

# РИТУАЛИ СВЪРЗАНИ С НАРАНЯВАНЕ И УМЪРТВЯВАНЕ НА ХОРА РАЗГЛЕЖДАНЕ ЗНАЧЕНИЕТО НА НЯКОИ АГРЕСИВНИ РИТУАЛНИ ПРАКТИКИ, ПРОЯВЯВАЩИ СЕ В РАЗЛИЧНИ КУЛТУРИ И КУЛТОВИ ФИЛМИ

[Ас. Димитър Иванов Трендафилов](#)

Югоизточно-европейски център за семиотични изследвания  
Нов български университет – София

**Резюме:** Ритуалите са интегрална и важна част от съвместния живот на обществата (дори и при по-комплексните), всъщност те са съществена част от културата като механизъм за споделяне на информация и значения между нейните членове посредством думи, жестове, влизане в роли и цялостно изпълнение на дадени действия. Това, което ги прави различни и ключови, е преди всичко тяхната извънредност и продължителният отпечатък, който оставят в колективното съзнание. Ние ги срещаме под различни форми и видове, вплетени в тъканта на живота и културите, като свещенодействия, игри, части от по-големи наративи (митологични и/или попултурни). Следващите няколко страници са посветени не специално на природата на ритуалите като такива, а по-конкретно на онези от тях, съществуващи сред културите и познатите текстове, в които човешката агресия и смъртоносно насилие се оказват основен елемент. Нещо повече, акцентът е поставен върху актовете на отнемане живота или осъкотяването на друг човек, чийто ритуален ефект отива отвъд бруталното убийство. Усилията и инструментите отнесени към темата са мултидисциплинарни и вероятно не биха били плодотворни, ако разглеждаха ритуала само от една гледна точка. Материалът взема предвид два примера от различни култури, в които може да се наблюдават актове на насилие не като разрушаващи общността, а като разрешени от самата нея. В допълнение, като илюстрация са анализирани репрезентации на ритуали във филмите „Кръстникът”, „Криминале” и „Страстите Христови”. Последният е определено полезен пример, който разкрива по отличен начин характеристиките и структурата на инициационните ритуали и/или на тези по трансформиране на личността, включващи използването на насилие и дори убийство.

**Ключови думи:** ритуали, насилие, филми, трансформация, ефект.

## ON RITUALS OF HURTING AND KILLING PEOPLE THE SIGNIFICANCE OF SOME AGGRESSIVE RITUAL PRACTICES OCCURRING IN CULTURES AND CULT MOVIES

[Assistant Dimitar Ivanov Trendafilov](#)

Southeast European Center for Semiotic Studies  
New Bulgarian University - Sofia

**Abstract:** Rituals are an integrated and important part of common life in societies (even the most complex ones), in fact, they are an essential part of culture as mechanism of sharing information and meaning between its members by means of words, gestures, roles and performances. What makes them different and crucial are first of all their extraordinariness and the enduring imprint they leave on the

Димитър Трендафилов

community consciousness. We could encounter them in different kinds and formats, woven into the texture of life and cultures, as sacred practices, games, parts of narratives (mythological and/or pop-cultural). The following pages are dedicated not especially to the nature of ritual itself but more accurately to those rituals existing across cultures and familiar texts in which human aggression and deadly violence participate as a main element. Furthermore, emphasis is put on the acts of killing or maiming other men in which efficacy goes beyond the brutal murder. The efforts and the tools devoted to the topic are interdisciplinary and probably they would not be fruitful if we examined the ritual from one perspective only. The paper takes two samples from different cultures in which we could observe violent acts not as damaging the community but as sanctioned by. In addition, ritual representations in popular movies are analyzed such as *The Godfather*, *Pulp Fiction* and *The Passion of the Christ* as case studies. The latter are very useful examples uncovering the characteristics and structure of the initiation and/or transformational rituals which includes use of violence and even killing(s).

**Key words:** rituals, violence, movies, transformation, efficacy

#### ЕЖЕДНЕВНИ ДЕЙСТВИЯ И РИТУАЛИТЕ

Следващите редове нямат за цел да влязат в дълбочина на ритуалните идеи и агресията сама по себе си, а по-скоро да ги свържат чрез изясняване ролята на агресията в ритуалите като културен и символичен конструкт. Втората цел е да се изведат на повърхността основните изграждащи единици на значението и ефектите на определени ритуали, като се намери връзка между актове на насилие, наблюдавани от антрополозите в различни култури по света, със сцени и наративни схеми, изведени от т.нар. „култови филми”. Материалът подлага на обсъждане твърдението, че агресивното поведение, което се демонстрира от човек към човек под формата на ритуал, без значение дали е очевидно като в класическите филми или се извършва в малки племена в Африка, има един фундамент. Понякога неговият ефект е обвързан с местната религия и конкретна изпълнена със значение връзка с агент от „по-висш порядък”, но в повечето случаи той е необичаен начин за човека да комуникара с „по-висшето”, което *de facto* е самата общност. Вероятно най-често ритуалите създават комуникационен кръг, включващ както боговете, така и обществото, тъй като ние можем да открием корените на ритуала в исторически периоди, когато двата елемента са в неделима връзка помежду си.

