

СВЕТАТА ИНКВИЗИЦИЯ НА ТВОРЧЕСТВОТО: РОМАНЪТ „ДОН КИХОТ“ НА МИГЕЛ ДЕ СЕРВАНТЕС И ФИЛМЪТ „ЧОВЕКЪТ, КОЙТО УБИ ДОН КИХОТ“ НА ТЕРИ ГИЛИЪМ

София Тодорова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: Статията интерпретира очертаните в романа на Мигел де Сервантес и във филма на Тери Гилиъм парадокси на творческия процес: задвижвана от креативни и деструктивни импулси, авторската самоличност се утвърждава и руши в дуела между въображението и нивелациите на действителността. Сюрреалистичната филмова гротеска на Т.Гилиъм превръща Сервантесовия сюжет в митичния текст на самосътворението като винаги подновявана борба с вятърните мелници на времето и с обсеията на съществуващите модели, със Светата инквизиция на цензурата и автоцензурата.

Ключови думи. авторство, автентичност, трансгресия, скеч

Abstract: This paper concerns some paradoxes of the creative process outlined in the novel *Don Quixote* by Miguel de Cervantes and Terry Giliam's movie *The Man Who Killed Don Quixote*: driven by constructive and destructive impetuses, the author's personality strengthens and destroys itself in a duel between the imagination and the flattings made by reality. Terry Giliam's surrealist film grotesque turns Cervantes' plot into a mythical text of self-construction as an everlasting tilt at windmills of time and obsessive extant models; a tilt at windmills of Holy Inquisition of censorship and self-censorship.

Keywords. authorship, authenticity, transgression, sketch comedy

В статията обект на интерпретаторски интерес са очертаните в романа *Дон Кихот* от Мигел де Сервантес и във филма *Човекът, който уби Дон Кихот* на Тери Гилиъм парадокси на творческия процес: задвижвана от креативни и деструктивни импулси, авторската самоличност се утвърждава и руши в дуела между въображението и нивелациите на действителността. Един уж обикновен идалго с необикновена страст към четенето на рицарски романи прави необичайна крачка, за да бъде превърнат в романов герой. Книголюбителят преминава от транса на четенето към транса на действаването в един свят, в който е абсурдният и единственият по рода си странстващ рицар Дон Кихот,

самонатоварил се с мисията да спасява от еднозначната проза, да търси изгубеното измерение на трансцендентното. Във филма на Гилиъм неочаквано приобщен към кинофилията¹ и поддал се на желанието да се изгуби в живота на Дон Кихот под енергичната режисура на обсебен от мечтата си студент, един актьор любител ще остане фанатично верен на ролята, която е изиграл във филма. Толкова дълго живее като героя от екрана, колкото се е оказал неспособен да опази вярата си в изкуството неговият „създател”, продал таланта си на добре плащащи рекламодатели, снимащ само за развлекателни и комерсиални цели, развил уменията да се харесва на „динично планирани аудитории” (Zontag 2010), отказал се от арткиното. В литературната творба пародията, а в кинотворбата – скечът, са техниките на подчиняване и комично деформиране на модели на писане и на снимане в опита за освобождение на автентичния глас и визия. В испанския текст двусмислено е декларирано взаимното пораждаване на автор и герой и тяхната съдбовна сраснатост: „Само за мен се роди Дон Кихот и аз за него. Той знаеше да действа, а аз — да пиша. Ние двамата с него сме едно цяло...” (Servantes 1970:562). Заявеното обаче двусмислено е представено като превод от арабски, а мистификацията игрово дистанцира позицията на Сервантес като единствен възможен автор на текста за Рицаря. Така този „първи модерен роман” присмехулно говори за авторството като споделена отговорност и демонстрира пикарескова повратливост в уменията да се измами законът и обезопаси подозрителността на Инквизицията - главния цензор, като се прехвърля на „еретика” Бененхели вината за всички отклонения от нормите на установеното и разрешеното писане. Инспириран от Сервантесовия сюжет за своята сюрреалистична филмова гротеска, Тери Гилиъм го отиграва като митичния текст на самосътворението на артиста във винаги подновявана борба с вятърните мелници на времето, с обсебващите заварени модели, със Светата инквизиция на цензурата и автоцензурата.

