



ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА – БАН  
НАУЧНО НАПРАВЛЕНИЕ „СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ“

---

Стоян Георгиев Меретев

**ФИЛМОВИ РЕАЛИЗАЦИИ НА ЛИТЕРАТУРНИЯ ТЕКСТ.**

**ПОЕТИКА, КОНТЕКСТ, ИНТЕРТЕКСТ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

*на дисертационен труд*

*за присъждане на образователна и научна степен „доктор“ по 2.1. Филология*

*(Литература на народите на Европа, Америка, Африка, Азия и Австралия –  
сравнително литературознание)*

Научен ръководител:

доц. д-р Георги Цанков

София, 2015 г.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита от разширено заседание на направление „Сравнително литературознание“, проведено в Института за литература на 04.12.2014 г.

Дисертационният труд се състои от увод, седем глави, 23 илюстрации (21 цветни и 2 черно-бели), заключение, резюме на научните приноси, списък на публикациите по темата на дисертацията и на участията в конференции, библиография от 141 заглавия (72 на латиница и 69 на кирилица) и филмография от 121 заглавия (предимно от англоезичната продукция). Общият обем на текста е 309 (298 стандартни машинописни) страници.

**Рецензенти:**

проф. дфн Клео Протохристова

доц. д-р Радостин Русев

**Автори на становища:**

доц. д-р Огнян Ковачев

доц. д-р Татяна Ичевска

доц. д-р Георги Цанков

Публичната защита на дисертацията ще се проведе на ..... от ..... часа в зала ..... на блок 17 на БАН, София, ул. „Шипченски проход” № 52. Материалите по защитата са на разположение на интересувашите се в стая ....., блок 17 на БАН, София, ул. „Шипченски проход” № 52.

## СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Увод. Неизбежният интердисциплинарен „лаизъм“ и перспективата на сравнителното литературознание.....7

### ПЪРВА ЧАСТ

#### Теоретични оптики

1. Понятийно-концептуални амплитуди.....	23
1.2. Казусът „адаптация и екранизация“.....	23
1.3. Филмовите реализации на литературния текст – между преводимост и проводимост.....	29
1.4. Интермедиялността като методологически трамплин.....	31
2. Обзор на научните постановки.....	34
2.1. Джордж Блустоун – първи стъпки към по-цялостното изследване на филмовата адаптация.....	34
2.2. Кийт Коен и неговите динамики на обмена.....	35
2.3. Камила Елиът – шест парадигматични концепта.....	38
2.4. „Протоадаптации“ и значението им за разбирането на връзката кино – литература.....	43
2.5. Биологичната метафора.....	49
2.6. Апроприации.....	52
2.7. Дигиталната хетероглосия.....	54
2.8. Адаптация и римейк.....	58
2.9. Автор vs. адаптор.....	61
2.10. Контекстуалните прочити.....	71
3. Поетологичният обмен между кино и литература в светлината на българските изследователски натрупвания.....	75
3.1. Две пионерски монографии.....	76
3.1.1. „Екранизацията – вечен спор?“ на Вера Найденова.....	77
3.1.2. „От литературата към екрана“ на Олга Маркова.....	80
3.2. Други изследвания.....	86

## ВТОРА ЧАСТ

### Аналитично-съпоставителни и таксономични алтернативи

4. Книгата, четенето и писането на екрана.....	95
4.1. Реквизитните филмови книги и техният иконичен потенциал.....	100
4.1.1. Книгата „Сърцето е самотен ловец“ като детайл от филмовия интериор на „Любовна песен за Боби Лонг“.....	112
4.1.2. Литературата (книгите, четенето и писането) във филмовите адаптации по романа на Шарлот Бронте „Джейн Еър“ – между маркирано отсъствие и визуален синтез.....	121
4.1.2.1. Защо „Джейн Еър“?.....	121
4.1.2.2. Книгите на романовата Джейн Еър.....	124
4.1.2.3. Книгите на екранната Джейн Еър.....	125
4.1.3. „Книгите на Просперо“ – екранна хипертрофия на темата за книгите, четенето и писането.....	152
4.1.3.1. Филмът като оптика на (литературно)историческото.....	155
4.1.3.1.1. Библейстичната интерпретация.....	166
4.1.3.1.2. Ренесансово-бароквата призма.....	178
4.1.3.1.3. Елизабетинският театър в „Книгите на Просперо“.....	183
4.1.3.1.4. Постколониално-педагогическата теория за „Бурята“ филмовата ѝ редакция.....	186
4.1.3.1.5. Бурята в „Бурята“ и „Книгите на Просперо“.....	191
4.1.3.1.6. Грийнауей и Шекспир.....	193
5. Писателски филми.....	197
5.1. Обща характеристика.....	197
5.1.2. Жанр или тема с вариации?.....	198
5.1.3. Типове писателски филми – опит за класификация.....	207
5.1.3.1. Биографични писателски филми.....	207
5.1.3.2. Псевдописателски филми.....	209
5.1.3.3. Писателски филми на алюзивна основа.....	214
5.1.3.4. Същински писателски филми.....	215
6. Филмови заглавия с литературен нюанс.....	230

6.1. Интродукция.....	230
6.1.2. Таксономични щрихи.....	234
6.2. Литературните филмови заглавия в България преди и след 1989 година.....	238
7. Филмовата адаптация като тематично-образна споделеност между киното и литературата.....	251
7.1. Камерите са картечници (филмовата адаптация в романа „Златната тетрадка“ на Дорис Лесинг).....	255
7.2. Непосилната лекота на <i>rewriting-a</i> (филмовата адаптация в романа „Безсмъртие“ на Милан Кундера).....	265
7.3. Екранната <i>антиадаптация</i> – поредният хепиенд? (Сравнение между филмите „Адаптация.“ и „Тристрам Шанди: История за петел и бик“ в ракурса на продуктивната самонаблюдателност).....	273
Заклучение.....	280
Справка за приносите на дисертационния труд.....	284
Публикации по темата на дисертацията.....	286
Участия в конференции.....	287
Библиография.....	288
Филмография.....	299

### Увод. Неизбежният интердисциплинарен „лаизъм“ и перспективата на сравнителното литературознание

В увода уточнявам, че изследването ще се проведе от гледната точка на модерното сравнително литературознание, в рамките на което, исторически погледнато, се развива научният интерес към връзката между екранното изкуство и литературата. Системните занимания с филмови адаптации възникват през 60-те и 70-те години на XX век в департаментите по сравнително литературознание в САЩ и Западна Европа, следвайки инерцията на постструктурализма, от който постепенно се оттласкват. Преди това дебатите по въпроса са фрагментарни и без институционална основа. От 90-те години до наши дни заниманията с киноадаптации са несекващо интензивни. За съжаление, в България се наблюдават сериозни дефицити в тази сфера.

Настоящият труд намира основание тъкмо защото следва, от една страна, **актуалната тенденция** сравнителното литературознание все по-често се спира върху интердисциплинарна проблематика. От друга страна, в дисертацията е налице подчертаният стремеж да се избяга от традиционния предразсъдък към отношението между двете изкуства като въпрос единствено на превод от вербално към визуално. Допълнителен (но много съществен) аргумент е и оскъдността на подобни изследвания в българската практика.

Тази методологическа нагласа съответства на заявения научноизследователски **обект**, а именно: *специфичните практики на взаимодействие между киното и*

*литературата*, обозначени с работното понятие „филмови реализации на литературния текст“. Определям *филмовата реализация на литературния текст* не единствено като превод от вербален към визуален наратив (както гласи популярното клише), а като част от и платформа за поетологични, контекстуални и интертекстуални преплитания между литература и кино. Тези връзки може изобщо да не са на фабулно равнище, а да се изразяват чрез алюзии или формални похвати. Понятието не е противопоставено на вече добилите гражданственост „адаптация“, „екранизация“ и др., които обаче неизбежно търпят линейно-разказвателна конотация. Напротив, въвеждам го, за да обознача едно по-глобално ниво на взаимодействие между наративни и алюзивни (адапторски или авторски) практики, свързващото звено на които са екранните образи на литературния текст и неговите материални реквизитно-иконични „аватари“.

В този смисъл централният **предмет** на изследването е *литературата – видяна в перспективата на неразривна интеракция с екранното изкуство – като тематично-образно присъствие (книги, четене, писане, адаптиране), но и като структуропораждащ елемент във филмите* (неслучайно определям реализациите с обобщаващото прилагателно „филмови“, избягвайки стесняването на обсега само до широкия екран). Възможните проявления на тази интеракция са сведени до няколко аспекта. **Цел** на изложението е да се проучат:

- филмовата адаптация като медия за и обект на различни метакритически, интер- и контекстуални завихряния;
- писателската тема в киното;
- практики на четенето и писането в киното, образи на реквизитни книги във филмовия интериор, писаният или произнесен текст във филма (ядро на дисертацията);
- филмовото заглавие, „облечено“ в литературност (отчасти стъпвам върху титрологичен подход).
- филмовата адаптация като тематично-образен конструкт, от една страна, в метаромана на XX век, а от друга, в експерименталното кино на XXI век.

Освен изброените по-горе предмети на изследването, сериозен интерес представлява и теоретичният дискурс, който под една или друга форма дефинира филмовите реализации на литературата, но и влиза в продуктивна обвързаност с творческите (адапторски) решения на редица автори.

Изхождайки от зададените параметри, поставям следните конкретни **задачи** на проучването:

- да се прецизира терминологичният апарат;
- да се изготви съпоставително-аналитично представяне на най-актуалните и световно утвърдени изследвания в областта на филмовите адаптации;
- да се разгледат в съпоставка и да се изложат подробно българските приносни изследвания по темата в светлината на чуждестранните;

- да се предложат проучвателски области, алтернативни на традиционната представа за връзката кино–литература, неизследвани досега аспекти или такива, които са само фрагментарно представени в наличната литература;
- алтернативните проучвателски области да се подплатят със задълбочено анализирани примери от художествения материал – както от чуждестранната, така и от българската практика, като освен всичко останало се направи и опит да бъде уловен и онагледен международният контакт на българското с чуждото (най-вече европейското) именно чрез връзката кино–литература.

