори подчертан, празното пространство над главите на персонажите изглежда огромно:

¹⁶ Очевидно през и поради Чеховия текст, финалът на постановката може да бъде преоткрит в почти абсолютния финал на филма „Довлатов“ (2018) на Алексей Герман (Русия, Полша, Сърбия, сценарий Юлия Тупикина, участват: Милан Марич, Данила Козловски, Светлана Ходченкова, Елена Лядова и др., 126 мин.), за нас приликата с Чехов е очевидна и преднамерена. В една от последните сцени, въпреки близките планове, които още повече „притискат“ Довлатов и съпругата му Елена към стената, в която са опрели гърбове, постигнатото от постановката усещане на зрителя за психофизическа теснота закономерно става във филма вторично, чисто психологически мотивирано, лишено от възможно физическото си сценично измерение.

¹⁷ „Ида“ (2013), Полша, Дания, сценаристи Ребека Ленкевич, Павел Павликовски, участват: Агата Чебуховска, Агата Кулеша, Йоана Кулиг, Давид Огородник и др., 82 мин.



Ефектът обаче не е същият, както във „Вуйчо Ваньо“, където сцената е реално намалена три пъти и играта протича само в това тясно място. В „Ида“, макар и визуално стеснени, персонажите обитават едно цялостно пространство, горната част от което е **празна само спрямо тях** (лишена от човешко присъствие), не и спрямо вещната интериорна среда – тази горна половина остава неразривна част от кадъра. С други думи, постигнатият ефект само частично наподобява драстичната манипулация, на която може да бъде подложено сценичното пространство.

Да търсим „в на пръв поглед близкото, но в действителност противоположно на театъра изкуство като киното“ (Лотман 1992: 262), онези характеристики, които са специфични само за театъра, означава да търсим **същите** характеристики, т.е. да предлагаме отговор на един скрито тавтологичен въпрос. За да запази въпросът смисъла си, очевидно, е по-добре да разкриваме възможните **форми на еквивалентност**, като не пропускаме, след временно необходимите разграничения на анализа, да се върнем към изходната представа за киното и театъра като две качествено различни единства от взаимно обвързани специфики, похвати и построения.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бенямин 1989:** Бенямин, Валтер. Художествена мисъл и културно самосъзнание. София, 1989. с. 581 // **Benyamin, Valter.** Hudozhestvena misal i kulturno samosaznanie. Sofiya, 1989. s. 581.
- Бомарше 1984:** Бомарше. Пиер-Огюстен Карон. Сватбата на Фигаро. София, 1984. с. 162. // **Bomarshe. Pier-Ogyusten Karon.** Svatbata na Figaro. Sofiya, 1984. s. 162.
- Гачев 1982:** Гачев, Георги. Епос. Лирика. Театър. Съдържателност на литературните форми. София, 1982. с. 309. // **Gachev, Georgi.** Epos. Lirika. Teatar. Sadarzhatelnost na literaturnite formi. Sofiya, 1982. s. 309.
- Ждан 1976:** Ждан, Виталий. Въведение в естетиката на филма. София, 1976. с. 310. // **Zhdan, Vitaliy.** Vavedenie v estetikata na filma. Sofiya, 1976. s. 310..
- Каприев 2020:** Каприев, Георги. Театър онлайн (интервю). // **Kapriev, Georgi.** Teatar onlayn (intervyu), <https://bnt.bg/bg/a/teatr-onlayn>, Дата на последно влизане: 08.10.20
- Лотман 1992:** Лотман, Юрий. Култура и информация. София, 1992. с. 489. // **Lotman, Yuriy.** Kultura i informatsiya. Sofiya, 1992. s. 489.
- Суифт 1977:** Суифт, Джонатан. Пътешествията на Гъливър. София, 1977. с. 291. // **Suift, Dzhonatan.** Pateshestviyata na Galivar. Sofiya, 1977. s. 291.
- Тенев 1988:** Тенев, Любомир, Огледала. София, 1988. с. 244. // **Tenev, Lyubomir.** Ogledala. Sofiya, 1988. s. 244
- Scott 2014:** Scott, A. O. An Innocent Awakened. ‘Ida,’ About an Excavation of Truth in Postwar Poland, The New York Times, 2014, May 1.