В определен смисъл именно както всяко нещо може да бъде знак, защото може да замести нещо друго, всяко действие от ежедневието ни, а не само религиозното такова, може да се ритуализира и да придобие различно от първоначалното му значение. Това ни кара да предположим, че повечето ритуали са специални конотации на всекидневни актове и прояви. Налице е обаче значителна разлика между двете в семиотичен и социологически план, тъй като целта и функциите на определен ритуал се отличават от дневната рутина и са социално и културно съдбоносни (Елчинова 2008: 46-47).

Следващият въпрос, който би трябвало да имаме предвид винаги, е към кого е насочено значението (нека го наречем *посланието*) на ритуала? И дали ни е във възможностите да опишем който и да е повтарящ се акт (или няколко такива) като „ритуал” в широко разпространения в антропологията смисъл, или би следвало да третираме като „ритуал” само отнесен към социалните действия (държавни церемонии, сватби, Олимпийски игри)? В последния случай имаме

Димитър Трендафилов

знакова натовареност на определено/и телодвижение/я или изказване/ия, което/ито имат адресат и в крайна сметка посланието цели да достигне останалата част от общността. Така можем да разграничим „имплозията” от „експлозията” на означаването и ефекта<sup>1</sup> в ритуала. В действителност ефектът от някои религиозни и нерелигиозни действия не включва „значение” в буквалния смисъл на думата, а само участието на точно определена група от членове на общността (Staal 1979; Arno 2003).

Ритуалът е обект на интерес за множество хуманитарни направления като антропология, социология, теология от последните десетилетия на 19 век. Разбира се, елементите на ритуала като специфични действия, поведение, говорене и неговото съдържание и значение напълно точно съвпадат с търсенията на семиотичното изследване. Няма грешка в това, че създаването и използването на символи по време на изпълнение на даден ритуал е основната причина, почти всяка от споменатите научни дисциплини да прибягва до услугите на семиотиката, но поради влиянието на културния контекст символизмът сам по себе си е твърде ограничен и семиотикът може да помогне с обяснение на структурите, инвариантите и универсалните практики, с лингвистичен анализ и пр.

Още в самото начало вероятно ще е полезно да се обърнем към дефиницията на Джефри Александър (2004: 527), която попада точно в целта, разглеждайки ритуала като социосемиотичен феномен и още по-точно, като средство за комуникация, съществуващо в самото сърце на културата. Авторът обобщава задачата и значението на ритуала по следния начин:

*Ритуалите са епизоди на повтарящи се и опростени културни комуникации, в които директно общуващите партньори и тези, които ги наблюдават, споделят общо въярване за описателната и установена от правилата валидност на символичното съдържание на комуникацията и възприемат автентичността на намеренията си. Това става заради споделеното разбиране за целта и съдържанието, че ритуалите притежават ефект и психологическо въздействие. Ефективността на ритуала дава сили на участниците и ги сближава, повишава тяхната идентификация със символичния обект и засилва връзката на действащите лица и символичните обекти на комуникация с наблюдаващата публика, която е същинската „общност” изобщо.*

Това, което впечатлява в пасажа и което ние бихме могли да подчертаем, са думите „комуникация”, „интеракция” и „връзка”. Авторът изцяло подкрепя твърдението, че ритуалите са част от цялостната социална комуникационна система, създават и разпространяват важни символи, те са средства за споделяне на екзистенциални митове и на практика никой не е пасивен участник, докато те се изпълняват. Именно ритуалите изглежда са ключът, който позволява на антрополозите да интерпретират широк кръг въпроси като реда (властта), естетиката (конкретно изпълняване на ритуал), идентичността (създаването на връзки) и общността в човешкото общество (Arno 2003: 809).

Някои други опити за формулиране на това, какво е „ритуал”, идват от родения в Канада социолог Ървинг Гофман, който вижда ритуала като механизъм за общо фокусиране на емоции и внимание, което създава

<sup>1</sup> Екипът Sax, Quack and Weinhold (2010) поставя под въпрос връзката между понятието „ритуал” и понятието „ефективност” [efficacy], тъй като посочват няколко случая, когато ритуалите просто не съдържат символика, практическо предназначение или ефект.

Димитър Трендафилов

кратковременна споделена реалност, генерираща солидарност и символи на членство в групата (в Collins 2004: 7); от Емил Дюркем, който разглежда ритуалите като възли в социалната структура, служещи на групата за създаване на нейните символи (ibid.: 26; Elchinova 2008: 47). Техният колега и специалист по ритуалите – Рой Рапапорт страни от религиозните и дори чисто човешките нюанси и определя ритуалите като реални действия, съставени от почти „непроменими вериги от формални стъпки и слова, не напълно закодирани от участниците” (1999: 24). С тази формула той поставя под съмнение символичната природа на ритуала, както също така дава предимство на сетивните пред функционалните му характеристики (за какво *e* или за какво *се отнася*) (ibid.: 26).