Изпълнението на маркираните задачи именно в тази им последователност работи в услуга на следната теза.

**Съсредоточаването върху литературата, от една страна, като тематично-образно присъствие във филма и негов структуропораждащ фактор, от друга, благоприятства изясняването на конкретни интертекстуални и контекстуални връзки между отделните творби в рамките на едно изкуство или на границата между две и / или повече знакови системи, както и в рамките на една или на границата между две или повече национални художествени продукции. Изследователският интерес към многообразието от филмови реализации на литературата – видени не като отделни, изолирани една от друга практики, а като компоненти на единен процес, обединени от иконично-реквизитните екранни появи на книгите – може да изготви надежден ориентир за отграничаване на по-мощни явления (жанрови, композиционни, поетологични формации). Но всъщност преди всичко екранните проявления на книгите, четенето, писането и адаптирането могат да послужат за ефективна оценка на художествените достойнства на филма, в който биват открити – независимо дали той е адаптация, или изхожда от авторски сценарий.**

## ПЪРВА ЧАСТ

### Теоретични оптики

#### 1. Понятийно-концептуални амплитуди

**1.2. Казусът „адаптация и екранизация“.** Отстоява се тезата, че термините „адаптация“ и „екранизация“ не могат да бъдат използвани като синоними, без да се търси някаква конотация, най-вече пейоративна, когато става дума за втория термин, зареден с пропагандни отънъци от съветското минало. Обратно, понятието „адаптация“ понякога звучи объркващо разнопосочно, но съдържа идеята за творческа интерпретация и в този смисъл е много по-адекватно на съвременните разбирания и практики.

**1.3. Филмовите реализации на литературния текст – между преводимост и проводимост.** С оглед на заявеното по-горе относно връзката литература–кино застъпвам становището, че *филмовата адаптация и сродните ѝ активности не са толкова обект на преводимост, а по-скоро субект на проводимост – т.е. творчески акт в режим на интермедиаалност.*

**1.4. Интермедиаалността като методологически трамплин.** Тук потвърждавам теоретично (чрез наблюденията на Агнеш Петьо върху интерарт процесите) решението си да възприема филмовите реализации на литературата за плод на *дистанционна интермедиаалност*: книгата и филмът (филмите) „по нея“ са едно цяло, което макар и от разстояние – както пространствено, така и времево – създава неразривна смислово-естетическа цялост.

**2. Обзор на научните постановки.** В тази глава се спирам подробно върху трудовете на автори, изиграли значителна роля за постепенното изкрystalизиране на обговаряното интерарт сцепление.

**2.1. Джордж Блустоун – първи стъпки към по-цялостното изследване на филмовата адаптация.** Джордж Блустоун пледира да не се съди с литературни критерии за качеството на филмовата адаптация, но твърде крайно разграничава двете изкуства, показвайки концептуална зависимост от парадигматичното Лесингово схващане за поезията и живописата, само че неправомерно приложено към киното и литературата.

**2.2. Кийт Коен и неговите данимики на обмена.** Около две десетилетия след книгата на Блустоун „От романа към филма“ (1957) бива издаден трудът на Кийт Коен „Филм и фикция. Динамики на обмена“ (1979), който подема разговора за интермедиаалността и надмогва парадигмата на Лесинг. Коен поддържа тезата, че за киното е изначално присъщо органично да съчленява както тематични матрици, така и разноредни знакови системи и естетически парадигми.

**2.3. Камила Елиът – шест парадигматични концепта.** В духа на Кийт Коен Елиът прави опит да насочи вниманието към шест концепта, като цели да тласне академичното мислене към едно по-многопластово разбиране не за веднъж зададени модели, а за вариативност и комбинативност. Тези концепти са: психичен, вентрилоквистки, генетичен, концепт за де(ре)композирането, инкарнационен, концепт за превъзходството.

**2.4. „Протоадаптации“ и значението им за разбирането на връзката кино–литература.** В тази подглава се изследват спецификите на киноадаптацииите от зората на ХХ век, които все още са в едно предпарадигмално състояние, не са заложици на преводно-линеарната концепция, заради което съм ги обозначил като „протоадаптации“. Издигам тезата, че степента на литературност в даден филм, независимо дали той е адаптация, или не, е, да го наречем, *атавизъм*, формиран във времената, когато не оригиналността на интерпретацията при досега с каноничните литературни произведения е била ценностно-естетическа везна, а стремежът новото забавление за масите да добие статут на изкуство.

**2.5. Биологичната метафора.** Залавяйки се за употребения по-горе термин *атавизъм*, се концентрирам върху книгата на Линда Хътчън „Теория на адаптацията“ и критически разглеждам честите аналогии с природните науки в адаптационните изследвания.

**2.6. Апроприации.** Според Джули Сандърс *апроприацията* е творческа активност, която прилича повече на интертекстуална игра. Характерно за тази практика – в противовес на адаптацииите – е, че връзката между източника (или източниците) и боравещия с него вторичен текст не се афишира.



**2.7. Дигиталната хетероглосия.** За Ричард Бергер хетероглосията е теренът, на който се срещат различните версии на даден текст, които заедно образуват едно произведение, естетическата наслада от което се поражда чрез запълването на наративните пукнатини от възприемателя. Дигитална е, защото се осъществява на терена на новите медии, най-вече в Интернет.

**2.8. Адаптация и римейк.** Римейкът основно се мисли като *римейк на друг филм*, докато един от принципните аргументи на адаптационните изследвания е този за преместването от / между различни семиотични регистри, най-често между литература и филм“ (Веревис, 82). Това разграничение обаче се оказва не толкова надеждно, когато е налична верига от адаптации, в която всяка следваща адаптация демонстрира приемственост спрямо предходната, без да е ангажирана пряко с текста източник, и по този начин в една или друга степен проявява характер на неин римейк.

**2.9. Автор vs. адаптор.** Разглежданите по-горе зависимости имат едно важно, но често пренебрегвано измерение. Това е специфичният проблем за авторството при филмовите адаптации – и като социална, и като текстуална категория. Като социална категория авторството в разволя на киното въобще, а по-специално на онзи негов отрасъл, който борави системно с литературните ресурси, е разкъсвано между претенциите на продуцента, режисьора и в много по-малка степен – на сценариста, за мястото не само на контролираща, но и репрезентираща процеса фигура. Тази „борба“ неизбежно минава през отношението към адапторската дейност в различните периоди от историята на киното. Интересен е примерът с Хичкок, разгърнат подробно в дисертацията.

**2.10. Контекстуалните прочити.** Адаптацията не се поражда в изолация от заобикалящите ги исторически промени. Особено значима като обект на изследване е *транскултуралната адаптация*, образци на която могат да бъдат цели адаптационни „кълъстери“ на едно произведение или на определен автор.

\*\*\*

**Общото** между всички, представени дотук гледни точки към филмовите реализации на литературата е настойчиво повтарящата се в различни варианти представа за диалогичността между изкуствата както на формално, така и на съдържателно равнище, а също и между отделните творби, но видени в контекста си на действие – това е основният принцип, от който би следвало да се подхожда при прилагането на компаративния метод.

**3. Поетологичният обмен между кино и литература в светлината на българските изследователски натрупвания.** Повечето от тях не кореспондират пряко и целенасочено с поетиката на литературните детайли в кинотекста, а се придържат към по-популярното и общо жанрово-наратологично интерпретиране. Не липсват обаче и теоретизиращи гласове, които се опитват да тласнат мисленето към по-глобалните прониквания между киното и литературата.

**3.1. Две пионерски монографии.** Най-представителен израз на тези гласове са две монографии – изчерпателни като проблематика и повече или по-малко теоретично монолитни, които, макар и доминирани от една и съща тема, са коренно различни, а оттам в известен смисъл се допълват. Става въпрос за „Екранизацията – вечен спор?“ (1992) на Вера Найденова и „От литературата към екрана“ (1981) на Олга Маркова.

**3.1.1. „Екранизацията – вечен спор?“ на Вера Найденова.** В пряка връзка с темата на дисертацията Вера Найденова посочва необходимостта от дисциплината *поетика на екранизаторското творчество* (Найденова 1992, 22), която би следвало да се члени на обща, описателна и историческа поетика.

**3.1.2. „От литературата към екрана“ на Олга Маркова.** Трудът на Маркова не се прицелва по посока на пределната теоретична обезпеченост и само маркира отделни положения, на които по-подробно се спира и В. Найденова. Затова пък истински ценното в нейното изследване започва с главата „Когато се търсят сюжети“. В нея се проследява зараждането на първите екранни адаптации в България, техните специфики преди и след 9 септември 1944 г.

**3.2. Други изследвания.** Интересни и значими са проучванията на Огнян Сапарев, Тодор Андрейков, Владимир Игнатовски, Елизавета Боева, Емилиян Николов, Огнян Ковачев, Георги Господинов. Прави впечатление, че теорията на превода сякаш взема превес над идеята за интермедиялността при повечето автори, но у всички се открива в една или друга степен представата за диалогичност, разпознаваема у повечето световно признати авторитети в областта.

## ВТОРА ЧАСТ

### Аналитично-съпоставителни и таксономични алтернативи

**4. Книгата, четенето и писането на екрана.** Една от разновидностите на екранно реализираната литература, която е подчинена на типа диалогичност, концептуално доминиращ първа част, е употребата на книгите, писането и четенето като съдържателно-формални компоненти на филмовото произведение. Разбирам явлението като кинематографична или телевизионна трансформация на изброените практики от изцяло писмено-вербални в аудио-визуални образи с акустични свойства, които иконично и / или драматургично (наративно) направляват рецепцията на екранното действие и обогатяват идейно-художествения му потенциал. Това става чрез вписване (заснемане) на книжно тяло като част от филмовия реквизит, изписани ръкописно (калиграфически) или печатно страници, ситуиране на действието в библиотека, в книжарница или литературен клуб, изпъстрен с цитати диалог и т.н. Подобни функционализации на книжното тяло и писаното или произнесено слово биват естетически мотивирани и въздействащи посредством специално визуално акцентирание чрез ракурс, план (близък, далечен, крупен, панорамен – всички могат да ни сугестират) или пък с помощта на звуково-интонационно уплътняване, изразено чрез интонацията на актьора, чрез музикалния фон или въобще с помощта на някакво шумово въздействие.

