
ПРОГЛАД

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет “Св. св. Кирил и Методий”

кн. 1, 2016 (год. XXV), ISSN 2367-8585

Андроника Мартонова

АЗИЯ, РАННОТО КИНО И ВЪОБРАЖЕНИЕТО НА ЕКРАНА

Andronika Martonova

ASIA, THE EARLY CINEMA AND IMAGINATION ON THE SCREEN

Теоретичният фокус на изследването върху историческия диалог между България и Азия е насочен към най-ранния, ням период на „забележителности и атракциони“ в киното. На какво стъпва кинематографът в своя любопитен стремеж да обговори екзотичната далечност? В съвременната архивистика, посветена на филмовата история и реконтекстуализация на филмопоказа, се повдига въпросът и за връзката между зрителя, екрана и движещите се образи. Тя се преразглежда с оглед на модусите на деиксиса, особено на визуалния деиксис. Екранът активира и метавизуализира вече натрупано познание, което до появата на киното е успяло да реализира въображаеми картини в съзнанието на българина за това, „що е Азия“. Ранното кино отваря врати към непознати светове и стимулира разбирането на културното многообразие.

Ключови думи: Далечен Изток, България, нямо кино, рецепция, комуникация, архиви

The text explores the historical dialogue between Bulgaria and Asia in the context of moving pictures, as the theoretical focus is set on the earliest silent period of a “cinema of attractions”. The main question is: what is the stepping stone for the cinematograph trying to articulate exotic remoteness? Contemporary archival studies dealing with film history and re- contextualisation of film distribution tend to tackle the question of the connection between the viewer and the moving

pictures on the screen. It is treated in terms of deictic modes, and especially with regard to visual deixis. The movie screen triggers a meta-visualization of already accumulated knowledge which, before the emergence of cinema, had already evoked images in the minds of Bulgarians as to „what Asia is”. The early cinema opens new vistas to unknown worlds thus stimulating a grasp of cultural diversity.

Key words: *Far East, Bulgaria, silent era, reception, communication, archives*

В контекста на глобалната рецепция на Азия¹ в българското пространство от периода на Възраждането до, най-общо казано, края на 40-те години на ХХ в. или, по-конкретно и тясно възприемано, до края на Втората световна война азиатското кино е безспорно един много интересен и провокативен проблем. Той занимава изследователското любопитство с неясните си очертания и спорадични разработки. Темата може да бъде възприета като толкова екстравагантна, че надали бихме сбъркали, ако употребим конкретна идиоматична локация: „Тъмна Индия“. Тя много точно описва няколко съществени аспекта от съвременните популярни представи за киното, за Азия и за периодизацията, културните взаимовръзки, български интелектуални кръгове и пр.

По какъв начин азиатското кино и Азия като неговата прилежаща онтология се артикулират в българското културно пространство е предизвикателен обект на изследване. От своя страна то може както да генерира ново познание от перспективата на конкретната дисциплина, така и да допълни онова, което ние, българитеq знаем. Проблемът за историческия диалог между България и източната аудио-визуална култура е част от генеалогията на филмовия дискурс в отминали епохи: Какво е гледал българският зрител от репертоара на световното кино? Как го е възприемал? Доколко прожектираните заглавия са емблематични за страните производители? Кои страни в кои епохи са били най-силно представени и защо? Какво научава

¹ В случая под „Азия“ разбирам поостарялото понятие Далечен Изток, което обединява Източна, Южна и Югоизточна Азия.

българинът за света чрез кинематографичните артефакти? До каква степен и как контактът на България със световната култура е опосредствен чрез киното? Това е само част от проблематиката, която ни провокира, със сигурност ще се появят и още много други въпроси.

Киното не е само артефакт, центриран около игралния филм, нито е само техническо постижение – запечатани образи, оживели фотографии, визуален (а по-късно аудио-визуален) материал върху целулоидно-нитратната лента. Дискурсивната история на киното ни показва, че седмото изкуство е пространство на трансфер и интерпретация на идентичности. От тук произтича и следващата ни задача – чрез методите на интердисциплинарния анализ да изследваме генезиса и разпространението, съвместяването или конфликтите между различните видове идентичности, наложени от киното върху културната и обществена карта на България днес.

В „Археология на знанието“ Мишел Фуко анализира проблемите на рефлексивните предели, в чиито рамки хората от един или друг исторически период успяват да осмислят, разберат и оценят. Фуко не пише за киното, а основно за археологията. Но мисленето върху логусите на архива са толкова универсално валидни, че могат да бъдат интерпретирани и в сферата на седмото изкуство. Фуко пише за отношенията между *словата и вещите, думите и нещата*, които са разположени в дискурсивните практики. Като интерпретираме „словата“ в киноезика и „вещите“ като предметността на киното, възможността му да пресъздава реалност, да конструира и пресъздава свят, азиатски свят, ние проследяваме как филмът започва да функционира като епистема в общите пространства на знанието, защото има силата да фиксира битийните порядки в (пре-)кадровата действителност. Седмото изкуство изважда на показ скритите от непосредствения наблюдател и действащи на подсъзнателно ниво отношения.