#### АГРЕСИЯ И РИТУАЛИ В КУЛТУРИТЕ

Колкото до агресията и нейното място сред важните човешки ритуали, ние бихме могли да се обърнем към описанията, събрани от Ерих Фром по повод на изследванията му по темата в „Анатомия на човешката разрушителност” (1973). Подходът му е исторически и антропологически и се опитва да изведе някои заключения от социалната психология, която е свързана с актовете на насилие, нараняване и дори изяждане на някой от собствения ни вид. Както можем да забележим, в насилствените ритуали няма нищо необичайно и те съпътстват нашите култури още от самото начало, а по време на различните епохи повечето от тях са се трансформирали от наистина смъртоносни в символични, но смисълът им остава същия. Така например, относно проливането на кръв като свещенодействие, Фром уточнява, че в нашите най-дълбоки архаични нива „кръвта е много специфична субстанция (...), равняваща се на живота и живителните сили, и е една от трите свещени субстанции [наред със семенната течност и млякото – Д.Т.], които се отделят от тялото”. „Кръвта – продължава той – надмогва разликата между мъжа и жената. В най-дълбоките пластове на опита някой с магическа цел отприщва животворящата сила чрез проливането на кръв.” (ibid.: 268).

В своята етнологична работа на терен сред аграрното, безписмено население на Сурма в Етиопия, Йон Абинк (1999) анализира един полисемантичен ритуал, основан на мъжката агресивност. Той се нарича „sagine” и представлява дуел с дълги пръчки; ритуалът има богата полова, културна, социална и дори политическа значимост, независимо от неговите болезнени ефекти върху участниците. Самите ритуали са форма на удомошено насилие, организирано два-три пъти в годината, които имат поне две цели – 1. (насочена навътре) обществена изява на младите ергени пред девойките и 2. (насочена навън) демонстрация на военната сила пред потенциалните външни врагове, т.е. това е нещо като реклама, „15 минути слава” за бойците, най-вече с и сексуално-репродуктивна цел<sup>2</sup>. За въвличените в ритуала хора участието в „sagine” е инструмент за колективна идентификация като членове на Сурма (или Сури) в опозиция на всички други, които са не-Сурма (предимно съседите им).

Дуелът противопоставя двама младежи, принадлежащи на различни местни кланове и селски общности, снаражени с много дълги и тънки дървени пръчки с върхове с фалическа форма (ibid.: 230-231). Момчетата биват надзирани от по-възрастни женени мъже, има стриктни правила и смъртта на

<sup>2</sup> Факт е, че всеки мъж от народа на Сурма след двайстата си година трябва задължително да участва поне няколко пъти (ibid.: 232).

Димитър Трендафилов

някой от състезателите е забранена и недопустима. Обикновено участниците носят и броня, но въпреки нея има и смъртни случаи, които отключват механизъм за изплащане на компенсации за убийтия. Изследователят обаче показва, че няма налична връзка между броя на победите в дуела и социалния просперитет и/или успеха сред жените, което прави ритуала много насилствен, но обикновен символичен двубой и белезите остават единствените награди за боеца.

Белезите по лицето са сред типичните елементи за ритуалите, наблюдавани в Гърция през 19 век и изучавани от Томас Галант (2000). Той препрочита разнообразни литературни източници, както и полицейски доклади, за да опише това, което историците и етнографите считат за „междоличностно насилие“ сред селското население, но, в действителност, въпросното насилствено събитие представлява дуел с ножове, мъжки ритуал по възстановяване на честа. Според автора твърдението, че Гърция е парадигматичен пример на „култура на честа“ с високо ниво на агресивни действия е доста спорно, въпреки коментарите на консула на САЩ, пребивавал там по онова време, че в тази страна ножът е бърз „колкото езика“ (ibid.: 360-361).

Ритуалът се провежда в местната винарна или таверна и си има собствени правила – зрителите нямат право да се намесват и влезият в схватката няма за цел да убие, а само да нарани своя опонент по лицето. Обикновено като *causae belli* служи публична обида със сексуални думи, обвинение в кражба или пък опетняване на репутацията на нечия изгора (посочвайки го като рогоносец) (ibid.: 363). На края на дуела победителят подпечатва своя триумф, като унижава опонента си, като го плюе или като почиства кръвта от ножа си с шалче. Както виждаме, най-важният момент е социалното послание на събитието. Загубата на чест е социално неприемлива за индивида, подобно на плесница в лицето, след което той е длъжен да я възстанови публично (в мъжкото обществено пространство – винарната), пред очите на аудитория, съставена от други възрастни мъже. Порязването на лицето на опонента е разплата за неговото „обезчестено лице“ или в обратния случай – защита на позиция.

### РИТУАЛИ С НАРАНЯВАНЕ И УБИВАНЕ ВЪВ ФИЛМИ

Тук следва една част, посветена на изкуството, която е насочена към един базов ритуал, повтарящ се във времето и сред културите, тъй като неговото значение е изключително важно както в лична, така и в социална перспектива. Това е инициационният ритуал, посредством който ние получаваме достъп до различните части на обществото като интегрална структура (съставена от възрастови групи, професионални и субкултурни йерархии и пр.) и като конструирано от отделни независими структури. Това е процес, включващ фазите „преди“ и „след“, но както ще видим, в него има и един етап „между“ двата споменати, без който те биха загубили смисъла си.