**4.1. Реквизитните филмови книги и техният иконичен потенциал.** Реквизитните книги могат да бъдат както референтни на действително съществуващи литературни творби, така и обозначаващи напълно фикционални текстове (порождение на сценария или допуснати до него при адаптацията на литературен източник), съществуващи единствено в рамките на филмовото (респективно литературното) произведение. Като трети вариант можем да назовем безименните реквизитни книги, които попадат в „масовката“ от предмети и чрез които само се маркира читателската дейност на персонажите или пък се запълва / декорира мястото на действието, когато то

изначално е свързано с четене – книжен пазар, библиотека, класна стая, книжарница, кабинет и пр.

Посочените екранни употреби на реквизитните книги в тематично-съдържателен план по нищо не се отличават от своите еквивалентни присъствия в литературата. Освен може би, че в киното се използват много по-пестеливо и с акцент върху материалната повърхност на книжното тяло, а не върху думите, които то съдържа, особено когато е подплатено със специални ефекти. Това не означава, че писаното слово не „играе“ във филмовата драматургия: то е в паратекста (заглавие, кастинг, субтитри), в диалога, да не говорим за собствено фикционалните, неслужебни появи на речта – героите си разменят бележки, вторачват се в отделни пасажи от някоя книга, цитират, рецитират, разчитат най-прозаични табели и отдавна забравени, древни писмена, самите те често записват нещо и камерата се приплъзва отблизо, за да ни разкрие подробностите, доколкото логиката на филмовия разказ го позволява.

И с невъоръжено око се забелязва, че като цяло честотата, мащабът и естетическата стойност на употребата се определят от формални характеристики като жанра и вида на дадения филм. Достатъчна е една непринудена разходка из необятната електронна база данни IMDb, за да се убедим, че например класическите екшъни, хорърите, геговите комедии и въобще жанровете, които разчитат не само на „остра“ сюжетност, но и търпят някакви тематични рестрикции, рядко пристъпват към тематизация на книгите и четенето, а оттам избягват и декор, запълнен с книги, които на всичкото отгоре да имат съществено значение за интригата, за композицията или за възможния междутекстов диалог с други творби.

В документалните филми, напротив, ако например представят живота и творчеството на някой писател, те често изобилстват от цитати, от фиксиране върху различни издания на въпросния автор, върху обстоятелствата, при които е сътворил нещо, кабинета му, работните му навици и т.н. Въобще този тип филми неизбежно изобилстват от литература, разбира се, най-вече в случай че онагледяват литературната история. Но по-важното е, че те го правят по един статичен, лишен от ярката метафорика на монтажа начин, защото целта им е основно да информират. Поради тази им функция пресоляването с „лирически“ отклонения е крайно нежелателно.

Като че ли най-разпознаваеми образи на книги и текстове се срещат в мелодрамата, в авторските филми и в пограничните, жанрови хибриди, където, макар и само привидно в периферията на разказа, реквизитните четива не само допълват цялостното звучене, но и въобще задвижват механизма на екранното действие, задават цялостния естетически облик на творбата.

Още през 1912 г. в „Земята отвъд залеза“ (*The Land Beyond the Sunset*) – един от шедьоврите на нямото кино, темата за книгата и четенето е намерила ярко приложение. Главният герой – бедният Джо, експлоатиран от алкохолизираната си баба, намира временно спасение в благотворителен пикник, организиран от доброволци, на брега на морето. Една от благотелките чете на бедните деца историята на Джек – млад принц, нападнат от зла вещица, но впоследствие спасен от феи, които го качват на вълшебната си лодка, задвижвана без гребла, само с магия, отвеждайки го в своята Земя отвъд залеза, където той заживява щастливо во веки веков.

В този ранен 12-минутен филм четенето играе важна тематично-композиционна роля. Именно в структурно отношение общият план, в който виждаме четящата жена, заплита две паралелни сюжетни линии, преквключвайки от онагледената фантазия на

Джо, който си се представя като принца от вълшебната приказка, към настоящето, в което брегът внезапно опустява и малкият герой остава сам с книгата и безрадостната перспектива да се завърне у дома, при тираничната си настойница. Фантазмът на Джо, събуден чрез сюжета на „Земята отвъд залеза“ (както по-късно е загатнато от един бланк, че всъщност е озаглавена реквизитната, изцяло фикционална книга, онасловила и самия филм), го пренася напълно в приказния свят, а това се изразява кинематографично чрез монтажно редуване на кадри от пикника и от света на измислицата. Обратно, когато четенето е приключило, героят си представя кошмара, който го чака въкъщи, но този път биваме информирани за това чрез наслагване на два кадъра един върху друг: мислите на момчето, в които изниква образът на упражняваното върху му насилие, се проектират на стената на близката постройка. Определено изразните средства, чрез които надничаме в съзнанието на Джо, йерархизират въобразената литература толкова високо, че й отреждат автономност на изображението, което споменът за бруталната действителност не заслужава, той заплашително, но бледо прозира наред окръжаващия го ландшафт.

Тази опозиция е предхождана от още едно, задочно контаминиране, което изплува при съпоставка с началото на филма. Джо е вестникарче, печатната медия е не само неговото препитание, неговият залог все още да има покрив над главата си, но до голяма степен репрезентира значението на писаното слово за героя – то е злободневно, чисто информативно, символ на мизерния му живот и закотвеността в него, на липсата на алтернатива. Докато книгата „Земята отвъд залеза“ го среща с изящната словесност, с възвишеното и красивото, отваря възможност за бягство, до такава степен завладява въображението на момчето, че то започва да я използва като магически наръчник, с който обаче се ориентира в прозата на настоящето. Така отплуването към залеза в търсене на вълшебната земя, на изгубения рай, това тъжно смесване на фикция и действителност се оказва кинематографично мотивирано именно от темата за четенето, която става платформа за една наистина изящна не само за времето си, но очарователна и сега филмова композиция – като започнем от монтажа и стигнем до дълбокото социално-психологическо послание.

Интересни реализации се срещат и на абсолютно неочаквани места. Например американската холивудска апокалиптика определено не разчита на захласнати в страниците герои, но режисьори като Роланд Емерих успешно вплитат в грандиозните сцени на разруха и масови измирания темата за книгата и четенето. В „2012“ изпъква фигурата на безизвестния писател фантаст Джаксън Къртис (в ролята Джон Кюсак), чиято единствена книга „Сбогом, Атлантида“ ще попадне съвсем случайно, също като автора си, в своеобразния, футуристичен ноев ковчег, събрал останките от човечеството. Зрителят бива въвлечен не просто в един пир за оцелото, но е направен съпричастен и на въпроса какво ще стане с хилядолетната ни култура при един хипотетичен катаклизъм, което на свой ред подтиква и към размисъл за крехкостта на литературния канон – той може не просто да бъде реструктуриран, а изцяло подменен, и то с най-случайния възможен текст. Този случаен текст във филма е облечен в реквизит, който от своя страна никак не е случаен и попада в опозиция, придаваща допълнителен нюанс не само на темата за четенето, но и на темата за краха на технократската цивилизация и нейното регенериране именно чрез една иначе по библиейски обемна *хартуена* книга без никаква популярност и авторитет.

Противопоставянето, което остава като че ли незабелязано от тълкувателски настроената публика, е между книгата на Къртис и средствата за масова комуникация, като интернет и радиото, чрез които се изразява маниакалният отшелник Чарли Фрост.

Блогът на Чарли ползва различни ефекти, анимации и прочее, той има, така да се каже, специфична художествена поетика, интерактивен е, включен е в Мрежата, което го прави в пъти по-популярен от треторазредния роман на Къртис. В същото време и двете „творби“ говорят за края на света (що се отнася до „Сбогом, Атлантида“, естествено, можем само да се досещаме). Но единственото, което Чарли прави, е да информира, поднасяйки фактите стилизирано и фрагментарно (основната функция на интернет), като поредица отменящи се, проблясващи набързо кадри върху монитора на лаптопа. Обратно, монолитната и независима от електрониката „Сбогом, Атлантида“ съдържа не просто фаталната прогноза, но за разлика от песимистичния Чарли, от нея лъха надежда за спасение на човечеството (научаваме го откъслечните разговори между героите в тази насока), тя като че ли крие решението на проблема, най-малкото го осмисля, провокира знание, а не просто изговорва очевидното.

Ето защо в края на филма „Сбогом, Атлантида“ се превръща в завета на новото човечество, който оцелява заедно с автора си, докато онлайн гласът на Чарли заглъхва веднъж завинаги сред потоците лава на изгригналия Йелоустоун. В предпоследната сцена, молко преди да узнаем, че глобалният катаклизъм вече е отшумял, „Сбогом, Атлантида“ се появява отново, този път (за първи път от началото на филма!) бидейки четена и положително оценена от една от оцелелите пасажерки в модерния ноев ковчег. Всъщност това е истинското раждане на тази книга, която при първото си включване в историята на семейство Къртис изпълнява само ролята на маркер за идентифициране на героя като писател: в забързаната му утрин камерата се приближава към рахвърляните по пода копия на „Сбогом, Атлантида“ (подозрително много, явно тиражът не е достигнал предназначението си и залежава), на задната корица има анотация и снимка на автора, всъщност Джон Кюсак. Преди това обаче за миг в близък план зърваме нещо много важно – книга, която дава тон не само на Къртисовия роман, защото все пак е част от неговия личен канон, предполага се, че го е формирала творчески, неслучайно камерата ни я поднася с тава категоричност. Става дума за „Моби Дик“ на Херман Мелвил. Тази реквизитна книга „износва“ върху предната си корица такава експлицитна приемственост между действителния текст „Моби Дик“, фикционалното му порождение „Сбогом, Атлантида“ и филма, който ги среща („контекстуализира“), че няма как да не помислим този дребничък детайл като ключ, през който може да се интерпретира целия визуален апокалипсис на Емерих.