Основополагащо е убеждението на Фуко, че архивът е сложен компендиум, който позволява на дадено общество да регистрира и консервира дискурси, съхраняващи както паметта, така и оставени за свободно ползване и дори изхвърляне при ненужност. Френският философ надскача материалната конотация на понятието „архив“. Архивът според него е трансформация на изказването, което търпи

и възможна руптура (прекъсване)², и повтораемост (Фуко 2004: 241). Тази постановка се оказва изключително адекватна, когато се приложи спрямо филмовите архиви. Всичко около запечатаното на лентата формира дискурсивни образования (полета, прилични на сатурнови пръстени), а те според Фуко не притежават същия модел на историчност като потока на съзнанието.

Друг бележит философ Жак Дерида разглежда в „Болестта на архивите“ (виж Derrida 1995) архива преди всичко като институция, в чиято основа лежи паметта, застрашена от изтриване на информацията (особено на тази от неосъзнаното спомняне). При Дерида дискурсът с архива също е водещ, но от друга гледна точка – място за практическо възпроизвеждане на знанието. От този ракурс Цивиян (Цивьян 1991) много точно отбелязва, че осмислянето³ на ролята на архива в съвременните общества придобива нови аспекти, защото изразява не проблема на миналото, не проблемите на концептите какво е (не)достъпно от миналото, а нещо съвсем различно и много по-важно – проблема за бъдещето и отговорността към бъдещето. Според изследователя архивът е самоактуализация на самия себе си.

В ареала на хуманитаристиката ни (в частност – българистиката, изтокознанието и кинознанието) историческият път на навлизане на източните култури, литератури и религиозно-философски системи и пр. е коректно систематизиран и анализиран от Илия Конев (1998), Полина Цончева (2013), Тодор Ялъмов (2009), Стефан Дечев (1995), Елена Гетова (2006) и евентуално други, неиздирени на настоящия етап автори.

Проблемът за историческата рецепцията на Азия в интегралното комуникационно поле на България може да бъде приет донякъде и условно, и като метапроблематика. Но хармоничната синергия между изтокознанието и кинознанието (като дял от изкуствознанието) би могла да допринесе много и за синтеза на факти, недвусмислено показващи комуникацията между културните области България и

² Руптурата по оста Азия – Кинематограф/Култура – България е повече от ясна в епохата от 1944 до 1989 г.

³ Философското осмисляне по Цивиян, а ние можем да конкретизираме: културологичното, интердисциплинарното и транснационалното осмисляне.

Азия (т.е. Източна, Южна, Югоизточна, накратко – т.нар. Далечен изток).

Азиатските култури се идентифицират в България бавно. В един ранен етап този процес може би разчита и на масовостта на медията филм. Всяка източна култура се легитимира по собствен начин в своето дълго пътешествие към Балканските страни, най-вече в зависимост от политическите и икономическите отношения на страните с Европа и останалия свят. Подготвен ли е бил българинът да се срещне чрез екрана с Азия? На какво стъпва кинематографът в своя прелюбопитен стремеж в движещи се картини да обогорви екзотичната далечност на непознатите земи?

Не еднократно изследователите, в това число и китаистката Полина Цончева, подчертават, че началото се полага с епохата на духовното отваряне на България – Възраждането. Преходът към сътворяване на нов български образ, прилежащ към европейското семейство, не е лесна задача за обществото. В ранния си възрожденски етап трансформацията е съпроводена от болезнените процеси на „светско освобождаване (секуларизиране) от канонични религиозни конвенции и отваряне на затвореното общество“ (Цончева 2013: 18). Българинът трябва не само да докаже на Европа, че винаги е съществувал, но и да се легитимира пред нея като „свой“. Отварянето води до сблъсък с други светове, култури, ментални конструкти, морални и естетически ценности. А другостта дебне както от Запад, така и от Изток. Срещата с нея се осъществява първо и най-естествено посредством артефактите.

Ако в началото артефактите са словесни (текстови, описателни и т.н.), то не след дълго навлизат и визуални (илюстрации, дагеротипии, а сетне и кинематограф). Българинът сам ще стане и автор на тези артефакти, особено чрез своите пътешествия, а това неминуемо ще промени дискурса на комуникацията. Въздействието е много по-силно, когато тя произтича от личния опит, например от пътешестването, защото „именно пътуването подлага на изпитание опорите на идентификацията – личностна, етническа, религиозна и национална“ (Генова 2006: 9). Едни от най-ранните филми са т. нар. *travelogue view*, в българската преса от началото на XX в. те съществуват и като „изгледи“. Визуалният свят в ранното кино е побрал

матрицата на Запада, но много бързо ще се откъсне от нея, за да намери собствения си автентичен образ. Въобразените реалии – като Китай, Япония, Тибет, Индия, Корея, се приближават подобно на влака на гара Сиота, до българското културно пространство.