Първият пример, който ще разгледаме, е въвеждащата част от трилогията „Кръстникът“<sup>3</sup>, нейният сценарий се радва на сериозен отзвук сред публиката от

---

<sup>3</sup> Превърнал се в класика епос (Paramount Pictures, 1972), който се базира на роман на Марио Пузо и режисиран от Франсис Форд Копола; ролите са на Марлон Брандо, Ал Пачино, Робърт Дювал. Фабулата представя животът на организираната престъпност в Ню Йорк в средата на изминалото столетие и по-точно показва историята на бащата и синовете от

Димитър Трендафилов

различни държави и поколения. Фактът, че филмът е сниман по роман, го прави лесен за анализ и е изчистен като наративна схема. Но въпросът, който ни интересува, е ритуалът, отразен в самата история. Дори заглавието на продукцията предполага, че ще видим как се изгражда мафиотски бос, но не ни показва експлицитно за кой от участниците става дума. Въпреки че фигурата на Дон Корлеоне (в ролята Марлон Брандо) е поставена на рекламния постер, всъщност в разказа той вече е Кръстник, докато фабулата малко по малко ни води към края и отсява кой е новият Дон. Филмът не се отнася за живота и смъртта на Дон Вито, той не е биографична скица, а показва много типичен и реалистичен инициационен ритуал; той се отнася за най-малкия син на Дона – Майкъл Корлеоне (Ал Пачино), който преминава през няколко различни фази на квалификация (и трансформация), според терминологията на Проп и Греймас за развитие на разказа, за да *се превърне* в глава на фамилията. Очевидно тук има преливане и аналогия между двете фигури – на възрастния и на младия „саро“, но Вито не е централният герой и се оказва, че той просто влиза в ролята на помагачия в наративната схема.

Във връзка с казаното най-важният момент в разказа е срещата между (безобидния към момента) Майкъл и лидера на търгуващата с наркотици конкурентна фамилия Върджил Солоцо, който е отговорен за опит за убийство срещу Вито малко по-рано. В тихия семеен ресторант „Луи“ те би следвало да преговарят новите условия на подземния бизнес, „охранявани“ от корумпирания полицейски шеф – капитан МакКлъски. Но тъй като мястото е предварително известно на братята Корлеоне, срещата се превръща в същинска засада. В тази ситуация задачата на Майкъл не е да разговаря, а да елиминира другите двама с револвер, скрит в мъжката тоалетна. Ние сме заредени с информация от предходния етап на сценария, че Майкъл е „добрият“ син, онзи, който страни от семейния бизнес, герой от Втората световна война, човек, който сякаш има връзка с организацията на баща си „по случайност“. Точно преди да се състои убийството в ресторанта, ние попадаме на определени маркери, имащи за цел да потвърдят въпросния (първичен) статус на Майкъл – за няколко минути полицейският шеф, който го претърсва безуспешно за оръжие, два пъти го обявява за „чист“. Външният адресат – публиката – обаче вече знае, че младият Корлеоне е навлязал във фазата на самомотивацията, стимулиран от проблемите на семейството си.

И така, в тази сцена срещаме две нива на означаване – две послания, създадени и насочени към различни участници, едновременно в и извън текста. Първото послание циркулира в самия разказ и е на три степени: 1. фамилията Корлеоне не се предава (не се поддава на изнудване); 2. един от най-опасните съперници е изваден от съревнованието и 3. има нова (стара) важна фигура, която излиза на сцената. Второто послание е по посока на читателя (публиката) на разказа, защото то касае цялостния замисъл на сценария. С убийството на враговете за Майкъл се отварят вратите за „лиминален“ стадий, както шотландският антрополог Виктор Търнър определя периода между две културни състояния<sup>4</sup> (1991). Авторът посочва, че индивидите в лиминална

---

фамилията Корлеоне (източник: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Godfather](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Godfather) <Посетен на 12/10/2011>).

<sup>4</sup> Търнър се опира на идеята на Арнолд ван Генеп, датираща от началото на 20 век, че при ритуалите на промяна/преход (главно свързани с възрастовите групи), които съществуват във всички култури има състояние и съответно период от време, когато социалните роли и установеният ред са преобърнати обратно, за да поддържат или препотвърдят този установен

Димитър Трендафилов

фаза, или „праговите хора”, са „неопределени, тъй като това условие и тези индивиди се изплъзват от или не съвпадат със съществуващата мрежа от класификации, която по принцип локализира състояния и позиции в културното пространство. Лиминалните същества са нито тук, нито там... (...) Като такива, тяхната неопределеност и неясните им атрибути са изразени посредством широк спектър от символи в много общества, които ритуализират социалната и културната трансформация. Следователно лиминалността е най-често свързана със смъртта, с пребиваването в утробата, с невидимостта, с тъмнината, с бисексуалността, с дивото и със слънчевото или лунното затъмнение.” (ibid: 95).