Не по-малко изенадваща се оказва появата на „Спасителят в ръжта“ в холивудския трилър „Теория на конспирацията“. Джери, героят на Мел Гибсън, е програмиран да си купува единствения роман на Селинджър винаги когато го види, а резултатът от тази манипулация са десетки издания от книгата в личната му библиотека, които той дори не е и разгърнал. Дотук по нищо не личи появата на дублиращите се томове във филма да провокира междутекстовост, да диалогизира кинотворбата с романа.

Само че Джери много напомня на Холдън Колфийлд по своята личностна обърканост, по колебанията в паметта, а оттам – и в идентичността си, непрекъснато заплашена от размиващия устоите на Аза външен свят (ежесекундно следящите го конспиратори, които на един по-ранен етап са „промивали“ мозъка му с цел да го превърнат в безскрупулен убиец). В някакъв смисъл Джери е порасналата версия на Холдън и следователно книгата не е просто фигуративно използвана, а действа на едно по-високо художествено равнище. Плакатът на Джон Ленън, залепен на стената редом до неотворените копия на „Спасителят в ръжта“, няма как на свой ред да не тласне асоциативния поток към убиеца на Ленън – Марк Чапман. Знае се, че Чапман е обсебен

от Холдън Колфийлд и се идентифицира с него, носи „Спасителят в ръжта“ на местопрестъплението. Популярният Селинджър герой определено не може да бъде ценностен ориентир, но неговата инфантилност и обърканост, липсата на душевен център очевидно се сговорват с патологията на убиеца. Всъщност Чапман е един Холдън Колфийлд, който е преминал границата, един Холдън, който не само се е провалил в утопията си да спасява невинните от мръсотията на света, но е отишъл още по-далеч – срещнал е тоталното си падение, ставайки част именно от злото, срещу което е копнял да се бори. Ако мислим Чапман като втора фаза на синдрома Холдън Колфийлд, то Джери от „Теория на конспирацията“ е на някакъв трети етап, от който струи – типично по холивудски или не – надеждата, че героят най-сетне ще се интегрира в обществото въпреки чуждестранното си и травматичните преживявания, оставили завинаги отпечатък върху психиката му. За подобна трансформация показателни са няколко обстоятелства.

Първо, той съзнателно отказва да прочете „Спасителят в ръжта“, защото, освен че тази книга се е превърнала в инструмент за насилие върху съзнанието и свободната му воля, тя е и символ на обществената принуда, на статуквото, зад което се спотайва конспирацията – изучава се в училище, а това на свой ред е и камък в градината на литературния канон, на идеята за институционализирана литература въобще. Джери е бил готвен за безмилостен убиец, разбира се, неслучайно с помощта на създадения му условен рефлекс да купува „Спасителят в ръжта“ – метафизичния инструмент за езекуцията на Джон Ленън, не по-малко зловещо набиващ се на очи на местопрестъплението от материалното оръжие. И може би точно поради категоричното си нежелание да допусне в съзнанието си интрига, облъхната с аромата на смъртта, Джери се отгласва от книгата, която иначе може да се приеме като огледало на неговата същност, от което надничат сдвоеният образ на Холдън Колфийлд и Марк Чапман – два рака между фикция и реалност, влели се в дискурсивната река, пресичаща филма. Отхвърлянето на „Спасителят в ръжта“ е израз на желанието за промяна, за скъсване с досегашния Аз и поемане напред, към загадния бъдещ хармоничен живот с волно яздещата героиня на Джулия Робъртс. Така филмът „Теория на конспирацията“ разчита на реквизитната книга „Спасителят в ръжта“, за да направи комуникацията си с действителния текст на Селинджър експлицитна, но в рамките на дискретната, естетски премерена интертекстуалност.

Доста встрани от филмовите закачки с реквизитни книги е един музикален видеоклип. Става дума за клипа на песента *Breakfast at Tiffany's* на позабравената и иначе семпла американската рок група от 90-те *Deep Blue Something*. Въпреки че в текста се възпява филмовата адаптация на романа „Закуска в Тифани“ (без да се експлицира като такава, а единствено като филм), още при началните акорди, в първите десетина секунди от началото на клипа, вокалистът е показан с една малка книжка в ръка, която по-късно, когато софрата пред „Тифани“ е разпъната, отново се появява, но и в двата случая камерата не се приближава достатъчно, за да сме сигурни, че това е романът на Труман Капоти. Разбира се, отказът книгата да бъде категорично определена, е част от интертекстуалната игра: налице е видеоклип на песен, която се казва „Закуска в Тифани“ и възпява филмовата адаптация на творбата със същото заглавие, която от своя страна индиректно присъства на екрана – един вид компенсаторно, чрез визия допълва текста на песента, където ни най-малко не се споменава, и така се превръща в своеобразна закачка с онази част от аудиторията, която все пак е наясно, че известната холивудска продукция, причиняла огромно огорчение на Капоти, има литературни корени.

Разбира се, подобни книгопояви във видеоклиповете, трилърите или суперпродукциите са рядкост. По-характерни проявления реквизитните книги намират във филмите, предназначени за деца и юноши – особено в техния фентъзи отдел или пък в анимациите. И това е съвсем обяснимо, като се има предвид възпитателната поза, каквато тези филми в една или друга степен възприемат, тяхната неизбежна ангажираност с проблемите на нравствеността и личностното израстване, което минава през колебанията между фантазия и действителност, между, от една страна, четенето като ментално пробуждане и от друга страна, приключението като път към социална интеграция и натрупване на житейски опит. Естествено е за съзряващото младо съзнание интересни да са сюжети, в които книгите оживяват, от страниците изскачат чудовища и вълшебници, откъм томовете се разнася шепотът на хилядите персонажи... Типични примери са „Мастилено сърце“ и „Хрониките на Спайдъруик“, „Господарят на страниците“. Поредицата „Хари Потър“ не само запазва, но и допълнително функционализира на екрана епизодите, ангажирани с вълшебните книги. В адаптациите по Тери Пратчет неизбежно се появява своенравната Октава – „...най-великата от всички магьоснически книги, притежание в миналото на Създателя на Вселената“ (Пратчет 1992); а често пък от екрана изненадващо наднича и самият Пратчет, влизайки в някоя дребна роля. На свой ред Питър-Джаксъновата трилогия „Властелинът на пръстените“, заедно с всички педантично подбрани детайли, с които продуцентите жадно се стремят да спечелят най-различни, дори напълно противоположни целеви зрителски групи, е запазен и своеобразният летопис, който от „Хобитът“ (историята за приключенията на Билбо) прелива във „Властелинът на пръстените“ (мисията на Фродо).

**4.1.1. Книгата „Сърцето е самотен ловец“ като детайл от филмовия интериор на „Любовна песен за Боби Лонг“.** Изключително ярък пример за това как образите на книгата, четенето и писането сработват на екрана е един „кълстерът“, образуван от „Сърцето е самотен ловец“ (1940) на Карсън Маккълърс, едноименният филм по този дебютен за авторката роман (1968), повлияния от него бестселър „Сбогом, „Мегъзийн Стрийт““ (2005) и неговата киноадаптация „Любовна песен за Боби Лонг“ (2004). Примерът е намясто освен всичко и защото доказва, че едно привидно семпло, наглед кичозно и второстепенно произведение, за каквото често се взема „Любовна песен за Боби Лонг“, може да се възприеме по съвършено различен начин, след като бъде видяно от гледна точка на естетически потентното интериоризиране на образа на книгата, който, от една страна, разкрива интересна приемственост между изредените творби, а от друга страна, изпълнява важна композиционна роля.

„Любовна песен за Боби Лонг“ е филм, който настойчиво жонглира с литературни цитати. Употребата на тези цитати обаче има по-скоро декоративна функция и подпомага сцеплението на двойката персонажи, биографично свързани с/ от хуманитарното познание – Боби Лонг е бивш професор по английска литература, отдаден на алкохолно подплатена резигнация, докато Лоусън Пайнс е неговият довчерашен асистент и настоящ биограф. Типично за двамата геори е, че са отдадени на хронично активираща се интелектуална игра, сведена до разпознаването на автори по цитати от техни произведения.

Заедно със спиртните изпарения и меланхоличния саундтрак, небрежното разхвърляне на литературни фрагменти тук и там из киноразказа създава особен колорит, на фона на който от своя страна обаче се откроява същинската междутекстовост. Тя се акумулира чрез иконичната в случая книга „Сърцето е самотен ловец“ с автор Карсън Маккълърс. За разлика от споменатия интертекстуален

„дресинг“, който присъства изцяло вербално, без да се състои в нито един момент като графика, тази творба въобще не „играе“ като текст – писан или произнесен; нищо от съдържанието ѝ, като изключим само близкия план на заглавието и на едно ръчно написано посвещение върху титулната страница, не намира излаз на екрана. Тя е предимно книжно тяло, реквизит.

Въпреки това *книгата* „Сърцето е самотен ловец“ по специфичен начин маркира приемствеността между адаптацията, каквато е „Любовна песен за Боби Лонг“, и нейния източник, бестселъра „Сбогом, „Мегъзин Стрийт“. Романът на Маккълърс може да се приеме отчасти като смислопораждащ за „Сбогом, „Мегъзин Стрийт“, където връзката между двата текста стои доста неразпознаваема поради беглото, сякаш между другото, споменаване на заглавието „Сърцето е самотен ловец“. В „Любовна песен за Боби Лонг“, обратно, по всичко личи, че този привидно незначителен детайл не само се запазва, но върху него се поставя специален драматургично-кинематографичен акцент. Това наблюдение издига тезата за значимостта на разглежданото книжно присъствие, мотивира неговата характерна префункционализация във филма, в който то не само разнообразява интериора, нито единствено конотира интригата, а в голяма степен я поражда, същевременно заплитайки любопитен интертекстуален възел.