Киното гради пространства на културни асиметрии по маршрутите Запад – Изток. С опознаването на собственото ни наследство можем да проследим как концептът за Европейски изток бързо се трансформира в Български изток. В съвременните реалии неговият първообраз е забравен, защото днешният масов човек дълбоко вярва, че всичко започва от него. А ако се обръща назад – то е твърде недостатъчно като пространствена перспектива, която да разшири погледа. Чрез киното и обговарянето на Изтока можем да възприемем другостта като конструкт, като описание и като съдба. Азия е фактор и за самопознанието на българите, както големият изследовател на възрожденската литература Илия Конев многократно подчертава (срв. Конев 1998).

Чуждите кинематографии спорадично са дискутирани в българското кинознание. Седмото изкуство е атрактивен компендиум, в който влизат разнообразните и разнопосочни аспекти на разпространението, кинопоказа, репертоара, производството, обмена, специализираната филмова (и друга) преса, срещата на публиката с останалите национални, а в даден исторически момент – и колониални кинематографии. Киното, което е глобално по своята природа изкуство, от своя страна също глобализира света, още преди да се заговори за това с термина „глобализация“.

В един по-широк аспект киното присъства и (или дори само) чрез обговарянето му в медиите. Със самото си раждане кинематографът бързо се превръща в доминантен модел за комуникация и ефективно средство за културна легитимация и в синхронен, и в диахронен план. Филмовата форма гъвкаво трансформира своите послания, опит и национална идентичност – тя е масово забавление, висше изкуство, свидетелство-документ, историограф за епохи, събития и личности, пропагандна машина, ъндърграунд говорител, извор на авангардни течения... Кинематографът е част от културно-историческото наследство в геометрията на две пресичащи се равнини: локална (местна, регионална – провинция, национална) и глобална

(транснационална – колонии, диаспори; регионална – балканска, европейска, световна).

Що се отнася до България, ситуацията се усложнява от общото състояние, подредба и поддръжка на архивите ни, които често са уравниение с много неизвестни. Не винаги изписаното заглавие отговаря на реалното. Много често с рекламна цел имената на филмите са сменяни с по-удачни (може би) български варианти, които нямат общо с оригинала. Друг път са превод от прокатното заглавие особено ако са закупени от други европейски страни като Германия, Италия, Франция и пр. Също така – имена на актьори и режисьори или не присъстват в текста, или са с трудна за отгатване транскрипция, или са сгрешени. Понякога не е ясна и националната принадлежност на филма – кой го е правил, как се отзовала творбата в България. От друга страна: съхранената, издирена и анализирана информация относно живота на азиатското кино в чуждестранните информационни масиви е съществена и особено ценна не само за приемащите, но и за изходната (в случая – азиатската) култура. То дори може да даде импулс за перспективен анализ в разнопосочни вектори.

Като цяло ранното кино става все по-атрактивен обект на изследване като че ли през последните десетилетия. Интересът към него безспорно е продиктуван от значимия дял на теоретично, естетическо, пазарно, персонално и историческо осмисляне на националните кинематографии. На особен пиедестал се издигат и източните кинематографии, които в съвременен план превзеха международните фестивали, екрани и чужди култури.

Зараждането на киното и еволюцията му през немия период обхваща на пръв поглед кратък период от развитието на седмото изкуство и представлява едно сравнително ограничено поле за изследване, предпоставящо обмислянето на множество „мумифицирани“ филмови артефакти. Изгубените завинаги ленти (разбира се – до доказване на противното, ако се появи шанс) са живи по страниците на архивните единици – старите кино списания, запазени програми, снимки, лични дневници, кореспонденции, колекции, спомени... Достигналите до нас пък разкриват чрез препрочита на филмовата история нови творчески светове и межкултурни контакти. Всичко това безспорно е белязано с очарованието и ентузиазма на пионерите

на киното, носталгията по отминалите епохи в различни исторически, географски и културни ареали, въодушевлението от архивните открития. Този ранен етап е особено предизвикателен, защото отвъд привидната оскъдност се крие много потенциал.

Гледните точки към ранния кинематограф на Азия пък са както интериорни, така и екстериорни. Интериорните са обвързани със собствената продукция, автори, фигури, наративна специфика, рецептивни нагласи на публиката, традиционни естетически ценности и търсения, влиянията в процесите на колониализация и уестърнизация, в особеностите на националните и локалните пазари. Екстериорните се определят от глобалните пазари и публики, от диаспорите и интеркултурния диалог посредством филма, без значение дали е игрален (и от какъв жанр) и/или документален тип. Накратко, оценката на азиатското кино зависи от хетерогенността на показа.

