

www.piron.culturecenter-su.org

**БРОЙ # 24 / 2023 / БРОЙ 24. ХИБРИДЪТ: ФОРМИ В КРИЗА**

URL: <https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/12/Mark-Fisher-The-Weird-and-the-Eerie.pdf>

## Странното и зловещото

„Подхождайки към зловещото“;

„Извънземни следи: Стенли Кубрик, Андрей Тарковски, Кристофър Нолан“

Марк Фишър

**Марк Фишър** (1968–2017) е британски културен теоретик, музикален критик и философ. През 90-те Фишър участва в култовия арт колектив за спекулативна и теоретична фикция CCRU (Cybernetic Culture Research Unit), който се заформя около философите Ник Ланд и Зейди Планта в университета „Уорик“. През 2003 г. Фишър създава своя блог k-runk, където пише за всичко от музика и кино до политика и философия от лява перспектива. Авторът придобива популярност извън Англия с книгата си „Капиталистически реализъм. Няма ли алтернатива?“ (Capitalist Realism: Is There No Alternative?), която излиза на български през 2021 г. (превод: Антон М. Колев). „Странното и зловещото“ (The weird and the eerie) е последният завършен труд на Фишър. В него той се завръща към темата за „готическия материализъм“, на която посвещава дисертацията си от 1999 г. (Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction), като разглежда двата едноименни модуса на (странно) фантастичното през призмата на множество литературни и кинематографични творби.

Настоящият превод е направен по: Mark Fisher. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books, 2016, и включва две глави от частта за зловещото: “Approaching the Eerie” (pp. 61–65) и “Alien Traces: Stanley Kubrick, Andrei Tarkovsky, Christopher Nolan” (pp. 110–122).

Превод от английски език **Стефан Гончаров**.

## Подхождайки към зловещото

Какво по-точно представлява зловещото? Защо е важно то да бъде мислено? Зловещото, подобно на странното, заслужава да бъде разгледано само по себе си, като особен вид естетическо преживяване. Но въпреки че определени културни форми неизбежно ни предразполагат към него, то не произлиза от тях. По-скоро може да се твърди, че някои разкази, романи или филми го извикват, но самото то не е литературен или филмов ефект. Както при странното, често срещаме зловещото „в суров вид“, без да има нужда от специфични форми на културно опосредяване. Например когато се закрепва за определени видове физически пространства и пейзажи.

То е много по-различно от странното като усещане. Най-лесно бихме могли да го разграничим, ако поразсъждаваме върху може би най-фундаменталната (и натоварена с метафизични конотации) опозиция – тази между присъствие и отсъствие. Както видяхме, странното е обусловено от присъствието на онова, *което не би трябвало да го има*. В някои случаи (онези, с които Лъвкрафт е бил обсебен) странното е белязано от едно прекомерно присъствие, нещо гъмжащо, надхвърлящо способността ни да го репрезентираме. За разлика от него, зловещото е обусловено или от провал на отсъствието, или от такъв на присъствието. То възниква или когато има нещо там, където би трябвало да има нищо, или когато няма нищо там, където би трябвало да има нещо.

Бързо можем да схванем тези два модуса с помощта на примери. Словосъчетанието „зловещ вик“ (*erie cry*) – често цитирано в речници под думата „зловещ“ – е пример за първия модус на зловещото (за провал на отсъствието). Викът на птицата може да е зловещ, ако се почувстваме сякаш в или зад него стои нещо повече от обикновен животински рефлекс или биологически механизъм – някакъв вид предумишленост, умисъл, която обикновено не свързваме с птиците. Очевидно това е близо до усещането, че „нещо не е на мястото си“, което, както отбелязахме, обуславя странното. Зловещото обаче винаги предполага форми на спекулативна мисъл и обтегнатост (*suspense*), които не са присъщи на странното. Необичаен ли е викът на птицата? Какво точно е особеното в него? Може би е обладана, но ако е, то от какво същество? Подобни спекулации обуславят зловещото – когато въпросите и загадките се разрешат, усещането веднага се разсейва. С други думи, зловещото засяга неизвестното; когато знание за него бъде придобито, то изчезва. Нужно е

да се подчертае обаче, че не всички мистерии го предполагат. Налице трябва да е и представата за другост – интуицията, че загадката може да включва форми на познание, субективност и сетивност, които се намират отвъд общия ни опит.