Защо „Сърцето е самотен ловец“ се експлицира като семантично натоварен детайл от реквизитния интериор на „Любовна песен за Боби Лонг“? Отговорът може би се спотайва в литературноисторическия контекст, който задава романът на Маккълърс. Макар далечно и само намекнато, родството на Хана от „Сбогом, „Мегъзин Стрийт“ и Мик Кели от „Сърцето е самотен ловец“ е очевидно. И двете героини са тийнейджърки от Американския юг, които търсят своята идентичност, градят своя „билдунг“. Характерното и за двете е, че пътят към съзряването минава през маргиналността като образователна институция. Тази социално периферна институция като обект на литературно изображение е съставена от двойка аутсайдери, които са се отместили от обществото в утехата на своята заедност, разколебавайки донякъде традиционната представа за семейство, както биха побързали да отбележат *gender* изследователите. По-общо погледнато, подобна конфигурация, т.е. двойката чудаци, дистанцирани от образцовия социум, е със силно присъствие в тематичния каталог на световната литература. Американската също не прави изключение и развива собствена традиция в тази насока (например при Стайнбек в „За мишките и хората“). В „Сърцето е самотен ловец“ на Маккълърс това са глухонемите Джон Сингър и Спирос Антонапулос“; в „Сбогом, Мегъзин Стрийт“ на Капс сходни са алкохолиците Боби Лонг и Байрън Бърнс; в „Любовна песен за Боби Лонг“ последната двойка се запазва, като единствено досадното и претенциозно *Байрън Бърнс* е заменено с Лоусън Пайнс. Трябва да се направи уговорката, че конкретната схема, за която стана дума по-горе, не е дадена в чист вид при Маккълърс: отношенията на Мик Кели с този тип маргиналност се ограничават само до познанството ѝ със Сингър, чийто партньор е въдворен принудително в психиатрично заведение. Въпреки очевидната „дисперсия“ на този вид сдвоена маргиналност същността ѝ на педагогическа инстанция в някаква степен присъства в романа на Маккълърс.

От друга страна, в текста на Капс схемата е конструирана в чист вид. След погребението на майка си Хана бива „осиновена“ от двамата близки приятели на покойницата – Боби Лонг и Байрън Бърнс, които, както е и в „Любовна песен за Боби Лонг“, са намерили убежище в приглушения катарзис на взаимната вина, алкохола и... поезията. Бивши преподаватели по литература, в един момент двамата се заемат с реабилитирането на Хана в образователния процес, от който тя буквално е отпаднала.



Точно по това време в разказа се появява „Сърцето е самотен ловец“ – това е първата по-сериозна книга (а и въобще първата), която героинята прочита. Чете я съсредоточено и продължително; прибързано обявява книгата за най-доброто, което някога е чела. Отговарят ѝ, че един роман, разбира се, не е достатъчен аргумент за напредък. И само толкова е отредено на „Сърцето е самотен ловец“.

Повестувателно необоснованата възторженост на Хана обаче не е случайна, като се има предвид идентичността ѝ с Мик Кели, персонажите особняци, с които и двете влизат в близък контакт, уроците, които научават от това съприкосновение, атмосферата на Американския юг като общо място на действието. Естествено, не е случаен и фактът, че точно тази книга ознаменува първите стъпки на Хана в света на литературата.

Авторите на „Любовна песен за Боби Лонг“ се възползват именно от рефлексивния потенциал на този книжен образ, който при Капс остава зачатъчен, само намек за междутекстов диалог. Във филмовата версия кинообразът на „Сърцето е самотен ловец“ дори успява и да се мултиплицира в няколко текста – различни и видово, и жанрово, но всички тръгващи от и съдържащи се в книгата реквизит.

Може да се започне оттам, че за разлика от слабо мотивираните връзки между персонажите в романа на Капс, във филма налице е адекватен композиционен лост, който тласка героите един към друг – наследството, което Лорейн, майката на Пърси (т.е. Хана в романа) ѝ е оставила след смъртта си. Това е къщата, в която Пърси за първи път среща Боби и Лоусън и която тримата се налага да делят известно време, както е пожелала в завещанието си покойната Лорейн. Заедно с къщата и двамата пияници, Пърси наследява, естествено, и вещите на майка си, измежду които любимата ѝ книга – „Сърцето е самотен ловец“. Също както в романа на Капс, героинята ентусиазирано поглъща страниците, но тук сцената е доста по-ярка от фрагментарния си еквивалент в текста източник. Пърси – Скарлет Йохансон, изчита „Сърцето е самотен ловец“ в чакалнята на летището, когато е твърдо решена да загърби компанията на Боби и Лоусън. Близкият план, в синхрон с музикалния фон, ни набавя емоциите ѝ непосредствено след финалната страница, зърваме за миг и посвещението от Боби Лонг на Лорейн. Пърси променя решението си и не отлита. Прочитът като че ли мотивира оставането ѝ, а следователно и цялата по-нататъшна наративна верига. Книгата в случая е вещ, не просто наслуки заета от кварталната библиотека, не се измерва единствено със сантименталната си стойност, а е носител на познание за семейната история на Пърси. Всичко в тази сцена ни навежда на мисълта, че именно „Сърцето...“ провокира героинята да избистри мъглявата си идентичност, което включва и информация за това кой е баща ѝ. Отговорът през цялото време се крие не къде да е, а в книгата, която се оказва част от своеобразен пъзел. В старите кашони Пърси открива първо писма, адресирани от майка ѝ до нея и определени от адресанта като „твоята история“; второ, измежду вехториите Пърси изравя и партитури на песен, озаглавена „Сърцето ми беше самотен ловец“ и посветена на неидентифицирания родител, както допълнително разбираме от едно от писмата. Нотните листове, насложени до посвещението на книгата в близък план, ликвидират загадката – заедно с героинята проумяваме, че това е Боби Лонг. Същата тази любовна песен за Боби Лонг зазвучава в края на филма, озвучавайки танца на Пърси и Боби, които окончателно са се преоткрили като баща и дъщеря. По-късно, когато Боби на свой ред вече е покойник, на гроба му заедно с Пърси се появява и Лоусън, който е завършил биографията на Боби, оставаща все така мъчително нескончаема по протежение на филмовото действие (в един момент черновата ѝ дори се превръща в евтин заместител на гирляндите за

коледната елха). Линията с проблемната биография е налична и в романа на Капс, където в края на повествуването само се споменава, че Байрън е изпратил книгата си някъде в Калифорния, може само да се предполага – при издател. Филмът от своя страна не само я „публикува“, но ѝ дава заглавието „Любовна песен за Боби Лонг“ – узнаваме за това, когато Пърси поставя пред надгробната плоча копие от нея, отново увеличено през лупата на близкия план.

А както вече знаем, любовната песен за Боби Лонг всъщност е „Сърцето ми беше самотен ловец“, което пък е перифраза на романовото заглавие „Сърцето е самотен ловец“, от което въпросната песен е вдъхновена. Интерсекциите между всички тези, производни на книгата „текстове“ създават един хипертекст в рамките на филма, чието ядро не е толкова романът, донор на разказа – той е повече или по-малко платформа, върху която се окрупнява образът на реквизитната книга „Сърцето е самотен ловец“ с внушенията, които носи, и междутекстовостта, която излъчва. „Любовна песен за Боби Лонг“ в известен смисъл е не по-малко филм за романа „Сърцето е самотен ловец“, отколкото адаптация на „Сбогом, Мегъзин Стрийт“.

Още едно – последно – потвърждение на тази гледна точка е финалът на „Любовна песен за Боби Лонг“. В края на „Сбогом, „Мегъзин Стрийт“ Хана напуска своите „осиновители“, потегля по своя път, а по-късно от общ познат дочува анекдотична история за Боби и Байрън, която ги показва едва ли не като отпращащи към залеза (буквално обаче те потеглят по-скоро към изгрева, тъй като действието се развива през нощта).

В екранната версия, напротив, Лоусън / Байрън и Пърси / Хана са уловени в момента на възпоминанието в памет на Боби, само че между тях се прокрадва интимност, която на свой ред разчупва модела на семейно-педагогическата маргинална сдвоеност, характерна за „Сърцето е самотен ловец“ и „Сбогом, „Мегъзин Стрийт“. Тази сцена не е буквален цитат, но със сигурност е деликатна перифраза на аналогичната финална сцена от филма „Сърцето е самотен ловец“ от 1968 година, който, въпреки че се опитва да резюмира сюжета на Карсън Маккълърс, приключва по съвършено различен начин – с посещение на гроба на Сингър доста след мистериозното му самоубийство. Там са двама души: Мик Кели и доктор Коупланд – фигура, която донякъде замества окончателно разпръснатата се маргинална заедност. Така „Любовна песен за Боби Лонг“ на още едно ниво – индиректно, през адаптацията от 1968-а – затвърждава връзката си със „Сърцето е самотен ловец“, нещо повече: превръща се в негово органично продължение, макар и не без известен комерсиален ефект, който допълнително разколебава специфичния семейно-образователен модел, наличен у Маккълърс и Капс.

#### **4.1.2. Литературата (книгите, четенето и писането) във филмовите адаптации по романа на Шарлот Бронте „Джейн Еър“ – между маркирано отсъствие и визуален синтез**

**4.1.2.1. Защо „Джейн Еър“?** Адаптацията по романа на Шарлот Бронте са изключително подходящи за илюстрация на възможностите, които изследванията на реквизитните филмови книги предоставят. Целта е да се проучи връзката между адаптираната творба и производните ѝ филми по линията на трансмедийната приемственост, осигуряваща допълнителен изглед към портрета на героинята, но и на останалите персонажи, и произтичащите от това частични пресемантизации на цялостната повествователна схема.