Документалните ранни филми в българското кинопространство, които представят Азия, обикновено са т.нар. **изгледи**. Том Гънинг и Андре Годро удачно наричат този тип „кино на забележителностите“, „кино на атракция“ (the cinema of attractions – термин въведен през 1985 г.). Според Йозеф Гарнкарз преобладаващата конкретна естетиката в „киното на забележителностите“ най-добре може да се обясни чрез спецификата на диегезиса (нاراتивната природа) и идентифицирането на потребителите, за които то е предназначено.

Например образователните филми, прожектирани в училищата (важи и за читалищата в България – А. М.), имат различна естетика в сравнение с филмите, създадени предимно за забавление. На свой ред филмите за забавление се различават по отношение на местата, за които са били предназначени – например панаирните изложения.⁴ (Garncarz 2012: 37)

В това „кино на забележителности“ се включват изгледите (етнографски филми), атракционите и пр. филми в пътуващите кинематографи. За Гарнкарц те са носители на водевилната стара култура, а игралният, разказвателен филм – на модерността и урбанизацията. В един ранен етап – до 1910 г., Европа, в това число и България, е доминирана именно от „киното на забележителностите“. Всъщност

⁴ Преводът на цитатите от оригинали на английски език е мой – А. Мартонова.

Гънинг го дефинира доста по-общо като „представящо визуално пиршество (цвят, пищни и колоритни костюми или декори), изненади (необичайни физически способности, акробатични номера или магически ефекти), екзотични, красиви или гротескни“ (Gunning 2005: 178) картини. Лентите показват гледната точка на чужденеца към причудливи туземци, етноси, далечни народи, оскъдно облечени жени, телесни аномалии, сензационни технически постижения и трикове на забързан каданс – скорострелен влак, експлозии и пр. Канадският изследовател Годро използва термина „демонстрации“ (Gaudreault 2006: 98), „покази“ (от фр. *montrer* – показвам), за да дефинира този филмов стил, който много повече показва, отколкото разказва (макар и по един различен начин – А. М.). Атракцията много повече реферира към театралната естетика.

Всеки агресивен момент [...], който поставя зрителя под сетивно или психологическо въздействие, опитно проверено и математически пресметнато с оглед на определени емоционални разтърсвания на възприемачия, които от своя страна в своята съвкупност обуславя единствено възможността да се възприема идейната страна на демонстрирането – крайният идеологически извод. (Айзенщайн 1976: 48).

Затова и „кино на забележителностите“ може би е и по-удачният превод на български. В мултифасетността на препрочити на ранното кино адекватно се използват разнообразни интердисциплинарни подходи – не само историческите, но и заетите от естетиката, социологията, антропологията, икономиката, етнографията, философията, психологията и т.н. Киноведите, които изследват първите десетилетия на кинематографа, се насочват към комплексно ре-контекстуализиране. Функционирането на концепта на движещите се картини (по-късно наречено с термина „кино“) в своя пред кинематографичен, викториански, ранен и ням период, е свързано и с артикулирането на идентичностите.

Кратките **документални форми**, представящи картини от екзотичния Изток, са и вид прозорец към непознатия съвременен (от тогавашна гледна точка) свят. Чрез екрана българските зрители се запознават с къпане на слонове в Цейлон, животът из улиците на Пекин, будистки ритуали в Индокитай, японски акробати, бит и

традиции на Азия и др. (Мартонова 2007). Няма да е пресилено да кажем, че в един по-широк аспект филмът много бързо си спечелва първо място сред забавленията в градската култура. Българите стават своеобразни граждани на света, защото благодарение на европейското и балканското разпространение имат възможност да видят, споделят и съпреживеят същите ленти, които гледат и гражданите на Париж, Москва, Белград, Лондон и т. н.

Киното още с първите си стъпки се превръща в деиктично поле⁵, което поражда ориентири. То се „ситуира в репрезентираното пространство“ и в контекста на екраничното може да бъде разглеждано като взаимна ментално-комуникативна рамка, конструирана както от автора (сценарист, оператор, режисьор), така и от зрителя (адресат). В предкадровата действителност авторът и зрителят нямат общо перцептуално пространство, но именно такава се формира чрез екранния деиксис в реалиите на киноезика (монтаж, смяна на плановете, характерност на гледните точки).

