

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Факултет по славянски филологии

Магистърска програма: „Преводач-редактор“

МАГИСТЪРСКА ТЕЗА

на тема:

Анализ върху превода на част от документалното изследване
„Самотният град“ на Оливия Лаинг

Изготвил:
Иван Атанасов Коларов
№: 771063

Научен ръководител:
Проф. Амелия Личева

София
2019

Съдържание

Част I: Анализ	3
I. Увод.....	3
II. Авторска и издателска концепция за книгата	4
III. Стратегии и модели на озаглавяването	7
IV. Относно реалиите.....	10
V. Буквален превод, свободен превод или	11
VI. Деепричастие – особеностите му в рамките на съвременния български език и употребата му в конкретния превод.....	13
VI. 1. Деепричастие – теоретична рамка	13
VI. 2. Деепричастие – преводачески решения	18
VII. Превод на имена.....	19
VII. 1. Превод на имена в „Самотният град“	23
VIII. Преводаческа стратегия при случаи на словотворчество и други други проблемни езикови средства	24
IX. За авторските и преводаческите паратекстове	25
X. Заключение.....	26
Библиография	28
Част II: Превод.....	29

Част I: Анализ

I. Увод

Преводът е много отговорен процес, изискващ не само разбирането на текста, но и улавяне на контекстуалните препратки, които доста често остават скрити в художествената литература. За мен, като читател, чрез превода се запълват големите ниши в една национална литература, бих казал даже и култура; като преводач, най-вече чрез извършването на настоящия превод – представен в магистърската теза, успях да видя голяма част от тези липсващи ниши, особено в сферата на психологията, философията и изкуството, както и каква нелека задача представлява преводът и как понякога е много трудно да се представят езиковите особености на изходния език в целевия.

Предмет на настоящата магистърска теза е моят превод на първите две глави и част от трета глава на най-новата книга на британската писателка и литературен критик Оливия Лаинг, носеща заглавието „Самотният град. Приключения в изкуството да бъдеш самотен“ (*The Lonely City. Adventures in the Art of Being Alone*). С този превод е направен опит за разбиране на по-широкия контекст на произведението чрез литературния превод (в случая на конкретното произведение – многото интердисциплинарни науки, разгледани през призмата на изкуството и човешката душевност), анализ на проблемите и на взетите преводачески решения за тях на езиково равнище, както и посочване и извършване на коментир върху естеството на същите тези проблеми и казуси, възникнали в процеса на превод.

В първата част на магистърската теза ще направя авторска и издателска концепция за разглежданото заглавие. Ще определя произведението жанрово и ще се опитам да намеря мястото му в българския литературен поток, да посоча за каква читателска аудитория би било подходящо то, както и да обоснова с какво би допринесла появата му на българския книжен пазар. В следващите части на анализа ще разгледам преводаческия подход за различни категории на езиковото равнище – подход при превода на заглавието на книгата, както и заглавията на главите; ще обсъдя как съм подходил към реалиите в книгата; ще коментирам решението си в конкретни случаи за избягване от буквалния превод; ще обърна внимание върху превода на герундий или още *ing*-форми с

деепричастие и кога това е уместно; ще посоча практическия си подход в случаи на словотворчество и предаването на звукоподдръжателни междуметия.

II. Авторска и издателска концепция за книгата

Оливия Лаинг е британска писателка и критик. Тя е била главен редактор на „Обзървър“ и работи като писател за „Гардиън“, „Ню Йорк Таймс“, „Ню Стейтсман“ и други медии. Член е на артистичните общности „Ядо“ в Ню Йорк и „Макдуел“ в Ню Хемпшир и е печелила субсидии от различни институции, грижещи се за развитието на изкуството и подпомогнали писателската ѝ кариера. Днес живее в Кеймбридж, Англия.

Първата ѝ книга „Към реката“¹ е история за лятно пътуване по реката, в която се е удавила Вирджиния Улф. Второто нейно заглавие, „Пътешествието до Еко Спринг“² е проучване за връзката между писателите и алкохола. И двете заглавия получават одобрението на критиката и са номинирани за книга на годината, съответно за 2011 г. и 2013 г., номинирани са и за редица литературни награди от водещи световни медии, като „Файненшъл Таймс“, „Ивнинг Стандарт“, „Индепендент“, „Тайм“, „Ню Йорк Таймс“ и др.

Най-новата ѝ книга „Самотният град“³ е изследване върху самотата през призмата на изкуството и включва живота и творчеството редица художници, сред които: Анди Уорхол, Едуард Хопър, Дейвид Войнарович и др. Критиката определя книгата като неочаквана, стимулираща и прекрасно структурирана. Въпреки любопитните теми, които обхващат нейните проучвания, и междуличностните проблемите, които тя засяга и които всъщност се срещат при по-голямата част от съвременно население, книгите ѝ не са преведени на български досега. Въпреки това заглавието вече е привлякло вниманието на някои български онлайн медии като „Уебкафе“ и „София прес“, където са публикувани статии за книгата и за разглеждания от авторката проблем.

Трудно е да се определи основният жанр на „Самотният град“, тъй като в него се преплитат много различни жанрове. Както показва и заглавието, основният проблем, който книгата засяга, е темата за самотата в съвременното, като Лаинг проследява нейното проявление още от началото на XX век, макар че има странична препратка дори към Античността, въпреки че тогава едва ли са отдавали същата важност на разглеждания

¹ Laing, Olivia. *To the River: Canongate Canons*, 2011

² Laing, Olivia. *The Trip to Echo Spring: Picador*, 2013

³ Laing, Olivia. *The Lonely City. GB: Canongate*, 2016

проблем. Трудното определяне на жанра следва от факта, че към книгата може да се направят много различни подходи – психологически; философски; исторически-документален. Тя може да бъде класифицирана като: историческа – на базата на своята историчност и на периодите засегнати от авторката и от източниците, от които тя е черпила своята информация; свързана с изкуството – с оглед на историята на изкуството и анализа на много емблематични за САЩ творби; книга за самоизрастване – с оглед, че авторката разказва своята история за това, как се е справила с проблема, както и др. Във връзка с това аз бих категоризирал книгата като документално изследване в основния си жанр, а като поджанрове бих посочил останали теми, които книгата припокрива частично. Книгата би била подходяща за читателска аудитория с различни интереси – за хора интересувани се от развитието на психологията, за любители на американската история от ХХ век, за хора, които страдат от самотата или пък искат да научат повече за това душевно състояние, за хора интересувашите се от развитието на американското изкуство и неговите представители.

От разглежданото издание може да се извлече изключителен и строго подбран списък с имена на професионалисти (предимно американски) от различни сфери – психолози, философи, критици, писатели, художници, споменати в книгата с основополагащите си трудове (текстови и визуални) върху разглеждания проблем – самотата, който ще става все по-актуален. За това може да се съди по статистическата извадка направена от самата Оливия Лаинг: „...четвърт от американците в зряла възраст са засегнати от самота, независимо от тяхната раса, образование и етническа принадлежност, докато 45 процента от великобританците в зряла възраст казват, че се чувстват самотни често или понякога.“⁴

Въпреки че проучването на авторката обхваща главно ХХ век, темите, които тя засяга са актуални и днес – урбанизацията; забързаното общество, в което масата поглъща и задушва индивида със своите стереотипи, все по-честият избор за контакт с технологиите пред личния контакт. Книгата може да бъде разгледана и като шифър на съвременето, в което материализмът и стереотипите са на мода, идеите остават на заден план или изобщо липсват. Младото поколение се интересува предимно от получаване на лесни пари и материални облаги под формата на скъпи аксесоари, технологии, недвижима собственост – не можем да ги виним, това е навсякъде около нас. Това, което не разбират е, че следването на такъв живот е просто един от етапите на самотата. Лаинг

⁴ Превод мой по: *Laing, Olivia. The Lonely city. – GB: Canongate, 2016., p.43*

отделя такова внимание на технологиите (телевизия, радио, компютри, телефони), тъй като според нея това е проблем, който още повече задълбочава емоционалната пропаст при самотните. Изследването криволичи между интимност и изолация, между болести, несправедливости и състояния, чрез които самотата се превръща в хроничен елемент на човешкото съществуване.

Критиката нарича книгата стимулираща, въпреки тежката и неприятна тематика на проблема за самотата. Защо това е така? В живота нищо не остава статично, всичко е в движение, незаависимо от емоционалното състояние на човека. Ние постоянно анализираме обкръжаващата ни сред и взимаме решения на базата на своята преценка. Точно за това е и книгата на Лаинг – въпреки, че във всяка глава главно действащо лице е някоя известна личност, историята, която се развива в цялата книга е на самата авторка. Чрез известните, тя сравнява своите преживявания в „града на самотата“ и ни показва какво влияние е имало това силно и съкрушително чувство в живота им и как въпреки душевната агония (или може би именно заради нея), те са постигнали много – някои, като Анди Уорхол, са се превърнали в емблематични образи на цели движения в дадената професионална среда.

В стилът на авторката си личи, че тя не дебютиращ автор. Езикът, с който си служи е фигуративен, пресъздава у читателя силното усещане за изолираност, неизбежност, безсилие, страх – това са само някои от чувствата, които хората, страдащи от самота, изпитват. Лаинг описва чрез езика всеки детайл от картините на Едуард Хопър, които разглежда и анализира много подробно, и то не само образите и разположението им на платното, тя успява да накара читателя да си представи, че гледа картината, а след това го кара да влезе и в мислите на самия Хопър. Относно езиковите средства използвани от авторката – тя силно набляга на употребата на определения, с които подчертава сериозността на разглеждания от нея проблем. В книгата изобилстват и доста английски герундии, които биха се превели най-лесно с деепричастия, но уловката е, че не винаги са налице граматическите правила за употребата им при целевия език. Повече коментари за преводаческия подход при тези езикови елементи ще бъдат направени в частта за деепричастие.

III. Стратегии и модели на озаглавяването

За настоящата магистърска теза трябваше да превода заглавията на книгата и на първите три глави от нея. За този процес много ми помогна книгата на проф. Кело Протохристова „Записки от предверието“⁵, която се явява като практически наръчник в помощ на преводачите за откриване на почти незабележими паратекстови връзки между литературните заглавия и основополагащи трудове. Често тези препратки могат да бъдат уловени ако познаваме добре автора – неговите интереси, познества, професионална насоченост. След проучване и сравняване на заглавия, сходни със заглавието и главите при избраната от мен книга, се оказва, че не се очакват казуси при превода им, с изключение на трета глава на романа. Използваният израз при нея не е избран случайно, а е препратка към конкретна опера от Камий Сен-Санс. Но да започнем последователно от самото заглавие.

Пълното заглавие на разглежданата книга е *The Lonely city. Adventures in the Art of Being Alone*. Първата част на заглавието се свързва като структура на фразата с поредицата пътеводители „Самотната планета“ (*The Lonely Planet*), които се радват на широк обществен интерес и аналогично реших, че е удачно да бъде представено на българските читатели като „Самотният град“. При подзаглавието подходът ми беше да сравня различни заглавия, които да имат сравнително близки по значение думи и при които да е налично словосъчетанието „изкуството да“. След проверка в каталога COBISS на Национална библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“ за наличието на книжни заглавия на българския език, съдържащи фразата „изкуството да“, в резултата се появяват 184 библиографски записа. Ще представя няколко от откритите заглавия в табличен вид за унагледяване на сравненията, като ще използвам не само преводни заглавия, но и такива на български автори, които могат да послужат за сравнението. За клетки от таблицата, където е използван знак „-“, съответно да се подразбира, че изданието е с български произход.

Българско заглавие	Оригинално заглавие	Данни за бълг. изд.	Данни за ориг. изд.
--------------------	---------------------	---------------------	---------------------

⁵ Протохристова, Кело. *Записки от предверието: теория и практики на озаглавяването*. - Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2014

Тънкото изкуство да не ти пука	The Subtle Art of not Giving a Fuck	Менсън, Марк. - Пловдив: ИК Хермес, 2018	Manson, Mark. - Harper, 2016
Изкуството да си невидим	The Art of Invisibility	Митник, Кевин. - София: ИК Бард, 2017	Mitnick, Kevin. - Little, Brown and Compani, 2017
Дзен в изкуството да пишеш	Zen in the art of writing	Бредбъри, Рей. - София: Ciela, 2017	Bradbury, Ray. - Joshua Odell Editions, 1994
Изкуството да си сама	How to be Single	Тучило, Лиз. - Пловдив: ИК Хермес, 2010	Tuccillo, Liz. - Atria Books; Media Tie in edition, 2008
Изкуството да стане човек честит	-	Стойнов, Панайот Пенев. - Сливен, 1883	-

Както става ясно от таблицата, фрази съдържащи словосъчетанието „изкуството да“ не се ползват отскоро – за това говори книгата на Панайот Стойнов от 1883 г. След разглеждане на намерените резултати, реших че е най-удачно подзаглавието *Adventures in the Art of Being Alone* да се преведе като „Приключения в изкуството да бъдеш самотен“. На чисто семантично ниво „приключения в изкуството“ отразява изследователския подход на авторката – да анализира творби от сверата на изкуството и да ги тълкува през призмата на живота, който са водили творците. Може да възникне въпрос защо съм си позволил да избягам от буквалния превод и съм решил да преведа *Alone* с думата „самотен“, при положение, че значението ѝ означава „сам“. Това решение е обосновано от връзката на заглавието с текста. В текста основната тема е тази за самотата и макар и хората, страдащи от това емоционално състояние, често да са сами, те не са сами през цялото време, както посочва и Лаинг в текста, ако може да я перифразираме: да чувстваш самота, дори когато си заобиколен от много хора, дори когато си сред приятели.

Първите три глави от книгата са озаглавени съответно *The Lonely City*, *Walls of Glass* и *My Heart Opens to Your Voice*. За превода при първия случай няма нужда от коментар – той просто повтаря заглавието на книгата. След проучване на словосъчетанието, използвано за озаглавяването на втора глава, в изходния език, открих

близост с две издания, които носят идентичното име *City of glass* – едното е на Касандра Клеър⁶, другото на Пол Остър⁷. Преводът и на двете сходни заглавия на български език не се характеризира с големи особености, те са навлезли в литературния поток като „Град от стъкло“. Въз основа на това, реших втората глава да бъде озглавена по вече създадения аналог – „Стени от стъкло“. Отново заглавието от „Самотният град“ се свързва семантично и с главата, за която се отнася – в нея авторката разказва за ролята на прозорците, на модерните сгради в пораждането и засилването на чувството на изолация и ограждане.

С третата глава нещата стоят съвсем различно. Първоначално си помислих, че изразът *My Heart Opens to Your Voice* едва ли е препратка към нещо конкретно, тъй като не открих нищо свързано в литературата. След преглеждане на „Записки от предверието“ за пореден път обаче ми се стори, че няма как толкова дълъг израз и съдържащ такава поетика, да е поставен там случайно. Оказа се, че наистина е така. Трудността в намирането на първоизточника се състоеше в това, че поставеният за заглавие израз е буквален негов превод. Първоизточник се оказа заглавието на втората ария от операта „Самсон и Далила“ от Камий Сен-Санс, създадена през 1877 г.. Тя е позната в световен мащаб с оригиналното си наименование *Mon cœur s'ouvre à ta voix*, по известно в англоговорящия свят като *Softly awakes my heart* („Леко се пробужда сърцето ми“ – прев. мой), чийто буквален превод звучи *My heart opens itself to your voice* („Сърцето ми се отваря за гласа ти“ – прев. мой; така е и във 2 глава от превода), на български тази опера е била част от репертоара на Софийската опера през 2014 г. Там втората ария е преведена като „Сърцето ми за тебе се разкрива“⁸. Тук би възникнал въпросът: Защо не съм запазил поетичният превод, който ползват в Операта? Мотивацията ми отново е свързана с паратекстовата семантика. В трета глава Лаинг обръща изключително внимание на ролята на езика и речевия акт в живота на хора и ги разглежда като фактор, който засилва отчуждението и изолацията, който предизвиква отхвърлянето на тези, които не се изразяват граматически правилно и не разбират докрай смисъла на даден език и то в устната му форма. Поради тази причина аз реших да оставя буквалния превод и да запазя думата „глас“, като по този начин заглавието приема вида: „Сърцето ми се отваря за гласа ти“.

⁶ Клеър, Касандра. *Реликвите на смъртните*. Кн. 3. *Град от Стъкло*. София: Избис, 2010

⁷ Остър, Пол. *Нюйоркската трилогия*. София: Хемус, 1993.

⁸ Рецензия на Андреа Мерли, сп. *L'opera* за „Самсон и Далила“. - В: operasofia.bg - <https://www.operasofia.bg/novini/item/1888-retzenziyata-na-andreya-merli-sp-l-opera-za-samson-i-dalila>>, последно посетен на 30.01.2019

IV. Относно реалиите

„Реалиите (...) се срещат предимно в художествената, жанровата литература, където до известна степен те са елемент от местния и историческия колорит: те се срещат също и в някои описателни науки история етнография география, но не като градивен материал, а повече като предмет на описанието или дори като истински термини. Термините и реалиите се отнасят към различни лексически пластове, от които е обусловена и употребата им.“⁹ След това становище за същността на реалиите в превода, Влахов и Флорин категоризират реалиите в три основни категории, а именно: географски, битови и обществени и исторически, последният вид се среща и като обществено-политически в англоезичния свят.

„Самотният град“ изобилства от присъствието на реалии. Повечето географски маркирани – различни улици, сгради и места в Ню Йорк, градове в Америка. Срещат се и много битови, особено ако се разгледат с оглед на историческото време (в повечето случаи – началото на XX в.) – различни напитки, храни и марки. Обществените и историческите реалии са фиксирани от наличието на много имена на личности и културни институции.

Стратегията ми при превода на реалии беше проста – тъй като основно място на развиване на действието е градът Ню Йорк, просто реших да направя справка в художествената литература, за да реша как да предам имената на раличните улици, авенюта и др. Още преди да проучването бях решил да запазя имената на авенютата, но не от наличието на опасност читателите да забравят, че действието се развива в Ню Йорк – името на града се споменава доста често. По-скоро исках да запазя авенютата, за да запазя елемента на чуждост, за да не стане текстът твърде близък, твърде локален за читателя. За имената на много от локациите в Ню Йорк, безценна помощ ми свърши „Нюйоркската трилогия“¹⁰ от Пол Остър, в превод на български благодарение на Иглика Василева.

Един от възникналите преводачески казуси се отнасяше за превод на работното място на Анди Уорхол в трета глава на книгата. Ексцентричният художник е имал практичка да нарича своите работни ателиета с шеговитото име *The Factory*, а първото му ателие е наречено иронично *The Silver Factory*. Изборът ми беше да превода имената

⁹ Влахов, С., Флорин, С. *Непреводимото в превода*. – В: Сб. Изкуството на превода. София: Народна култура, 1969.

¹⁰ Остър, Пол. *Нюйоркската трилогия*. София: Хемус, 1993.

като „Фабриката“, „Сребърната фабрика“, а решението ми беше мотивирано от романа на Роалд Дал¹¹.

V. Буквален превод, свободен превод или...

По време на цялото си висше образование, в ролята си на студенти, ние се намирахме между два фронта. От едната страна бяха преводачите, които бяха против буквалния превод, а от другата страна бяха преводачите, които одобряваха свободия превод. За нас, като студенти, беше много трудно да заемем позиция в тази полемика, поради малкия ни преводачески опит. А и е много трудно дори да си представиш да коментираш темата с някой, който се занимава професионално с този проблем още от преди да си се родил и който има зад гърба си цяла библиотека от преведени книги.

Аз съм от типа преводачи, които се стремят да предадат думите на даден автор, възможно най-близки до оригинала, където това е възможно. Това си личи на ниво синтаксис – след поредна редакция на превода забелязах, че при много мои изречения английският синтаксис не просто прозира, а направо свети. Според мен преводачът трябва да балансира между двата споменти горе модела на превод, защото трябва да сме верни на автора, но и да не забравяме, че превеждаме заради читатели от напълно различна езикова и културна среда.

При Оливия Лаинг беше много трудно тясното придържане към оригинала, това е така поради огромния брой прилагателни, които тя използва. На английски значението на думите е с различен нюанс, но на български, на някои места се получаваше изброяване на синоними с почти идентично значение. Ще дам следния пример от текста:

- ... ; *but maybe also overlooked, as in ignored, unseen, unregarded, undesired*

...но може би също така и пренебрегван, когато си игнориран, незабелязван, незачитан, нежелан.