- *Все пак това не е Испанската инквизиция...*

¹ В статията си *Упадъкът на киното* Сюзън Зонтаг определя като кинофилия (cinophilia) онази специфична любов към киното, която се ражда със самото му създаване и е свързана с ненаситен апетит към гледане на филми, с определен вкус към онези от тях, които са „поетически обекти”, и с нагласа, че са „уникални, неповторими, магически преживявания”.

- *И въпреки това е Испанската инквизиция. Нашето главно оръжие е страхът... и неочакваността... Неочакваност и страх, неочакваност и безжалостност. И фанатична преданост към папата. А да, и красивите дрехи.*

Диалог от скеча The Spanish Inquisition (Испанската инквизиция) на Монти Пайтън, с участието на Тери Гилиъм в ролята на най-страшния кардинал инквизитор

Филмът *The Man Who Killed Don Quixote (Човекът, който уби Дон Кихот)*(2018) е една износвана близо 30 години мечта на режисьора Тери Гилиъм да екранизира романа на Сервантес въпреки първоначалното си убеждение, че е неподатлив на филмиране. Първият импулс според самоироничните признания на режисьора (също карикатурист и аниматор), идва не от книгата, а от илюстрациите на Гюстав Доре, накарали го да я прочете и да стигне до отчайващото заключение. Обаче то, вместо да угаси ентусиазма, запалва искрата на разгаряща се амбиция, заела голяма част от живота му. Фикс идеята да претвори на екран образа на лудия рицар надничал от профилите на мечтаещия за утопичната Бразилия летящ насън обитател на кафкианско-оруюелски свят, на барон Мюнхаузен от едноименния филм, фантазъра, вечно изплъзващ се на Смъртта, на Пери и Джек Лукас от *The Fisher King (Краля на рибарите)*, натоварили се с налудничавата мисия да открият Св. Граал в Ню Йорк.

Оглушителният шум и сенките на прелитащите самолети от близката натовска база, неочакваното заболяване и оттеглянето на актьорите в главните роли, непредвидим ураган и наводнения в Навара, унищожили снимачна техника и декори, отказване на уплашени от загуби спонсори, финансов колапс и съдебни дела с продуценти и застрахователи превръщат първоначалния проект на Т.Гилиъм за *Дон Кихот* в легендарен провал, съизмерим с напразните усилия на Орсън Уелс да филмира испанския роман. Времето (в измеренията си на житейско и климатично), инвестициите и сложните юридически казуси по авторското право са вятърните мелници или великаните, с които се бори режисьорът. Епична битка, съпоставима с борбата на Сервантес 4 века по-рано да довърши втората част на романа си, когато е пришпорван от напредващата си болест, от изчерпващото се житейско време, поделено и поглъщано от работата му върху този и други текстове, от вечните дългове и от появата на плагиатската творба на мистериозния Авелянеда, приписващ си авторство на *Дон Кихот*.

Непримирим със смъртта на своя *Дон Кихот*, Т.Гилиъм пренаписва сценария 4 пъти, съобразно смените в екипа, опитва да осигури бюджет и търси поредните „физически трансформирани разновидности“ на персонажите в новите версии, както вече е правил във филма си *The Imaginarium of Doctor Parnassus (Въображариума на д-р Парнасъс)*. „Завърших филма, защото много разумни хора се опитваха да ме откажат да снимам. Всеки от тях твърдеше едно и също: „Забрави! Спри се! Помисли за кариерата си! Започни най-сетне да работиш пари!“ На мен не ми харесват разумните хора. Не обичам да ми казват: „Това е невъзможно“. Щом го чуя, у мен се появява необикновена упоритост. Мисля, че ако един режисьор възнамерява да снима Дон Кихот, е длъжен да стане като него. А това значи да се отнася спокойно към възходите и паденията.”²