В ранните етапи на киното **интер-титрите** категорично служат като ориентири в това поле, което е свързано със сетивното възприятие – основно визуално и слухово. А по отношение на азиатското кино – тази указателна роля се поема от фигурата на коментатора. Функционалността на кинокоментатора в Изтока е аналогична с тази на европейския му събрат – или т.нар *експликадор* / *explicador*⁶, но също така има и свои собствени, специфични черти. Най-забележителната е, че идва от театралната традиция на традиционните сценични изкуства на Азия. Също така – характерно за азиатския регион е, че се коментират всички филми – и родните, но най-вече вносните. Особено ярко това си проличава при показва на филмите на комиците от „Великия Ням“ – Чаплин, Лаурел и Харди, Бъстър Кийтън. Удачен пример може да се даде с китайското ранно

⁵ Деиксис (от гр. δεῖξις – указание). Терминът обвързва етимологически показването (deiknumi) и казването (dicere). Т. нар. деиктичните думи и изрази са показателни – това, онова, този, онзи, тук, сега, там и са обвързани с темпоралните и пространствени вектори. (Касабова 2011: 264 – 283)

⁶ В Испания „експликадорът“ продължава своята работа и в звуковото кино, като обяснява комичните филми чак до 50-те години на XX в. (Sánchez Salas 2009: 77 – 90)

кино. Забележително е, че надписите на немите комични филми често не се превеждат на китайците така, както е в прокатното (оригинално и дистрибутирано) копие, а така, че да е максимално смешно за публиката. Или пък тази функция се поема от коментатора.

В Япония системата е най-силно развита и впоследствие институализирана посредством навлизането на кинематографа. **Нараторите** идват от традиционния театър, от различните сценични музикални жанрове, типични за японските перформативни изкуства. Бенши или кацудоо бенши (弁士 / benshi; 活動弁士 / katsudô-benshi) имат ролята на разказвачи и на коментатори на сценичното действие, които водят публиката през сюжета, интригите и персонажите. Те са част от традиционната „система на звездите“ *иемото* / *iemoto*, формирана през периода Едо (XVII – XIX в.), в която се развиват разнообразни професии, например майстори на чайна церемония и висша степен учители в бойните изкуства. По-късно тази практика се прехвърля и в киното, като така се „озвучават“ не само чуждите, но и местните, японски филми. Нараторите са и активните промоутъри на филмовото зрелище, защото на улицата атрактивно подканват публиката да влезе и да гледа съответното прожектирано заглавие. С установяването на киното като индустрия властите се опитват да институализират професията, като вменяват на нараторите ролята на възпитатели и обучители, стъпвайки върху популярния им звезден пиедестал. За целта правителството въвежда държавни изпити за коментаторите, въз основа на които им се издава сертификат за трудоспособност. Снимка, илюстрираща такъв изпит, откриваме в най-ранната публикация за **бенши** в американската кинопреса – обширната статия на Адачи Киносукэ „Цензура под вишневия цвят“, публикувана в „Моушън Пикчър Магазин“ през септември 1921 г. (Kinnosuke 1921: 40 – 41, 90). В българска печатна медия от същата година, но през януари (т.е. по-рано от американското списание), без да се използва терминът „бенши“, се говори за японските кинематографически декламатори в доста интересен контекст, отнасящ се за проблемите на родните ни филмови реалии:

Нека се отнесем към една страна, която ни се струва съвсем далечна: Япония. Там има... кинематографически декламатори. Понеже превеждането на японските надписи на филма

би изисквало дълги ленти, като се има предвид японския правопис през време на представянето на филма, един професионален оратор декламира сюжета с висок и драматичен глас, когато [когото – А. М.] зрителите слушат самодоволно... или пък подсвиркват, според таланта на декламатора.

Явна става стойността на подобни декламатори и като става дума за кризи, за Япония би било голямо събитие една такава стачка... на синдикирани декламатори.

Адвокатите, които знаят японски, нека вземат бележка.

А понеже говорихме вече за страни, в които кризата е в пълния си разгар, нека споменем и за страната, в която всичко е... по мед и масло! Там държавата отдава кинематографа като концесия, в които концесионерите получават една чиста печалба от 5% от ежедневния приход, а остатъкът от 95% след спадане на всички разноски, отива по болниците и благотворителните учреждения. При това програмата се сменя всеки един или два дни.

Ще ме попитате коя е тази стана?... Да кажа правото, струва ми се, но не съм напълно сигурен, че тя се намира на планетата Марс. („Нашият филм“ 1921: 2 – 3).

Материалът, разположен на разтвор, не е подписан и както се вижда от този откъс, изобилства с многоточия и ироничен подтекст. Да бъдеш бенши се изисква изключително актьорско майсторство, но също така и богат тембър гласа, защото много често разказвачите изиграват вокално различните роли (мъжки, женски, детски, възрастни хора и пр.). В Япония е имало практика някои бенши дори да представят филма преди самата прожекция. Импровизациите по време на скрининга са достига невероятни параметри – бенши е могъл дори да обясни липсата на някоя сцена или неясно действие. През 1927 г. в Япония е имало приблизително 7000 бенши, от които много малък процент са жени (но някои от тях също успяват да стана звезди). Съвсем популярна практика е било на фасадата на киносалона наред с рекламния афиш на филма да се поставя и снимката на звездата – бенши, която ще участва атрактивно в зрелището. Бенши актьорите също така красят кориците на филмовите списания.