Като пример за втория модус (липса на присъствие) може да послужи зловещото внушение, което предизвикват у нас стари останки или други изоставени постройките. Постапокалиптичната научна фантастика, макар сама по себе си да не е непременно зловеща като жанр, е пълна с такива сцени. При нея обаче зловещото е ограничено, тъй като ни се предлага обяснение защо един или друг град е бил обезлюден. Сравнете това със случая на изоставения кораб „Мери Селест“. Мистерията му – „Какво се е случило с хората от екипажа? Какво ги е накарало да слязат от него? Къде са отишли?“ – никога не е била разгадана, а няма и вероятност да бъде. Затова случаят е пропит със зловещото. Загадката тук очевидно се върти около два въпроса – какво се е случило и защо? Постройки, чието значение и цел не можем да разгадаем, поставят обаче други въпроси. Изправяйки се пред каменния кръг на Стоунхендж или пред статуите на Великденския остров, човек се сблъсква с различна серия от енигми. Неразгадаемостта в случая не е *защо* хората, създали тези постройките, са изчезнали – в това няма никаква мистерия – а *каква* е природата на онова, което е изчезнало. Какви същества са създали постройките? По какво са били подобни на нас и по какво са се различавали? На какъв символен ред са принадлежали и каква роля са играли в него изградените от тях паметници? Същевременно символните структури, които са придавали смисъл на тези паметници, са изгнили и в известен смисъл това, на което човек става свидетел при тях, е немислимостта и непознаваемостта на самото Реално. Мислейки за Великденския остров или Стоунхендж, е трудно да не спекулираме как ще изглеждат някой ден останките, които ще надживеят собствената ни култура – тогава, когато семиотичните системи, обгръщащи тези предмети в момента, отпаднат. В такива моменти сме принудени да си представим нашия свят като набор от зловещи следи. Подобни размишления несъмнено обясняват защо е зловещ и известният финален образ в оригиналната версия на „Планетата на маймуните“ от 1968 г. – останките от Статуята на свободата са точно толкова неразгадаеми, колкото е Стоунхендж, от гледна точка на далечното постапокалиптично и същински постчовешко бъдеще на филма. Примерите на Стоунхендж и Великденския остров ни карат да осъзнаем, че някои археологически и исторически практики имат зловещо измерение, което е нередуцируемо. Особено когато се

занимават с далечното минало, археолозите и историците формират хипотези, но културата, на която се позовават, онази, която би потвърдила техните предположения, никога не би могла (отново) да се яви.

Зад всички проявления на злоещото, в основата на неговата загадка е проблемът за агентността. В случаите, когато става дума за провал на отсъствието, бива засегнат въпросът дали въобще съществува някаква агентност. Със съзнателен агент ли си имаме изобщо работа? Наблюдава ли ни някакво същество, което все още не се е разкрило? В случаите, когато присъствието се провали, въпросът засяга специфичната природа на действащия агент. Знаем, че Стоунхендж е бил издигнат от някого, и затова няма смисъл да питаме дали зад изграждането му е стоял агент или не; това, към което трябва да се отнесем, са следите, останали след едно загинало съзнание, чиито цели не са ни известни.