**4.1.2.2. Книгите на романовата Джейн Еър.** Честотата на книжните образи в текста на Шарлот Бронте е особено засилена в началния етап на разказа, който осветлява детските години на Джейн, хронологично разположени първо в лелиното ѝ имение „Гейтсхед“, а после в интерната „Лоуд“. Този факт подкрепя хипотезата, че всъщност посвещаването на героинята в зрелостта минава неотклонно през акта на четенето и произтичащите от него динамизации както във вътрешния („психичния“), така и във външния (социалния) ѝ свят. В тази насока, без да се впускам в обширни приказно-митологични отклонения, ходом ще припомня, че според Проп женската инициация или пък тази на младежите от благородно потекло често се осъществява в рамките на затворено, изолирано пространство (например кулата на Рапунцел), аналог на което би могло да бъде имението „Гейтсхед“, а в известен смисъл и училището „Лоуд“. Именно от тази гледна точка – независимо че детето намира убежище във фикционалното от репресиите на задушавачата го псевдосемейност – общуването с книгите не е еднозначно ескейпистко. Напротив, „виртуалните“ пътешествия в съзнанието на Джейн из екзотични дестинации, криещи опасности и очарования, сякаш трасират маршрута на по-нататъшното ѝ изкачване по серпантината на житейските несгоди. Ефектът от четенето в дома на леля Рийд е преимуществено (авто)педагогически, от една страна, а от друга страна, се явява матрица и резюме на последвалото сюжетно развитие, репективно – на съдбата на героинята.

**4.1.2.3. Книгите на екранната Джейн Еър.** Характерна обаче и за петте пълнометражни игрални филма от 1934 до 1997 г. е категоричната съпротива срещу отчитането на онези епизоди в първите глави на романа, които изобразяват персонажа с книга в ръка и създават вторичната представа за своего рода изоморфия между образите на книгите и трансформациите у протагониста.

Тази верижна реакция обаче е разкъсана от адаптацията от 2011 година, която – макар в самото начало да разчита на неочаквана ретроспекция – не само че точно възпроизвежда четивото, станало повод за разпратата с надменния роднина, но и следващата сцена (с наказанието) е в пряка връзка с близкия план, който ни показва детайлно страници от книгата. Преди да бъде унижена, както и в романа, Джейн разгръща известната по онова време „Птиците в Англия“ на знаменития английски орнитолог Томас Биуик. Джейн обаче не се интересува толкова от текста, посветен на самите птици, колкото от придружаващите го описания на обитаваните от тях пространства – храна за фантазията на младата авантюристка, какъвто персонаж, със своите литературни предшественици, е Джейн Еър. Филмът подхожда много елегантно, като първо фиксира отблизо произволна страница от книгата, на която е изобразено земеродно рибарче, а в следващата сцена, когато момичето е безмилостно затворено в Червената стая (избягнат е буквализмът и само тапетите отдясно на вратата са в червено, колкото да маркират връзката с романа), то се мятат досущ като птичка в клетка, също като насилена пленена дива птичка се блъсва челно във вратата и изгубва съзнание – развой, отсъстващ и в романа, и в другите адаптации, където Джейн по принцип припада, но от нервно изтощение, без да си удря така характерно главата, пърхайки отчаяно като човешки еквивалент на земеродното рибарче от илюстрацията. Дори сивкавата цветова гама, обща за скромното облекло на Джейн и за графически черно-бяло изобразената птичка, потвърждава аналогията помежду им. Чрез тази стилизация дискретно е зявена волната природа на героинята, нейният стремеж към полет из откритите пространства на живота – полет, който е и ще бъде последователно прекъсван, но и упорито възобновяван по-нататък.

Измежду тв адаптациите, които схематично възпроизвеждат сцената, само версията от 2006-а успява да създаде комплексно внушение, което преодолява ограниченията на рутинното преразказване и открива своя творчески модус чрез подчертано кинематографични прийоми. Телевизионната продукция ни въвежда във филмовия разказ с помощта на серия камерни завъртания в панорамен режим, които изготвят пустинен пейзаж. Малката Джейн е изобразена чрез два общи и един крупен план, като при първия общ план акцентът пада върху нейното движение през пустошта и оставянето на дия в почвата, докато във втория вече я виждаме седнала наред дюнците да си играе с изтичащия през пръстите пясък. При първоначалната си поява актрисата е снимана в гръб, въобще не виждаме лицето ѝ, във втория общ план вече можем да разпознаем сериозното детско изражение, а при крупния план камерата се приближава все повече към лицето ѝ, за да се постигне внушението за навлизане в съзнанието. Следва общ план на залез над пустинята, който се явява преход между последвалия крупен план, който отново показва близък анфас (в огледало), а отдалечаването на камерата сигнализира, че мястото (а може би и времето, разколебано от дрескода) е сменено – екзотиката на откриващата сцена е заместена с прозаичния интериор на една, макар и богата, английска къща приблизително от XIX век. Следва смяна на ракурса по посока на още един крупен план (с тенденция към детайлизиране), този път съсредоточен върху разгръщане на обилно подплатена с рисунки книга, озаглавена „Пътешествия и странствания. Илюстрирано издание”. Необходимо е да се спомене, че подобно заглавие не фигурира в текста на Бронте, там първоначално се откроява „Птиците в Англия” на Биуик едва след което става ясно, че Джейн е потопена в дискурсивната среда на „Памела”, „Пътешествията на Гъливер”, „Хенри, граф Морландски”, „История на рим” от Голдсмит – все четива, носители на авантюрно-приключенския дух, присъщ за героинята на Бронте.

Само че точно това подчертаване на въпросното книжно присъствие е единственият екранен опит едновременно да се демонстрира в максимално стилизиран (синтезиран) вид литературният вкус на героинята, но и да се разграничат двата типа реалност, които тя обхожда по пътя към духовното си израстване. За разлика от сцените в другите филми, в рамките на които Джейн се вижда само читателски вгълбена, минисериалът от 2006 година успява да предложи най-метафорично уплътнения контраст при прехода от възприемането на художествено-условното към пропадането в житейски-императивното, да послужи като портал между фикция и действителност. Епизодът е издържан по-ефектно дори от еквивалента си в киноверсията от 2011 г. В него видимо изпъква разрастващата се в близките години амбиция на телевизията да прави кино, да се окичи със специфичната изразност на седмото изкуство. Така „Пътешествия и странствания” се превръща и в медия, и в събирателен образ, който освен всичко друго може да се асоциира и с „Пътешествията на Гъливер” не само поради прякото позоваване на тази сатирична класика, но и поради изпъкващата в заглавието синонимно-конотативна двойка съществителни *voyages* и *travels*.

Сцеплението на образ и слово работи и на друго, още по-вътрешно равнище, в пределите на самия текст образ – „Пътешествия и странствания” е органично свързана със своето подзаглавие: „Илюстрирано издание”. В романа на Бронте важен елемент от съпоставянето на Джейн Еър и Хелън Бърнс е несъвпадението на литературните им вкусове. Джейн е заплена от текстове, които интензивно кореспондират със собствените си художнически интерпретации (интермедиаалност, широко разпространена по времето на Бронте и особено характерна за романовия жанр, в първа

част се позовах на Камила Елиът и примера ѝ с Такъри). Хелън е насочила избора си към написаното без визуални примеси: издание на „Раселас“ от Самюъл Джонсън. Оценката на Джейн за препоръчаната ѝ книга издава повърхностен, но витално-съзидателен характер, за разлика от интровертната и философски облъхната Хелънова натура. Продукцията на Би Би Си от 2006 година също прилага текст в аналогичната сцена, но той се оказва „Пътешествия и странствания“ и идва да препотвърди афинитета на Джейн към авантюрата, абсолютно несъвместима със сковаващите поривите на личността стени на „Лоуд“. Посочвайки една от илюстрациите, актрисата декларира: „Иска ми се да избягам на някое от тези места, някъде, където мога да се стопля“. В случая опозицията, въведена от сценария, се оказва друга, не между личности, а между тополи: вледеняващото „аз“-а благотворително училище и стимулиращото, размразяващо *ответ*.

По-натък в труда разглеждам и други любопитни примери за персонажни взаимодействия през тематично-образните екранни появи на темата за книгите и четенето: читателските практики на мистър Брокълхърст, на сестрите Инграм, на Ривърсови и прочее. Особен интерес представлява библиотеката на Рочестър в минисериала от 2006 г. в трети епизод Джейн символично превзема имението „Торнфийлд“ още преди предложението за брак, поставяйки книгата – с която се е идентифицирала като дете и която винаги отнася със себе си при всяка смяна на местообитанието – в библиотеката на Рочестър, редом до цялата тази приключенско-романтична литература, която не изпква във филмовия декор, но информираният читател би могъл лесно да прозре колко точно „Пътешествия и странствания“ пасва сред останалите токове. Крупният план на двете илюстрации е не друго, а минирезюме на събитията, които ще последват с напредването на киноразказа – последователността в заснемането на двете картини дублира както по-нататъшната криза (напускането на замък и лутането из пустошта), така и хепиенда (окончателното завръщане при *обратимо* осакатения Рочестър в неговото „аварийно“ горско имение). Първата илюстрация съдържа пейзаж от безлюдни каньони, а втората – пищен замък в мъглива гора. След проваленото бракосъчетание Джейн се скита из негостоприемните пътища и пушинаци, виждаме я да губи съзнание върху каменист терен, подобен на онзи в първата илюстрация. Тук съотнасянето е в две направления: вътрешно-козпозиционно и тематично-контекстуално.

Текстът образ действа и на едно по-глобално композиционно равнище, особено в първите адаптации по „Джейн Еър“ от 30-те и 40-те години на ХХ век. Всъщност, като се дистанцираме от направените досега наблюдения, най-осезаемо във филмовите версии на творбата се вписва екранната мистификация на самия роман, която се експлоатира като текстово скеле на киноповествуванието. Разполагането на мними части от произведението на Бронте по протежение на монтажа провокира усещането за един визуален конспект на романовото съдържимо.

\*\*\*

Белязано от смяната на повествователните режими и техните отличителни черти (каквито са различните *мистифицирани текстопояви* в кадър или непоказването на такива), адаптацияното гнездо, свито около романа „Джейн Еър“, създава представата за *маркирано отсъствие* както на творбите, упоменати в романа, така и на самия роман като фактор, структуроизграждащ, но в известен смисъл и разреждащ екранния разказ. Статусът на литературата във филмите се определя от подробно анализираните в труда визуален синтез на конкретните заглавия, кондензиращи основните жанрово-тематични

насоки в читателските предпочитания на персонажите, намекнати или пряко назовани в текста на Шарлот Бронте.