Проблемът в разгледания случай идва в българския текст при „пренебрегван, когато си игнориран“. Двете думи са много близки синоними и в случая ми се струва, че несъзнателно съм произвел тавтология. Решенията на този казус бяха две: да премахна втората дума изобщо от превода или пък да я заменя със синоним, който да има малко

¹¹ Дал, Роалд. *Чарли и шоколадовата фабрика*. София: Кибее, 1999.

по-нюансирано значение. Избрах да сменя проблемното „игнориран“ с „отхвърлян“, макар и да не съм сигурен дали това е добро решение при конкретния случай.

На места, с цел подобряване на текста в целевия език ми се наложи да променя позициите на думи в различни словосъчетания – да превърна поясняваните думи в пояснителни и обратно. Ето следния пример:

- *Female aloneness*/женската необвързаност/необвързаната жена

Примерът показва оригиналното словосъчетание, първичният превод и изборът ми за предаване на фразата след редакция.

На много места си позволявах да изменям думите, с цел да пресъздам усещането, което авторката се стреми да породи у читателя. Може да съдим по това от детайлните описания и живите образи, които тя създава в изходния език. Ето няколко примера:

- *this spectral and blue place*/това призрачно и изоставено място
- *cool green icebox*/ студената зелена клетка
- *swimming into blackness*/потъват в мрака

В първият случай избрах да превода *blue place* като „изоставено място“, тъй като *blue* освен цвят, означава и чувство на подтиснатост, тъга. Описанието се отнася до изоставен плувен басейн в Ню Йорк и макар на английски това да е игра на думи, тъй като басейнът е боядисан в синьо, на български трябваше да избира едно от двете – или да пресъздам образа, или да запазя емоцията, която носи този израз. С оглед, че в оригиналния текст се прави аналог на душевното състояние на Лаинг в конкретния момент, реших да запазя наслояването на чувството.

Във вторият случай се описва най-известната от картините на Едуард Хопър „Нощни птици“, като се има предвид мрачната атмосфера, която картината поражда у наблюдателя. С оглед на това избрах да превода *icebox* като „клетка“, а не като „хладилна чанта“.

Третият случай отново се отнася до картина на Хопър, носеща името „Автоматично“. На нея е изобразена жена, седнала сама до витрината на някакво нюйоркско кафене. Както е характерно за Хопър, който манипулира пространствата в творбите си, в кафенето е осветено, а навън не се вижда нищо, освен отражението на лампите на заведението, които сякаш оформят коридор в мрака. В цялата първа глава Лаинг прави безброй аналози на човешките чувства на изолация със силите на водата

(потъване, заливане, плаване, отнасяне и др.), затова реших, че неслучайно е ползвала думата *Swimming*, чието значение е „плувам“ и избрах да я превода като „потъвам“, с което се надявам да съм запазил усещането, което поражда авторката.

С оглед на всичко казано дотук искам да заключа, че според мен проблемът за буквалността до голяма степен се влияе от видът на текста, който се превежда – дали ще е художествен, дали ще е научен, дали ще е журналистически, или друг. При научния текст би било недупостимо да се изменя каквото и да било, там терминологията е от изключително значение. При художествените текстове обаче смятам, че можем да си позволим леко кривване от буквалния превод, тъй като ако превеждаме дума по дума, то целевият текст ще звучи неуместно, читателите няма да го разберат, а образите, които авторите създават ще се изгубят.

VI. Деепричастие – особеностите му в рамките на съвременния български език и употребата му в конкретния превод

VI. 1. Деепричастие – теоретична рамка

Според Петър Пашов деепричастието е сравнително нова форма на глагола, наложила се чрез творчеството на Вазов и представляваща преход от глагол към наречие. Тази форма изразява глаголни категории, но не се мени като наречието.

Деепричастията се образуват от глаголи от първо и второ спрежение с „форматив“ –ейки (пеейки, вървейки) или от глаголи от трето спрежение с –айки/ –ййки (повтаряйки).

При втория вид често се бърка смесването на –я и –е (замисляйки се/замислейки се – вторият пример е грешен), като за проверка на правописа в този случай се прави сравнение с формата на глагола в 3л. ед. ч. за мин. несв. време (пр. мислеше-мислейки; стреляше-стреляйки), защото само глаголите от несвършен вид образуват деепричастни форми.

Освен този проблем, при деепричастието има правила, които винаги трябва да са в сила, за да може да бъде използването му граматически правилно. Деепричастието винаги изразява второстепенно действие, съпътстващо основното действие, което е изразено със спрегнатия глагол, и често характеризира това основно действие. Второто

правило, което трябва да е в сила, е че извършителят и на двете действия трябва да е един и същ и трябва да е посочен в изречението.

Друга допускана грешка при употребата на деепричастията е синонимността на безлични и лични изрази (пр. Вървейки в тази посока, иде ми наум). Ако имаме безлични изрази, то е по-добре изречението да бъде структурирано по друг начин и деепричастието да бъде заменено с подчинено изречение.

Пашов казва: “При съмнение в правилността, по-добре не използвайте деепричастие.”¹² Той посочва още, че този съвет е бягане от богатството на българския език и че е най-добре да се редуват подчинени изречения и деепричастни изрази.

Характерно за деепричастието е отделянето му със запетай, ако то е употребено само или е пояснено от други думи.¹³

Засилената Употреба на деепричастни форми от типа “ходейки, пеейки” се наблюдава след 60-те на миналия век, като дотогава деепричастните форми са представлявали в по-голямата си част книжовни деепричастни форми, дошли главно от църковни текстове и от влиянието на източни езици. Основно е имало два вида деепричастия: западни – завършващи на –ейки и източни – от типа „ходещец“, като вторите навлезли съвсем за кратко в писмените традиции на българските автори и затова били изместени от западните деепричастия, които навлезли устойчиво в творчеството на много български класици – Вазов, Йовков, Блага Димитрова и др.¹⁴ Формите от типа „ходещец“ са се запазили донякъде в модела на деятелните причастия – ходещ, тичащ, плуващ.

Деепричастията от типа „ходейки“ са имали значително място в народната реч. Тяхната употреба в книжнината е подхранвана именно от живи народни говори. За разлика от тях деепричастията от типа „ходещец“, „имащиц“ представляват остатъци от някогашни деепричастия. Книжовниците от западните български области чувствали деепричастия от типа „ходейки“ като родни, свои, живи, а за източните книжовници форми от типа „ходещец“ не били по-малко необичайни, отколкото „ходейки“. При това

¹² Пашов, Петър. *Грешки при употреба на деепричастието*. В: Българска реч – 1998, № 1, с. 20-23.

¹³ Пак там.

¹⁴ Първев, Христо. *Деепричастието в историята на съвременния книжовен български език*. В: Годишник на Софийския университет. Факултет по славянски филологии – Т. 62, 1969 [за 1968], с. 155-231

векове наред, през Възраждането и след Освобождението, македонските говори напълно нормално и непринудено били възприемани като български.¹⁵

В „Официален правописен речник на българския език“ се казват само основните граматични правила, за коректно употребяване на деепричастие, които са свързани с извършителя на действията, с едновременността на действията и с разпознаването на деепричастието като глаголна форма завършваща на –ейки/–айки.

В „Езиков наръчник“ на Българския езиков департамент от 2014 година се казва, че преводачите често се изправят пред предизвикателствата на дълги изречения със сложна синтактична структура, особено в по-сложните текстове, с които работят. Някои от тези синтактични части се изразяват най-често с деепричастна конструкция, когато с нея се изразява обособено обстоятелствено пояснение. Едновременно с това деепричастието е безлична форма на глагола и, както беше посочено по-рано, означава второстепенно действие, протичащо паралелно с основното действие и изразено със спрегнатия глагол (пр. Воювайки с индианците, преселниците имали технологично преимущество).

Тъй като лесно може да се допусне грешка при спазването на правилото за един и същ извършител на действията, които са изразени със спрегнатия глагол и с деепричастието, най-сполучливо е изречението да се обърне в подчинено, за да се избегне допускането на грешки. Синтактични синоними на деепричастната конструкция са конструкцията с подчинено изречение и отглаголно съществително (пр. „Когато воювали с индианците, преселниците имали технологично преимущество“; „При воюването си с индианците, преселниците имали технологично преимущество“).

Деепричастните конструкции не могат да бъдат изхвърлени от синтаксиса, но могат да се заменят с техни синтактични синоними при определени условия, за да се избегне натоварването на едно изречение или цял текст с прекалено много деепричастни конструкции. Като се имат предвид дългите и усложнени фрази, с които преводачите често боравят, в „Езиков наръчник“ насърчават преводачите да се съобразяват със съвета да ползват друг изказ вместо деепричастие. Примерът, който дават, показва, че не трябва всяка английска –ing конструкция задължително да се преведе с конструкция за деепричастие.¹⁶

¹⁵ Първев, Христо. *Установяване на деепричастието в съвременния български книжовен език*. – В: Помагало по история на българския книжовен език. София, с. 334-351

¹⁶ *Избор на деепричастие и подчинено изречение или конструкция с отглаголно съществително*. – В: Български езиков департамент. 2014.

В едно от по новите си изследвания „За Ревода“, доц. Дария Карапеткова разглежда много от казусите на теорията на превода в контекста на италианската литература и нейният преводен еквивалент в България. Една от темите, които засяга е именно темата за употребата на деепричастието. Според нея, пред преводачите има три възможности за справяне с деепричастието: да го използват всеки път, когато го срещнат в изходния текст; да го използват, но умерено или пък да не го използват изобщо. Тя посочва, че в италианския език не винаги са налице граматическите условия за употреба на деепричастие в целевия език всеки път, когато то бъде срещано.¹⁷ Бих казал, че същата ситуация е валидна и за английския език.

В английския език няма деепричастие. Най-близките до него форми, които се наблюдават в този език, са т.нар. -ing форми, като те се доближават до ролята, която деепричастието има в българския език само в определени случаи.

Гореспоменатите -ing форми могат да бъдат или сегашно причастие, или герундий. Формата, с която се представят двете части на речта, е една и съща, а разликата е във функцията, която те изпълняват в изречението.

Сегашните причастия позволяват комбинирането на изречения и по-ефикасното описване на действията на извършителя. Използването на причастия позволява сливането на прости изречения в сложни и добавя повече ритъм в изказването на автора (пр. The bird flew. Landed on the field. – The flying bird landed on the field). При такова комбиниране на изреченията, в английския, освен по-добра ритмичност, се получава и по-добро дефиниране на действието, като това прави изреченията по-лесни за четене.

Накратко казано, причастието в английския език е глагол, който играе ролята на прилагателно. С причастието се взема дадено действие, което леко се преработва и се използва, за да поясни съществителното. В дадения преди малко пример, думата “flying” описва действието на птицата, но има ролята на прилагателно и едновременно с това я пояснява като извършител на действието.

Формата за сегашно причастие на повечето глаголи е изградена от структурата корен/основна форма + ing и се използва в следните случаи:

- като част от продължителната форма на глагола
- след глаголи, изразяващи движение или позиция в модела: глагол + сегашно причастие

¹⁷ Карапеткова, Дария. *За Ревода*. София: ИК Колибри, 2016.

- След глаголи за възприятие в модела: глагол + съществително (допълнение) + сегашно причастие
- С глаголите spend и waste, в модела: глагол + израз за пари или време
- С глаголите catch и find, по модела: глагол + съществително (допълнение) + сегашно причастие
- С цел да замени изречение или част от изречение - когато две действия се случат по едно и също време и са извършени от един и същи деятел, може да се използва сегашно причастие, за да се опише едно от двете. Тук сегашното причастие, влиза в ролята на деепричастие.
(пр. They walked laughing in the field. – Смеейки се, те вървяха в полето.)
Сегашното причастие може да се използва вместо фраза, започваща с as, since, because и обясняваща причината за действието.¹⁸
(пр. Knowing the consequences, he left the house. – Знаейки последствията, той напусна къщата.)

Герундият е нелична глаголна форма, която има ролята на съществително в изречението. В българския език такава форма не съществува. Тъй като герундиите произлизат от глагол и имат съответния суфикс -ing, те изразяват и действие. Но от ролята на съществителното, която заемат, те често запълват местата на подлог или допълнение в изречението.¹⁹

В много от функциите си герундият прилича на инфинитива. Той се превежда на български с да-форма, с отглаголно съществително или с подчинено изречение.

Когато се употребява като глагол, той има време и залог, може да се определя от наречие или да приема ролята на пряко или непряко допълнение. Формите на герундия съвпадат с формите на причастията, но за разлика от него, герундият изпълнява различна роля в изречението.

Като съществително, в изречението герундият може да има ролята на подлог/сказуемно определение. В английския език той се употребява след предлози; след

¹⁸ Чолаков, Иван. *Наречия. Participles.* – В: easierenglish.bg - <http://easierenglish.bg/%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%B8-%D0%B2-%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%8F-%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D0%BA/%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%8F/> >, посетен на 29.01.2019

¹⁹ Rosdiana, Rizky. *Ing Form Construction.* – at: [scribd.com](https://www.scribd.com) - <https://www.scribd.com/document/245316072/Ing-Form-Construction> >, посетен на 30.01.2019

някои глаголи, които показват започване, продължение или спиране на действието (keep, stop, star, go on и др.); при кратки забрани, които не съдържат допълнение и др.²⁰

VI. 2. Деепричастие – преводачески решения

Както вече споменах в частта на дипломната работа за авторска и издателска концепция за разглежданото тук произведение, в текстът на оригинален език изобилства наличността на отглаголни прилагателни от вида герундий или –ing форми. Според вече споменатото твърдение на доц. Карапеткова има три метода за преводачески подход при превода на деепричастия. Подходът, който на мен ми допада най-много, е този за умерената употреба на деепричастието, първо – от гледна точка, че невинаги в целевия език са на лице граматическите правила за употребата на деепричастие, второ – ако се използват само деепричастия, то тогава ще се изгуби част от богатството от изразни средства, с които разполага българският език и трето – не смятам, че деепричастието е нещо лошо, както смятат някои, проблемът е, че понякога хората забравят за граматическите му особености и го употребяват в изречения, когато е удобно за тях, а няма условия за това.

Ще разгледам няколко примера от случайно избрани места на „Самотният град“, където на пръв поглед би могло да се употреби деепричастие и ще коментирам преводаческото си решение за конкретните случаи.

- *Like depression, a state with which it often intersects, it can run deep in the fabric of a person, as much a part of one's being as laughing easily or having red hair.*

„Като депресията, състояние, с което често се пресича, тя може да се корени дълбоко в човешката същност, характерна за някого, както е бързо идващият смях или червената коса.“

В този случай съм избрал да избегна употреба на деепричастие. *Laughing* би могло да се преведе още и като деятелното причастие „смейщ се“, а *having* би могло да се преведе с да-форма – „да имаш“. Синтактичната роля на подлог в изречението играе

²⁰ Герундий - *The gerund*. –В: learn-bg.com - <<http://learn-bg.com/angliyski-ezik-gramatika/73-gerundi>>, посетен на 30.01.2019

личното местоимение „тя“, но подчертаните пояснителни езикови форми, които биха могли да се предадат с деепричастие не се отнасят за подлога, а за „човешката същност“. Следователно в конкретния случай е неуместен опитът на предаване на –ing формите с деепричастие. Също така, ако бяха преведени като деепричастия, структурата на изречението трябваше да се удължи ненужно, тъй като „смеейки се лесно“ и „имайки червена коса“ не са характерни и разбираеми за българския език словосъчетания.

- *It feels like being hungry: like being hungry when everyone around you is readying for a feast.*

„Усещането е все едно си гладен: все едно си гладен, а всички около теб се подготвят за пир.“

В този случай също не е уместно за –ing формите да се предадат с деепричастни форми, тъй като не са налице граматически условия за тяхната употреба – не е налице един извършител, който да извършва двете действия, също така едното действие не е свързано с другото. Избрал съм да преведа –ing формата със спомагателния глагол „съм“ за 2 л., ед. ч. в първите два идентични случая, а във вторият случай с производна възвратна форма на глагола „подготвям“.

- *Reading his halting confession, one begins to see why his work is not just compelling but also consoling, especially when viewed en masse.*

„Четейки неговата колеблива изповед, човек започва да вижда защо творбите му не са само завладяващи, но и утешаващи, особено ако бъде разгледано цялото му творчество.“

При този пример имаме налице граматическите правила за употреба на деепричастие, извършват се две действия, това изразено с –ing форма в оригинал и с деепричастие в превода, пояснява второто действие и извършителят е един и същ и е посочен в изречението.

VII. Превод на имена

В „Самотният град“, освен творците, които са под фокуса на авторката, постоянно се споменават различни имена – на критици, писатели, философи, психолози, очевидци

и т. н. Повечето от тях са на вече световноизвестни личности, които са навлезли и познати и в българския език, сред тях: Зигмунд Фройд, Лудвиг Витгенщайн, Вирджиния Улф, Алфред Хичкок и мн. др., но има и такива, които са били творчески активни локално за Ню Йорк и Америка и съответно не са познати у нас. В тази част на дипломната работа ще очертая теоретична рамка за начините на предаване на имена от английски на български език и ще направя коментар върху моя превод на имена, за които не съм открил информация на български.

Книгата на проф. Андрей Данчев „Българска транскрипция на английските имена – теория и практика” има научно-приложен характер и е разделена на две части. Едната част, теоретичната, разглежда в различни аспекти съпоставителната фонология на двата езика, а другата, практическата, е правописен и правоговорен справочник на включените английски имена.

Данчев посочва, че транслитерацията се ползва главно за съществителни собствени имена, които от своя страна мога да бъдат разделени на две основни групи: антропоними, чиито носители са хора и топоними, които назовават географски обекти.

При разглеждането на произхода на имената в английския език, той посочва, че те отразяват различните влияния, на които езикът е бил изложен през вековете, както и че основните имена в английския са с келтски, германски и романски произход, като има малко изключения, чиито корени принадлежат на други езици (старогръцки, еврейски).

В исторически аспект келтите са най-старите обитатели на островите и съответно езикът им е отразен в редица антропоними (Алан, Дънкан) и главно в топонимията – хидроними (Темза), астионими (Лондон), хороними (Корнуол) и др.

Германските имена в английския език показват принадлежността на втория към групата на германските езици. Тези имена биват антропоними (Едгар, Едуард), астионими (Брайтън) и други имена останали от англосаксонците. От скандинавските имена в английския са преминали предимно ойконими (Уитби, Линтроп). От тази категория имена, също така навлизат франкски (Ричард, Робърт) и долнофранкски (Рузвелт, Флеминг).

Романските имена в английския език са маркирани с наставките –кастър и –честър (Уинчестър) и включват многобройни астионими. Има и антропоними, заети направо от латинския език, без посредничеството на френския език (Хорас, Лукас). Има наличие и на имената с френски произход, а от тях най-силно застъпени са имената в групата на антропонимите (Денис, Невил), от испанския пък са навлезли многобройни топоними (Сан Франциско, Аризона).

За разлика от правописния речник, в своята книга Данчев дава малко по-подробна информация за същността на цитирането на чуждото собствено име по начина, по който е ползвано в английския текст. Той посочва още, че този похват сигнализира предимно за по-стари издания, въпреки, че се ползва и при някои заглавия от периодичния печат, например в „Стандарт“. Съгласен съм със становището на автора по този въпрос, а именно, че „по такъв начин се избягват проблемите, които често възникват при транскрибирането на имена от английски на български език, но в такива случаи името не се интегрира в текста и фактически остава извън езика-приемник.“²¹ Макар да сме свикнали с честата употреба в оригинал на известни имена, като *facebook*, *twitter*, *coca cola* и др. аз бих дал още един аргумент срещу този похват. Ако дадено собствено име, което не навлязло толкова широко в бита, се остави в български текст във вида, в който присъства в английския език, то това би създавало трудности за разбирането на смисъла у читатели от различни възрастови групи. По-младите, които биват „закърмени“ с английски ще разберат смисъла, но хората от възрастното поколение, нашите родители, баби и дядовци, не биха разбрали името, тъй като мнозинството от тях разбират и говорят предимно руски, а не някой от западните езици. Друг и по-маловажен аргумент засяга чисто естетическия вид на текста, поне на мен не би ми изглеждало добре сред думите на кирилица да има дума на латиница, освен ако не става дума за технология, тъй като в тази индустрия постоянно излизат нови модели, а съкращенията към брандираното име на продуктите невинаги могат да се преведат.

Друг похват за предаване на собствени имена от един език на друг е транскрипцията, която представлява фонетичното преписване на имена от една азбука в друга. Транскрипцията бива вътрешноезикова и междуезикова, според това, дали транскрибираме от една система писмени знаци на друга в рамките на един език, или от един език на друг.