Вече сме в позиция да отговорим на въпроса защо е важно да се мисли за злоещото. Бидейки тясно обвързано с проблема за агентността, то всъщност засяга силите, които управляват живота и света ни. За тези от нас, които са част от глобалния, телеобвързан, капиталистически свят, би трябвало да е пределно ясно, че нашите сетива не улавят напълно тези сили. Мощта на капитала не съществува в някакъв реален смисъл, но на практика произвежда всевъзможни ефекти. От друга страна, Фройд не ни ли е доказал отдавна, че силите, които управляват психиката ни, могат да бъдат мислени като провали на присъствието – не е ли самото несъзнавано именно един такъв провал на присъствието? – и на отсъствието (различните нагони или компулсивни поведения, които се намесват там, където би трябвало да бъде нашата свободна воля)?

(...)

## **Извънземни следи: Стенли Кубрик, Андрей Тарковски, Кристофър Нолан**

„Под кожата“ ни представя вариация върху злоещия контакт с извънземното: извънземното-сред-нас. („Човекът, който падна на земята“ на Никълъс Роег също третира подобен тип сблъсък. Персонажът на Дейвид Боуи, Нютон, е малко или много филмов предшественик на извънземното на Йохансон. Същевременно, заради своята носталгична

нагласа към дома заточеният на земята Нютон навява един романтичен патос, който е чужд на по-непроницаемото и неразчетимо неземно създание на „Под кожата“). Вече засегнах друг аспект на извънземно-зловещото, когато разглеждах последния епизод на сериала „Куотърмас“ (1979). Там сблъсъкът е косвен. Физическата форма на извънземното и метафизическите му качества така и не се разкриват и то остава достъпно за сетивата само чрез ефектите, които предизвиква – посредством следите, които оставя. Сега обаче трябва да разгледаме контакта с извънземното сам по себе си.

Разсъждения върху вселената бързо предизвикват зловещо усещане, тъй като неизбежно поставят въпроса за агентността. Има ли въобще нещо някъде там в широкия космос – и ако да, каква е неговата природа и има ли агентност? Затова е изненадващо и разочароващо, че зловещото отсъства от толкова много научна фантастика.

„2001: Космическа одисея“ на Стенли Кубрик е може би най-известният пример за научно фантастичен филм, който се противопоставя на тази тенденция, като не се поддава на позитивистичния позив да изкара извънземните наяве. Тотемът на филма – монолитът, който е нещо като парадигмалния зловещ обект – олицетворява загадката на извънземната агентност. (През цялото време зловещото бива подсилено от паралела между монолита и музиката на Дьорд Лигети, която внушава усещане за удивление и другост.) „Неестествените“ качества на монолита – неговата праволинейност, плоскостта му, тъмният му блясък – ни карат да заключим, че трябва да е бил създаден от някакъв по-висш интелект. Логиката в случая наподобява секуларна версия на т.нар. аргумент на интелигентния дизайн, който поддържа тезата, че сме заставени да предположим съществуването на разумен създател заради функционалността, целесъобразността и систематичността на много от аспектите на естествения ни свят. Няма обаче нещо особено теологично в начина, по който Кубрик третира тези мотиви, а и тотално липсва опит позитивно да се определи какъв тип същество би могло да е произвело монолита. Природата на извънземния интелект, който се е намесил в човешката история, както и целите на това вмешателство, остават неразкрити. Филмът ни дава минимално количество информация, на базата на която бихме могли да спекулираме. Но освен самият монолит е налице и симулираната хотелска стая – смущаваща заради самата си баналност – в която в края на филма астронавтът Дейвид Боумън се приготвя за своята многозначителна трансформация в т.нар. „Звездно дете“. Хотелската стая може би ни подсказва, че извънземният разум иска

Боумън да се чувства у дома, но дори това да е така, крайните му цели все пак остават неясни: наистина ли това убежище е било построено от загриженост за едно човешко същество, което е толкова далече от всичко познато, или по-скоро тези непознаваеми агенти са калкулирали, че пространството е по-подходящо, ако искат експериментално да изучават Боумън?