Бенши-традицията⁷ се запазва в Япония и Източна Азия чак до средата на 30-те години на миналия век. И доста по-дълго се задържа на екрана в Югоизточна Азия – до средата на 60-те. Професията на разказвача-коментатор е характерна за целия азиатския регион. Сред страните, в които се използва вариант на бенши, са Китай и Тайван (под наименованието „бендзъ“ – *benzi*), Корея („пъонса“ – *변사*), и Тайланд („нанг пак“). Обикновено коментаторът е стоял зад екрана, по подобие на театъра на сенките. По-късно (с преустройството на киносалоните за „гласа“), е имало малка кабина в близост до прожекторната машина.

Пъонса е такава дълга театрална традиция както бенши – корейските наратори идват от *пансори*⁸ (Gateward 2003:116). Интересно е да се знае, че корейските пъонса имат водеща роля в периода на японската окупация, като помагат да се разбере не само филмовото послания, но и да се вникне в западните специфики – история, традиция и култура, които не са познати и близки на зрителите. Първото споменаване на пъонса в пресата е през 1908 г. (Maliangkay 2005). Някои от киносалоните в страната са много по-популярни сред корейците, но не са така посещавани от японската публика. Съответно репертоарът се ориентира по посещаемостта и конкретната публика. Властите от империята на Изгряващото слънце обаче внасят от Япония своите бенши. Но по време на прожекция, ако в салона не присъстват японци, корейските коментатори използват момента не за да развличат публиката, а за да отправят политически и националистични послания към аудиторията. Т.е. до голяма степен пъонса са водещи в съхраняването и предаването на корейската национална идентичност.

Рязкото отличаване спрямо бенши се състои и в това, че в пъонса никога не работят жени. Ако японските кинотеатри могат да си позволят да наемат трупa бенши, която е съставена от 4-11 артисти, работещи в екип при представянето на филма, то в Корея нещата са различни. Пъонса са преимуществено индивидуални презентатори

⁷ Повече по темата – срв. библиографията на Fujiki 2006; Jeffrey 2003; Gerow 2001.

⁸ Традиционен корейски жанр, тип фолклорно монологично представяне с множество песни и речитатив.

и само най-крупните салони си позволяват лукса да ангажират двама актьори.

При съвременната реставрация и дигитализация на филми от епохата на „Великия Ням“ и създаването на Златни колекции от кинематографията на DVD и Blue ray много често се добавя нова аудиоописта с гласа на коментатор. Така на съвременния зрител се предлага опцията да слуша интерпретация на оригиналната фонограма, така както някога съответното заглавие било представяно през публика. Наблюдаваме възраждане на професията та дори и нов термин за нейното обозначаване – „нео-бенши“.

Екранът, разглеждан като деиктичен ареал, в който фигурата на коментатора е едно от възможните присъствия, успешно генерира дислокация от „пространството на възприятието в пространството на въображението (като пространство на отсъстващите неща или пространство на разказа)“ (Касабова 2011: 264 – 283). Нана Верхуф подчертава, че деиктичните основания на ранното кино са особено силни в пътешественическите филми (travel films), без значение дали са от фикционален или документален тип (изгледи, кино на забележителностите) (Verhoeff 2012). Разбира се, игралното кино предоставя повече възможности чрез обиграване на езика на субективните гледни точки и наратива на пътуването, като тук централната фигура на влака заема първостепенно място още от демонстрацията на братята Люмиер и гара Сиота⁹. В случая обаче пътуването е по-скоро една указателна метафора.

Благодарение на екрана зрителят съпреживява пейзажа, без да е част от него, без този пейзаж да му принадлежи. Така например характерният ландшафт при делтата на р. Меконг не е присъща на българското зрителско възприятие, което познава друг тип живописна пейзажност на родните географски ширини, но въпреки това механизмът на въображението допринася за това чрез зрителните възприятия да се случи и „виртуалното пътуване“. Особено показателно е, че интензитетът на случването е обусловен и от гравитацията на инфор-

⁹ Чудесен пример за пътуването, влака и създаване на представа за Изтока на западния зрител е „Шанхайски експрес“ (1932) на Джоузеф фон Щернберг, както и всички филми преди звуковия период, в чиято фабула е залегнал животът на азиатски персонажи в западна среда.