Проф. Данчев обръща внимание и на трудностите, които възникват при междуезиковата транскрипция от английски на български, при която се наблюдават многобройни и различни проблеми.

Той посочва, че донякъде транслитерация може да се наблюдава при много от имената, които биват транскрибирани на английски. На това твърдение бих дал пример от творчеството на Джон Толкин с името *Arwen*, което е предадено като „Арвен“, а не

²¹Данчев, Андрей. *Българска транскрипция на английските имена*. София:Издателство Отворено общество София, 1995, стр. 8

„Аруен“, както се произнася. Това обаче не е грешка на преводача, тъй като в Наредба № 6 пише, че е възможно да се направят изключения при транскрибирането на думи, при които полугласната *w* се съчетава със звука „у“, както е в случая, и да се даде дублетна форма като се изпише „в“, а не „у“.

В известна степен „съотношението на транскрипция и транслитерация се свежда до намирането на правилно съотношение между писмения и говоримия език.“²²

Има разлика и между съвременните и по-старите представи за представителната форма на езика. Днес е прието разбирането, че устната форма е с приоритет пред писмената, а в миналото представителната форма на езика е била писмената. Това отговаря на все по-често изявената устна комуникация в ежедневието. И все пак не трябва да се пренебрегва и писмената форма на езика, тъй като тя има значителна роля като средство за общуване, а освен това е и с по-траен характер, от който идва и силното влияние на писмения език върху устния. За това при предаване на чужди имена трябва да се взема под внимание и писмената форма, независимо че водещият принцип е изговорът им в езика-източник.

Авторът посочва, че „винаги е желателно транскрибираната форма да съдържа колкото се може повече информация и за писмената форма в езика-източник, а не да става графически неузнаваема.“²³

В правописния речник на БАН от 2012 г., който посочва актуалните правила и норми на съвременния книжовен български език, се посочват актуалните правила при предаване на имена от чужди езици, както и че в нашия език има няколко начина за предаване на собствени имена от чужди езици, а именно вече споменатите: чрез транскрипция, транслитерация и чрез превод, според установената по традиция форма или чрез възпроизвеждане на оригиналната им графика.²⁴

Транскрибирането представлява предаване на звуковия състав на чуждите имена, като чуждите имена могат да се предават на български език и чрез превод, където това е уместно. В речника е даден списък от примери на навлезли и широко разпространени собствени имена, които са част от езика в своята преведена или полупреведена форма (Нобелова награда за литература, Белият дом, Харта за правата и др.).

²² Данчев, Андрей. *Българска транскрипция на английските имена*. София: Издателство Отворено общество София, 1995, стр.13

²³ Данчев, Андрей. *Българска транскрипция на английските имена*. София: Издателство Отворено общество София, 1995, стр.14

²⁴ Мурдаров, Владко и др. *Официален правописен речник на българския език*. София: Просвета, 2012, стр. 30

VII. 1. Превод на имена в „Самотният град“

Ще представя таблично примери за превод на имена от „Самотният град“, представени с оригиналните и преводните си форми.

Оригинал	Превод	Оригинал	Превод
Alan Midgette	Алън Миджете	Henry Geldzahler	Хенри Гелдзалер
Charles Lisnaby	Чарлс Лиснаби	Peter Hujar	Питър Худжар
David Wojnarowicz	Дейвид Войнарович	Rei Terada	Рей Терада
Gene Swenson	Джийн Суенсън	Robert Weiss	Робърт Вайс
Henry Darger	Хенри Дарджър	Zoe Leonard	Зои Леонард

Това са част от имената, за които не успях да открия съществуващи вече на български език варианти. Преводаческата ми стратегия беше да ги транскрибирам, като при имената, за които имаше повече от една възможност за транскрипция, си позволих да направя проверка, за това как са навлезли подобни имена в българския език. За да постигна това отново използвах ресурсите на Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, в чийто каталог е възможно да се търси по автор, дори и името му да е въведено с латински букви. По този начин беше решено двоименето ми по този казус: дали името на *Robert Weiss* да се предаде като „Уейс“, „Уайс“, „Вейс“ или „Вайс“. Казусът бе решен с помощта на писателя Дейвид Вайс, чиято фамилия се изписва по същият начин, като фамилията на Робърт Вайс.

Друг въпрос относно предаването на имена възникна с името на *Alan Midgette*. Тук проблемът се появи от оригиналният текст, тъй като се оказа, че актьорът е известен като *Allen Midgette*, от което се получават две напълно различни форми за първото име – съответно „Алън“ или „Ален“. Тук може би допуснах грешка, тъй като един от филмите на актьора очевидно е бил излъчван в България и съответно името Ален Миджете се среща в интернет пространството, но името на актьора е посочено като *Allen*. Тъй като в съответния случай не мога да се свържа с авторката и да я попитам защо е избрала да напише *Alan* вместо *Allen*, съм избрал да се придържам към името, посочено в текста и затова в моят превод името се среща като „Алън Миджете“

Още име, при което се наложи да бъде използвана транскрипция, принадлежи на едната половинка от семейство Хопър, като за единия, за другия или пък за двамата, се говори в цялата втора глава на изследването. Става въпрос за съпругата на Хопър,

известна с прякора си Джо. Пълното име на художничката е *Josephine Niveson*. Тук отново се двоумях между „Джозефин“ и „Джоузефин“, като накрая изборът ми падна на втория вариант. Този случай е аналогичен със случая на Робърт Вайс, с малката разлика, че този път потърсих писателки, при които да съвпада първото име. Проверката стана с имената Джоузефин Анджелини и на Джоузефин Тей. Името на съпругата на Едуард Хопър е дадено като „Джоузефин Найвисън“ в моя превод.

VIII. Преводаческа стратегия при случаи на словотворчество и други други проблемни езикови средства

Днес словотворенето се свързва най-вече със социалните мрежи, където постоянно се появяват всякакви лапсуси, които бързо се разпространяват по „мрежата“. Или пък се свързва със създаването на производни от имената на някоя любовна двойка по световноизвестния модел Бранджелина – портманто от първите имена на Брад Пит и Анджелина Джоли. В „Самотният град“ се среща портманто от втория вид и то включва имената на художествени герои.

В третата глава от изследването се разглеждат отблизо животът, творчеството и самотата на Анди Уорхол. Той е предизвиквал силно противоположни мнения в обкръжението си, от което е получил доста специфичен прякор. Този прякор е производно от Пепеляшка и Дракула. В оригинала даденият прякор е *Drella* (***D****racula* ; *Cinderella*).

Преводаческият казус в този случай беше дали да запазя името, както е в оригинал, и да го транскрибирам или да се опитам да го направя по-достъпно, по-близко до българския читател и да създам ново портманто от българските имена на двамата литературни герои. С обмисляне на възможностите, се получиха следните варианти: Дряша, Дряшка, Пепелякула.

След проучване на информация за Анди Уорхол в интернет, се оказа че проблемният прякор е навлязъл в българския език, наред с много друга информация за него, и че другите преводачи са решили да транскрибират казусния прякор като „Дрела“, както е оставено и в моя превода.

Петър Пашов определя междуметието като „неизменяема част на речта, която изразява (непосредствено и без да ги назовава) различни чувства и волеви подбуди.“²⁵ Той определя два основни вида междуметия – възклицания и звукоподражания, като първите са свързани с изразяване на чувство при говорещия, а вторите имитират звуци от природата.

Именно с превода на звукоподражателни междуметия беше свързано другото предизвикателно място, където се наложи да приложи словотворство, отново намиращо се в трета глава. В един абзац авторката разказва за ранния живот на Анди Уорхол, който е имал говорни проблеми, тъй като му е било трудно да овладее английския език, който му е бил втори език, и съответно представя с междуметия характера на неговия говорен дефект. Отново под формата на таблица ще сравня оригинала с преводаческото решение, което съм приложил.

Междуметие в ориг.	Фраза в ориг.	Междуметие в прев.	Фраза в прев.
<i>ats</i>	<i>that is</i>	„тае“	„това е“
<i>jeetjet</i>	<i>did you eat, yet?</i>	„апнаи“	„хапна ли“
<i>yunz</i>	<i>all of you</i>	„сие“	„всички ви“

Тъй като това не са стандартни междуметия от обичайния вида „ох“, „ах“, „олеле“, те не могат да бъдат преведени със свой еквивалент на български език. В същността си те са звукоподражателни форми, наподобяващи съответните изрази, показани в таблицата. Поради този факт, моята стратегия беше първо да превода фразите, които са продукт произносителните проблеми при Анди Уорхол, и след това чрез тях да създам междуметия в целевия език. Стремежът ми беше, чрез премахване на част от съгласните, да пресъздам звукоподражателни междуметия, които да имитират тези от изходния език в целевия.

IX. За авторите и преводаческите паратекстове

В оригиналния текст няма бележки под линия, нито една. Всички цитирания от Оливия Лаинг са описани в приложение с бележки поместено в края на книгата.

²⁵ Пашов, Петър. *Българска граматика*. Пловдив: ИК Хермес, 2015, с.251.

В моя превод първоначално нещата изглеждаха съвсем различно. Тъй като преводаческото ми решение беше да превода всичко, което подлежи напревеждане, първоначално в мен взе превес желанието, все пак да оставя информация за оригиналния източник. Тук става въпрос за превода ми на различни шедьоври на изкуството (напр. имената на картините на Едуард Хопър), всички споменати научни и изследователски трудове и всички художествени произведения, които не са били преведени у нас. Общото ми изумление беше, че не открих информация за множеството трудове в полето на психологията, за които споменава авторката – предполагам, че това донякъде обяснява твърдението ѝ, че проблемът за самотата е силно избягвана тема, както от специалистите, така и от обикновения човек, но да се върнем към превода.

Първоначално поставях бележки към всяко заглавие и име, тъй като в ролята си на читател обичам в текстовете, които чета да има списък с източниците на оригинален език, за да мога евентуално да ги потърся, ако нещо предизвика интереса ми. При поредна редакция на превода, това което ми направи впечатление е, че може би бях прекалил с бележките под линия, които доста отежняваха текста – почти на всяка страница имаше по няколко бележки. В резултат на това и поради факта, че изданието не е строго научно, взех решението да съкратя бележките под линия. Реших също, че ако някога книгата все пак излезе на български език и ако имам честта аз да съм преводача, най-удобно за читателя би било да се направи приложение, в което по глави и по място на цитиране в текста да се даде списък, в който до преведения вариант на заглавията и изкуството да се даде и оригиналото име за тези, които имат интерес.

Х. Заключение

Както показват гореизложените теории, проблеми и преводачески решения – преводът е една нелека задача, а преводачът трябва да познава не само двата езика, езиковите им системи и техните особености, различните слоеве на двете култури, но и да умее да взима решения за казуси, които нямат само един отговор.

Преводачът трябва да се съобразява не само с автора, но и с потенциалната читателска аудитория и да се стреми да предаде смисъла на текста, така че тази аудитория да може да я възприеме, не бива да се самозабравя и прави подобрения на текста. Тук идва и нелеката задача, особено когато има препратки към конкретни произведения и текстове, когато преводачът трябва да провери дали съответните

текстове вече са били преведени и да вземе трудното решение дали да запази вече утвърдения превод, или да направи нов. В случая с „Философията на Анди Уорхол“, част от която е поместена на страниците на „Факел“, аз избрах да се доверя на преводача и да запазя нейния вариант, макар и само за един цитат. Пропуск от моя страна е, че никъде не успях да открия копие на книгата “РОРизъм“, по-съвременно издание на книга на Анди Уорхол и да направя сравнение между двата превода. Надявам се с магистърската теза да съм защитил взетите от мен решения за възникналите проблемни места.

Библиография

- Влахов, С., Флорин, С. *Непреводимото в превода*. – В: Сб. Изкуството на превода. София: Народна култура, 1969.
- *Герундий-The gerund*. – В: learn-bg.com - <<http://learn-bg.com/angliyski-ezik-gramatika/73-gerundiy>>, посетен на 30.01.2019
- Данчев, Андрей. *Българска транскрипция на английските имена*. София: Издателство Отворено общество София, 1995
- *Избор на деепричастие и подчинено изречение или конструкция с отглаголно съществително*. – В: Български езиков департамент. 2014.
- Карапеткова, Дария. *За Превода*. София: ИК Колибри, 2016.
- Мурдаров, Владко и др. *Официален правописен речник на българския език*. София: Просвета, 2012-стр. 30
- Пашов, Петър. *Българска граматика*. Пловдив: ИК Хермес, 2015, с.251.
- Пашов, Петър. *Грешки при употреба на деепричастието*. В: *Българска реч* - 1998, № 1. - с. 20-23.
- Протохристова, Клео. *Записки от предверието: теория и практики на озаглавяването*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2014
- Първев, Христо. *Деепричастието в историята на съвременния книжовен български език*. В: *Годишник на Софийския университет. Факултет по славянски филологии* - Т. 62, 1969 [за 1968]. - с. 155-231
- Първев, Христо. *Установяване на деепричастието в съвременния български книжовен език*. – В: Помагало по история на българския книжовен език. София, с. 334-351
- Рецензия на Андреа Мерли, сп. *L'opera* за „Самсон и Далила“. – В: operasofia.bg - <<https://www.operasofia.bg/novini/item/1888-retzenziyata-na-andreya-merli-sp-l-opera-za-samson-i-dalila>>, последно посетен на 30.01.2019
- Чолаков, Иван. *Наречия. Participles*. – В: easierenglish.bg - <<http://easierenglish.bg/%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%B8-%D0%B2-%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%8F-%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D0%BA/%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%8F/>>, посетен на 29.01.2019
- Rosdiana, Rizky. *Ing Form Construction*. – at: scribd.com - <<https://www.scribd.com/document/245316072/Ing-Form-Construction>>, посетен на 30.01.2019

Част II: Превод

Самотният град

Приключения в изкуството да бъдеш самотен

Оливия Лаинг

*Ако сте самотни,
тази книга е за вас*

„...а сме части, всеки от нас, един на друг.“

(Римляни 12:5)

1 глава

Самотният град

ПРЕДСТАВЕТЕ СИ, ЧЕ СТОИТЕ ДО ПРОЗОРЕЦ през нощта, намирате се на шестия, седемнадесетия или четиридесет и третия етаж на сграда. Градът се разкрива пред вас като мрежа от клетки, стотици хиляди прозорци, някои тъмни, а други заляти от зелени, бели или златни светлини. Вътре непознати се плъзгат напред-назад, заети да свършат своите задълженията в свободното си време. Може да ги видите, но не може да ги достигнете и така този обикновен градски феномен, който може да се наблюдава във всеки град по света, всяка нощ, предава дори на най-общителните трепет на самота със своята неспокойна комбинация от изолация и излагане на показ.

Може да сте самотни навсякъде, но самотата, която произлиза от живота в града и обкръжението на милиони хора, има особен нюанс. Някои може да помислят, че това твърдение е противоположно на градския живот, на масовото присъствие на други човешки същества и все пак чистата физическа близост не е достатъчна, за да премахне усещането за вътрешна изолация. Възможно е – лесно даже – да чувствате вътрешна пустота и самота дори да живеете рамо до рамо с други хора. Градовете могат да бъдат самотни места и признавайки това виждаме, че за самотата не нужно единствено физическо усамотение, а по-скоро липса или недостиг на връзка, близост, сродство; невъзможност да се открие толкова интимност, колкото е желана, поради различни причини. *Нещастие*, както е описано в речника, *в резултат от липсата на приятелство*. Тогава няма защо да се учудваме, че то може да достигне своя апотеоз наред тълпа.

Самотата е трудна за признаване и също така трудна за категоризиране. Като депресията, състояние, с което често се пресича, тя може да се корени дълбоко в човешката същност, характерна за някого, както е бързо идващият смях или червената коса. Но също така тя може да бъде и временна, да се появява и изчезва под въздействие на външни обстоятелства, като самотата, която следва след изживяване на тежка загуба, раздяла или смяна на социалния кръг.

Като депресията, меланхолията или безсънието, тя също подлежи на патологизиране и се числи към заболяванията. Казано е категорично, че самотата няма цел, че тя е, както е заключил Робърт Вайс в своя значителен труд по този въпрос, „хронично заболяване без положителни последствия“. Чрез изказвания като това се прави повече от случайна връзка с вярването, че основната ни роля като същества е да

живеем по двойки и че щастието може или трябва да се проявява постоянно. Не всеки обаче има така съдба. Може и да греша, но смятам, че никое преживяване, което в такава степен е част от нашите споделени животи, не може да е лишено от смисъл, без някакъв положителен ефект или значение.

В дневника си от 1929 г. Вирджиния Улф описва усещане за „вътрешна самота“, което вярвала, че може да се изясни с анализ, добавяйки: „Ако можех, щях да уловя чувството: чувството за песента на истинския свят, докато сме подтиквани от самотата и мълчанието на населения свят.“ Идеята, че самотата може да ни отвежда до недостъпно по друг начин изживяване на реалността, е интересна.

Неотдавна живях за известно време в Ню Йорк, на този изобилстващ на гнайс, бетон и стъкло остров, ежедневно населен от самота. Макар и в никакъв случай да не беше приятно изживяване, аз се зачудих дали Улф не е била права и дали около това изживяване няма повече, отколкото се вижда на пръв поглед – дали всъщност това не ни подтиква да се замислим за важните въпроси за живота.

Имаше неща, които горяха вътре в мен – не само като отделна личност, но и като гражданка на нашия век, на нашата пикселирана ера. Какво означава да бъдеш самотен? Как да живеем ако не сме интимно обвързани с друго човешко същество. Как да общуваме с други, особено ако не ни е лесно да разговаряме. Сексът лекува ли самотата и ако това е така, какво се случва ако тялото или сексуалността ни са увредени или се отклоняват от общите стандарти, ако сме болни или не сме надарени с красота? Може ли технологията да ни помогне с всичко това? Сближава ли ни или ни приковава зад екраните?

Със сигурност не бях единствената, която е размишлявала върху тези въпроси. Различни писатели, художници, режисьори и автори на песни са изследвали темата за самотата по един или друг начин в опит да се възползват от нея и да изведат на преден план проблемите, които тя предизвиква. По това време започнах да обожавам образи, да намирам в тях такава утеха, каквато не намирах никъде другаде и така по-голямата част от изследванията ми станаха в сферата на изобразителното изкуство. Бях обхваната от желанието да открия връзки, физическо доказателство, че и други хора са били в моето състояние и във времето, което прекарах в Манхатън, започнах да подбирам произведения на изкуството, които изразяваха или засягаха самотата, по начина, по който се проявява в съвременния град, и още повече, точно както се бе появила в Ню Йорк през последните почти седемдесет години.

Отначало ме привлякоха самите образи, но след като се разрових, започнах да откривам хората зад тях: хора, които през живота си и в работата си са се борили със самотата и съпътстващите я проблеми. От множеството документатори на самотния град, чиито творби ме образоваха или трогнаха и които споменавам в следващите страници – сред тях са Алфред Хичкок, Валери Соланас, Нан Голдин, Клаус Номи, Питър Худжар, Били Холидей, Зоуи Леонард, Жан-Мишел Баския – най-силно интересът ми бе привлечен от четирима художници – Едуард Хопър, Анди Уорхол, Хенри Дарджър и Дейвид Войнарович. Не всички от тях са били перманентни обитатели на самотата, което по всякъв начин предполага различни позиции и ъгли за противодействие. Всички обаче са били свръхалармирани за празнините между хората, за това какво е да се чувстваш изолиран наред гъла.

Това изглежда доста нетипично, що се отнася до Анди Уорхол, който, все пак, е бил известен със своята нестихваща социалност. Появявал се е почти навсякъде със своя бляскав антураж и все пак, творбите му изненадващо силно говорят за изолацията и проблемите с привързването – проблем, с който се е борил през целия си живот. Изкуството на Уорхол патрулира около пространството между хората и е проводник на голямо философско изследване върху близко и далечно, интимност и отчуждение. Както правят много самотни хора, той е бил непоправим колекционер на ненужни предмети, създавал е и се е обграждал с предмети, бариери срещу нуждата от човешка близост. Ужасявал се е от физически контакт и рядко е напуснал дома си без арсенал от камери и магнетофони, които използвал като посредници и прегради при социални контакти; поведение, което може да хвърли нова светлина върху начина, по който използваме технологиите в собствения си век на така наречената свързаност.