(Сцените с осъзналия се компютър ХАЛ, който поддържа системите на космическия кораб „Дискавъри едно“, също поставят въпроса за агентността, но в по-малък мащаб. ХАЛ няма тяло, въпреки че има орган – червен сензор – и неествено спокоен глас. Той несъмнено притежава агентност, чиято природа и обхват се превръщат в основна мистерия на тази част от филма заедно с въпроса какво го кара да въстане срещу екипажа на „Дискавъри“. В сцените, в които Боумън бавно и безжалостно разглобява ХАЛ докато разумът на компютъра започва звучно да се разпада, зрителят се изправя пред зловещото разминаване между съзнанието и материалния хардуер, който въобще позволява то да съществува.)

Другият голям принос на Кубрик към киното на зловещото е още една „метажанрова“ интервенция, „Сиянието“. В случая става дума за хорър филм (история за духове) и затова се подразбира, че неразкритите същества в сюжета са призраци, а не извънземни (въпреки че е съвсем възможно и те да представляват някакъв вид извънземен интелект). В прехода от научна фантастика към хорър индиректно се подразбира и че преминаваме от една ситуация, в която зловещите сили, опериращи зад кулисите, са добронамерени или поне неутрални (както можем да заключим при „2001:...“), към едно положение, което ни подсказва, че наличните същества са злонамерени. Разбира се, добронамереността и злонамереността са относителни понятия, които зависят от интересите и гледната точка на съответното същество, както ни напомня баснята на Ницше за орлите и агнетата. Той отбелязва, че за агнетата орлите са зли; те си въобразяват, че хищните птици ги мразят. В действителност обаче няма как да става дума за омраза – всъщност, отношението на орлите е по-близо до привързаност, дори до любов: в крайна сметка агнетата са много сочни. Това, което Ницше представя в шеговит ключ, „Сиянието“ поставя като зловеща загадка, която остава неразрешена както във филма, така и в романа.

Хотелът в „Сиянието“ е уголемена версия на стаята в „Каменната лента“ (1972): своеобразна записваща система, която запечатва цялото насилие, жестокост и страдание, преживяни в сградата, докато по-чувствителните психични апарати на онези (като Джак

Торънс и сина му Дани), които имат способността да „сияят“, пускат записа на плейбек. Джак все по-често бива изкаран от настоящето, което споделя с Дани и със съпругата си Уенди, и навлиза в едно еонично време, където различни моменти от историята на хотела се сливат и сгъстяват. (Тази шизоидна едновременност наподобява онзи времеви поток, в който се намира Том от „Червено отместване“ на Алън Гарнър). Намеква се, че виденията, които ту прелъстяват, ту заплашват Джак, са създания като него – нещастни индивиди, които някога са попаднали под фаталното влияние на хотела. Онова, което остава неразкрито е естеството на силите, които всъщност управляват сградата. Джак повдига въпроса в една сцена с призрачния барман Лойд.

Лойд: За Вас е бесплатно, г-н Торънс.

Джак: Безплатно?

Лойд: Парите ви са безполезни тук. Поръчките са за сметка на заведението.

Джак: На заведението?

Лойд: Пийте, г-н Торънс.

Джак: Аз съм от типа мъже, които обичат да знаят кой купува напитките им, Лойд.

Лойд: Това не е въпрос, който ви засяга, господин Торанс. Поне не за момента.

Кой или какво е „заведението“ и какво иска? Джак не задава повече въпроси и филмът – като романа – не предлага недвусмислени отговори. Така и не виждаме истинската управа на хотела. В книгата веселящите се в него същества непрекъснато повтарят повелителната фраза „Смъкни маската!“ (препратка към една от основните интертекстуални връзки на романа, „Маската на алената смърт“ на Едгар Алън По). Но съществата, които са превзели хотела, така и не се разкриват напълно нито в книгата, нито във филма. Не става дума за това, че не си показват лицата, а по-скоро, че нямат лица за показване. В романа образът, който изглежда улавя най-точно тяхната първична форма, представлява гнездо оси – едно роящото се, гъмжащо множество. Както Роджър Лъкхърст отбелязва в своята наскоро излязла книга върху „Сиянието“, образът липсва във филма, но може би е преведен акустично посредством микрополифоничното бръмчене на композицията на Лигети – Лонтано.