Вероятно дългото времетраене на премахване на пречките за създаване съдейства *Човекът, който уби Дон Кихот* да се оттласне от гравитацията на романовата екранизация, въпреки че филтрира текста на Сервантес, избирайки някои емблематични популярни епизоди от първата и от втората част, заедно с други, по-малко обраснали с необхватни интерпретации като например енигматичното съновидение в пещерата Монтесинос. Филмът се връща цели 3 пъти към епизода с вятърните мелници, всеки път сменяйки както борещите се с тях, така и кодовете и контекста, преговаря и битката с винените мехове, преобразяването на овцете, двубоя с Рицаря на огледалата и полета до луната с дървения кон Клавиленьо.

При пародийното обработване на сцените ефектът не е само скечов. Както романът на Сервантес не е само пародия на рицарските романи, така и кинотворбата не е просто пародия на пародията. В този свой много личен филм Гилиъм прави трагикомична равностметка на собствената си филмография, на верността си към определени сюжети, герои и идеи. Автошаржира се като визионер с вкус към смесването на анимация с игрално кино, към еkleктиката на сюрреализъм, попарт и психеделия, визионер, чието въображение може да се обсебва както от ексцентричните визуални каламбури на Дали,

²Цитатите и препратките са към материали от интервюта с Тери Гилиъм от документалния филм *Lost in La Mancha (Изгубени в Ла Манча)*, както и *Тери Гилиъм – човекът срещу системата*. [прегледан 15.02.2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=BZeOBnlh-1U>>. и Тери Гилиъм: Ставам ироничен и депресиран като българин. [прегледан 15.02.2019]. <<https://www.ploshadslaveikov.com/teri-giliam/>>.

така и от гравюрите на Доре, от гротеските в серията *Капричос* на Гоя, от *Градината на удоволствията* на Бош.

Проективи на ироничната раздвоена саморефлексия на режисьора са и главните персонажи - общарят Хавиер, добродушно съгласил се да играе без заплащане в студентски филм и искрено повярвал, че е истинският Дон Кихот, и рекламистът Тоби – сключил сделка с дявола в името на комерсиалния успех, в миналото режисьор на независимия филм за Рицаря на печалния образ, променил завинаги съдбата на непрофесионалните актьори, които използва – жители на испанско село.

В самоизследването на отношенията между идеалистичното и прагматичното си alter ego Тери Гилиъм съчинява своята версия на Санчо Панса – роля, първоначално принудително наложена на Тоби, и постепенно все по-съответстваща му, докато се окаже, че може да я надхвърли, когато започне да се държи като нещо повече от постмодернистки егоцентрик и ексцентрик с претенции за гений на рекламата, когато и у него възкръсне Дон Кихот. Възщност във филма на Гилиъм и Дон Кихот, и Санчо Панса не само се раздвойват, но и се удвояват. Когато излезе от ролята на оръженосец и прегърне каузата на Рицаря, Тоби ще посочи за свой оръженосец Анхелика, за да тръгнат заедно на ново странстване.

Паралелно на тези трансформации ярката цветна визия на рекламния клип с клишираните рицар и оръженосец се сменя с черно-бялата визия на експерименталния филм за Дон Кихот от младостта на Тоби - арткино в стила на *Евангелие по Матей* на Пазолини. После цветовете се завръщат, за да изразят колорита на света при новия поход на освободения от плен странстващ рицар, сдобил се пак с оръженосец. Скъпоструващият бомбастичен кич, създаден от многобройния снимачен екип, изпълняващ всеки каприз на недоволния Тоби, контрастира на ранния неореалистичен проект, който му е внезапно припомнен, докато се бори с творческата си криза. Пускането на стария диск пленява въображението на режисьора, връщайки го във времето, когато е заснел единствения си истински филм. За това са стигали 16-милиметрова камера, отражател, няколко приятели съмишленици, наивен ентузиазъм, безкомпромисно следване на своята концепция за изкуство и разбира се, кинофилия. Кое е означавало да открие своя Дон Кихот и да се влюби в своята Дулсинея. Близостта на мястото, предвидено за снимки на рекламния клип десет години по-късно, до *Los Sueños* – селото с обещаващото име (Сънища/Мечти),