Чистачът и художник аутсайдер Хенри Дарджър живял в противоположната крайност. Той живял сам в пансион в Чикаго и творял в почти пълна липса на приятели или пък пред аудитория, идваща от измислена вселена, населена с невероятни и страшни същества. Когато станал на осемдесет години и напуснал против волята си стаята, в която живеел, за да умре в католически пансион, открили че тя е препълнена със стотици възхитителни и притеснителни картини, творби, които очевидно той никога не е показвал на друго човешко същество. Животът на Дарджър озарява социалните сили, които предизвикват изолация – и как въображението може да заработи, за да им се противопостави.

Точно както тези художници са водили животи с различна степен на общителност, така и творбите им ползват или пристъпват около темата за самотата по множество

начини, понякога я показват директно, а понякога засягат различни теми, които са източник за заклеявяване или предизвикване на изолация – секс, заболявания, насилие. Едуард Хопър, този дългност мълчалив мъж, макар и понякога да го е отричал, е бил зает с изразяването на градската самота във визуални форми, превеждал я е чрез бои. Почти век по-късно неговите образи на усамотени мъже и жени, зърнати през прозорците на празни кафенета, офиси и хотелски фойета, остават визуален подпис за изолацията в града.

Може да покажете образа на самотата и може да се изправите срещу нея, като вземете неща, служещи изрично като комуникационни устройства, устоявайки на цензурата и мълчанието. Това е бил основният мотив на Дейвид Войнарович, все още малко познат американски художник, фотограф, писател и активист, чийто смел, необикновен корпус от творби повече от успя да ме освободи от тежестта на усещането, че в своето усамотение аз бях позорно сама.

Започнах да осъзнавам, че самотата е населено място: град в самия себе си. А когато някой живее в град като Манхатън, дори и закономерно и логично построен, той първоначално се изгубва. С времето човек започва да изгражда мисловна карта, сбор от любими места и предпочитани маршрути: лабиринт, който никои друг човек не може да пресъздаде или прекопира изцяло. Това, което изграждах през всички тези години и което следва тук, е карта на самотата, изградена от нужда и от интерес, сглобена от моите собствени и чужди преживявания. Искях да разбера какво означава да си самотен и как това е функционирало в живота на хората, да се опитам да разграфя сложните отношения между самотата и изкуството.

Преди много време обичах да слушам една песен на Денис Уилсън. Тя беше от Пасифик Оушън Блу – албумът, който той направил след разпадането на Бийч Бойс. Имаше една част от нея, която обичах: „Самотата е много специално място“. Като тийнеджър, седейки на леглото през есенните вечери, си представях това място като град, може би привечер, когато всички се прибират и светещите реклами се включват. Дори тогава си се представях като част от гражданите и ми харесваше как го описва Уилсън; как го караше да звучи плодотворно, както и плашещо.

Самотата е много специално място. Невинаги е лесно да се види истината в твърдението на Уилсън, но след изминатия от мен път разбрах, че е прав, че самотата изобщо не е напълно безполезно преживяване, а по-скоро такова, което ни посочва, вътре в нас, какво ценим и от какво имаме нужда. Много прекрасни неща се появиха от

самотния град: неща, изковани в самота, но и неща, които помогнаха тя да бъде преодоляна.

2 глава

Стени от стъкло

НИКОГА НЕ ОТИДОХ ДА ПЛУВАМ, докато бях в Ню Йорк. Дойдох и си отидох, но така и не останах за лятото, а всички открити басейни, за които копнеех, останаха празни и водата им се изпаряваше през дългия мъртъв сезон. Най-често отсядах по източния край на острова, в центъра, отсядах в евтини квартири, в сградите в Ист Вилидж или пък в общи помещения, построени за шивачи, а по цяла нощ се чуваше бръмченето от трафика по Уилямсбърг Бридж. Понякога се отклонявах, на път за вкъщи от каквато временна работа можех да намеря, край „Хамилтън Фиш Парк“, където се намираха една библиотека и дванадесетлентов басейн, чиято светлосиня боя се лющеше. По това време бях самотна, самотна и носеща се по течението, а това призрачно и изоставено място, в чиито краища се насъбираха кафяви листа, винаги успяваше да докосне сърцето ми.

Какво е усещането да си самотен? Усещането е все едно си гладен: все едно си гладен, а всички около теб се подготвят за пир. Усещаш срам и притеснение, а с времето тези чувства се изливат навън и силно изолират и отчуждават самотния човек. Боли, както боли от наранени чувства, а последствията са физически и се наслояват незабележимо във вътрешните части на тялото. Това, което се оптивам да кажа, е, че самотата се разпростира, студена като лед и ясна като стъкло, затваряща и поглъщаща.

През по-голямата част от времето живях под наем в апартамент на приятел на улица „Ист“ № 2, в квартал с много обществени градини. Апартаментът представляваше неремонтирано жилище, боядисано в отровно зелено и с вана на крачета, намираща се в кухнята и скрита зад завеса на корниз. Първата нощ, която прекарах там, замаяна и изморена от полета, усетих мирис на газ, който силно се изостряше докато лежах будна в леглото, поставено върху висока платформа. Накрая се обадих на 911 след няколко минути трима пожарникари нахълтаха, запалиха отново газовата запалка и повисяха в големите си ботуши, възхищавайки се на дървения под. Над фурната беше окачен плакат в рамка на едно от представленията на Марта Кларк, наречено *Miracolo d'Amore*. Бяха

изобразени двама актьори, облечени в белите костюми и островърхите шапки на *Commedia dell'Arte*. Единият се беше запътил към озарена от светлина рамка на врата, а вторият беше вдигнал ръце в жест, изразяващ тревога и страх.

Miracolo d'Amore. Бях в града, защото бях скочила, влюбена мигновено до уши, а когато паднах и се изправих, ми беше изненадващо трудно да запазя равновесие. През онази фалшива пролет на желанието, приятелят ми и аз бяхме съставили лекомислен план за това как аз щях да напусна Англия и да се преместя за постоянно при него в Ню Йорк. Когато той промени решението си много внезапно, изразявайки все по-сериозни съмнения в поредица хотелски телефонни обаждания, аз се оказах без цел, зашеметена от бързото появяване и още по-бързо изчезване на всичко онова, което мислех, че не ми достига.

При липсата на любов осъзнах, че съм се вкопчила в самия град: в повтарящия се гоблен на психологичност и вино, шумовете на колите и техните спирачки, живите омари на ъгъла на „Девето Авеню“, парата, идваща изпод улиците. Не исках да изоставя апартамента, в който живеех под наем в Англия близо десетилетие, но вече нищо не ме задържаше, няхах нито работа, нито семейство за издържане, които да ме приковават на място. Намерих си наемател и икономисах пари за самолетен билет, без да зная, че навлизам в лабиринт, град обграден със стени наскреж самия остров на Манхатън.

Но това вече не е съвсем вярно. Първият апартамент, в който живях, изобщо не беше на острова. Намираше се в Бруклин Хайтс, на няколко пресечки от мястото, където в алтернативна реалност щях да изживявам осъществената си любов, този призрачен друг живот, който ме преследваше почти цели две години. Пристигнах през септември и имиграционният служител без следа от дружелюбност ме попита: „Защо ви треперят ръцете?“. Магистралата „Ван Уик“ си беше същата – мрачна, необещаваща и ми трябваша няколко опита, за да завъртя ключа, който мой близък ми беше изпратил преди няколко седмици чрез „ФедЕкс“.

Бях виждала апартамента само веднъж. Представляваше студио с кухненски бокс и мъжка баня облицована с черни плочки. Иронията не свършваше дотук – на стената имаше старомоден плакат на някаква бутилирана напитка. На него сияеща жена, чиято долна половина на тялото беше искрящ лимон, опръскваща някакво дърво и висяща свободно наред с плодовете. В студиото трябваше да има изобилие от слънце, но светлината така и не се появяваше, спирана от тухлената стена отсреща и беше ясно, че няха оставили от грешната страна на къщата. На долния етаж имаше перално помещение, но аз бях в Ню Йорк твърде отскоро, за да оценя какъв лукс беше това и слизах в мазето

с нежелание, страхувах се, че вратата ще се затръшне и ще остана в капан сред изпълнения с капки и миришец на влага мрак.

Повечето дни преминаваха по един и същи начин. Излизах да си поръчвам яйца и кафе, вървах безцелно по красивите павирани улици или отивах до крайречието за да погледам река „Ист“, като всеки ден стигах малко по-далеч, докато не се озовах в парка край „Дъмбо“, където пуерториканските двойки идваха да направят сватбените си снимки, момичета бяха облечени в огромни многопластови рокли в цветове на зелен лимон или фуксия²⁶, на фона на които всичко останало ставаше уморено и неподвижно. Манхатън със своите блещукащи кули се намираще от другата страна на водата. Работех, но изобщо няха достатъчно за вършене и ми ставаше особено мъчно вечерите, когато се прибирах в стаята си, сядах на дивана и наблюдавах живота в света около мен през прозореца, падащ като изкуствена светлина през онзи период.

Силно ми се искаше да не бях там. Всъщност голяма част от проблема беше, че се чувствах така, сякаш не се намирам абсолютно никъде. Животът ми се струваше празен и нереален и аз се срамувах от неговата ефимерност така, както някой би се срамувал да носи изцапани или овехтели дрехи. Имах усещането, че сякаш ще изчезна, въпреки че в същото време чувствата ми бяха толкова първични и съкрушителни, че често ми се искаше да намеря начин как да изгубя себе си изцяло, може би за няколко месеца, докато интезивността им не намалее. Ако можех да опиша с думи това, което чувствах, думите щяха да са като плач на дете: *Не искам да съм сама. Искам някой да бъде с мен. Самотна съм. Уплашена съм. Искам да ме обичат, да ме докоснат, да ме прегърнат.* Най-много ме плашеше усещането на нужда, сякаш бях вдигнала капака на неутолима бездна. Не се хранех много и косата ми беше започнала да пада и много се виждаше по дървения под, това засилваше моето безпокойство.

И преди това съм била самотна, но никога като тогава. Самотата се запечата в детството ми, за да изчезне през последвалите по-социални години. Живяла съм сама от средата на двайсетте си години, често в интимна връзка, но понякога без такава. В повечето случаи харесвах усамотението си, а когато се чувствах несигурна – рано или късно започвах следваща връзка, следваща любов. Откровението на самотата, това вездесъщото необяснимо усещане, че нещо не ми достигаше, че няхах това, което хората

²⁶ Растение с атрактивните цветове на тичниките – от бяло, през розово, червено, виолетово и всякакви техни цветови вариации и комбинации. Заради тази пъстрота, то често бива наричано „обичка“ – с това име е известно и в България; Бележките под линия в текста са на преводача освен ако не е посочено друго.

трябваше да имат и че това се дължеше на съдбовен и ясно забележим от другите личностен проблем у мен: всичко това се беше засилило в последно време, нежелано последствие от това, че бях отхвърлена така безцеремонно. Бих казала, че всичко това беше свързано и с факта, че тогава клонях към средата на тридесетте си години, възраст, на която необвързаната жена вече не е обществено защитена и оставя около себе си настойчива следа на чудатост, отклонение и провал.

Навън хората организираха вечерни партита. От апартамента на мъжа, живееш над мен, гърмяха звуците на джаз и различни предавания, а общите пространства се изпълваха с дим на марихуана, чийто аромат се просмукваше и на долния етаж. Понякога разговарях със сервитьора от кафенето, което посещавах сутрин, дори веднъж той ми даде стихотворение, спретнато изписана върху плътна бяла салфетка. Но в повечето случаи не разговарях. В повечето случаи се затварях в себе си, много далеч от всички останали. Не плачех често, но веднъж не можах да дръпна щорите и тогава плаках. Предполагам, че идеята ми се е струвала ужасна, как всеки би могъл да надникне и да ме зърне как ям зърнена закуска права или ровя из електронната си поща с лице, озарено от екрана на лаптопа.

Знаех как изглеждам. Изглеждах като някоя жена от картините на Хопър. Може би като момичето от „Автоматично“, облечено в зелено палто и с дамска шапка клош, виращо се в чаша кафе, в прозореца зад нея – отразени двата реда лампи, които потъват в мрака. Или като момичето от „Изгряващо слънце“, което седи на леглото си, с небрежно вързана на кок коса и с поглед прикован през прозореца, върху града отвън. Красива утрин е, стените са окъпани от светлина, но въпреки всичко очите и челюстта й, тънките китки, кръстосани върху краката й будят усещане за пустота. Често седях по същия начин наред безпорядък от чаршафи, опитвах се да не чувствам, опитвах се единствено да поемам последователни глътки въздух.

Картината, която ме смути най-много е „Хотелски прозорец“. Да я гледаш, беше като да се взреш през гадателско огледало, в което зърваш бъдещето, с неясни контури, с липса на перспективи. Жената на нея е по-възрастна, напрегната и недостъпна и седи на тъмносин диван наред празно художническо ателие или фойе на хотел. Издокарана е за излизане в елегантна рубиненочервена шапка и пелерина и се е извъртяла, за да погледне към стъмващата се улица под прозореца, макар и там да няма нищо друго освен проблясващата веранда и непроменливо неосветеният прозорец на съседната сграда.

Когато попитали Хопър за произхода на тази картина, той отвърнал по своя уклончив начин: „Не представлява нищо конкретно, обикновена импровизация на нещо,

което съм видял. Това не е конкретно хотелско фоайе, но често съм се разхождал през тридесетте от „Бродуей“ до „Пето Авеню“ и евтините хотели там са много. Предполагам това ме е подтикнало да нарисувам картината. Самотна ли? Да, наистина сякаш е по-самотна, отколкото планирах да бъде“.

Какво му е на Хопър? От време на време се появяват художници, които дават израз на някакво преживяване, не го правят задължително съзнателно или с някаква цел, но го правят с такава далновидност и дълбочина, че връзката става неизличима. Хопър никога не е харесвал, че картините му могат да бъдат анализирани или че самотата е неговият занаят, неговата главна тема. „Това за самотата е надценено,“ споделил веднъж на приятеля си Брайън О‘Дохърти по време на едно от подробните интервюта, на които рядко се съгласявал. И все пак в документалния филм „Мълчанието на Хопър“, когато О‘Дохърти пита: „Картините ти отразяват ли отчуждеността в съвременния живот?“, Хопър запазва мълчание за момент и казва сбито: „Може да е така, а може и да не е така“. При следващ въпрос относно какво го е привлякло към мрачните сцени, към които е пристрастен, той отговаря също така мрачно: „Май това съм самият аз“.

Защо тогава настоятелно приписваме самота на неговото творчество? Очевидният отговор е, че картините му са населени от хора, които сасами или в притеснени, необщителни групи от по двама-трима, прикачени, замръзнали в пози, които изглеждат показателни за страдание. Но също така има и нещо друго, нещо свързано с начина, по който изгражда улиците. Както е забелязал и Картър Фостър, специалист от музея „Уитни“, за Хопър е обичайно да пресъздава в картините си „определен вид пространства и пространствени изживявания характерни за Ню Йорк, които произтичат от това, че хората хем са физически близко един до друг, хем са отделени от различни фактори, включително движение, сгради, прозорци, стени и светлина или мрак“. Тази гледна точка често се описва като воайористична, но това, което градските сцени на Хопър пресъздават е едно от основните изживявания в самотата: начинът, по който усещането за отчуждение, за ограждане или затвор, се слива с усещането за почти непоносимо излагане на показ.

Това напрежение присъства дори в най-обикновените му картини на Ню Йорк, картините, които свидетелстват за един по-приятен, по-уравновесен нюанс на усамотяване. Например „Утро в града“, на която жена стои пред прозореца гола, само в ръцете ѝ – кърпа, тя е отпусната и в покой със себе си, тялото ѝ е нарисувано чрез приятни лавандулови, розови и светлозелени точици. Обстановката е спокойна и все пак в левия край на картината може да се долови лека тръпка на безпокойство, там, отвъд отворения

прозорец, където се виждат сградите отвън, озарени от розова сутрешна светлина. На отсрещната сграда се виждат още три прозореца с наполовина спуснати щори, а зад тях – пълен мрак. Ако си представим прозорците като аналог на очи, както следва от етимологията, *вятър-око*, и от функцията, тогава около тази пречка, тази преграда от боя, съществува и несигурност в желанието да бъдеш видян – може би дори разглеждан, но може би също така и пренебрегван, когато си отхвърлян, незабелязван, незачитан, нежелан.

В злокобната картина „Нощни прозорци“ тези тревоги преливат в силно безпокойство. Картината показва горния етаж на сграда с три отвора, три цепки, водещи към осветена стая. От първия прозорец навън се надига една завеса, а през втория се вижда как жена в розов пенъоар се навежда с изпънати бедра към зелен килим. От третият прозорец се вижда светлина от лампа, пред която е поставена някаква платнена тъкан, но всъщност прилича на огнени езици.

Има нещо странно и в перспективата. Погледът пада отгоре – виждаме пода, не тавана, – но прозорците са поне на втория етаж, което създава усещането, че наблюдателят, който и да е той, е увесен във въздуха. Най-вероятният отговор е, че той наблюдава от прозореца на „Ел“, окаченият влак, в който Хопър обичал да се вози нощем, въоръжен със скицник и креда, отправил втренчен поглед през прозореца, търсейки светлинки, моменти, които да застинат незавършени в ума. Във всеки случай наблюдателят – имам предвид аз или вие – също е съзерцател в този акт на отчуждение. Личното пространство е било нарушено, но това не прави жената самотна в по-малка степен, оставена на показ в горящата си стая.

Това е типичното за градовете, че дори и на закрито, винаги си оставен на милостта на чуждия поглед. Където и да отидех – дали щях да крача напред-назад от леглото до дивана, или да претършувам кухнята, за да отчетя забравените кутии сладолед във фризера, – аз можех да бъда видяна от хората, които живееха в „Арлингтън“, огромният кокошарник, построен в архитектурен стил „Кралица Ани“, който обхващаше погледа с десетте си тухлени етажа, от които някой беше забравил да свали скелето. В същото време и аз можех да бъда в ролята на наблюдателя, като в „Прозорец към двора“, да се вирам в десетки хора, с които не бях разменяла и дума, всички те – уголемени в малкото лично пространство, давано от деня. Как поставят чинии в съдомиялницата голи, как преминават на токчета за да сготвят на децата.

Не смятам, че при нормални обстоятелства всичко това би предизвикало нещо повече от празно любопитство, но онази есен не беше нормална. Почти веднага след

пристигането си аз бях наясно с увеличаващото се безпокойство по въпроса с видимостта. Исках да бъда видяна, разбрана и приета, както се чувства човек под одобряващия поглед на любовник. Същевременно се чувствах застрашително открита, боях се от чуждата оценка, най-вече в ситуации, в които ако си сам се чувстваш неловко и нередно, когато бях сред двойки или групи от хора. Макар и тези чувства без съмнение да бяха засилени от факта, че живеех в Ню Йорк за първи път – този град от стъкло, град на опустошителни очи, – те бяха възникнали от самотата, която винаги ни подтиква в две посоки – към интимност и далеч от опасност.

Онази есен се връщах към картините на Хопър, привлечена от тях сякаш бяха план за бягство, а аз бях затворник; сякаш в тях се криеше жизненоважна следа за моето състояние. Макар и очите ми да минаваха през десетки стаи, винаги се връщах на едно и също място – към нюйоркската закувалния „Нощни птици“, картина, която Джойс Карол Оатс веднъж описва като „нашият най-затрогващ, непрестанно пресъздаван романтичен образ на американската самота“.

Предполагам че са малко хората в западния свят, които не са се вторачвали в студената зелена клетка в картината и които не са виждали някоя зловеща репродукция в чакалнята на докторския кабинет или във фойето на някой офис. Картината така разточително се разпространява, че отдавна е придобила патината, която докосва толкова много познати обекти, като прах върху обектива и все пак картината запазва своята свръхестествена сила, своята мощ.

С години гледах картината на екрана на компютъра, докато най-сетне не я видях на живо в „Уитни“ през един октомврийски следобед. Беше изложена в края на галерията, скрита от тълпата. Някакво момиче коментира колко са невероятни цветовете и тогава минах пред тълпата. При поглед отблизо картината се променяше, разделяше се на визуални прегради и аномалии, които не бях забелязала преди. Яркия триъгълник на тавана на закувалнята се пропукваше. Капка жълта боя се разтичаше между кутиите за кафе. Боята беше нанесена много леко, не покриваше напълно лененото платно, от което повърхността беше осеяна с едва забележими белеещи се небоядисани пространства и малки бели нишки.

Отдалечих се малко. Сега зелени сенки падаха като копия и диаманти върху тротоара. Не съществува друг цвят, който така силно да предава градската отчужденост, пулверизацията на хората-атоми в създадените от тях сгради, както бледозеленият цвят на загниването, който станал забележим едва с появата на електричеството и остава

неразривно свързан с нощния град, градът от стъклени кули, празни осветени офиси и светещи реклами.