мационното поле. Българският зрител в някаква степен е подготвен за това кинопътешествие чрез артикулирането на културното източно различие, и то още преди появата на кинематографа. Екранът активира и метавизуализира натрупано познание, което вече е реализирало въображаеми картини в съзнанието за това, що е то Азия. Екранът отваря вратите към другия, към културното многообразие, различната модерност или различната... примитивност.

Защо говорим за метавизуализация? Защото въображението на рецепиента при прочит на текст, информация, очерк, пътепис за Изтока е до голяма степен чисто субективен акт. Илюстрацията (ако има такава) в печатното издание няма онзи наситен, доминиращ и обсебващ размах, който киното притежава чрез неговата кадрова реалност и заиграване с действителността такава, каквото е. А и манипулира чрез монтажа. Читателят сякаш има повече място за „дорисуване“ на представата за чуждото, другото, докато зрителят е въвлечен директно в кинематографичната деиктична система. Тук реализацията на въображението е първоизходно отредена на автора. Деиксисът на филма всъщност е сътворяващ образа на другия, образа като ментална картина на нещо, което отсъства. Защото азиатецът от далечните източни земи е имагинация, абстракция, която съществува до фотографията само като писан текст. Българинът ще го види като екзотичен човешки вид, когато дойде дагеротипията, но ще го почувства сетивно и доста по-реалистично едва когато посети новия технически атракцион на движещите се картини.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенщайн 1976: Айзенщайн, Сергей. Монтаж на атракциони. // *Отвъд звездите. Айзенщайн – избрани произведения в три тома*. Т. 2. София: Наука и изкуство, 47 – 51. // **Ayzenshtayn 1976:** Ayzenshtayn, Sergey. Montazh na atraktsioni. // *Otvad zvezdite. Ayzenshtayn – izbrani proizvedeniya v tri toma*. Т. 2. Sofia: Nauka i izkustvo, 47 – 51.

Гетова 2006: Гетова, Елена. *Почеркът на пътя: XIX век, пътуването, писането*. Велико Търново: Фабер. // **Getova 2006:** Getova, Elena. *Pocherkat na patya: XIX vek, patuvaneto, pisaneto*. Veliko Tarnovo: Faber.

Дечев 1995: Дечев, Стефан. Пропагандната експлоатация на представата за Азия по време на „Българската криза“ (1886 – 1887). // *Представата за „другия“ на Балканите*. София: АИ Марин Дринов, 219 – 223. // **Dechev**

1995: Dechev, Stefa, Propagandnata eksploatatsiya na predstavata za Asia po vreme na “Balgarskata kriza” (1886-1887). // *Predstavata za “drugia” na Balkanite*. Sofia: AI Marin Drinov, 219 – 223.

Касабова 2011: Касабова, Анита. Модусите на дейкиса. // *Психология и лингвистика, сборник статии в чест на проф. Енчо Герганов*. София: Просвета, 264 – 283. // **Kasabova 2011:** Kasabova, Anita. Modusite na deiksisa. // *Psihologia i lingvistika, sbornik statii b chest ha prof. Encho Gerganov*. Sofia: Prosveta, 264– 283.

Конев 1998: Конев, Илия. Познания за Азия: Индия, Китай, Япония. / / Конев, Илия. *Българското Възраждане и Просвещението*. Т. III, Част 1. София: АИ „проф. Марин Дринов“, 362 – 406. // **Konev 1998:** Konev, Iliya. Poznaniya za Azia: India, Kitay, Yaponia. // *Konev, Iliya. Balgarskoto Vazrazhdane i Prosveshthenieto*. Т. III, Chast 1. Sofia: AI “prof. Marin Drinov”, 362 – 406.

Мартонова 2007: Мартонова, Андроника. *Йероглифът на киното. Естетика и смисъл във филмите на Източна Азия*. София: Панорама. // **Martonova 2007:** Martonova, Andronika. Yeroglifat na kinoto. Estetika i smisal vav filmite na Iztochna Azia. Sofia: Panorama.

Мартонова 2009: Мартонова, Андроника. Индия започва от кино Одеон. // *Проблеми на изкуството*, София: Институт за изкуствознание – БАН, № 1, 30 – 37. // **Martonova 2009:** Martonova, Andronika. Inidia zapochva ot kino Odeon. // *Problemi na izkustvoto*, Sofia : Institut za izkustvoznanie – BAN, №1, 30 – 37.

Мартонова 2012: Мартонова, Андроника. От Вили Дей до Судзуки Шигейоши. (Из аспектите на киното в България: 1895 – 1940). // *Млада наука за изкуствата*. Т. II. София: НАТФИЗ, М-8-М/АССА-М, 115 – 126. // **Martonova 2012:** Martonova, Andronika. Ot Vili Dey do Sudzuki Shigeyoshi. (Iz aspektite na kinoto v Balgaria: 1895-1940). // *Mlada nauka za izkustvata*, tom II, Sofia: NATFIZ, M-8-M/ASSA-M, 115 – 126.