**4.1.3. „Книгите на Просперо“ – екранна хипертрофия на темата за книгите, четенето и писането.** Филмът на Питър Грийнауей „Книгите на Просперо“ фино проиграва и модела на оптималната върност към литературния източник, като препредава почти дословно текста на „Бурята“, с много малки, преднамерено самоцелни промени, които само подчертават играта с визуализацията на чистия текст, положен в радикално пренаписваща го, гъмжаща от *образи контексти* екранна среда.

**4.1.3.1. Филмът като оптика на (литературно)историческото.** Би следвало да се започне от въпроса за жанра на Шекспировата драма. Най-често „Бурята“ е квалифицирана като *маска* – дворцова пиеса, предназначена за елитарен кръг възприематели. В литературата се употребява терминът *court masque* (дворцова маска). Не липсва и определянето ѝ като *романс*. Подвъпросна е тезата за валидността и на двете жанрови определения, съотнесени към „Бурята“, тъй като те се формират от различни показатели. В епохата на Шекспир (по-специално времепоявата на „Бурята“, 1611–1613 г.) литературно-драматургичните жанрове придобиват сравнително обособен вид. Разграничават се от предхождащата ги средновековно-християнска традиция на мираклите, моралите и фарсовете (въпреки че тези жанрове са били все още живи и с мощно влияние по времето на Шекспир, както отбелязва Симеон Хаджикосев (Хаджикосев, 603–604), тенденцията е към последователното им изтласкване), което позволява теоретизиране върху същността на драмата, а както е в конкретния случай – върху същността на дворцовата маска, която става обект на полемика между двамата Шекспирови съвременници Бен Джонсън и Иниго Джоунс. Именно тяхната знаменита вражда се оказва тълкувателски вход към филма на Питър Грийнауей.

Конфликтът се основава на дихотомията вербално–визуално. Изследователите на Питър Грийнауей са единодушни, че разнообразие на изтъкнатите понятия е центробежна филмообразуваща сила при създаването на „Книгите на Просперо“. Всъщност Грийнауей съумява да „помири“ двете враждуващи страни. Съзнанието за традицията, нейното задълбочено познаване, но и способността за прилагането на оценъчни стратегии спрямо нея чрез вплитането ѝ в органиката на новото и индивидуално творческото се разчитат като *първите* сродни пунктове на постмодерната режисьорска дейност и отдалечената от нея с векове бароково-ренесансова иновация. „Бурята“ доказва въввлечеността си в спора между визуално и вербално, от една страна, като текст, включващ текст, който игрово би трябвало да се изпари, да престане да съществува и въпреки това да остане в качеството си на веднъж и завинаги записана реч. От друга страна, „Книгите на Просперо“ продължава заигравката с времетраенето на дума и спектакъл, първо, като се обляга на фотографската памет на киното, недостъпна за театъра, но отчасти родствена с текста, и второ, чрез опита за пълно синхронизиране или обратно – дисонанс на словото спрямо собствената му визуализация.

\*\*\*

След като неведнъж се спирам на силно изразената рефлексивност, върху която се гради „киноповествуването“ в „Книгите на Просперо“, би следвало да се опитам да разнищя двигателя на тази рефлексия, откъде и как се захранва тя – не просто като страничен ефект, а като основен художествен похват. За целта тръгвам от свойствената за постмодернизма склонност към „критическо“ цитиране, което е и „вид бароково

цитиране” (Личева, 436). Безкрайното и еkleктично скупчване на на пръв поглед разноредни наративни конструкти от постмодерния дискурс става проводник на две взаимно изключващи се тенденции: на аморфността, отказа от диференциация на познавателните ниши и обратно – стремежа към все по-тясното профилиране на научната мисъл. От друга страна, налице е и симптоматичното за постмодернизма условно заличаване на граничната линия между масово и елитарно изкуство. Подобно съединяване по вертикалата на възприемателските нагласи предпоставя тълкувателска алтернатива, която не остава чужда нито на Шекспир (макар и имплицитна при него, относима по-скоро към самостоятелния живот на пиесите му), нито на Грийнауей. Както „Бурята” се играе първоначално в аристократичния „Уайтхол Палас“, а после заживява понародно в масовите театри „Блекфрейърс“ и „Глоуб“, така и „Книгите на Просперо” извървява пътя от критически умъдреното и селективно пространство на киносалона, където публиката отива информирано да се наслади на един интелектуален ребус, до потребителския произвол на телевизията и Интернет, където всеки, без да има отношение към експерименталното кино, може да се вторачи (друг е въпросът колко продуктивно) в некомерсиалния филм. Рязката (но не и еднопосочна) смяна на възприемателския ракурс и текстовата среда на пребиваване (тоест в информационния произвол на масмедияте, по-специално Мрежата) създават допълнителни отговорности на визуалния паратекст: без внушенията на двайсет и четирите книги на Просперо, без техните ефекти филмът би изглеждал като пълен нонсенс, особено за неизкушения в Шекспировата драматургия зрител.

В този ред на изложение се обяснява и фокусирането на киноразказа в „Книгите на Просперо” върху проследяването на образна система, неразгърната в „Бурята” и отчетливо обособена, дори автономно съпътстваща наративното развитие на текста във филма. Двайсет и четирите книги на Просперо са изведени в един *визуален паратекст*, започващ на чисто текстуално ниво от заглавието, а по-нататък заплашващ да погълне текста, който обслужва, чрез набор от снимачни ефекти. Важно тук е числото, останало неуточнено у Шекспир: дваайсет и четири са буквените знаци от (старо)гръцката азбука. Колкото и натрапливо парадигматично да е членението на тази „библиотечна“ структура, то играе необходима композиционна роля – съгражда необходимия баланс между отделните стилистично-образни проявления на културно-историческите препратки, насложени във филмовия палимпсест (на всевъзможни картини, скулптори, схеми, чертежи, окултни и научни практики, отделни творци, но и природни явления, географски ареали и прочее). То е сякаш древното, първичното слово, от което изхожда цялата цивилизация, платформата на всяко мисловно построение, следователно побира всичко в себе си, цялото налично знание. Библиотеката на Просперо се състои от 24 книги и от тях наднича Вселената. Въобще числото 24 рамкира „повествуването”, което, разбира се, далеч не е линейно.

Изхождайки именно от поддържаната от изследователите на Грийнауей представа за саморазголващата се палимпсестна структура на „Книгите на Просперо”, ще се опитам да отгранича няколко направления, през които филмът да бъде интерпретиран като терен, на който литературата и въобще писаното слово претърпява разнообразни реализации. На свой ред подобно намерение налага въвличането на творбата в поредица от контексти.

**4.1.3.1.1. Библистичната интерпретация.** Библейски мотиви, разбира се, не липсват в литературния източник и екранната му „редакция“, но те са толкова налични, колкото са и в други произведения на европейското изкуство, докосващи се в някаква

степен до библейския разказ, и затова трудно могат да бъдат използвани за ключ към цялостния замисъл на творбата, осветлявайки само отделни нейни аспекти.

**4.1.3.1.2. Ренесансово-бароковата призма.** Няма как погледът да не спре върху Книга на митологиите, която пряко кореспондира с ренесансовия пиетет към Античността. Само че Книга на митологиите не се съсредоточава преимуществено върху древногръцкия и римския мит, а обема могъщ поради енциклопедичността си наративен пълнеж: в нея се побират всички възможни разкази от огромния дискурс, охраняващ водовъртежа на художествените форми векове наред – както в Ренесанса, така и в постмодернизма. Сменя се единствено ракурсът.

**4.1.3.1.3. Елизабетинският театър в „Книгите на Просперо“.** Централен механизъм е виртуализираният ренесансов мизансцен. Главната функция на мизансцена е да придава дълбочина на сцената и да изготвя паралелното действие. При Грийнауей едновременното действие се реализира чрез инкорпориране на класическия мизансцен (широко употребяван не само в театъра, но и в киното) и паралелния монтаж – рожба на постмодерните дигитални технологии. Всъщност това е вече отбелязаният похват *mise en abyme*, но вече не само в смисъла си на разказ в разказа, дори и функционално да го следва. Задейства се метанаративна координация на изписаното / видяното, която авторефлексивно (за филма) прогнозира и обсъжда, предварително подрежда сюжетирането, като постига органично преливане на иначе наративно некохерентния поток от образи.

**4.1.3.1.4. Постколониално-педагогическата теория за „Бурята“ и филмовата ѝ редакция.** Възможна е констатацията за умъртвената виталност на човека (изолирана в Книга на земята), изтласкана от крайната рационализация на познанието (понастоящем – на виртуализацията и стоковизацията му) – цивилизационен ориентир, останал непосилен за усвояване от Калибан (разбирай издиханията на антропоцентризма под ударите на задаващия се техноцентризм). Субект на техновизацията се явява Просперо, срещу педагогическата окупация на когото се опълчва бунтарят (терористът?) Калибан. В този смисъл примитивизмът тук може да се схване като функция на отказа за приобщаване към конвенцията и цивилизационните перспективи, които задава – культивиращи, но и обезличаващи.

**4.1.3.1.5. Бурята в „Бурята“ и „Книгите на Просперо“.** Литературнодраматургичната поетика, мощно подкрепяна от метеорологичната метафора, бива претопена, „пренарисувана“ в поетиката на кинообраза. Изкушавам се да подчертая, че този подход е ознаменуван и от смяната на заглавията: докато „Бурята“ подсказва еднозначно тематично средоточие, то „Книгите на Просперо“ е заглавие, което насочва към библиотечността, излизаща от границите на лично-творческото, за да поеме далеч по-амбициозния разбор на епохите – класически или модерни, но винаги идейно буреносни.