където е започнала играта на сънуващи и сънувани, кара скучаещия Тоби да преодолее нулевата степен на душата си³, като се върне там, където е опитал магията на киното, за първи път се е опил от властта си да вживява актьорите си в избраните от него роли, да скроява свят. Последвал романтичния си спомен, Тоби се оказва потопен в шокираща гротеска, обвинение за последиците от отдавна направения филм. След само 10 години *Los Sueños* се оказва плашещо преобразен: Санчо Панса е умрял, Анхелика е заминала, преследвайки мечтата си да стане кинозвезда, вярвайки в думите на любимия си режисьор, че за това е достатъчно да бъде себе си, и превръщайки се в модел и ескорт дама. Заинтригуван от упътваща табела „Don Quijote vive” („Дон Кихот живее”), Тоби попада на кошмарна прожекция на собствения си филм, а когато вдига бялата завеса, на която се прожектира той и минава зад нея, потресен открива своя избраник от миналото си за ролята на Дон Кихот. Обсебен от филма, Хавиер се е оказал неспособен да прекрачи обратно в цял живот отиграваната житейска роля на селски благодушен обуцар. „Нишката на разсъдък” у него се е скъсала и той е продължил да носи бутафорните доспехи и да говори като Рицаря. Затова са го превърнали в единствената атракция на глухото село, затворен в коптор, хипнотизиран от прожектираните на бялото платно образи, които оживява с налудна рецитация на наизустените реплики от сценария. Така „живее” Дон Кихот.

Изгарянето на филма при волю или неволю предизвикания пожар освобождава стария пленник, открил малко преди това своя Санчо в Тоби, защото лицето му се е сляло за кратко с обърнатия образ на екранния оръженосец. И в бягството си от плен и затвор, за да запазят свободата си, двамата тръгват да странстват, оказвайки се в матриците на Сервантесовия роман и на изгорения филм. А когато излизат от тях, попадат в един не по-малко фантасмагоричен свят, в който „действителното се смесваше със сънуването или по-скоро самата действителност бе една от формите на съня” (Borhes 2004).

При преживяванията на приключенията заедно и поотделно, в ретроспекциите, халюцинациите и самоопомнянията на Тоби - Санчо и на Хавиер - Дон Кихот се мярват очароващите и невъзвратимите *Los Sueños* от миналото, бавно се движи процесия от самобичуващи се, носещи живата Дева, потресна е мизерията на гето, обитавано от

³ Изразът е инспириран от филма на Гилиъм *The Zero Theorem* (*Нулевата теорема*), в който гениалният математик Коен Лет непрекъснато се проваля в експеримента да компресираща стопроцентово индивидуалните същности до нула.

марокански бежанци, нахлува със заповед за арест самата Санта Ермандад в целия си карнавален блясък, светят величествените руини на арабски замък, издигат се планини от боклук, гният животински трупове и блести испанското злато, зейват пропасти и се разтварят пасторални пейзажи, разразява се пищната вакханалия на бароков спектакъл с главни шутовски роли за рицар и оръженосец, отприщва се психеделична феерия, предназначена за развлечението на руски олигарх, кулминацията на която е аутодафе.

Така филмът на Гилиъм добива ускорен ритъм и все повече се разгръща „като игра, която неизменно излиза извън собствените си правила и преминава отвъд собствените си граници" (Foucault 1969).