Съвсем определено младият Корлеоне става „невидим” във времето и пространството, напускайки Съединените щати, за да се скрие в Сицилия след описаното убийство в ресторанта. Също така неговото пребиваване в родното място на стария Дон е важна част от ритуала, защото там той се връща към корените на семейството си и възприема ролята на „новопокръстен” (неофит), който чака да порасне и да стане зрял мъж, в този случай – сам да се превърне в Дон. В унисон с посоченото от Търнър Майкъл обикаля района на село Корлеоне, облечен в бяла риза (за да изглежда като местен), невъоръжен и тихо и смирено търпи пасивната си позиция. Той живее паралелен живот, различен от предишния си не е нито предишният миролюбив американски гражданин, нито пък интегрална част от италианската мафия. Ритуалът продължава след завръщането на Майкъл в Ню Йорк, но дори и там той не напуска лиминалната фаза за още известно време. Точният момент на промяната, на зрелостта идва, когато младият Корлеоне става кръстник на сина на сестра си (Кони), докато в същия този ден неговите подопечени елиминират всички предатели от фамилията и преките опоненти, заплашващи бизнеса и семейство Корлеоне. Старият Дон и по-големият брат Сони са погребани и битката се превръща в лична за Майкъл; поръчването на убийствата е *de facto* неговото социално покръстване. Тази част от трилогията завършва със затварянето на вратата на офиса на Майкъл, където неговите приближени го поздравяват като „саро”. Символично, финалната сцена приключва тази част от наратива и самия инициационен ритуал – Майкъл официално заема мястото на баща си; за нас този начин на трансформация на героя е завършен чрез достигането на фазата на „заклеването” или „биването”. В процеса на самотрансформиране насилието/убийстването е неотменна част, особено когато говорим за престъпни организации (Collins 2008).

Сега ще обърнем внимание върху един по-познат разказ, който е построен по същата схема, но в по-концентрирана форма. „Страстите Христови”<sup>5</sup> показва последния ден от живота на Иисус, като се позовава на разказаното в Новия Завет и по-точно в Евангелията на Марко, Йоан и Лука. Режисьорът Мел Гибсън – нарочно или не – представя<sup>6</sup> период на типичен инициационен процес, съответстващ на „праговия” стадий. Той е изграден от две части: 1. от „Осанна” до „Разпни го!” и 2. от Разпването до Възкресението. Филмът поставя акцента някъде по средата, като илюстрира много от характеристиките на ритуала, така

---

ред в общостта; понякога това състояние касае само даден индивид, но има случаи, когато участие взема цялото общество (Turner 1991; също в Елчинова 2008: 51); *limen* от латински – „праг”.

<sup>5</sup> Драма, продуцирана от компанията 20<sup>th</sup> Century Fox Company през 2004 г. (източник: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Passion\\_of\\_the\\_Christ](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Passion_of_the_Christ) <Посетен на 21/09/2011>).

<sup>6</sup> Критиката намира изразните средства и някои не-библейски материали за доста спорни.

Димитър Трендафилов

както са описани от Виктор Търнър, когато изследователят разглежда моментите на издигане в статуса на участника в процеса (1991: 170-172). Личността, която сменя позицията си в обществото, става мишена на вербални атаки, унижения и често на физически наранявания от страна на останалите членове на групата (Фиг.1). Подобни действия не се различават дори при процедурите, с които в някои култури се избира лидер (крал, вожд). Търнър сам прави препратка към историята на Исус, въпреки че тя не е толкова изчистена, колкото тази на Св. Франциск или Ганди, сравнявайки го с Буда като основател на религия, който сменя статуса си (ibid.: 196). Макар че според свидетелствата на Матей и Лука синът на Йосиф и Мария е пряк наследник на легендарния цар Давид, Новият Завет и християнската теософия предпочитат да го представят като „човек от народа” (ibid.). В онзи исторически период важноста и статусът на дърводелеца е относително висок, но както можем да забележим, Исус се обгражда с група, чиито членове идват от най-бедната прослойка, като например тази на рибарите. Това е знаменателна част от предисторията на пътя на Исус към духовното извисяване, отразяваща неговото религиозно послание, което е освободено от политически или социално-икономически претенции. Би било много трудно за Божия син от гледна точка на символичността и доверието да търси подкрепа у хората, ако беше роден в столицата Йерусалим в богато и/или властно семейство. Неговото пристигане „отвън” (от Галилея) „вътре” (в политическата столица) изглежда да е крайната фаза, при която Исус заявява своята лидерска позиция и отправя предизвикателство към статуквото.