Но какво искат тези създания? Можем само да заключим, че са същества, които се хранят с човешко нещастие. Това би ги накарало да изглеждат „зли“ от определена гледна точка, но в основата си това е перспективата на агнето. В крайна сметка по-голямата част от човечеството не е в каквато и да било позиция да съди други същества за това с какво се хранят.

Фаталните сили в хотела разкриват още едно зловещо измерение на „Сиянието“. На Джак му се казва, че той „винаги е бил уредникът му“. В един смисъл твърдението препраща към „еоничното“ време на самия хотел – един времеви поток отвъд часовия. Същевременно може би тук става дума за причинно-следствените вериги, довели Джак до позицията на уредник: тормозът, който понася от собствения си баща; провалът му като писател; алкохолизмът му; пиянският инцидент, при който ранява Дани... колко ли назад във времето се простира влиянието на хотела?

Двата велики филма на Андрей Тарковски от 70-те години на XX век – „Соларис“ (1972) и „Сталкер“ (1979) – са пространни опити върху извънземното и зловещото. И в двата случая версиите на Тарковски са в разрез с изходния материал, от който те са адаптирани: „Соларис“ (1961) на Станислав Лем и „Пикник край пътя“ (1971) на Борис и Аркадий Стругацки. Това, което режисьорът изважда от тези истории, са техните сатирични, иронични и абсурдистки елементи, за да се фокусира върху въпроса за вярата и изкуплението, който по принцип го занимава. И все пак той запазва основната проблематика на двата романа – срещата с непознатото.

В „Соларис“ става дума за един т.нар. „жив океан“. Тарковски до голяма степен пренебрегва науката на „соларистиката“, която играе важна роля в романа на Лем: широкият спектър от спекулации и хипотези, изградени около въпроса за естеството на планетата. Вместо това режисьорът се фокусира върху влиянието, което планетата упражнява върху психиката на Крис Келвин. Когато мъжът пристига на космическата станция в орбита на Соларис, той разбира, че приятелят му д-р Гибарян е мъртъв и че другите двама учени на борда се спотайват, прекарвайки по-голямата част от времето си скрити в стаите си. Той бързо разбира причината за тяхната изолация, когато симулакрум на мъртвата му съпруга, Хари, която се е самоубила преди няколко години, се появява в състояние на голямо объркване, без каквито и да било спомени и без да знае къде се намира.



Другите учени наричат тези видения „посетители“, като всеки има по един личен посетител, с когото трябва да се справя – като че ли Соларис изпраща някакви съобщения, но целта и смисълът им са неясни. В пристъп на паника и отвращение Келвин вкарва насила „Хари“ в космическа капсула и я изстрелва в космоса. Въпреки това тя – или по-скоро някаква друга версия на съпругата му – се завръща. В една от най-смушаващите сцени на филма виждаме, че роклята на „Хари“ няма цип. Защо? Защото планетата е изградила образа на жената въз основа на спомените на Келвин, а споменът за тази рокля (мъгъав и непълен като всеки друг) не включва цип.

Какво иска Соларис? Исква ли въобще нещо, или е по-добре да се мислят неговите опити за комуникация като някакъв вид автоматични емисии? С каква цел изпраща посетителите? Планетата функционира малко като психоаналитик и екстериоризирано несъзнавано в едно – тя не спира да изпраща на учените непреработен травматичен материал, с който им се налага да се справят. От друга страна може би си „мисли“, че сбъдва желанията на хората, макар и на практика отблъскващо да не „разбира“ природата на скръбта – като дете, надарено с велики сили? Филмът се върти около тази зловеща безизходица, породена от сблъсъка (или по-скоро от провала на сблъсъка) на разминаващи се видове разум, познавателни способности и форми на комуникация. Заради възвишената си другост океанът на „Соларис“ е един от най-великите образи на непознатото в киното.