Скечове с ребуси

- Защо само Дон Кихот може да чете „Дон Кихот” и защо авторът на адаптацията на романа е неграмотен?
- Защо е необходимо да научиш английски, за да станеш Дон Кихот от Ла Манча?
- Защо Сервантес си е признал, че е превел Сиде Амете Бененхели?
- Защо да бъдеш себе си вечно означава да бъдеш някой друг? (Освен от производителя на спрайт, избрал за слоган на напитката фразата на Гьоте „Бъди себе си”, е крайно време да се потърси сметка за нея и от автора ѝ)
- И все пак защо само Дон Кихот има право на фразата „Аз зная кой съм”?
- Защо не действа автосугестията на заклинанието „Който владее себе си, владее света”, когато си между два мръсни матрака на крайградското бунище и батерията на мобилния ти е паднала?
- Защо е философски въпросът, който Дон Кихот задава на Санчо Панса: какво е съдържанието на онова, което изглежда като наденица?
- На какво си способен, ако имаш причина да си луд?
- Защо обясненията не обясняват всичко?
- За какво са виновни търсените за арест от (не)очаквано появилата се Санта Ермандад – действащото от времето на Сервантес оръдие на Светата инквизиция?
- Кой командва Санта Ермандад през 21. век? (Тук би бил на място въпросът за трансценденталното ѝ означаемо)

- Само старият филм за Дон Кихот ли е записан на дисковете, украсяващи ризницата и мантията на Рицаря на огледалата, или има и други?
- Защо Дяволът да не е циганин или поне марокански имигрант, а руски бос на водката?
- Защо шахидите може да носят фалшиви бради?
- Дали раздаването на плесници не е най-автентичната традиция при отмерването на такта при фламенкото?
- Кой смени живата Дева с пластмасова кукла и какво изгоря на кладата?
- Защо, за да бъде убит Дон Кихот, не е достатъчно да се издевателства над чудатото му въображение, а е нужна и една здрава цепеница, както и принудително запознаване с гравитацията при падане отвисоко?
- Кой е все пак човекът, който уби Дон Кихот?
- Защо Дон Кихот ще живее?
- Безумно ли е от Дулсинея да направиш Санчо Панса?
- Кои са тримата гигантски шишковци, запречили пътя към изгрева?
- Изгрява слънце...

Появата най-сетне на истински великани пред бившия Санчо и налудното поемане на предизвикателството да се бори с тях е знакът за възраждането на фантазията, за завършването на метаморфозата на успешния рекламист Тоби в странстващия рицар Дон Кихот. Колкото нов, толкова и стар, копие на неизвестно чий оригинал. Но това е без значение за търсача на автентизъм, защото, както казва Джим Джармуш: „Автентичността е неопценима; оригиналността не съществува.”⁴ Тя - може да се добави - е вечен обект на спорове за авторство.

А и чий е Дон Кихот всъщност? На Сервантес или на Сиде Амете Бененхели, на Унамуно или на Ортега и Гасет, на Борхес или на Пиер Менар, на Карлос Фуентес, на Мишел Фуко или на Милан Кундера? На Васерман или на Мич Лей и Джо Дариън, или на Минкус, на Пикасо или на Салвадор Дали...? Дон Кихот е всечий и ничий! Затова нека да пребъдат великаните.

⁴ Things I've Learned: Jim Jarmusch, 2013. [прегледан 15.02.2019].

<https://www.moviemaker.com/archives/series/things_learned/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/>.

И въпреки че филмът на Гилиъм не е така радикален като сюрреалистичната киноавтобиография *Poesía sin fin (Поезия без край)* на Алехандро Ходоровски, посланията му също зазвучават манифестно, доближавайки се до някои от поантите, отнасящи се до битието на артиста. Нека цитираме Ходоровски: „Ще си виновен, ако живееш така, както другите искат... Ако някога почувстваш дълбока тъга, остави я да си иде. Почувствай още веднъж живота сега... Не мога да променя света, но мога да започна да го променям, като променям себе си...”

Без да бъде толкова назидателен, с филма си Тери Гилиъм е откровен относно разбирането си за анархистичната трансгресивност на изкуството, изразява носталгията си по някаква изгубена първична невинност на киното⁵ преди старманията, блокбастърите, преди да го завладеят корпоративните употреби и критериите на индустриалната стандартизация, преди да стане лъскава обвивка на нулевата степен на душата. Първозданна невинност преди грехопадението, към която връща вярата в изкуството, когато проповядва спасение на фантазията, любовта и свободата дори когато в този свят, толкова „пълнен с език” (Bart 1991:336), рецитира по своему може би вече изреченото от друг.