Във филма Исус (Джим Кавийзъл) е физически малтретиран от римските войнци, които поддържат политическото присъствие на Империята и духовно измъчван от фарисеите, които усещат религиозното си влияние под заплаха. Тълпата също го унижава и хвърля предмети по него, което кореспондира със случаите, които Виктор Търнър изучава и които той посочва като преднамерено насилие върху бъдещия водач – онзи, който тихо страда „тук долу”, за да бъде цар „там горе”. Следователно разглеждаме две отделни нива на ефект при ритуала на смяна на статуса – първото ниво е социално-политическо, а второто – духовно. Тези две посоки са съответно означени от двете титли на Христос – “(Еврейски) цар” и “месия (което означава “помазан”, спасител на човешкия род)”. Разделянето им става очевидно, като вземем предвид опитите на римския наместник Пилат Понтийски (Христо Шопов), като представител на закона, да откаже да използва властта си срещу Исус и да определи случая като местен проблем, който няма политически измерения. Религиозните власти в Йерусалим, от друга страна, се опитват да представят пред римляните човека от Назарет като бунтар и враг на държавата (по-лош от престъпника Бараба). Техният необорим аргумент се оказва тълпата и нейното недоволство, доколкото те не са в състояние да убият Исус сами.



Фигура 1<sup>7</sup>

Прочутото измиване на ръцете на Пилат малко преди присъдата за разпване има специално място в настоящия анализ (Фиг. 2). Това е нарочен акт на пречистване, който се е превърнал в риторична фигура; той се базира на възможностите на водата да се пречиства както физически, така и символично. От това можем да заключим, че един ритуал може да се прояви, докато протича изпълнението на друг такъв. Тъй или иначе двата ритуала са взаимосвързани, тъй като без измиването на ръцете от страна на римския наместник, поставянето на Иисус на кръста би било политическа екзекуция и смисълът на разказа би продължил да се развива в съвсем друга посока. Парадоксално, именно властта на Пилат (концентрирана в ръцете му) убива Иисус, но със символичното значение на измиването се преобръща причината за смъртта. Разпването е продукт на думите на Фарисеите, но точно това условие се оказва крайгълният камък, който преобръща мъченията и смъртта на Иисус в път към духовна трансформация и който намалява политическите и човешките измерения на събитията. След това мъченикът умира облечен само с препаска – една типична лиминална ситуация, а малко преди Възкресението той е поставен в гробница – метафора на утроба. Физическата смърт (в повечето случаи само символична) е неотменна част от спиритуалното прераждане.



Фигура 2

Третият пример, който си заслужава да бъде посочен тук, представя друг един етап от личностната трансформация, но не по този явен начин. Това е

<sup>7</sup> Всички използвани в този текст визуални материали са кадри от споменатия игрален филм и са направени от автора (Д.Т.), за да послужат само за илюстрация на казаното.

Димитър Трендафилов

филмът на Куентин Тарантино „Криминале”<sup>8</sup>, в който един от основните герои на име Джулс Финфийлд (представен от Самюел Джайксън) – гангстер от Лос Анджелис – влиза в ролята на проповедник и използва цитат от Библията точно преди да убие някого<sup>9</sup>. Преди всичко Тарантино се проявява като сценарист и режисьор, който използва ритуализация на ежедневните дейности; това е много типично за работата му изобщо и подчертава стила му, в който място имат още иронията и постоянната употреба на нецензурен език. Нещо повече, безсмислените (на пръв поглед) близки планове на действията на героите, които се срещат почти във всеки негов филм, стават важна и неотделима част от фабулата. И докато това касае монтажа, проповядването на Джулс засяга съпреживяването на вътрешния конфликт на героя. Публиката е въвличена в ритуалното слушане на речта му за пръв път, когато героят се приготвя да убие един младеж, който преди това се е опитал да обере шефа му:

*Йезекил 25:17*<sup>10</sup> *Пътят на праведния е послан навсякъде с несправедливостта на себичните и тиранията на злите. Блажен е този, който в името на щедростта и добрата воля ръководи слабия през долината на мрака, за него е наистина пазител на брата си и откривател на заблудените. И аз ще поваля с най-голяма мъст и яростен гняв оногова, който се опита да отрови и унищожи моите братя. И ти ще разбереш, че името Ми е Господ и изливам мъстта върху ти*<sup>11</sup>.

Вижда се, че това не е просто един пасаж, а цяла литургия. Всъщност само последната част от него е наистина референция към *Стария Завет*, тъй като Ез. 25:17 включва само последните две изречения, но съдържанието му само по себе си не е основният момент тук. Въпросното действие е ритуал, защото се повтаря със специална цел и носи духовна наситеност. Също така то не губи ритуалните си характеристики само заради ясния факт, че Джулс не е духовно лице, както би отбелязал Джон Остин (1962)<sup>12</sup>. Точно обратно, именно това е причината, поради която публиката възприема (квази) религиозната реч като (част от) ритуал. За разлика от „Кръстникът”, където ние имаме възможност да проследим трансформацията на Майкъл Корлеоне и това е посланието на филма, в примера на „Криминале” ние срещаме наемния убиец по време на негова операция и разбираме от лично му обяснение, че това, което прави преди да извърши убийство, е нещо, което прави често (т.е. ние завършваме елипсата чрез ретроспекция). Героят говори, за да отключи ритуала на прехода пред очите на читателя/зрителя и след това произнася речта си отново (втори път), за

<sup>8</sup> Криминален филм от САЩ (Miramax Films, 1994) със сценарист и режисьор Куентин Тарантино, който смесва няколко жанра – екшън, драма и черна комедия; актьорският екип е съставен от дълъг списък от звезди на Холивуд, като участва и самият режисьор. Ролката е иронична смесица от хумор, неприличен език и насилие, очевидна пародия на евтин роман. Оригиналната история и нетрадиционната хронологична последователност на сцените карат критиката да го посочи като отличен пример за постмодерен филм (източник: [http://en.wikipedia.org/wiki/Pulp\\_Fiction](http://en.wikipedia.org/wiki/Pulp_Fiction) <Посетен на 12 дек. 2011>).