После се появи една екскурзоводка с високо вързана коса – след нея притъпваха група посетители. Тя посочи картина и заяви, виждате ли, че не е нарисувана врата, а тълпата се съгсти и се чуха възклицания на удивление. Тя беше права. Закусвалният представляваше убежище, без съмнение, но нямаше видим вход, нямаше начин да се влезе или излезе. В дъното на закусалнията имаше врата в цвят охра, нарисувана като в анимаця, която може би водеше към мрачна кухня. Но от страната на улицата стаята беше запечатана: градски аквариум, стъклена клетка.

Вътре, в жълтия си затвор, се намираха познатите фигури. Безделничеща двойка, барман, в бяла униформа и с кепе върху русата си коса, и мъж, седящ с гръб към прозореца, откритата цепка от джоба на сакото му – най-тъмната точка на платното. Никой от тях не приказва. Никой от тях не гледа към някого. Беше ли тази закусалня убежище за самотните, място за хора в нужда или служеше за пример на увеличаващото се разединение в градовете? Гениалността на картината произтичаше от нейната нестабилност, от отказа ѝ за потвърждение.

Да вземем например лицето на бармана – дали е вежливо, или е студено? Той е позициониран в центъра на триъгълниците, представляващи нощната обител на кафето. Но не е ли също така и хванат в капан? Единият от ъглите на триъгълниците е отрязан от края на платното, но със сигурно е там, стесняващ се рязко, и не оставя място за очаквания изход или подвижна врата. Това е било майсторството на Хопър – в пораждането на това невидимо геометрично смущение, което е използвал за да предизвика емоция в наблюдателя, да пресъздаде чувства за затвореност и бдителност, чувства на дълбоко безпокойство.

Какво друго? Наклоних се към стената, а краката ми се потяха в сандалите, и инвентаризирах асортимента в закусалнията. Три бели чаши за кафе, две празни стъклени чаши със син ръб, две поставки за салфетки, три солници, една пиперница, може би захарница, може би бутилка кетчуп. Наличие на таванско осветление, излъчващо жълта светлина. Светлозелени плочки (бляскав поток от смарагдово зелено е написала Джо, съпругата на Хопър, в тетрадката, в която е описвала неговите картини), лекоспускащи се навсякъде триъгълни сенки с цвят на долар. „Американски цигари „Филис“, само пет цента“ – изписано върху рекламен надпис над закусалнията, илюстриран с груба кафява драскулка. Срещу закусалнията – магазинна витрина със зелена рамка, макар и нищо да

не е изложено там. Зелено върху зелено, стъкло върху стъкло, настроение на засилваща се тревога, което се усилваше с продължителността на моя престой.

Прозорецът беше най-странното нещо: стъклен балон, разделящ закусвалнята от улицата, криволичещ към себе си. Този прозорец е уникален за творчеството на Хопър. Макар през живота си да е нарисувал стотици, дори хиляди прозорци, другите са просто пролуки, лещи, през които да гледа окото. Някои от тях показват отражения, но тук е единственият случай, където той рисува самото стъкло в неговата неясна физичност. Едновременно плътно и прозрачно, материално и ефемерно, то събира това, което на други места той сегментира, слива се в един унищожителен символ – двата механизма на затварянето и изложението. Беше невъзможно да погледна към осветената вътрешност на закусвалнята без да изпитам притеснение от самотата, евентуалното изолиране, от това да стоя сама на все по-студения въздух.

*

Речникът, този студен арбитър, определя думата самотен като негативно чувство, провокирано от изолация, разликата от усамотен, сам и самостоятелен, носена в този емоционален компонент. Да бъдеш мрачен заради желанието за компания и социалност; да си тъжен от мисълта, че някой е сам; да изпитваш самота. Самотата обаче не се отнася задължително до външна или обективна липса на компания; това, което психолозите наричат социална изолация или социално лишение. В никакъв случай всички хора, които живеят с липса на компания са самотни, докато е възможно да изпитваш силна самота докато си във връзка или сред група от приятели. Както е написал Епиктет преди почти две хилядолетия: „Това, че човек е сам, не е причина той да бъде и самотен; точно както ако човек е сред множество хора, това не значи, че той не е самотен.“ Чувството се появява заради усещане на липса или недостатъчна близост и силата на чувството варира от дискомфорт до хронична, непоносима болка. През 1953 г. психиатъра и психоаналитик Хари Стивън Сливън стигнал до все още използваната дефиниция: „изключително неприятно и силно усещане, свързано с недостатъчно освобождаване на нуждата за човешка близост“.

Сливън засяга самотата само в пасаж на своя труд, а истинският пионер в изследването на самотата е немската психиатърка Фрида Фром-Райхман. Фром-Райхман практикува професията си предимно в Америка и образът ѝ е увековечен в популярната

култура като Д-р Фрид в полуавтобиографичния роман „Никога не съм ти обещавала розова градина“ на Джоан Грийнберг за борбата ѝ с шизофренията по време на тийнейджърските ѝ години. Когато Фром-Райхман умира в Мериленд през 1957 г. намерили на бюрото ѝ недовършена купчина със записки, която след това била редактирана и отпечатана в „За самотата“. Това есе е един от първите опити на психиатър или психоаналитик да разгледа самотата като отделно преживяване, разграничено и може би поначало причиняващо повече вреда от депресията, безпокойството и загубата.

Фром-Райхман определя самотата като устойчив в основата си проблем, труден за описание, труден и за определяне, предизвикващ трудности дори що се отнася за повдигане на темата и сухо отбелязва: „Авторът, който иска да работи по самотата ще се изправи пред сериозна терминологична ограниченост: Самотата се явява толкова плашещо и болезнено преживяване, че хората практически правят всичко за да я избегнат. Това отбягване изглежда включва и необичайната неохота на част от психиатрите да търсят научна яснота за темата“.

Тя подбрала от малкото материал, който успяла да намери и събирала фрагменти от Зигмунд Фройд и Ана Фройд, и Роло Мей. Много от тях, смятала тя, забъркват заедно различни видове самота, като сливат това, което е преходно или обстоятелствено – самотата причинена от загуба, например, или самотата, която произтича от недостатъчно обич през детството – с по-дълбоките и по-необуздани форми на емоционална изолация.

За тези втори опустошителни състояния тя коментира: „Самотата, в най-чистата си форма, в своята същност, не позволява на страдащия да я изрази. Нито пък, за разлика от други некомуникативни емоционални състояния, може да бъде споделена чрез емпатия. Може също да се каже, че емпатичните способности на втория човек са запрещени от предизвикващото неспокойствие качество, появяващо се при самото излъчване на самота при първия човек.“

Като четях тези изречения си спомних как преди години седях пред гара в южна Англия, чакайки баща си. Беше слънчев ден и четях книга, която харесвах. По едно време един възрастен мъж седна до мен и многократно се опита да започне разговор. Не ми се говореше и след кратка размяна на любезности започнах да му отговарям с по една дума, докато най-накрая, все още усмихвайки се, той стана и се отдалечи. Така и не спрях да чувствам срам заради моята нелюбезност, също така не забравих и какво е усещането на силовото поле на самотата му притиснато в мен: съкрушителна, несрещане на нуждата за внимание и привързаност, да бъдеш чут и докоснат, и видян.

Трудно е да откликнеш на хора в такова състояние, още по-трудно е да излезеш от него. Усещането за самотата е като за срамно преживяване, толкова противоположно на живота, който би трябвало да водим, че става силно недопустимо, състояние табу, чието признаване изглежда обречено да предизвика у другите отвръщане и побягване. В есето си Фром-Райхман се връща многократно върху проблема за некомуникативност и отбелязва, че дори и най-самотните от пациентите повдигат темата. Един от примерите ѝ е за шизофреничка, която искала да види психиатъра си, конкретно за да обсъди с него изпитваната от нея дълбока и безнадеждна самота. Накрая, след няколко неуспешни опита тя избухнала: „Не знам защо хората си мислят, че в ада е горещо и горят топли огньовете. Това не е ад. Ад е ако си замразен в изолация в парче лед. Била съм там.“

Прочетох есето за пръв път, докато седях в кревата си, завесите – наполовина дръпнати. На хартиеното си копие, подчертах с химикал думите „парче лед“. Тогав често се чувствах сякаш съм окована в лед или обгърната в стъкло, че можех да виждам ясно, но нямах силата да се освободя или да осъществя контакта, който желяех. Отново звук на шоу от горния етаж, кръстосване из „Фейсбук“, белите стени плътно около мен. Нищо чудно, че толкова се бях фиксирала върху „Нощни птици“, този мехур от зеленикаво стъкло, цветът на айсберг.

След смъртта на Фром-Райхман други психолози бавно започват да насочват вниманието си към проблема. През 1975 социологът Робърт Вайс редактирал плодотворното си проучване „Самота: Преживяването на емоционална и социална изолация“. И той бил привлечен от темата заради нейното negliжиране и горчиво отбелязал, че самотата е по-често коментирана от певците, отколкото от социолозите. Усетил това към допълнението на собствената си разстроеност – той пише за това като нещо, което „обсебва“ хората и което е „необичайно настоятелно“; „почти зловещо страдание на душите“ – самотата подтиска емпатичността, защото предизвиква след себе си нещо като самозащитна амнезия, така че когато човек вече не е самотен, той има трудност да си припомни какво е състоянието.

Ако човек е бил самотен, той вече няма достъп до този аз, който е изпитал самотата; още повече, че той най-вероятно предпочита нещата да останат така. В последствие, най-вероятно е той да откликне на тези, самотни в момента, с липса на разбиране и може би, раздразнение.

Според Вайс, Дори психиатрите и психолозите не са имунизирани от тази почти фобийна неприязън; те също са подлежащи на неспокойство, предизвикано „от самотата, която е потенциална в ежедневието на всички“. В резултат се случва нещо като обвиняване на жертвите: тенденция, при която отхвърлянето на самотните хора е оправдано или се предполага, че те сами са предизвикали състоянието си като са били твърде плахи или непривлекателни, твърде самосъжаляващи се или твърде самопогълнати. „Защо самотните не се променят?“ – предполага той, че се чудят и професионалистите, и наблюдателите. „Трябва да изпитват извратено удовлетворение от самотата; може би самотата, въпреки своята болка, им позволява да поддържат самозащитна изолация или им осигурява емоционален недъг, който кара тези, с които комуникират, да им дават милостиня.“

Всъщност, както Вайс иска да покаже, самотата се характеризира със силно желание за прекратяване на преживяването; нещо, което не може да бъде постигнато с прилагане на воля или просто като излизаш повече, а само чрез развиване на интимни връзки. Много по-лесно е това да се каже, отколкото да се направи, особено за хора, чиято самота възниква от състояние на загуба или отчуждение, или насадени предразсъдъци, които имат причина да се боят или да не се доверяват, но също така и да копнеят за компанията на други.

Вайс и Фром-Райхман са знаели, че самотата е болезнена и отчуждаваща, това, което не са разбирали е как тя поражда своите ефекти. Съвременните проучвания са фокусирани точно върху този проблем и в опитите да открият какво причинява самотата на човешкото тяло те са успели да хвърлят светлина върху проблема, защо е толкова трудно да се освободим от самотата. Според изследване протекло през последното десетилетие и проведено от Джон Какиопо и екипа му в Чикагския университет, самотата дълбоко засяга способността на отделния индивид да разбира и интерпретира социални взаимодействия, което отключва разрушителна верижна реакция, чието последствие е допълнително да ги отблъсне от техните приятели.

Когато хората нявязат в състояние на самота, те задействат наречената от психолозите хиперпредпазливост срещу социална заплаха, феномен, който Вайс постулира за пръв път през 1970 г. В това състояние, в което не се влиза съзнателно, индивидът възприема света в засилено негативни черти, и едновременно с това очаква и помни случки на грубост, отхвърляне и емоционално сриване, като им дава по-голяма тежест и значителност от други, по-приятни и приятелски взаимоотношения. Разбира се това създава коварен кръг, в който самотния човек става все по-изолиран, подозрителен

и усамотен. И защото хиперпредпазливостта не е била съзнателно възприета, в никакъв случай не е лесно да се разпознае, камо ли да се коригира, пристрастието.

Това означава, че колкото по-самотен става човек, толкова по-малко способен е той да навигира през обществените течения. Самотата расте около него, като плесен или козина, профилактика потискаща контакта независимо колко силно желан е той. Самотата е самонарастваща, саморазпростираща се и самоподдържаща се. Не е лесно да бъде изместена, щом веднъж окаже влияние. Ето защо аз бях свръхчувствителна към критика и защо се чувствах толкова изложена през цялото време, прегърбвах се, дори когато вървах анонимна по улиците, а джапанките ми шляпаха по земята.

В същото време физическото състояние на тревога води до физиологични промени, предизвикани от събралите се вълни адреналин и кортизол. Това са хормоните за битка и бягство, които помагат на организма да реагира на външни стресови фактори. Но в случаите когато стресът е хроничен, а не случаен; когато действа с години и е причинен от нещо, от което не може да се избяга, тогава тези биохимични промени опустошават тялото. Самотните хора спят неспокойно и при тях намалява възстановителната функция на съня. Самотата повишава кръвното налягане, ускорява стареенето, отслабва имунната система и действа като предшественик на когнитивния упадък²⁷. Според проучване от 2010 г. самотата предизвиква повишаване на броя на заболяванията и смъртността, което е един елегантен начин да се каже, че самотата може да бъде смъртоносна.

Първоначално се е смятало, че повишаването на броя на заболяванията се случва като частично последствие от изолацията: липсата на грижи, потенциално отслабналата способност на болелите да се хранят и пазят. Всъщност днес изглежда почти сигурно, че субективният опит от самотата предизвиква физическите последствия, а не самият факт да си сам. Стресиращо е самото чувство; чувството, което отприщва цялата мрачна каскада.

²⁷ Това е състояние, при което има тежко нарушение на познавателните способности на организма – логическо мислене, реч, памет, концентрация, въображение и други.



Хопър не би могъл да знае нищо от това, освен от личния си опит, и все пак, в картина след картина, той показва не само как изглежда самотата, но и какво е чувството от нея, той общува със своите голи стени и отворени прозорци и успява да наподобява параноидната ѝ архитектура, начина по който тя функционира и как огражда и излага на показ симултанно.

Глукаво е да се предполага, че един художник е запознат лично с темата, която пресъздава, че той е не само свидетел на времето си, на преобладаващите настроения и разсейвания на времето. Въпреки това, колкото повече гледах „Нощни птици“, все повече мислех за самият Хопър, който все пак казал веднъж: „Човекът е творбата. Не може да се прелива от пусто в празно.“ Гледната точка, в която ви поставя картината, е толкова специфична, толкова отчуждаваща. Откъде е дошло това? Какъв е бил опитът на Хопър с градовете, с интимността, с копнежа? Бил ли е самотен? Кой трябва да бъдеш, за да видиш света по този начин?

Макар да не обичал да дава интервюта, в резултат на което животът му е отразен минимално във формата на думи, Хопър често е бил сниман и е възможно да бъде проследен през годините, от мрачен младеж със сламена шапка през двадесетте, до знаменит художник през петдесетте години. Това, което се вижда в тези предимно черно-бели изображения е качество на самодостатъчност, на някой вгълбен дълбоко в себе си, съдържащ откъм контакт, емпатично резервиран. Той винаги стои или седи малко странно, леко прегърбен, както обикновено е при високите хора, дългестите му крайници поставени в неудобна поза, облечен в тъмни костюми и вратовръзки или туид от три части, дългото му лице – понякога мрачно, понякога внимателно, а понякога показващо блясъци на увеселение, отегчаващо остроумие, което идва и си отива за миг. Затворен човек, биха заключили някои, който се бори със света.

Всички фотографии са мълчаливи, но някои са по-мълчаливи от други, тези портрети свидетелстват за най-характерната черта на Хопър – огромната му съпротива срещу речта. Мълчанието е различно от тишината; по-силно, по-агресивно. В интервютата му то действа като бариера, възпрепятстваща интервюиращия да го накара да се отпусне или да го накара да каже нещо. Когато той говори, често то е за да избегне въпрос. Често казва „Не помня“ или „Не знам защо го направих“. Често използва думата

„несъзнателно“, като начин за отклоняване или отхвърляне на убежденията, които според интервюиращия се изливат от неговите картини.

Точно преди смъртта му през 1967 г. той дал необичайно дълго интервю за Бруклинския музей. Тогава е бил на 84 г.: най-изтъкнатия работещ художник реалист в Америка. Както винаги, жена му присъствала. Джо е била ненадмината в прекъсването, допълвала е на различни места и е запълвала пропуските. Разговорът (който, макар и никога публикуван в цялост, е бил записан и транскрибиран) показва на бял свят не само конкретното съдържание, но и сложния, динамичен брак на семейство Хопър и тясната надпревара в него.

Интервюиращият пита Едуард как подбира темите си. Както обикновено за вторият това е болезнена тема. Той казва, че процесът е сложен, много труден за обяснение, но че той трябва да проявява силен интерес към темата и следователно, при това условие на лице, може да произвежда по една-две картини годишно. Тук жена му го прекъсва. „Аз съм много биографична“ – казва тя, – „но когато е бил на дванадесет години той израстнал, бил е 183 см висок.“ „Не на дванадесет, не на дванадесет“ – казва Хопър. „Но така каза майка ти. Така каза и ти. Сега казваш друго. О, ти ми противоречиш... Някой би си помислил, че сме смъртни врагове.“ Интервюиращият издава дезавуиращ звук и Джо продължава, описвайки съпруга си като ученик – слаб като стрък трева, непритежаващ каквато и да е физическа сила, как не желал да има неприятности с лошите деца, с хулиганите.

Но това го направило, по-скоро щяло да го направи свенлив... той трябвало да води училищната колона, досещате се, като най-висок, и о, как мразел това, тези лоши момчета зад гърба му и как се опитвали да го насочат в грешна посока.

„Срамежливостта е наследствена“ – казва Хопър, а тя отвърща: „Е, аз мисля, че също така е и обстоятелствена, нали се досещате... Той никога не е отстоявал себе си.“ Тук той я прекъсва и казва: „Отстоявам себе си в своите картини“. И малко по-късно повтаря: „Не мисля, че някога съм се опитвал да нарисувам американска сцена. Опитвам се да нарисувам себе си“.

Винаги е бил сръчен в рисуването, още от младежките си години, прекарани в Ню Джърси, в края на XIX век, единствен син на образовани и не особено разбиращи се родители. Прекрасни естествени линии и в същото време е доловима определена неприятност, идваща най-вече от грозните карикатури, които той рисува през живота си.

В тези рисунки, повечето от които изключително неприятни, които никога не били изложени, но могат да бъдат видяни в биографията на Гейл Левин, Хопър представя себе си като скелет, с дълги кости и гримасничещ, често под палеца на жените или копнеещ в мълчание, за нещо, което те отказват да му дадат.

На осемнадесет, той започнал да учи в художествено училище в Ню Йорк и е бил ученик на Робърт Хенри, един от най-важните поддръжници на песъчливия градски реализъм, известен като и ашканска школа. Хопър бил блестящ и високо признат ученик, така че разбираемо останал в колежа с години, без да желае да пристъпи към независимостта на зрелостта. През 1906 г. финансирали пътуването му до Париж, където той се затворил в себе си, не се срещнал с никой от художници в града по онова време, липса на интерес към устойчивите течения или видове стил, която той запазил доживот. „Бях чул за Гертруд Стайн“ – спомня си той по-късно, – „но не помня да бях чувал за Пикасо, изобщо.“ Вместо това това той прекарвал дните си в скитане по улиците, рисувайки край реката или като скицирал проститутките и минувачите, създавайки по този начин таксономия от прически и женски крака, и елегантни шапки.

Именно в Париж той се научил да разтваря картините си, да допуска светлина в тях, като следвал стъпките на импресионистите, за разлика от мрачните кафяви и черни нюанси, предпочитани от нюйоркското му обучение. Също така се научил да играе с перспективата, да вкарва малки парадокси в своите сцени: мост, стигащ на място, където не би трябвало да достига, слънчева светлина, падаща едновременно от две посоки. Удължени хора, смалени сгради, миниатюрни смущения в тъканта на реалността. По този начин се объркват наблюдателите, като се правят несъвършенства, чрез нанасяне на малки изпъкващи места с бяло и сиво, и мръсно жълто.