В „Сталкер“ пък извънземната следа е Зоната – пространство, където физическите закони не работят по същия начин като в света навън. Заложеният в „Соларис“ приказен мотив със сбъдването на желанията се превръща в основна тема на „Сталкер“, тъй като филмът е изграден около идеята, че някъде в Зоната има „Стая“, която може да сбъдне най-съкровени мечти на онези, които влязат в нея. Сталкерът е нещо като самоук познавач на Зоната, който напътства желящите да изследват нейните коварни, но и чудни пространства. В оригиналния роман на Стругацки сталкерите са част от престъпна мрежа, която се занимава с извличане на артефакти от Зоната. Във филма на Тарковски преследвачът си остава маргинал – някои от сцените в началото показват как води подопечните си покрай огради, военни контролни пунктове и оръжейни постове – но мотивите му са по-скоро духовни, отколкото материалистични. С уважение към мистерията на Зоната, но и със съзнание за опасностите и изменчивостта ѝ, сталкерът иска и други да бъдат преобразени от контакта с нейните чудеса. Въпреки това, двамата обобщаващи

персонажа, които го придружават по време на пътуването („Писателят“ и „Професорът“), се оказват твърде цинични и скептични, че да изследват зоната в този дух. Това единствено разочарова и огорчава сталкера. Не само стигането до Стаята е опасно обаче – самото помещение крие своите рискове. Научаваме, че е имало друг сталкер, Таралежът, който е посетил Стаята, след като брат му умира заради него в Зоната. Но вместо да върне брат му, „Стаята“ му дава пари. Така се оказва, че изпълнявайки най-съкровениите желания на хората, „Стаята“ всъщност произнася присъда над автентичното им битие.

„Сталкер“ е уникален и заради начина, по който успява да изгради своето зловещо пространство без употребата на специални ефекти. За целта Тарковски избира изключително атмосферична локация в Естония: едно обрасло пространство, в което човешкият детрит (изоставени заводи, противотанкови заграждения, ДОС-ове) бива сломен от новоизбуялата зеленина, в която подземни тунели и изоставени складове са подчинени на една онирична география, на един аномален терен, покрит с капани, криещи по-големи метафизични и екзистенциални опасности, отколкото чисто физически. Нищо не е еднообразно тук: времето, както и пространството, могат да се извиват и огъват по непредвидими начини. Публиката започва да оценява качеството на този терен, не толкова заради това, което вижда, колкото заради онова, което догажда за него от занаята на сталкера. Внимателен, винаги нащрек за потенциални опасности, черпещ от миналия си опит, но осъзнат за факта, че изменчивостта на Зоната често обезсмисля всички предходни преживявания, сталкерът извиква на преден план едно пространство пълно с невидими заплахи и неочаквани възможности. Смирен пред непознатото, но все пак отдаден на изследването на външното, той ни предлага една своеобразна етика на зловещото.

При Тарковски „Зоната“ е представена до голяма степен като изпитание на вярата. Режисьорът отхвърля интерпретацията, предложена в заглавието на романа на братята, че „Зоната“ би могла да се е появила инцидентно. Вместо четена като някакъв чудодееен знак, разкриващ нечие провидение, Стругацки намекват, че „Зоната“, заедно с всичките ѝ „магически“ качества, би могла да е просто едно сметище, създадено по случайност след някакъв извънземен еквивалент на пикник край пътя. Тогава зловещото би се оказало абсурдистка шега.