Аз се родих по волята на милосърдните небеса в нашия железен век, за да възродя епохата на рицарството. На този път ме чакат огромно множество опасности, удивително много приключения, дръзки подвизи, защото аз съм Дон Кихот де ла Манча и ще живея вечно.

Тези думи (catchphrase) озвучават финалните кадри на *Човекът, който уби Дон Кихот*, в които новият Рицар и неговият оръженосец Анхелика - Дулсинея се запътват към изгрева на поредния идеален ден за приключения, защото когато си държал Св.Граал, без да си разбрал това своевременно, ти остава да продължиш да го търсиш. Кинокартината оживява в цветно гравюрата на Доре. Съпровожда ги речитативът на удвоения гърмящ глас, създаващ ефекта на микрофония/буфосинхронизъм. Такова е последното намигване на визионера Гилиъм, който не се страхува да изглежда анахроничен с пристрастието си към цитирането (а и автоцитирането) и се е изплъзнал от ареста на Светата инквизиция на цензурата и автоцензурата, чиито гласове отдавна му натякват, че „никой вече не снима

⁵ Подобна на показаната във филма на Джузепе Торнаторе *Човекът със звездите*, където окото на обектива хипнотизира решените да се снимат сицилианци, то им заменя отсъстващото божие око, пред камерата текат съкровени изповеди, променят се съдби.

така”. Защото знаем и от Унамуно, че „повечето думи са метафори, сгъстени под налягането на вековете; това е казано вече хиляди пъти.”

Ars Longa.

Библиография

Bart 1991: Bart, R. Vaobrazhenieto na znaka. Predgovor kam kriticheski eseta. Prev. N. Dionisieva. Sofiya: Narodna kultura, 1991. [*Барт 1991*: Барт, Р. Въображението на знака. Предговор към критически есета. Прев. Н. Дионисиева. София: Народна култура, 1991].

Borhes 2004: Borhes, H. Smart i kompas. Pritcha za dvoretsa. Prev. S. Hristova. Sofiya: Svetovna klasika, 2004. [*Борхес 2004*: Борхес, Х. Смърт и компас. Притча за двореца. Прев. С. Христова. София: Световна класика, 2004].

Foucault 1969: Foucault, M. «Qu'est-ce qu'un auteur ?», Bulletin de la Société française de philosophie, 63e année, no 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104. [прегледан 15.02.2019]. <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>>.

Servantes 1970: Servantes, M. Znamenitiyat idalgo Don Kihot de La Mancha. Prev. T. Neykov. Sofiya: Narodna kultura, 1970. [*Сервантес 1970*: Сервантес, М. Знаменитият идалго Дон Кихот де Ла Манча. Прев. Т. Нейков. София: Народна култура, 1970].

Zontag 2010: Zontag, S. Upadakat na kinoto. - Liberalen pregled. [*Зонтаг 2010*: Зонтаг, С. Упадъкът на киното. - Либерален преглед. [прегледан 15.02.2019]. <<http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/arts/movies/790-2010-01-01-21-00-59>>.

Brazil. Director: Terrence Vance Gilliam, 1995.

Il vangelo secondo Matteo. Director: Pier Paolo Pasolini, 1964.

L'uomo delle Stelle. Director: Giuseppe Tornatore, 1995.

Lost in La Mancha. Director: Keith Fulton and Louis Pepe, 2002.

Poesía sin fin. Director: Alejandro Jodorowsky Prillansky, 2016.

The Adventures of Baron Munchausen. Director: Terrence Vance Gilliam, 1988.

The Fisher King. Director: Terrence Vance Gilliam, 1991.

The Imaginarium of Doctor Parnassus. Director: Terrence Vance Gilliam, 2009.

The Man Who Killed Don Quixote. Director: Terrence Vance Gilliam, 2018.

The Spanish Inquisition. Monty Python, 1970.

The Zero Theorem. Director: Terrence Vance Gilliam, 2013.