В продължение на няколко години той пътувал до Европа и обратно, но през 1910 г. уседнал за постоянно в Манхатън. „След като се върнах, тук ми се струваше ужасно сурово и студено“ – спомня си той след десетилетия. „Отне ми десет години да превъзмогна Европа.“ Той е бил захлупен от Ню Йорк, от трескавото му темпо и безмилостното преследване на зелено²⁸. Всъщност, парите бързо се превърнали в проблем. Дълго време никой не бил заинтересован от картините му, изобщо, и той преживявал като илюстратор, ненавиждал клишираните комисии, неприятната

²⁸ В ориг. Long green – идиомен израз за пари.

необходимост да разнася портфолио из целия град, продавач насила на работа, която смятал за безсмислена.

Те не избилствали и от връзки, тези първи години в Америка. Без приятелка, макар че може и да е имал кратки връзки тук-там. Без интимни приятелства – само семейният контакт по различни поводи. Колеги и познанства, да, но живот с недостиг на любов, макар и богат на независимост, богат и на тази захвърлена добродетел – уединението.

Усещането за отчуждение, за това да бъдеш сам в големия град, скоро започнало да изплува в изкуството му. До началото на двадесетте той си изградил име на автентичен американски художник, упорито придържащ се към реализма, въпреки модерното абстрактно течение идващо от Европа. Той бил решен да изведе усещането от ежедневието в модерния, електрифициран Ню Йорк. Отначало с гравюри, а по-късно и с боя, Хопър започнал да създава отличителен корпус от образи, в които той показвал усещанията за теснота, неспокойство, понякога и примамливост, които поражда урбанизираният живот.

Неговите сцени – с жени, зърнати през прозорци, върху разхвърляни спални и притеснителни интериори – били импровизации на неща, които той виджал изцяло или наполовина на своите дълги разходи из Манхатън. „Те не са конкретни“ – казва той много по-късно. „Вероятно много малко от тях са. Не може да излезеш навън и да се втренчиш в някакъв апартамент от улицата и да рисуваш, но много от нещата са предложени от града“. Другаде казва – „Интересувах се от самия интериор... просто частица от Ню Йорк, градът, към който имам голям интерес“.

Разбира се, нито една от неговите картини не показва тълпи, макар тълпите да са отличителен белег на града. Вместо това техният фокус пада върху усещането за изолация: върху усамотени хора или върху странни, некомуникативни двойки. Това е ограничена и воайористична гледка, на която по-късно Алфред Хичкок ще подложи Джеймс Стюарт в хоъристичния „Прозорец към двора“, филм, който също е за опасната визуална интимност на градския живот, за това как можеш да гледаш непознати в това, което някога са били лични покои.

Сред множеството от хора, които героят на Стюарт Ел Би Джефрис наблюдава от апартамента си в Гринуич Вилидж са две женски фигури, сякаш излезли от картина на Хопър. Г-ца Торсо е секси блондинка, макар и популярността ѝ да е по-измамна отколкото изглежда, докато г-жа Самотно сърце е нещастна, не особено привлекателна стара мома, постоянно изпадаща в ситуации подчертаващи неспособността ѝ да създаде

връзка, както и удовлетворение в усамотението. Тя приготвя вечеря за несъществуващ любовник, ридаеща и намираща утеха в алкохола, приютяваща непознати, а след това ги изхвърля със скандал щом си позволят твърде много.

В една съкрушителна сцена Джефрис я наблюдава през обектив, как си слага грим в огледалото, облечена в смарагдов костюм, преди да сложи тъмни очила за да оцени ефекта. Действието е изключително лично, не е предвидено за наблюдатели. Вместо да разкрие лъскавата външност, която е създала с толкова труд, това, което така безразсъдно разкрива са нейният копнеж и уязвимост, копнежът ѝ да бъде желана, страхът ѝ, че скоро ще свърши това, което остава за жените основна разменна монета. Картините на Хопър са пълни с жени като нея; жени, които сякаш са обхванати от самота, която е свързана с пола и непостижимите стандарти за външния вид, и която става все по-отровна и задушшаваща с нарастването на възрастта.

Но ако Джефрис има характерния поглед на Хопър – студен, любопитен, неемоционален – то Хичкок също се стреми да покаже как воайорството може да изолира както наблюдателя, така и наблюдавания. В „Прозорец към двора“ воайорството е подчертано представено като бягство от интимността, като начин за избягване на истински емоционални нужди. Джефрис предпочита да наблюдава, не да участва; негово маниакално наблюдение е начин за емоционално избягване на приятелката му и на съседите, които шпионира. Той е привлечен бавно към инвестиране и отдаване и става както буквално, така и фигуративно обвързан.

Длъгнест мъж, който обича да шпионира другите, и който трябва да се научи да приюти жена от плът и кръв в живота си: „Прозорец към двора“ наподобява или отразява повече от елементите в изкуството на Хопър. Изкуството отразява и контурите на емоционалния му живот, конфликта между отбягване и нужда, изживян в детайли и изразен като цветни следи от боя върху платно, в сцени, повтаряни в продължение на много години.

През 1923 г. той отново срещнал жената, с която учил в художественото училище. Джоузефин Найвисън, позната още като Джо, била мъничка и бурна: разговорлива, скандалджийка, социална жена, която живеела сама в „Уест Вилидж“ след смъртта на родителите си, претенциозно пробиваща си път като художник, макар и доходите ѝ да били недостатъчни. Свързвала ги общата любов към френската култура и онова лято започнали да се срещат колебливо. Следващата година се оженили. Тя била четиридесет и една годишна и все още девствена, а той бил почти на четиридесет и две. Сигурно и

дватамата са взели предвид възможността да останат сами, отдавна преминавали тогавашния стандарт за брак.

Семейство Хопър се разделили само след смъртта на Едуард през пролетта на 1967 г. Макар да били силно вплетени един в друг като двойка, техните личности, дори техните тела, били така диаметрично противоположни, че понякога приличали на карикатура на бездната между мъжете и жените. Когато Джо напуснала студиото си и се преместила в по-плодотворната стая на Едуард на „Уошингтон Скуеър“, собствената ѝ кариера, допреди това силно защитавана и бранена, угаснала почти докрай: няколко меки импресионистични картини тук-там; групови представяния по малобройни поводи.

Отчасти това е поради причината, че Джо отдавала значителна енергия в грижа и развитие на работата на съпруга си: водела кореспонденцията, занимавала се с искането на заеми и го подтиквала да рисува. По нейно настояване, тя също позирала като модел на всички жени от неговите платна. От 1923 г. всяка секретарка и градско момиче било моделирано по Джо, понякога облечена и понякога съблечена, понякога познаваема, а понякога изцяло променена.

Високата руса разпоредителка в „Нюйоркски филм“ от 1939 г., замислено облежната на стената: тя е вдъхновена от нея, както и дългокраката червенокоса танцьорка на бурлеска от „Момичешко представление“ от 1941 г., за която Джо позирала „чисто гола пред печката – само по обувки с високи токчета в поза на танц на радостта“.

Модел – да; конкурент – не. Другата причина за провалянето на кариерата на Джо е, че съпругът ѝ бил коренно против нейното съществуване. Едуард не просто се провалил в подкрепата си към рисуването на Джо, той работел активно, за да я откаже от него, като се подигравал и очернял малкото неща, които тя успявала да произведе и действал с голяма изобретателност и злоба насочени към намаляването на условията, в които тя би могла да рисува. Един от най-шокиращите елементи от невероятната и изключително подробна книга „Едуард Хопър: Лична биография“ от Гейл Левин, която черпи от непубликуваните дневници на Джо, е насилието, в което връзката на семейство Хопър често дегенерирала. Често влизали в скандали, най-вече заради отношението му към рисуването ѝ и нейното желание да кара колата им, и двете неща потентен символ на автономия и сила. Някои от тези кавги прераствали в насилие: белезници, плесници, драскане с нокти, недостойни борби на пода в спалнята, от които оставали белези, както и наранени чувства.

Както забелязва Левин, почти невъзможно е да се формира оценка за изкуството на Джо, тъй като от него е оцеляло твърде малко. След смъртта си Едуард оставил всичко

на жена си, като искал от нея да повери изкуството му в Уитни – институцията, с която поддържал най-добри отношения. След смъртта му тя дарява неговото и много от своето артистично наследство на музея, макар и да чувствала още от началото на брака им, че е жертва на бойкот от страна на уредниците на музея. Тревогата ѝ не била безпочвена. След смъртта ѝ, от Уитни изхвърлили всичките ѝ картини, може би заради мащаба им, а може би заради систематичното недооценяване на женското изкуство, срещу което тя силно се бунтувала през целия си живот.

Мълчанието в картините на Хопър става по-отровно, след откритието на насилствените му действия за потискане и контрол над съпругата му. Не е лесно да се свържат откровението за дребнавост и варварство с образа на костюмирания мъж в излъскани обувки с величествена съдържаност и резервираност. Може би собственото му мълчание е било част от това, макар и: някаква невъзможност за комуникация на обикновен език, някакво дълбоко отбягване на интимност и нужда. „Всеки разговор с мен го кара да поглежда часовника“, пише Джо в дневника си от 1946 г. „Сякаш отнемаш от времето на известен специалист“ – поведение, което усложнило усещането ѝ като „относително самотно същество“, откъснато и изключено от артистичния свят.

Точно преди семейство Хопър да се събере, колега художник нахвърлил с молив портрет на Едуард. Той започнал с видимите елементи: изявените дъвкателни мускули, силните зъби и голямата похотлива усмивка, преди да мине към студения и статичен начин, по който рисувал: препречващ видимостта към някои елементи, оказващ контрол. Той отбелязал искреността на Хопър, многото му задръжки и духовитостта му, като написал: „Трябва да се ожени. Но не мога да си представя за какъв тип жена. В този мъж има глад.“ След няколко реда той отново повтаря тази фраза: „Но този негов глад, но този негов глад!“

Гладът също е обсъждан в скицираните истории на Хопър, в които той се унижава пред превзето извисена съпруга, пълзящ, умиращ от глад мъж, а в същото време тя се храни на масата, или пък той е коленичещ в поза на почтително себеотрицание на ръба на леглото ѝ. Това проблясва също и в картините му, в огромните разстояния, които оставя между мъжете и жените, които делят едни същи малки стаи. „Стая в Ню Йорк“ например, в която се леят неизказана неудовлетвореност, несподелено желание, насилствено въздържане. Може би за това е толкова трудно да се влезе в картините му, които са така наситени с чувство. Ако твърдението „отстоявам себе си в картините си“ може да бъде взето за чиста монета, то това, което се обявява са бариери и ограничения,

желани неща, намиращи на разстояние и нежелани неща, намиращи се твърде близо: еротика на недостатъчна интимност, която, разбира се, е синоним на самата самота.

*

За дълго време картините се появяват достатъчно редовно, но в средата на трийсетте периода между появата на картините са се увеличават. До късно в живота си Хопър винаги има нужда от нещо реално, което да събуди въображението му, да обикаля града, докато попадне на сцена и място, което да го завладее, на което да позволи да се запечата в паметта му; рисува, поне така се надявал, едновременно чувството и истинския образ, „най-точният възможен превод на най-съкровени ми впечатления на същността“. По-късно той започва да се оплаква от липса на теми, които да го заинтригуват достатъчно, за да започне своята работа, несигурното занимание да опита „да превърне насила несигурния посредник, какъвто се явяват боята и платното“ в запис на емоция, процес, който описал в известно есе озаглавено „Коментари върху рисуването“ като борба срещу неизбежното разложение.

Макар и този процес да означава, че рисуването никога не е било приятно, в периодите на застой ставало много по-зле. Мрачни настроения, дълги разочаровани разходки, чести посещения на киното, намиране на убежище в безмълвието, спускане към шахтата на мълчанието, което почти всеки път водело до скандали с Джо, която имала нужда да приказва почти толкова силно, колко била нуждата на съпруга ѝ за тишина.

Всичко това се случва през зимата на 1941 г., периодът през който се появява и „Нощни птици“. До този момент Хопър постига значителни успехи, включително необичайната чест да му организират ретроспективна изложба от Музея за модерно изкуство. Като пуритан от „Нова Англия“ обаче той не позволил престижността да му замае главата. Макар и с Джо да се преместили от претъпканото вътрешно студио на „Вашингтон Скуеър“ в две стаи, гледащи към площада, те все още нямали централно парно отопление или собствена баня; все още трябвало да изкачват седемдесет и две стъпала, носещи въглища за камината, която не позволявала на мястото да замръзне.

На 7 ноември се върнали, след като прекарвали лято в Труро, Масачузетс, където наскоро си били построили плажна къща. На триножника било поставено платно, но

останало недокоснато за седмици, болезнена чернота в малкия апартамент. Хопър отишъл навън на обичайната си разходка в търсене на сцени. Най-сетне нещо привлякло вниманието му. Той започнал да рисува в кафенета или по улични ъгли, скицирал хора, които привличали вниманието му. Нарисувал кафеварка и отбелязал цветовете до нея: кехлибарено и тъмнокафяво. На 7 декември, точно преди или след започването на този процес, Пърл Харбър бил атакуван. На следващата сутрин Америка се включила във Втората световна война.

На 17 декември Джо написала писмо до сестрата на Едуард, в което притесненията ѝ от бомбардировки са прекъсвани от оплаквания срещу съпруга ѝ, който най-накрая работил над нова картина. Той ѝ забранил да влиза в студиото, което означавало, че тя е била затворена в едната половина на малкото им владение. Хитлер заявява, че смята да унищожи Ню Йорк. Те живеят, напомня тя на Марион, точно под остъклен таван, а покрива тече. Не разполагат със сенници. Не може да се говори с Ед, пише тя ядосано. След няколко реда: „Не съм взела дори нещата, които искам от кухнята.“ Подготвя раница с чекова книжка, кърпи, сапун, дрехи и ключове, „в случай, че ни се наложи да се евакуираме посред нощ и сме по пижами.“ Съпругът ѝ, добавя тя, я подлага на подигравки, щом види какво е направила. Пренебрежителният му тон не е нещо ново, нито нейният навик да не му обръща внимание.

В студиото в съседната стая Едуард взимал огледало и рисувал себе си, отпуснал се на плота и прерисувал позите за двамата клиенти мъже. През следващите няколко седмици той обзавеждал кафенето с кафеварки и черешови плотове, с мрачни отражения по лъскавите им лакирани повърхности. Картината започвала да става готова. „Той е зает с нея, пише Джо на Марион след месец, ангажиран е през цялото време.“ Понякога я пускал в студиото за да позира. Този път я рисувал по-висока, устните и косите – червени. Светлината падала върху лицето ѝ, наведено в изучаване на предмета в дясната ѝ ръка. На 21 януари 1942 г. той най-накрая я завършил. Измисляйки заедно заглавията, както правили често, семейство Хопър нарекли картината „Нощни птици“ заради обострения профил на мъжествения спътник на жената.

Толкова много се случва в тази история, толкова много възможни тълкувания, някои лични, а някои много по-обхватни и по-мощни. Прозореца, падащата светлина изглеждат различно след като прочетох писмото на Джо, нейната тревога от бомбардиране и спиране на електричество. Сега картината може да бъде тълкувана като парабола на американския изолационизъм, в чупливото убежище, което представлява

закусвалнята, може да се открие задушеното притеснение от рязкото присъединяване на нацията в конфликт, който излага на опасност досегашния начин на живот.

Също така може да се направи и тълкуване на по-лично ниво, засягащо продължаващия конфликт с Джо, нуждата тя да бъде наказвана с отчуждение и следващото като резултат сближаване, с промяна на лицето и тялото ѝ, докато се превърне в сексуалната, резервирана жена от бара на закусвалнята, погълната в мислите си. Това ли е начинът на Хопър да кара жена си да мълчи, като я заключва в безмълвната среда на боята или пък е еротичен акт, начин на плодовитото сътрудничество? Тези въпроси са повдигнати от навика му да я ползва за модел на толкова много различни жени, но да им се даде отговор, означава да се пренебрегне как категорично Хопър се противопоставя на затварянето, създавайки вместо това със своите неясни сцени завет на човешката изолация, на съществената непознаваемост на другите - нещо, не трябва да забравяме, което той постига от части чрез безмилостен отказ на съпругата си от правото ѝ на собствено артистично изразяване.

В края на петдесетте музейната уредничка и историчка Катерин Ку интервюирала Хопър за книгата „Гласът на художника“. По време на разговора тя го попитала коя от неговите картини му е любима. Той посочил три, една от които била „Нощни птици“, като допълнил: „изглежда такава е представата ми за нощна улица“. „Самотна и празна?“ попитала тя, а той отвърнал: „За мен не е толкова самотна. Силно опростих сцената и направих ресторанта по-голям. Може би несъзнателно съм рисувал самотата на големия град.“ Разговорът тръгнал в друга посока, но след няколко минути тя се върнала на темата и каза: „Когато четем за творбите ви, винаги се посочва, че вашите теми са самота и носталгия.“ „Ако е така“ – отговорил Хопър предпазливо, – „то не е преднамерено.“ И после отново перефразирал: „Може и да съм един самотник“.

Един самотник е необичайна формулировка; много различно от нечие признание, че е самотен. Вместо това, с употребата на един, този колеблив неопределителен член, загатва факт за устояващата същност на самотата. Макар и усещането да е отчуждаващо, лично тегло, което никой друг не може да усети или сподели, в действителност това е колективно състояние, което много хора изпитват. Всъщност изследванията показват, че повече от четвърт от американците в зряла възраст са засегнати от самота, независимо от тяхната раса, образование и етническа принадлежност, докато 45 процента от великобританците в зряла възраст казват, че се чувстват самотни често или понякога. Бракът и високият приход леко облекчават това усещане, но истината е, че малцина от нас са напълно имунизирани към чувството за по-голямо желание за връзка

отколкото можем да задоволим. Самотниците, стотици хиляди на брой. Нищо чудно, че картини на Хопър остават толкова популярни и не спират да бъдат възпроизвеждани.

Четейки неговата колеблива изповед, човек започва да вижда защо творбите му не са само завладяващи, но и утешаващи, особено ако бъде разгледано цялото му творчество. Вярно е, че той е рисувал, не веднъж, а многократно, самотата на големия град, където възможностите за контакт постоянно биват сломявани от дехуманизиращия апарат на градския живот. Но не е ли нарисувал също самотата и като голям град, разкриван като споделено, демократично място, населено, съзнателно или не, от много души? Още повече, техниките, които използва – необичайните перспективи, сцените с пречки и разкриване – допълнително се изправя пред изолирането от самотата като принуждава наблюдателя да влезе с въображението си в едно преживяване, което иначе е характерно със своята непробиваемост, със своите бариери, със своите стени като прозорци, със своите прозорци като стени.

Как се беше изказала Фрида Фром-Райхман? „Може също да се каже, че емпатичните способности на втория човек са запрещени от предизвикващото неспокойствие качество, появяващо се при самото излъчване на самота при първия човек.“ Ето защо е толкова ужасяващо да бъдеш самотен: инстинктивното усещане, което буквално е отблъскващо, за възпиране на контакт, точно когато контактът ти е най-нужен. И все пак това, което Хопър улавя е едновременно красиво и плашещо. Неговите картини не са сантиментални, но върху тях е положена изключителна грижа. Сякаш това, което е видял, е било толкова интересно, колкото той е настоявал, че трябва да бъде: да си струва труда, огромното усилие да го положи. Сякаш си е струвало да погледнеш самотата. Дори, сякаш да я погледнеш е било антидота, начин да победиш странната отчуждаваща магия на самотата.

3 глава

Сърцето ми се отваря за гласа ти

НЕ ОСТАНАХ В БРУКЛИН задълго. Приятелят, в чийто апартамент бях отседнала се върна от Ел Ей и се преместих до зелената алея в „Ист Вилидж“. Промяната на средата на живот отбеляза друга фаза на самотата; период, в който говорът стана изключително рисковано усилие.

Ако не ви докосват изобщо, то говорът е най-близкият възможен контакт с друго човешко същество. Почти всички жители на градове са ежедневни участници в сложено партесно многогласие, понякога гласовете се извисяват в ария, но по-често представляват хор, повикът и отговорът, преминаващата напред-назад малка вербална промяна с почти и напълно непознати. Иронията е, че когато сте заети с по-мощни и по-задоволителни интимности, тези банални разговори преминават гладко, почти неусетно, неосъзнато. Само при липсата на по-лична и по-дълбока връзка те придобиват непропорционално значение, а с него и непропорционален риск.