Въпросът за провидението стои и в центъра на „Интерстелар“ на Кристофър Нолън. Това е филм, представящ едно добре дошло завръщане към част от терена, очертан от Кубрик и Тарковски, и то в рамките на кинематографичния ландшафт на новото хилядолетие, който до този момент е имал малко поводи да помести в себе си злоещото. Филмът разчита на провиденческата намеса на група поне привидно добронамерени същества – назовани „Те“ – които изглежда помагат на човечеството да се измъкне от своята умираща планета. Още в началото „Те“ създават червейна дупка, която отваря възможността за пътуване към други галактики. Накрая обаче разбираме, че „Те“ не са точно извънземни; по-скоро става дума за хора, които са еволюирали достатъчно, че да имат достъп до „петото измерение“, което пък им позволява да се движат в четвъртото – времето. И въпреки това, другостта на „Те“ не бива компрометирана от разкритието, че става дума за бъдещи хора, тъй като природата на тези човеци не бива изяснена. Неизбежно е предположението, че „Те“ крайно се отличават от нас – бъдещето е извънземна страна. Ние имаме достъп този предстоящ човешки вид само посредством някои от следите, които оставя – предизвикването на червейната дупка и построяването на мистериозния петизмерен „Тесеракт“, където времето е оформено пространствено и в който Купър достига кулминацията на филма.

Така се разкрива, че провиденческата интервенция създава времеви парадокс – трябвало е хората да въздействат на миналото си, за да произведат условията за собственото си оцеляване. В рамките на парадокса има и други аномалии, като най-значителна от тях е онази, благодарение на която Купър, астронавтът начело на (в крайна сметка) успешната мисия, успява да навести дъщеря си Мърф като призрак от бъдещето. В петизмерния Тесеракт Купър отчаяно се опитва да се свърже с Мърф, за да накара „миналото си аз“ да остане у дома, вместо да се наема с мисията, заради която ще пропусне по-голямата част от живота на дъщеря си. Тази времева аномалия издава една странна безпомощност. Ако Купър беше успял да убеди „миналото си аз“ да остане, тогава мисията нямаше да стартира (или поне той нямаше да я ръководи); но самият факт, че той е в Тесеракта и може да общува с Мърф в миналото, означава, че трябва да се е провалил, заради което, в края на краищата, оглавява мисията.

Астронавтът всъщност повежда един от опитите на човечеството да избяга от земята, която е буквално опустошена – няма реколта, населението бързо намалява и не след дълго

планетата ще е напълно необитаема. Купър е вербуван да работи за НАСА, която се е превърнала в тайна организация, действаща зад кулисите. Ръководителят ѝ, Джон Бранд, явно е измислил два плана за спасяването на човешката популация: План А е да се изстреля центрофуга в космоса, за да се създаде космическа станция; План Б е хората да се заселят на една от трите потенциално обитаеми планети, станали достъпни благодарение на червейната дупка до Сатурн. Тези три планети са открити десетилетие по-рано по време на друга мисия. Всъщност са били изпратени дванадесет кораба, но само три от тях – пилотирани от астронавтите Милър, Ман и Едмъндс – изпращат сигнал, който показва, че са намерили подходяща планета.

Филмът е построен около контраста между две представи за вселената. Според първата тя е равнодушна, а според втората е водена от някакво материалистично провидение (материалистично, доколкото не зависи от свръхестествен, а от технoчовешки агент). Някои от най-силните сцени във филма – тези на планетата на Милър – представят възвишената пустота на една равнодушна природа. Тази океанска планета, чиято повърхност е изцяло покрита с вода, е нещо като неодушевления двойник на Соларис. Докато планетата на Лем поражда безкрайна спекулация – какви цели и желания таи в себе си тя – тази на Милър ни показва немия детерминизъм на един свят лишен от замисъл. Цунамитата и затишията на безкрайните ѝ океани не са нищо повече от поредица безцелни движения, зад които стои причина, но не и мисъл. Самата липса на целеустремен субект предизвиква зловещо усещане (как е възможно да няма нищо на тази планета?). В края на краищата, може би думата „равнодушна“ е неудачна, тъй като предполага способност за интенционалност, която не бива употребена. Можем да твърдим, че нямата природа не е равнодушна: на нея ѝ липсва дори капацитетът за равнодушие. И все пак, това е един тип нулева степен на агентност, ако дефинираме агентността просто като способност да се предизвикват ефекти. Планетата на Милър е наситена с причинно-следствени връзки; това, което ѝ липсва, е какъвто и да било интелект със свои планове или цели.