<sup>9</sup> Влиянието на въпросния филм и по-специално на анализираната сцена е много силно. Така например, сред големия брой препракти към нея в различни филмови продукции от 1994 г. насам попада и възстановката ѝ с прекалено очевидна аналогия в популярния у нас телевизионен сериал „Под прикритие”.

<sup>10</sup> Източник: [http://en.wikiquote.org/wiki/Pulp\\_Fiction](http://en.wikiquote.org/wiki/Pulp_Fiction) <Посетен на 12/10/2011>.

<sup>11</sup> Преводът мой – Д.Т.

<sup>12</sup> В този случай героят не изпълнява поне едно от необходимите условия на успешен *перформатив* (стр.14-15).

Димитър Трендафилов

да го приключи. По такъв начин ритуалът и неговото послание се базират на думи, а не на конкретни действия.

Ако направим паралел между добре известната констатация на Антон Чехов, че, ако има пушка в началото на историята, то със сигурност тя ще гръмне по-късно, и, от друга страна, препратката към Библията, направена от героя на Тарантино – Джулс, то можем да видим, че втората сцена, в която той повтаря речта си пред публиката, е нещо, което би следвало да очакваме. Това се случва, когато наемният убиец цитира библейския пасаж пред Ринго (Тим Рот), докато последният се опитва да му вземе портфейла (иронична ситуация на смяна на ролите, но също така типична за лиминалната фаза, както вече стана дума по-горе), след което Джулс не го застрелва, както би направил обикновено, а му обяснява в детайли своите философски прозрения относно смисъла на цитата. При своята първа употреба пасажът служи като заклинание за нечия друга трансформация (на обречената жертва), а във втория случай – като заклинание за собствената трансформация (на самия Джулс). В първата ситуация той звучи като наказание, а във втория – като опрощение на греховете (и за героя Ринго също). Между двете сцени има момент, в който човек с огромен револвер изкача като че от никъде и започва да стреля по Джулс и неговия „колега” (Джон Траволта), но от това не произтича нищо, никой не е пострадал и в този миг „проповядващият” герой осъзнава, че е попаднал в лиминално положение. Речта му е нещо напълно извън стандартите на ежедневието, нещо нетипично за член на банда и убиец, и което е по-важно, тези две сцени го водят от фазата на „желание за промяна” към друго онтологично състояние. Това е, което извисява действията на Джулс до нивото на ритуал, където убийството е основна част от процеса, тъй като то е причина за неговото начало. Онова, което извежда въпросния ритуал (повтаряне на (квази) религиозни цитати при определени условия) от сферата на личностното и го поставя в социалното като ритуал на трансформация (смяна на статуса) е симпатията и съдействието на публиката. Най-накрая, ако обърнем внимание на смисъла на самия цитиран пасаж, очевидно е, че неговото съдържание е изпълнено с агресия, която отразява „професията” на героя, но и колебанието му към коя страна от насилието принадлежи.

#### ТРИЛЪРЪТ КАТО КАТАРЗИС

Не липсват и коментари относно убиването, което се среща в различни жанрове на изкуството. Като филолог и специалист по фолклора, проф. Томислав Дяков е посветил част от последната си монография „Диахронни връзки в културата” (2009) на насилието и екзекуциите в попкултурата във връзка с ритуала. Той акцентира на това, че в трилъра има напълно митични, символични и фигуративни елементи, “и по всяка вероятност има твърде прагматични социални функции” (ibid.: 508). Дори повече, според него убийствата в тези случаи [на сцени в трилър] са чисти ритуали, тъй като те имат специална цел и това е показано на публиката чрез точността, логиката и методичността на убиеца, сякаш той или тя правят това, което правят, регулярно и го търсят заради собственото си личностно трансформиране. Убийците се обръщат към читателя/зрителя с предложение да се запозне отблизо с насилието и смъртта по мирен път, и в контекста на цялостния наратив убийството не е вече брутално посегателство върху друг човешки живот, а личностен катарзис и

Димитър Трендафилов

социално прераждане (ibid.: 518, 520)<sup>13</sup>. Дяков интерпретира последното по този начин: “Ритуалността се съдържа точно в тези елементи, които „надрастват” убийството, надхвърлят неговата „нормалност” (която сама по себе си е не-нормалност). Така актът и резултатът не просто разрушават хуманността, а и явно демонстрират не-човешкия си характер” (ibid.: 510).