Още от идването си в Америка трудно се справях с играта на езика: трудно разбирах, а отвърщах несръчно. Всяка сутрин се разхождах до „Томпкинс Скуеър Парк“, за да си взема кафе, след това продължавах покрай фонтана „Темперънс“ и кучешката алея. На улица „Ист“ № 9 имаше кафе, което гледаше към обществена градина, в която беше засадена огромна плачеща върба. Там имаше хора, взиращи се в светещите мидени черупки на лаптопи си, и даваше вид на безопасно място, на което моят статут на самота едва ли щеше да бъде разкрит. И всеки ден се случваше едно и също. Поръчвах си най-близкото до филтрирана напитка в менюто: една запарка²⁹, написано и с големи букви на дъската. Всеки път, без пропуск, барманът ме гледаше озадачено и ме молеше да повторя. В Англия би ми било забавно или дразнещо, или пък не бих му обърнала никакво внимание, но онази есен това ми влизаше под кожата, оставяйки малки зрънца от безпокойство и срам.

Беше толкова глупаво да се разстройвам за такова нещо: от малък продукт на чуждестранност, да говорим общ език с леко различна интонация, различно наклонение. Витгенщайн говори от името на всички заточеници когато казва: „Мълчаливите приспособявания в разбирането на разговорния език са страшно сложни.“ Аз не успях да се пригодя към тези сложни приспособявания, тези огромни безмълвни промени, и по този начин разкривах себе си като чужда, външна, някоя, която не може да направи разлика между думи със специално значение.

В определени обстоятелства да си навън, да не се вписваш, може да е източник на задоволство, дори удоволствие. Има видове усамотение, които осигуряват временно облекчение от самотата, почивка, ако не лек. Понякога, докато бродех под подпорите на

²⁹ Посочената напитка се нарича *Urn brew*. За американците това ще прозвучи като напълно различна фраза, ако се произнесе с британски акцент, както е в случая.

Уилямсбургския мост или следвах река „Ист“ до сребристия купол на ООН, можех да забравя за мъчното си Аз и вместо това, да стана пропусклива и безформена като мъгла, щастливо отклонена от теченията на града. Не изпитвах това чувство когато бях в апартамента си, само навън, дали напълно сама, или залята от тълпата.

В тези случаи се чувствах освободена от настоящата тежест на самотата, усещане за нередност, тревогата заради стигма и предразсъдъци, и видимост. Но не се изискваше много за да се счупи илюзията за самозабрава и да се върна не само в себе си, но и в познатото, съкрушително усещане на недостатъчност. Понякога спусъкът се задействаше визуално – държаща се за ръце двойка, нещо толкова тривиално и безвредно като това. Но в повечето случаи връщането беше свързано с езика, с нуждата за общуване, да разбирам и другите да ме разбират чрез посредничеството на езика.

Силата на моята реакция – понякога изчервяване, по-често паническа експлозия – свидетелстваше за свръхбдителност, за начина на изкривяване на възприятието около социални контакти. Някъде в тялото ми, някаква измерваща система идентифицираше опасност и най-малката спънка в комуникацията се отразяваше като поразяваща заплаха. Беше като че ли, така катаклизмично отхвърляни, ушите ми се бяха настроили на тона на отхвърляне и когато се случеше, както неизбежно се случва, на малки дози през деня, една част от мен се затягаше и затваряше, в стремеж да се скрие не толкова физически, колкото в дълбините на собствената ми същност.

Без съмнение беше нелепо да съм толкова чувствителна. Но имаше нещо, почти агонизиращо, в това да говоря и да не ме разбират или да ме чуват неясно, нещо, което отиваше право в сърцевината на всичките сълзи от самотата. Никой никога няма да те разбере. Никой не иска да чуе какво казваш. Защо не можеш да се приобщиш, защо трябва да се отличаващ толкова много? Не беше трудно да се разбере защо някой в тази позиция няма доверие в езика, има съмнение в способността му да запълва пространството между телата, травмиран от разкритата празнота, потенциално смъртоносната бездна, прокрадваща се зад всяко внимателно предложено изречение. Глупостта в този контекст може би е начин да се избегне нараняване, с избягване на болката от неуспешна комуникация чрез отказ от всякакво участие в нея. Поне аз така си обясних своето растящото мълчание; като нежелание, подобно на някой, който иска да избегне повтарящ се електрически шок.

Ако някой би могъл да разбере тази дилема, то това е Анди Уорхол, художник, който постоянно пренебрегвах преди самата аз да стана самотна. Бях виждала ситопечатните³⁰ крави и изображенията на председател Мао Дзъдун хиляди пъти и ги смятах за глупави и безсмислени, пренебрегвах ги, както често се случва с неща, които гледаме, но не можем да видим правилно. Интересът ми към Уорхол се прояви едва след идването ми в Ню Йорк, след като попаднах в “ЮТюб” на няколко негови телевизионни интервюта и видях колко му беше трудно да се бори с нуждите на езика.

Първото интервю беше клип от шоуто на Мърв Грифин от 1965 г., когато Уорхол е бил на тридесет и седем години, във висотата на попарт славата си. Той се появи облечен в пилотско яке, седна, дъвчейки дъвка, като отказваше да говори на глас, а вместо това прошепваше отговорите си в ухото на Иди Седжуик. Когато Грифин го попита дали сам създава своите екземпляри, Анди се оживи, кимна, постави пръст на устните си и промърмори думата „да“, което отприщи аплодисменти от изумление.

Във второ интервю, записано две години по-късно, той седеше неподвижно на фона на собствените си изображения – „Елвис I“ и „Елвис II“. На въпроса дали се притеснява от чуждата интерпретация на творбите си, той леко потрепна с глава. „Ъъ...“ – каза той, – „може ли само да отговоря, ааа...?“ Камерата се приближи, разкривайки не невнимание от негова страна върху разговора, за което говореше равният, сънлив глас. Почти физически му личеше колко е нервен, с грим нескриващ червения нос, който е бил проклятието на неговото съществуване и който той е опитвал да поправи с операция. Той примига, преглтна, облиза устните си; елен, уловен в светлината на фаровете, едновременно грациозен и изпълнен с ужас.

За Уорхол често се смята, че е бил част от лъскавата обвивка на известността си, от успешната си самотрансформация в ясно разпознаваем аватар, точно както неговите лицеви изображения на Мерилин и Елвис, и Джаки Кенеди превърнали лицата им в безкрайно репродуцираните характерни черти на тези звезди. Но щом се загледате се вижда едно от интересните неща, свързани с работата му – начина по който истинската уязвима човешка същност упорито остава видима и излъчва собственото си напрежение, собствената си безмълвна молба към наблюдателя.

³⁰ Технология за печат, наподобяваща офсетовия печат, която дава възможност да се печата не само върху хартия, но и върху текстил, пластмаса, стъкло, керамика, метал, кожа и други материали, както и върху предмети с неправилна форма.

Той е имал проблеми с говора още от началото. Макар и силно привързан към клюките и привличан още от дете от завладяващи оратори, самият той е бил вързан в езика, особено в ранния си живот, и се е борел с упражняване на устното, както и на писменото слово. „Аз зная само един език“ – казва той веднъж, удобно забравяйки словашкия, на който е говорил със семейството си:

„... и понякога по средата на някое изречение, се чувствам като чужденец, който слабо го владее, защото получавам словесни спазми – изведнъж частите на някоя дума започват да ми звучат странно и още неизрекъл докрай думата, помислям: „О, това не може да е правилно, прекалено странно звучи, не зная дали да довършвам тази дума, или да се опитам да я превърна в нещо друго – ако се получи добре, ще е чудесно, но ако не се получи както трябва, ще изглеждам като умствено изостанал.“ И тъй наред някоя дума, която има повече от една сричка, нерядко се обърквам и се опитвам да присадя други думи върху нея³¹...трудно мога да изрека, вече изричаното.“

Въпреки собствения си дефект Уорхол е бил удивен как хората разговарят един с друг. „За мен“ – казва той – „приказливите хора са прекрасни, защото обожавам интересния разговор.“ Изкуството му съществува сред такъв невероятен арсенал от медиатори, сред които кино, фотография, картини, графика и скулптура, че лесно може да се пропусне колко много от него е посветено на човешката реч. По време на кариерата си Уорхол е записал над 4 000 аудио записа. Някои от тях били складирани, докато други били транскрибирани и публикувани като книги, включително няколко мемоара, голям масив от дневници и един роман. Неговите писмени творби, и публикуваните, и непубликуваните, изследват тревогата на езика, нейният обхват и граници, точно както филмите му изследват границите на тялото, неговите предели и месести пространства. Ако превръщането в Уорхол е било алхимичен процес, то основният метал е бил Андрей, по-късно Андрю, Уорхола, роден сред огньовете за топене на метали на Питсбърг на 6 август 1928 г. Той е бил най-малкият от тримата синове на Аднрей, понякога изписван Ондрей, и Джулия Уорхола, рутенски емигранти от някогашната Австро-Унгарска империя – днешна Словакия. Лингвистичната нестабилност, този парад на смяна на

³¹ Философията на Анди Уорхол. Христова, Светла прев. статията. – Във: Факел, 2004, с. 336-362

имената, е в основата на имигрантския опит, подкопаваща още в началото удобното твърдение, че думата и обекта са здраво свързани. Идвам от никъде, казва веднъж Уорхол, имайки предвид бедността или Европа, или митът за самоутвърждаване, макар че може да има и предвид лингвистичното заемане, от което се е издигнал.

Андрей е бил първият пристигнал в Америка, устроил се в началото на Първата световна война в бедния словашки квартал в Питсбърг и намерил там работа като миньор на въглища. След това, през 1921 г., дошла Джулия. Следващата година се родил синът им Павел, на английски – Пол. Никой в семейството не говорел английски и Пол бил тормозен в училище заради акцента си, заради пресоването на американската дикция. Като последствие той развил толкова тежък говорен проблем, че бягал от училище, когато се налагало да говори публично; фобия, която в крайна сметка го накарала изцяло да спре да ходи на училище (години по-късно, Анди прави следния коментар за Пол в дневник, който диктувал всяка сутрин по телефона на секретарката си Пат Хакет: „А брат ми говори по-добре от мен, винаги е бил добър оратор.“)

Колкото до Джулия, тя никога не овладяла новия език и у дома говорела на рутенски, смесица от словашки и украински съчетана с полски или немски. На собствения си език тя била страшно словоохотлива жена, невероятна разказвачка и пламенна писателка на писма; гений в комуникацията, прехвърлен в страна, където не можели да я разберат, с изключение на няколко фрази развален и неточен английски.

Дори като малко момче при Анди се забелязвали уменията му да рисува и болезнената му стеснителност: бледо дете, почти като от друг свят, което си мечтаело да се прекръсти на Анди Утринна звезда³². Той бил силно привързан към майка си, особено на седемгодишна възраст, когато заболял от ревматична треска, след която развил ревматична хорея, тежко разстройство, за което са характерни неконтролирани движения на крайниците. Принуден да остане на легло за месеци, той открил това, което в ретроспекция би могло да се нарече първата му „Фабрика“, тези хъбове на производство и общителност, които щял да създаде в Ню Йорк. Той превърнал стаята си в ателие за лексикони, колажи, рисуване и оцветяване, дейности, за които Джулия била едновременно публика и студио асистент.

Лигльо, мамино синче, глезльо: такъв вид оттегляне може да остави белег у едно дете, особено ако нравът му не отговаря на общността на връстниците му или не съответства

³² Утринна звезда е едно от имената на Луцифер – бел. прев.

на половите роли. Случило се е и при негов бъдещ приятел, Тенеси Уилямс, който така и не възвърнал стабилността си в променливата, понякога опасна, училищна йерархия. Колкото до Анди, макар и винаги да е имал приятелки и никога да не е бил тормозен, той не би могъл да бъде описан със социално желано, популярно присъствие в коридорите на гимназия “Шенли” след възстановяването си.

Заради външния му вид като за начало: слаб и непривлекателен, с издут нос и пепелява коса. Болестта белязала с червеникаво-кафяви петна изключително бледата му кожа, а като тийнейджър страдал от силно изразено акне, което му докарало прякора Пъпката. В допълнение към физическата му странност, той говорел английски, като втори език, със силен акцент, което веднага маркирало произхода му от най-низшите прослойки на имигрантската работническа класа на Питсбърг.

Може ли само да кажа “ааа...?” Според биографика му Виктор Бокрис проблемът на Анди бил в това, да накара другите да го разберат точно през тийнейджърските му години: произнасял „ае“ вместо „това е“, „апнай“ вместо „хапна ли?“ и „сие“ вместо „всички вие“; нещо, което един негов учител описал като „осакатяване на говоримия език“. Всъщност, пропуските му във владеенето на езика били толкова големи, че дори в художественото училище той разчитал на приятели, които му помагали да нахвърля своите есета, ако изобщо е разбирал каква задача са давали учителите.

Не е лесно да си го представим, Анди от 1940 г. Анди, който седи на прага – слаба фигура, в костюм от рипсено кадифе, със подпряни до бузата му ръце, събрани като за молитва, стойка, която придобил от идола си Шърли Темпъл. Бил е гей разбира се, не че тогава някой е имал терминологията или знанието да изрази това на глас. Момче, което е предизвиквало противоположни мнения с уверените си стилни рисунки, с кичозния си външен вид и странното, неудобно присъствие.

След завършването си, през лятото на 1949 той се преместил в – къде другаде? – Ню Йорк и се нанесъл до бедняшката алея на “Сейнт Маркс Плейс”, на две пресечки от мястото, където се случваше моята излагация покрай сутрешното ми кафе. Там той започнал, точно като Хопър преди него, трудния процес да изгражда кариера като комерсиален илюстратор. Същите обиколки до редактори на списания, влачене на портфолио, макар в случая на Дребничкият Анди, това да било кафява хартиена торба. Същата мъчителна бедност, същият срам от нейното разкриване. Той помнел (или поне той така твърдял; като много от историите на Анди, това може да се е случило и на негов приятел) как гледал с ужас една хлебарка да изпълзва от творбите му, докато ги излагал в “Харпърс Базар” пред директора по изкуства, с неговите бели ръкавици.

През петдесетте години той се трансформирал, с упоритост в мрежата и отказ на подкупи, в един от най-известните и добре платени комерсиални художници в града. Точно в този период той встъпил в пресичащите се светове на общностите на бохемите и гейовете. На това може да се гледа като на десетилетие на успех, на бързо издигане, но то също така е включвало и многократно отхвърляне на два фронта. Това, което Уорхол искал най-много, било да бъде приет в света на изкуството и да бъде желан от едно от красивите момчета, което много харесвал: пример за произход според балансирания и нечестиво блестящ Труман Капотти. Умел, въпреки притеснителността си, в участие в социалната близост, Уорхол бил затруднен от силното убеждение в собствената си физическа погнуса. „Той имаше огромен комплекс за малоценност – споделя по-късно с Бокрис Чарлс Лиснаби, един от любовните обекти на Уорхол. – Той ми каза, че е от друга планета. Каза ми, че не знае как е дошъл тук. Анди толкова много искаше да е красив, но носеше онази ужасна перука, която не му ставаше и беше изключително грозна.“ Колкото до Капотти, той е мислел, че Уорхол е „просто безнадежно роден загубеняк, най-самотният, най-неприятелски настроеният човек, който съм срещал в живота си“.

Дали роден като загубеняк или не, през петдесетте той има няколко връзки с мъже, макар че та са имали тенденцията да се провалят, още са били белязани с крайното му нежелание да показва тялото си, той винаги предпочитал да гледа, но да остава прикрит. Колкото до света на изкуството, макар и да успял да осъществи няколко изложби, картините му били отхвърлени под претекст, че са твърде комерсиални, твърде лагерни, твърде безтегловни, твърде слаби; общо взето твърде гейски за хомофобската мачо атмосфера от онова време. Това било времето на абстрактния експресионизъм, където доминирали Джаксън Полък и Вилем де Кунинг, при него основните мотиви били сериозността и чувството, разкритите чувства зад повърхността на образа. Красиви скици на златни обувки не биха могли да бъдат повече от признак за назадничаво мислене, несериозност и тривиалност, макар и всъщност да представляват първия етап на отнасянето на Уорхол към самото отличаване, противопоставянето на дълбочина и повърхност.

Самотата на различността, самотата на непривлекателността, самотата да не те приемат във вълшебните среди на свързаност и приемане – социалните и професионални събирания, обхващащите те ръце. Още нещо: той е живял с майка си. През лятото на 1952 г. Джулия пристигнала в Манхатън (бих искала да добавя с микробус за сладолед, но това е предишно посещение). Анди наскоро се бил преместил в собствен апартамент и тя се притеснявала за способността му да се грижи за себе си. Двамата дележали една

спалня и точно както по времето, когато той бил болно малко момче, спели на два матрака на пода и възобновили стария метод на взаимопомощ за създаване на изкуство. Ръката на Джулия е навсякъде в комерсиалните произведения на Уорхол; всъщност красивите ѝ непостоянни букви спечелили няколко награди. Домакинските ѝ умения не били така изявени. И този апартамент, и по-големият след него упаднали до състояние на мизерия: миризлив лабиринт, изпълнен с поклащащи се кули от хартия, в който живели най-малко двадесет сиамски котки, всички без една кръстени Сам.



Достатъчно. В началото на шестдесетте години, Уорхол се променил изцяло. Вместо претенциозните изображения на обувки за модни списания и рекламни кампании на универсални магазини, той започнал да създава плоски, брандирани, зловещо точни картини на дори по-презряни теми, на вида стоки за домашни потреби, познати и употребявани ежедневно от всеки в Америка. Отначало серия бутилки на „Кока Кола“, а след това бързо напреднал със супени консерви „Кампбел“, марки за храна и доларови банкноти: неща, които буквално събирал от шкафовете на майка си. Грозни неща, нежелани неща, чието място не би могло да бъде сред възвишените бели зали на някоя галерия.

Той не бил точно създателят на това, което скоро щяло да бъде познато като попарт, макар и в бъдеще да бил известен като най-характерния му защитник. Джаспър Джоунс създал първият си енкаустичен, картинен американски флаг през 1954 г., изложен в нюйоркската галерия „Лео Кастели“ през 1958 г. Робърт Раушенбърг, Робърт Индиана и Джим Дайн имали планирани изложби в града до края на 1960 г., а през 1961 г. Рой Лихтенщайн, друг художник от „Кастели“, надминал още повече рамките на съдържание и изпълнение, като захвърлил човешките следи от четката на абстрактния експресионизъм като цяло, за да нарисува първото от своите първично оцветени изображения на Мики Маус „Виж, Мики“, изображение от комикс, репликирано с любов (макар че ако вземем предвид подобренията и поясненията направени от Лихтенщайн, пречистено е по-подходяща дума) с маслени бои, до най-малкия детайл от точковата технология за печат „Бен-Дей“³³, която щяла да стане етикет на неговия стил.

³³ Процес на печат, наречен на илюстратора и печатар Бенджамин Хенри Дей младши. При него изображението се изгражда посредством ефект на цвета и оптична илюзия от близки или

Може да се говори за шок от новото, но част от причините попарта да предизвика толкова голяма враждебност е, че на пръв поглед приличал на грешка в категорията, болезнен упадък на привидно безспорната граница между високата и ниската култура; добрия и лошия вкус. Но въпросите зададени на Уорхол за новото му изкуство са много по-дълбоки от всеки суров опит на шок или открито пренебрежение. Той рисувал неща, към които бил сантиментално привъзан, дори обичал; предмети, чиято стойност произхожда не защото са редки или неповторими, а защото са безспорно еднакви. Както посоча той по-късно в омагьосващо странната си автобиография „Философията на Анди Уорхол“³⁴, в прекрасния ритъм характерен за Гертруд Стайн, в който бил много умел: „...всички „Коли“ са едни и същи и всички „Коли“ са хубави“.

Еднаквостта, особено за имигранта, срамежливото момче, осъзнаващо болезнената яснота от невъзможността да се приобщи, е силно желано състояние; антидот срещу болката да бъдеш необикновен, сам, всеки един – средновековния корен от който се появява думата самотен. Различността дава възможност за нараняване; еднаквостта предпазва срещу коварността и обидата от отхвърлянето и пренебрегването. Една доларова банкнота не е по-приятна от друга; пиенето на „Кола“ поставя въглищния миньор в компанията на президенти и филмови звезди. Това е същият демократичен съдържателен импулс, накарал Уорхол да нарече попарт обикновено изкуство или който го накарал да обяви: „ако не всеки е красив, то никой не е“.

Уорхол подчертавал блясъка на еднаквостта, както и потенциалният ѝ разстройващ аспект, като произвеждал обикновените си предмети като множество; производителна бомбардировка от повтарящи се образи във флексирани палитри. През 1962 г. той открил механичния, любопитно непредвидим процес на ситопечата. Сега можел да се освободи изцяло от ръчно рисуваните образи, като трансформирал фотографии по метода на директно отпечатаните професионално произведени шаблони. Онова лято той напълнил дневната-студио на новата си къща на „Лексингтън Авеню“ със стотици копия на Мерилин и Елвис – лицата им прокарани по платната, покрити с тонални цветни пръски розово и лавандула, аленочервено, фуксия и бледозелено.