Изпълнените с отчаяние сцени на планетата – откритието на екипажа, че става дума за стерилен океан, неспособен да поддържа живот; моментът, в който объркват цунамито за планински масив; борбата им да избегнат колосалната вълна, която би ги смазала – придобиват допълнителен заряд от факта, че астронавтите са наясно, че (заради изкривяващия времето ефект на една черна дупка наблизко) всеки час на планетата се

равнява на седем години земно време. Ние знаем, че това е особено болезнено за Купър, който иска да се върне при децата си. Когато стига отново кораба, той разбира, че са сгрешили изчисленията – всъщност са изминали 23 земни години докато са били на повърхността на чуждата планета. В една сърцераздирателна сцена Купър гледа съобщенията, които е получил през последните две десетилетия, и вижда как децата му достигат зряла възраст в рамките на няколко кратки минути.

Любовта – по-конкретно онази между родител и дете – е основен мотив на филма. Обичта между Купър и дъщеря му, Мърф, е онова, което в крайна сметка позволява на първия план на Бранд да проработи – връзката помежду им дава възможност на астронавта, когато е в Тесеракта, да изпрати на дъщеря си нужните данни, за да реши задачата, от която зависи успехът на плана. Макар и любовта помежду им да е възловата афективна нишка на филма, тя бива трагично прерязана. Дватама се срещат отново едва когато Мърф е вече на смъртния си одър. Заради ефектите на (теорията на) относителността, Купър е на външен вид същият, какъвто е бил, когато напуска земята; Мърф обаче е възрастна жена в залеза на един живот, който баща ѝ до голяма степен е изпуснал.

В по-ранна сцена на борда на космическия кораб „Издържливост“ Амелия Бранд (дъщерята на Джон) извежда тезата, че любовта е сила, идваща от друго, „по-високо измерение“.

Купър: Бранд, ти си учен.

Бранд: Тогава ме слушай, когато ти казвам, че любовта не е нещо, което сме си измислили. Тя е... наблюдаема, мощна. Трябва да означава нещо.

Купър: Любовта има значение, да. Има социална полза, помага за изграждането на обществени връзки, отглеждането на деца...

Марка: Обичаме хора, които са починали. Къде е ползата в това?

Купър: Няма такава.

Бранд: Може би има друг смисъл – смисъл, който все още не можем да разберем. Може би любовта е някакъв артефакт, някакво доказателство, че съществува по-високо измерение, което не можем да възприемем съзнателно.

Нещо ме притегля от другата страна на вселената към човек, когото не съм виждала от десет години, за когото знам, че вероятно е мъртъв. Любовта е единственото нещо, трансцендиращо времето и пространството, което сме способни да възприемем.

Изложението на Амелия Бранд върху любовта обаче далеч не е безкористно. Тя го прави точно преди екипажът да реши дали да посети планетата на Ман или тази на Едмунд. Бранд иска да отиде до втората, но изборът ѝ е продиктуван от факта, че Едмунд е бил неин любовник. Затова и тя има мотив да вярва, че любовта е мистериозна енергия със свои собствени окултни сили и способности. И все пак накрая тя се оказва права, поне що се отнася до планетата на Едмунд. Разбира се, че тя е единствената с подходяща околна среда: както вече знаем, планетата на Милър е необитаем океан, докато тази на Ман е ледена пустош.

Изкушението тук е да отпишем всичко това като нищо повече от проява на кичозна сантименталност. Същевременно обаче част от силата на „Интерстелар“ идва тъкмо от неговата готовност да изглежда наивен, както и ексцесивен от емоционална и концептуална гледна точка. Това, което филмът разкрива, е възможността да съществува *зловеща* любов. Така любовта се преобразува от нещо привидно (прекалено) познато в нещо непознато. Според Бранд макар и непознаваема, тя все пак може да бъде изследвана и количествено определена: любовта се оказва зловещ агент.