Съвсем убедително филмът „Седем” илюстрира последния извод. Идеята, залегнала в основата му, е да хиперболизира, да извади пред публиката най-екстремното лице на убийството; то е ориентирано към детайла, обвързва Християнския ритуал с абсолютната му опозиция – жертвата на невинни човешки същества, като донякъде извежда наяве не само антисоциалното разбиране и интерпретиране на ценностите на най-разпространената религия, а и античовешката природа на и без това вторично добавените към доктрината седем смъртни греха. Факторът, който предимно влияе на публиката, е интелигентността на убиеца (в ролята Кевин Спейси) и строгата последователност на действията му; и всичко това разглеждано в съвкупност е оправдано с религиозни аргументи. Също така авторът на екзекуциите попада в *преходната зона*, в състоянието между живота и смъртта, между лошото (човешкото зло) и доброто (божественото), той няма идентичност и отправя предизвикателство към социалния и професионалния ред. Публиката е информирана наред с фабулата, че убиецът е наранил върховете на пръстите си и затова полицията не може да открие никъде негови отпечатащи, а накрая става ясно, че той през цялото време щателно е подготвял своята собствена смърт, за да избегне едновременно правосъдието и забраненото от Църквата самоубийство. Без наличието на всички тези ефекти лентата би била просто поредното криминале, но вместо това понастоящем е еталон в жанра. Ефектното изпълнение, оригиналният сценарий и отличната актьорска игра не отменят катартичния ефект, който лентата има върху публиката. Всичко, за което говори проф. Дяков, е именно свързано със социално-комуникационната функция на трилъра, при който, благодарение на медиите и продуктите на популярната култура, е възможно ритуално и масово съпреживяване на страховете и споделяне на ценности чрез отричане на най-лошото в човешката природа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщаване в полето на ритуалите е рисковано, а и не е необходимо. В някакъв смисъл ритуалите са подобни на митовете – те се стремят да обяснят и интерпретират заобикалящия ни свят, да отведат човека по-близо до свещеното, както и да изведат ежедневието на едно друго, по-високо ниво, като го променят и подсилват смисъла му. Понякога те имат ясно изразена символичност и търсен ефект, но понякога не е така. Насилието (без значение дали говорим за себенараняване или насочено към друг човек) не е изключение, а част от ритуалите; то се измества от канибализъм към символични, наподобяващи война сцени.

Представените по-горе примери са просто различни „езици” на един широко разпространен ритуал – инициационният – с явен акцент на лиминалния период в него, който обикновено е най-интересната и богата част от прехода. Филмите интерпретират тази тема по начин, който прави от ритуала значим разказ със силен отзвук сред публиката, като проследява промяната в духовната

<sup>13</sup> Това е нещо, което Тарантино нарочно се е опитал да избегне, ползвайки иронията и „несериозността” в сюжета на „Криминале”.

Димитър Трендафилов

модалност на героя. Убийството и насилието са основни елементи в този „език“ и показват въвеждането *в* и излизането *от* „праговия“ етап; те са недопустими от гледна точка на етиката, но пък ключови от перспективата на резултата от ритуала.

### Цитирана и използвана литература.

1. Дяков, Т. Диахронни връзки в културата. Митология, фолклор, литература, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2009.
2. Елчинова, М. Ритуал и видове ритуално действие. Увод в антропологичното познание за ритуала) // *Ловци на умове. Лекции по антропология III*, 2008 (съст.: Гарнизов В., Лазова, Цв.), София: Нов български университет, 45-63.
3. Abbink, J.G. Violence, Ritual and Reproduction: Culture and Context in Surma Dueling // *Ethnology* (1999), Vol.38, №3, University of Pittsburgh, pp. 227-242.
4. Alexander, J. Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy // *Sociological Theory* (2004), Vol.22, №4, American Sociological Association: Washington, DC, pp.527-573.
5. Arno, A. Aesthetics, Intuition, and Reference in Fijian Ritual Communication: Modularity in and out of Language // *American Anthropologist* (2003), Vol.105, №4, Special Issue: Language Politics and Practices, Blackwell, pp. 807-819.
6. Austin, J., How to Do Things with Words (The William James Lectures), Oxford: Oxford University Press, 1962.
7. Collins, R. Interaction Ritual Chains, New Jersey: Princeton University Press, 2004.
8. Collins, R. Violence. A Micro-Sociological Theory, New Jersey: Princeton University Press, 2008.
9. Fromm, E. The Anatomy of Human Destructiveness, New York/Chicago: Holt, Rinehart and Winston, Ltd, 1973.
10. Gallant, T.W. Honor, Masculinity, and Ritual Knife Fighting in Nineteenth-Century Greece // *The American Historical Review*, 2000, Vol.105, №2, pp. xvi +359-382.
11. Greimas, Al. On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory, London: Frances Printer, 1987[1970].
12. Rappaport, R. Rituals and Religion in the Making of Humanity, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1999.
13. Sax, W. Quack J., Weinhold, J. (ed.), The Problem of Ritual Efficacy, New York/Oxford: Oxford University Press, Inc., 2010.
- Staal F., The Meaninglessness of Ritual // *Numen*, 1979, Vol.26, №1, BRILL, pp. 2-22.
14. Turner, V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991[1969].