„Причината да рисувам по този начин е, че искам да бъда машина и имам чувството, че всичко което правя и направя като машина, е това, което искам да правя,“

покриващи се точки. Широко разпространена в комиксите, вестниците и рекламите от 50-те и 60-те години - бел. прев.

³⁴ Откъс от „Философията“ е преведена през 2004 г. във „Факел“, кн. 1, от Светла Христова.

отлично казва той пред Джийн Суенсън в интервю за Арт Нюз, което се провело на следващата година.

АУ: Мисля, че всеки трябва да е машина. Мисля, че всеки трябва да харесва всеки.

ДС: Това ли смисъла на попарт?

АУ: Да. В харесването на неща.

ДС: И харесването на неща е като да бъдеш машина?

АУ: Да, защото правите едно и също нещо всеки път. Отново и отново.

ДС: И вие одобрявате това?

АУ: Да.

Да харесваш: да изпитваш привличане. Да бъдеш като: да си подобен или неразличим от общ произход или род. Мисля, че всеки трябва да харесва всеки: самотното желание криещо се в сърцето на това изказване е за харесване на предмети, всеки един е желан, всеки един е желателно един и същ.

Желанието му да се трансформира в машина не приключило с произвеждането на изкуство. По времето, когато е рисувал първите си бутилки от „Кола“, Уорхол също променил собствения си образ, превръщайки себе си в продукт. През петдесетте години той преминавал между Дребничкият Анди и една по-контешка униформа от костюмите на „Брукс Брадърс“ и скъпи често идентични блузи. Сега той кодифицирал и подобрил външния си вид, наблягайки не както е обичайно – на силните си страни, а по-скоро подчертавал нещата у себе си, които го карали да се чувства най-притеснителен и най-стеснителен. Той не изоставил своята индивидуалност, нито пък се опитал да изглежда обикновен. Вместо това той съзнателно оформил себе си като разпознаваемо лице, преучеличавайки външния си вид, за да създаде автомат или образ, зад който едновременно можел да се скрие и да използва в света като цяло.

Отхвърлен от галериите защото са смятали, че твърде много маниерничи, че е бил прекалено гей, той засилил женствения начин, по който се движил, начина, по който си извивал китките и леката, пружинираща походка. Слагал перуките си леко накриво, за да направи присъствието им забележимо и засилил странния начин, по който говорел, като мънкал, ако изобщо казвал и дума. Според критика Джон Ричардсън: „Той превърнал в сила своята уязвимост и така изпреварил или неутрализирил всички възможни нападки. Никой никога не можел да го „взема на подбив“. Той вече го бил

направил.“ Да изпреварим критиката е нещо, което всички правим в малка степен, но отдадеността и цялостта на усилването на недъзите на Уорхол е много рядко, свидетелстващо едновременно за неговата смелост и неговия огромен страх от отхвърляне.

Новият Анди веднага бил разпознаван; карикатура, която можела да се реплицира мигновено. Всъщност, през 1967 г. той направил именно това, тайно изпратил актьора Алън Миджете преоблечен като Уорхол, за да изнесе лекционен тур от негово име. Облечен в кожено яке, с бялата перука и слънчеви очила „Уейфеър“ и мънкайки, докато говори, Миджете не будел съмнение, докато не го домързяло и не спрял да си слага характерния за Анди бял грим по лицето.

Многото Андиевци, точно като многото ситопечатни образи на Мерилин и Елвис, повдигат въпроси за оригинал и оригиналност, за процеса на копиране, чрез който се появяват знаменитостите. Но желанието да се копираш или да се превърнеш в машина е също и желание да се освободиш от човешкото усещане, човешката нужда, казано с други думи – да бъдеш ценен и обичан. „Машините имат по-малко проблеми. Бих искал да съм машина, вие не бихте ли искали?“ Казал веднъж пред „Тайм“ през 1963 г.

Зрелите творби на Уорхол, във всичките им форми, от ситопечатните лица на диви до вълшебните случайни и донкихотовски филми, са безкраен бяг от емоция и усърдия; всъщност се въздигат от желание да подкопае, развали и пресъздаде понятията автентичност и честност, и себеизразяване. Безчувствителността е до такава степен част от облика на Уорхол, гещалт психологията³⁵, колкото и платените актьори, които е трябвало да се представят за него. През всичките единадесет години и 806 страници от дневниците му, отговорът на сцени на емоционалност и нещастие почти неизменно е „беше толкова абстрактно“ или „хвана ме такъв срам“.

Как се е случило това? Как Дребничкият Анди, с потребността си да ридае, се е превърнал в упоеният първосвещеник на попа? Да се превърнеш в машина също означава да имаш контакт с машини, да използваш материални устройства като начин за запълване на неудобното, понякога непоносимо пространство между Аза и света. Уорхол не би могъл да постигне отсъствието си, своето завидно откъсване, без употребата на тези харизматични заместители на човешки контакт и любов.

³⁵ Гещалт психологията се появява в началото на XX век като допълнение към традиционния метод на научен анализ. Названието на школата идва от немската дума „гещалт“ и означава цялост, форма, конфигурация, свързаност на елементите, затвореност и други. Приетият начин за научно анализиране на феномени е бил описването на частите и достигане до цялото чрез събирането на така получените описания.

Във „Философията на Анди Уорхол“ той обяснява с ясни термини как технологията го освободила от бремето да има нужда от други хора. В началото на тази лаконична, лека и изключително забавна книга (която започва с притеснителното изявление: „Б е всеки, който ми помага да убия време. Б е всеки, а аз съм никой. Б и аз“), Уорхол се връща към ранния си живот, спомняйки си забрадките и шоколада „Харши“, неизрязаните кукли за изрязване скрити под възглавницата му. Не е бил страшно популярен, споделя той, и макар да е имал няколко добри приятели, не е бил особено близък с никого. „Предполагам, че аз исках да е така“ – казва той тъжно, – „защото, когато виждах как децата споделят едно с друго проблемите си се чувствах изключен. Никой не споделяше с мен – предполагам, че не бях от тези, с които исках да споделяш.“

Това не е точно изповед. Рее се в безтегловност, игра или пародия на безтегловност, макар и да слива самотата, желанието за близост, с желанието за повече или по-важни изказвания. Без значение, след това той продължава с годините в Манхатън. Тогава все още искал да е сред хора, те да разкрият своите тайни, да споделят тези убягващи, завистливи проблеми с него. Той вярвал, че ще станат приятели със съквартирантите си, за да открие, че те просто са търсели някой, който да плаща наема, което го карало да се чувства наранен и отхвърлен.

„Имаше моменти в живота ми, когато се чувствах страшно общителен и търсех силни приятелства, така и не открих хора, които да приемат и точно когато бях сам, се чувствах най-малко сам. В момента, в който реших,че предпочитам да съм сам и че не искам никой да ми споделя проблемите си, всякакви хора, които дори не бях виждал през живота си, започнаха да ме преследват... Когато станах единак в собствените си мисли, тогава се появиха, тези, които могат да бъдат наречени „последователи.“

Но сега той е имал свой собствен ироничен проблем, че всички тези нови приятели споделяли с него твърде много. Вместо да се наслаждава на техните проблеми търпеливо, той имал усещането, че те се разпростират върху него като микроби. Отишъл да го обсъди с психиатър и на връщане от него се отбил в „Мейсис“ – ако се съмняваш, пазарувай: кредитът на Уорхол – и си купил телевизор, първият в живота му, 19-инчов черно-бял модел „RCA“.

Кой се нуждае от психиатър? Ако го държал включен, докато хората говорели телевизорът предизвиквал достатъчно отклонение, за да го защити от намесване, процес, който самият той описал като магия. Всъщност, това е бил буфер по повече от един

случай. Със способността да призове или да се освободи от компания с едно натискане на бутона, той открил, че вече не го интересувало да се сближава с други хора, процес, който намирал за толкова болезнен в миналото.

Това е необичайна история, може би по-добре разбирана като притча, начин за артикулиране на това какво е да живееш в определен вид същност. Тя е за искането и неискането: за нуждата от това хората, да си излеят душата пред теб и нуждата да спрат, да се възстановят границите на Аза, да се поддържа разделение и контрол. Това е да имаш индивидуалност, която едновременно копнее за и се страхува от това да се присъедини към друг Аз; да бъдеш вплетен или залят, да поемеш или да бъдеш инфектиран от бъркотията и драмата на нечий друг живот, сякаш думите им наистина са средство за предаване.

Това е дърпане и бутане на интимността, процес, който Уорхол намерил за много по-контролируем след като осъзнал посредствените възможности на машините, способността им да запълват липсата на емоционално пространство. Този първи телевизор е бил едновременно заместител на любовта и лек за раните от любовта, за болката от отхвърляне и изоставяне. Той давал отговор на гатанката намираща се на първите страници на „Философията“: „Имам нужда от Б, защото не мога да бъда сам. Освен когато спя. Тогава не мога да бъда с никого.“ – самота с две остриета, в която страхът от близост дърпа ужасът от самотата. Фотографът Стивън Шор помни, че е бил шокиран през шестдесетте години за интимната ролята, която телевизорът е играел в живота на Уорхол, „да намериш за зашеметяващо и трогателно, че това е Анди Уорхол, който точно се е върнал от среднощно парти или няколко такива, и си е пуснал телевизора, плакал е докато заспи на филм на Присила Лейн, а майка му е дошла и е изключила телевизора“.

Да се превърне в машина, да се крие зад машини, да е наема машини в ролята на приятели или за да управляват човешката комуникация и връзка: Анди, както винаги, е бил в авангарда, заливащата вълна на промяна в културата, изоставил е себе си на това, което скоро е щяло да стане движещата мания на нашето време. Неговата привързаност едновременно преначертава и построява собствения ни автоматичен век: нашето възторжено и нарцистично вманиачаване към екрани; огромната дегенерация на емоционалните ни и практични животи към технологични апаратури и джаджи от един или друг вид.

Макар всеки ден да излизах да се разхождам край реката, прекарвах все повече часове просната върху оранжевия диван в моя апартамент, с подпрян между краката ми

лаптоп, понякога пишех имейли, понякога говорех по Скайп, но в повечето случаи се промъквах из безкрайните пространства на интернет, гледах видеа от тийнейджърските си години или прекарвах съкрушителни за очите часове в скролване през камари от дрехи по сайтове с цени, които не можех да си позволяя.

Щях да бъда изгубена без моя „Макбук“, който обещавахе да ми даде връзка и в същото време запълваше ли, запълваше празнината оставена от любовта.

За Уорхол телевизорът от „Мейсис“ е бил първият от дълъг списък със заместители и посредници. През годините, той имал много устройства, от 16 милиметровата камера със статив „Болекс“, с която записал своите „Екранни проби“ през шейсетте, до камерата „Полароид“, която била постоянния му придружител по време на партита през осемдесетте. Част от това без съмнение била нуждата да има зад какво да се скрие на публични места. Да играе ролята на слуга, консорт или придружител на машината е бил друг път към невидимостта, маска и реквизит като перуката и очилата. Според Хенри Гелдзалер, който срещнал Уорхол в преходната 1960-та година, точно преди да започне своята трансформация:

„Той беше малко по-открит, но не много. Винаги се криеше. Това, което стана ясно по-късно, докато използваше магнетофона, фотоапарата и видеокамерата „Полароид“, беше отдалечаващата функция, която технологията имаше за него. Те винаги караха хората леко да се отдръпват. Той винаги имаше окуляр, през който да ги види леко от разстояние. Но той не искаше това. Това, което той искаше беше те да не го виждат твърде добре. Като цяло, притежанието на всички тези лични устройства, всичкото това опровержение и самоизмислени клетки, имат за цел да кажат „не ме разбирайте“, „не ме гледайте“, „не ме анализирайте“. „Не идвайте твърде близо, защото не знам какво има, не искам да мисля за това. Не съм сигурен, че се харесвам. Не харесвам откъде съм дошъл. Вземете продукта, както ви го поднасям.“

Но за разлика от телевизора, който бил пасивен и питомен, обикновен проводник, тези нови машини още му позволявали да записва света около себе си, да заснеме и запази хаотичният и желан отпадък на преживяването. Любимото му устройство било магнетофона, устройство, което така коренно променяло нуждата му за среща с хора, че той го наричал „моята съпруга“.

„Не се ожених, докато през 1964 г. не взех първия си магнетофон. Моята съпруга. С моя магнетофон вече сме женени десет години. Когато казвам „ние“ имам предвид моя магнетофон и аз. Много хора не разбират това... Придобиването на моя магнетофон приключи какъвто и шанс за емоционален живот да имах, но аз се радвах, че си отива. Вече нищо не представляваше проблем, защото проблем означаваше качествена лента, а когато проблемът се превърне в качествена лента, той вече не е проблем.“

Магнетофонът, който всъщност влязъл в живота му през 1965 г. (подарък от производителите, Филипс), бил идеалният медиатор. Той служел като буфер, начин да държи хората на една стъпка разстояние, едновременно за отклоняване и предпазване от потока от злобни или нападателни думи, които толкова го разстройвали преди да си купи телевизора. Уорхол ненавиждал разхищението и обичал да превръща в изкуство неща, които другите смятали за безполезни, ако не и пълен боклук. Сега той можел да хваща социалните пеперуди, протосуперзвездите, които се събирали около него, складирал личностите им извън сценария, техните харизматични изпарения върху защитната среда на магнитната лента.

Тогава вече не работел от къщи и не рисувал картини с майка си, а вместо това преместил щаба си на петия етаж на мръсен, невзрачен, едва обзаведен склад на улица „Ист“ № 47, в онази тъжна част от „Мидтаун“, близо до ООН, разпадащите му се стени били щателно покрити със сребристо фолио, сребрист милар-полиестер и сребриста боя.

„Сребърната Фабрика“ била на социалното и най-малко оградено от всички работни места на Уорхол. Там постоянно било претъпкано от хора: помощници или хора, които убивали време, хора, облежани на дивана или говорещи по телефона, докато Анди работел в ъгъла, създавайки плакат с Мерилин или с крава, с чести почивки, в които питал минаващите какво още трябва да допълни според тях. Отново Стивън Шор: „Моего предположение е, че присъствието на хора и всичко, случващо се покрай тях му е помагало в работата.“ И самият Анди: „Всъщност нямам усещането, че всички тези хора около мен, всеки ден във Фабриката, се мотаят около мен. По-скоро аз се мотая около тях... Мисля, че сме във вакуум тук, във Фабриката: страхотно е. Харесва ми да съм във вакуум, това ме оставя насаме с работата ми.“

Сам наред тълпа; гладен за компания, но несигурен относно контакт: не е изненадващо, че в „Сребърната Фабрика“ са го наричали Дрела, портманто на Пепеляшка, момичето оставено в кухнята, докато всички други са отишли на бал, и Дракула, който се храни с живителната есенция на другите човешки същества. Той

винаги е преценявал добре хората, особено ако са били красиви или известни, или влиятелни, или талантиливи; винаги е желал близост, достъп, по-добра видимост. (Мери Воронов, в ужасяващият ѝ амфетаминов мемоар за Фабриката през онези години: „Да плуваш под земята“: „Анди беше от най-лошите... Дори приличаше на вампир: с бяла кожа, празен, в очакване да се натъпче, неспособен да се засити. Той беше белият червей – винаги гладен, винаги студен, никога не спираше, винаги се гърчеше.”) Той разполагал със средствата, с които да обсебва, като по този начин облекчавал самотата без да се налага да рискува себе си.



Езикът е колективен. Не е възможно да съществува единствен език за лично ползване. Тази теория е изведена от Витгенщайн във „Философски изследвания“, опровержение на твърдението на Декарт за самотният Аз, прикован в затвора на тялото, несугурен за съществуването на друг. Невъзможно, посочва Витгенщайн. Не можем да мислим без езика, а езикът в същността си е обществена игра, с условия на приемане и предаване.

Но въпреки колективната си същност, езикът е също и опасна, потенциално изолираща инициатива. Не всички играчи са равни. Всъщност, самият Витгенщайн не винаги е бил успешен участник, като често изпитвал силна трудност в комуникацията и изразителността. В есе върху страха от говорене пред публика, критикът Рей Терада описвал сцена, повтаряла се през целия живот на Витгенщайн, в която той започвал да заеква, опитвайки се да говори пред група колеги. Накрая, заекването прераствало в напрегащо мълчание, по време на което той се борел с мислите си, жестикулирайки в същото време, сякаш продължавал да се изразява гласно.

Страхът, че ще го разберат погрешно или че няма да успее да предизвика вникване преследвал Витгенщайн. Както Терада забелязва, неговата „увереност в стабилността и обществения характер на езика съществували взаимно, както изглежда, с ужасното очакване, че няма да бъде разбран самият той“. Той изпитвал ужас от определен вид разговори, по-точно „празните приказки и трудните за разбиране разговори“; безпочвени разговори или разговори, които не могат да изградят смисъл.

Идеята, че езикът е игра, в която някои играчи са по-добри от други, засяга обърканата връзката между самотата и говора. Грешки в говора, комуникационни кризи,

разбиране погрешно, чуване погрешно, моменти на безмълвие, пелтечене и заекване, забравяне на думи, дори неспособността за разбиране на шеги: всичко това предизвиква самота, кара ни насила да си спомним за несигурните, несъвършени средства, с които ние предаваме вътрешния си свят на другите. Те ни сричат социално, представят ни като външни лица с беден или никакъв практически опит.

Макар Уорхол да е имал много от проблемите свързани с говоренето, които е имал и Витгенщайн, той запазил характерна извратена наслада от говорните грешки. Впечатлявал се от празния или деформиран език, от бърборене и критическо оплюване, от проблеми и тромавост в разговора. Във филмите, които направил в началото на шестдесетте, е пълно с хора, които не успяват да се разберат или изслушат, изследователски процес, който се ошлайфва с появата на магнетофона. Първото нещо, което направил с жена си било да създаде книга озаглавена – „А. Роман“, съдържаща единствено записан говор; постижение за знаменитостите под формата на свободен и отвлечен език, около който самотата се носи като морска мъгла.

Въпреки избраното заглавие това не е роман в познатия смисъл. Като за начало, това не е художествено произведение. В него няма сюжет, поне не и в смисъла, който обикновено носи понятието. Като картините на Уорхол, съдържащи неподходящи предмети или напълно статични филми, книгата се противопоставя на правилата за съдържание, условията, според които се изграждат и съществуват категориите. Тя се счита за ознаменуване на Ондин, Робърт Оливо, също познат и с прякора Папата, неудържимата кралица на скоростта и най-надареният от всички неимоверно надарени оратори от Фабриката. Чаровен и нестабилен, той се появява в много от филмите на Уорхол от онзи период, най-забележимо в „Момичетата от Челси“, където той влита в един от прословутите му изблици на ярост и зашлевява Рона Пейдж два пъти през лицето, задето го е нарекла фалшив.

Ондин е бил променлив персонаж. Фотография, заснета около времето на записване на „А“, го показва в редките му моменти на покой, на улицата, с лице обърнато към камерата – красив мъж със слънчеви очила, облечен в черна тениска, тъмни къдрици падащи над очите му, със самолетна чанта праметната през рамо, устата му изкривена в характерните нацупена усмивка, която Уорхол описва в „ПОПизъм“³⁶ като „характерна поза на Ондин, в гримаса с насмешлива патешка уста, обкръжена с бръчици от усмихване“.

³⁶ Уорхол, Анди. РОРизъм. София, ИК Рива, 2010.

Първоначалният план бил да го следва неотлъчно за 24 часа. Записът започнал в следобед на 12 август 1965 г., петък, но след дванадесет часа и въпреки изобилната употреба на амфетамини Ондин започнал да клюма („ти ме довърши“). Останалото било записано по-късно – на три пъти през лятото на 1966 г. и веднъж през май 1967 г. След това двадесет и четирите касети били транскрибирани от четирима човека, всичките млади жени. Материала си поделили Морийн Тъкър – по-късно барабанистка в групата „Велвет Ъндърграунд“, Сюзан Пайл – възпитаничка на колежа „Бернард“ и две гимназиантки. Те подходили по различни начини към задачите си – някои хаотично идентифицирали говорещите, а други не успявали да различат един глас от друг. Тъкър отказала да записва псувните, докато една от майките на другите момичета изхвърлила целия запис, защото била ужасена от езика в него.