Мартонова 2014: Мартонова, Андроника. Китайски паяци по европейските екрани. 挪威发现中国已失传早期无声电影《盘丝洞》 // *Конфуций*, № 3, 18 – 21. // **Martonova 2014:** Martonova, Andronika. Kitayski payatsi po evropeyskite ekrani. 挪威发现中国已失传早期无声电影《盘丝洞》 // *Konfutsiy*, № 3, 18 – 21.

Нашият филм 1921: Нашият филм. // *Кинематографически преглед*, № 11, 1921, 2 – 3. // **Nashiat film 1921:** Nashiat film. // *Kinematograficheski preglad*, № 11, 1921, 2 – 3.

Фуко 2004: Фуко, Мишел. *Археология знания*. Санкт Петербург: ИЦ Гуманитарная Академия. // **Fuko 2004:** Fuko, Mishel. Arheologia znania. Sankt Peterburg: ITS Gumanitarnaya Akaedimia.

Цивьян 1991: Цивьян, Юрий Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896 – 1930. Рига: Зинагне. // **Tsivyyan 1991:** Tsivuyan, Yuriy G. Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii.

Цончева 2013: Цончева, Полина. *Китайската литература в България*. Проблеми на рецепцията. Велико Търново: Фабер. // **Tsoncheva 2013:** Tsoncheva, Polina. *Kitayskata literature v Balgaria. Problemi na retseptsiyata*. Veliko Tarnovo: Faber.

Яльмов 2009: Яльмов, Тодор. Индия и България (Индия в българското книжовно пространство 1878 – 1944). // *Двадесет години индология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ – юбилеен сборник*. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2009, 419 – 425. // **Yalamov 2009:** Yalamov, Todor. *India I Balgaria. (India v balgarskoto knizhovno prostranstvo (1878 – 1944)). // Dvadeset gordini indologia v Sofiyskia universitet “Sv. Kliment Ohridski” – jubileen sbornik*. Sofia: UI na SU “Sv. Kliment Ohridski”, 2009, 419 – 425.

Derrida 1995: Derrida, Jacques. *Archive fever*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Fujiki 2006: Fujiki, Hideaki. Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema. // *Cinema Journal*, 45, Number 2, Winter, 68 – 84.

Garncarz 2012: Garncarz, Joseph. The European Fairground Cinema. (Re)defining and (Re)contextualizing the “Cinema of Attractions”. // Dulac, Nicolas / Gaudreault Andri / Hidalgo, Santiago (eds.). *A Companion to Early Cinema*. Malden (MA) & Oxford: Wiley-Blackwell, 317 – 333.

Gateward 2003: Gateward, Francis. Youth in Crisis: National and Cultural Identity in New Korean Cinema. — In: *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*. Kwok Wah Lau, Jenny (ed.). Philadelphia, Temple University Press, 114 – 127.

Gaudreault 2006: Gaudreault, Andri. From ‘Primitive Cinema’ to ‘Kine-Attractography’. // *Cinema of Attractions Reloaded*. Strauven, Wanda (eds.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 85 – 105.

Gerow 2001: Gerow, Aaron. The Benshi inside the Viewer: Subjectivity and the Family-State in the Silent Film. // Gerow, Aaron / Abi Mark Nornes (eds). *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*. Yale: Trafford Publishing & Kinema Club, 130 – 138.

Gunning 2005: Gunning, Tom. Cinema of Attractions. // *Encyclopedia of Early Cinema*. Abel, Richard (eds.). London: Routledge, 178 – 182.

Jeffrey 2003: Jeffrey A. Dym, *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Narrative Art of Setsumei: A History of Japanese Silent Film Narration*. New York: Edwin Mellen Press.

Kinnosuke 1921: Kinnosuke, Adachi. Censorship under cherry-blossom. // *Motion Picture Magazine*, September, No 8, vol. XXII, 40 – 41, 90.

Maliangkay 2005: Maliangkay, Roald H. *Classifying Performances: The Art of Korean Film Narrators*. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/roaldhmaliangkay.htm> (Retrieved 13.09.2014)

Sánchez Salas 2009: Sánchez Salas, Daniel. Analyse d'un écho. La trace de l'explicador dans la sonorisation comique des films muets en Espagne (1933 – 1950). // *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Volume 20, numéro 1, automne, 67 – 90.

Verhoeff 2012: Verhoeff, Nanna. Pointing Forward, Looking Back. Reflexivity and Deixis in Early Cinema and Contemporary Installations. // Dulac, Nicolas / Gaudreault André / Hidalgo, Santiago (eds.). *A Companion to Early Cinema*. Malden (MA) & Oxford: Wiley-Blackwell, 568 – 586.