**4.1.3.1.6. Грийнауей и Шекспир.** Вълнуващо е как двама толкова отдалечени времево, а и идеологически автори успяват да проведат комуникация помежду си именно чрез тематизиране на творчеството. Съществува мнение, че във финалния монолог на Просперо Шекспир опосредствено се прощава с публиката. Енигматичната Шекспирова личност затруднява проверката на тази версия. Доста по-лесно е разшифроването на Грийнауей (режисьора) като субект, опитващ се да се идентифицира паралелно с Шекспир, Просперо, Джон Гилгуд, Майкъл Нюман и... Бог.

\*\*\*



Може да се обобщи, че „Книгите на Просперо“ е средоточие на практики, които по един смайващо изчерпателен начин функционализират темата за книгите, писането и четенето, превръщайки я в платформа за диалогизиране на контексти именно посредством интертекстуалната мрежа, обрамчила екранния „разказ“.

## **5. Писателски филми**

**5.1. Обща характеристика.** Това са група филми, които изявяват особена форма на интермедиаалност. Обозначавам ги условно като „писателски“. Въпреки че интерарт засичането привидно е само на тематично-образно ниво, то често препраща и към по-дълбоки пластове на взаимодействие, мотивиращи специфични проявления на екранна поетика.

**5.1.2. Жанр или тема с вариации?** Собствено жанрова формация, която може да се обозначи като *писателски филм*, е налице, когато съответната тема е доминираща, но същевременно е изразена посредством типични снимачно-художествени похвати, тоест има някакво относително единство в съдържателно-формален аспект, което пропорционално варира и понякога единият критерий е за сметка на другия, но въпреки това есенцията се запазва. Когато, от друга страна, писателската интрига не е в центъра на екранното повествование; когато се изчерпва в алюзия, в цитат, отделен второстепенен персонаж; когато предмет на художествените търсения не е малко или много самият творчески процес и литературната практика служи само за наративен трамплин или орнамент – то тогава филмът трудно би могъл да се класифицира жанрово като писателски. Налице в подобни случаи е тематично присъствие в рамките на отделен жанр, например хорър, комедия, исторически и пр. Съществува и трети вариант, при който се пресичат траекториите на две или повече големи тематични окръжности. Тогава се наблюдава хибридизация, жанрова нехомогенност.

### **5.1.3. Типове писателски филми – опит за класификация**

**5.1.3.1. Биографични писателски филми.** Фокусът пада предимно върху историческия контекст, в който се развива творчеството на героя, и личния живот на писателя, докато самото творчество остава по наративната периферия. Животоописание може да протича хронологично, като в класически биографичен роман, или да репрезентира определен момент от живота на автора, да акцентира върху взаимоотношенията му с някого или върху борбата му в името на някаква идея, избягвайки формулата „роден – живял – починал“. Във втория случай избраният момент се мисли като емблематичен за твореца и неговата лично-творческа аура, конкретният житейски епизод метонимично синтезира по-важните (според създателите на филма) детайли от биографията. Този тип кинопроизведения трудно могат да бъдат каталогизирани като плод единствено на интермедиаалност. Само отделни творби изпъкват на общия фон с аристичните си – макар и епизодични – употреби на реквизитни книги и литературни принципи.

**5.1.3.2. Псевдописателски филми.** Тези продукции ползват фигурата на писателя и писането единствено като отправна точка за действието, без въобще да се съсредоточават върху прилежащата към този образно-тематичен конструкт проблематика. Изключително продуктивно този подход се вписва в киното на ужаса (в труда подробно анализирам няколко адаптации по Стивън Кинг).

**5.1.3.3. Писателски филми на алюзивна основа.** За разлика от частния случай на препратки към творба, която е художествена биография на действителен автор, под

тази категория имам предвид препратка към творчеството и / или личността на даден писател, без филмът видимо да е ангажиран с темата. Родството остава незаявено на различни нива – заглавие, синопсис, дори в хода на самата интрига може да се прояви за кратко като привидно незначителен детайл. Когато алюзията или цитатът са налице, те може да извикват например съвпадение при имената на исторически действителна личност и името на някой от героите във филма; да проблеснат в разговор върху нечие творчество; да бъдат използвани цитати от представителите на дадено литературно течение, направление или обединени по някакъв друг признак. Примери: „Мъртвецът“ на Джим Джармуш и „Смърт във Венеция“ на Лукино Висконти.

**5.1.3.4. Същински писателски филми.** В тази категория попадат творби, които, за разлика от алюзивните, псевдо- и биографичните писателски филми, се ангажират основно с проблема за творчеството, видяно като феномен сам за себе си или във връзка с някакъв културно-исторически бекграунд. Тук външните спрямо писането обстоятелства или обемащата действието жанрова рамка – комедия, крими, трилър или драма, тоест носещата конструкция – работят за центрирането и разволя на писателската тема, осветляват я в полезрението на аудиторията като златната сърцевина на филма. Цялостният ангажимент на филмите, съсредоточени върху литературното творчество и неговия създател, най-пълно отговаря на същността на жанра *Künstlerroman*, поради което демонстрира и най-високо ниво на интермедиалност, на приемственост и трансформация между кино и литература. Най-физиономични от тази категория са филмите, в които на преден план изпъква проблемът за писателската криза. За илюстрация подробоно анализирам филми като „По-странно от измислица“, „Думите“, „Да разнищим Хари“, „Руби Спаркс“, „Бартън Финк“ и пр.

## **6. Филмови заглавия с литературен нюанс**

**6.1. Теоретична интродукция.** Важен аспект от репрезентационния модус на книжното не само в писателските филми, но в екранното изкуство въобще, е практиката на озаглавяванията, които съдържат някаква литературна конотация (например наподобяват лирически жанр), имплицират буквален или квазицитат и т.н.

**6.1.2. Таксономични щрихи.** От една страна, предназначението на титрологичната референция може да бъде чисто и просто за ориентация из тематично-съдържателните пластове – заглавието съобщава, че ще се разказва за нещо, свързано с книги, четене и / или писане. От друга страна, заглавието би могло „халосно“ да имитира някаква текстуална (художествена или не) структура, без да даде особено отражение върху текстурата на произведението, без да го определя нито композиционно, нито дори иконографски, като проникнато от отделни екранни метафори, базирани върху литературни принципи на изображение („Книга за джунглата“, всякакви саги, сказания, епоси, хроники, балади, романси, легенди и прочее). Има и трети вариант, при който се получава в една или друга степен творческо пресичане между кинематография и литература, което задава тон на цялостната филмова поетика, обвързва я на всички нива с проблема за литературната фикция, за същината на писането и връзката му с действителността, като често формира наративните техники, повлиява не просто това за какво се разказва, а как. На свой ред този вид се члени на два подвида: а) филмови заглавия, които умишлено насочват към някаква писмовна активност, към даден художествен или документален жанр, създавайки хоризонт на очакване, който в диалога между заглавието и филма бива тотално разтрогнат именно като съзнателно търсен ефект („Записки под възглавката“, „Писмо до Америка“); б) филмови заглавия, които оправдават хоризонта си на очакване

и централизират темата за книгите, писането и четенето. Това са („Писател в сянка“, „Библиотечни войни“, „Булеварден роман“, „По-странно от измислица“, „Думите“, „Четецът“, „Крадецът на книги“).

## **6.2. Литературните филмови заглавия в България преди и след 1989 година.**

За илюстрация на тълкувателските възможности, които заглавията с литературен нюанс предлагат, се спирам върху една специфична група български филми, които чрез заглавията си пряко или индиректно препращат към литературата. Поетиката им е разнообразна. Може да заявяват принадлежност към не съвсем литературни в собствения смисъл на понятието, погранични жанрове, насочващи към разнородни писмовни практики (например «Анкета», «Легенда за Паисий», «Легенда за любовта», «Комикс», «Горе ръцете!, или черна хроника», «Хроника на чувствата», «Приказка за обърканото царство», «Писмо до Америка»). Не е изключено обаче и да настояват за кръвно родство с литературата («Поема», «Елегия», «Комсомолска поема»; претенцията сериалът наистина да е «Записки по българските въстания»). Друга група заглавия манифестира една междутекстовост, която извежда право при щандовете на българския и на европейския литературен канон: «Езоп», «Барутен буквар», «Бялата одисея», «Една одисея в Делиормана», «Петимата от «Моби Дик», «Мадам Бовари от Сливен», «Летете с «Росинант», «Принцът и просякът», «Единствената любовна история, която Хемингуей не описа», «Огледалото на дявола», «Мускетарят с маратонките», «Бандитска приказка»...).

Споменатите заглавия са интригуващи поради това, че отразяват едно политическо и културно-историческо отместване и биха могли да се класифицират спрямо вододелната 1989 г. Най-общо казано, заглавията преди 1989 г. избягват асоциации с творби на западноевропейската или на (северно)американската литература – «Петимата от „Моби Дик“ и „Нарекохме ги Монтеки и Капулети“ са, изглежда, прецеденти за 45-годишен период. За сметка на това или се указва поетологична връзка с литературен жанр, или също така *неутрално* (т.е. по отношение на Запада) се насочва към произведения на световната класика (по-специално античната), които са в такава степен бентонирани в своята митологичност, а оттам и идейно универсални, че на практика елиминират редица дискуссионни капани. Примери в тази насока са препратките към антични образци: «Езоп», «Бялата одисея», «Една одисея в Делиормана». След като творческата необходимост от подобно лавиране отпада при смяната на политическия строй, започват да се очертават контурите на една тенденция, валидна колкото за общокултурните нагласи в социума, толкова и за киното в частност. Тя се изразява в по-честото напомняне за мястото ни в лелеяната цивилизованост на Европа (Западния свят) чрез обвързването на собствения ни духовен опит с чуждия, чрез одомашняването на вносното. След 1989 година родната кинематография като че ли по-интензивно посяга към литературните ресурси на Запада, като предпазливо (според възможностите си) се обръща към тематичния им потенциал, без да се осмели в сферата твърде ангажиращата *наративна* екранна адаптация. Без да придобива характера на вълна или на епидемия и въпреки своята оскъдност, след 1989 година общуването с европейската литература през кинообектива започва да става по-откровено. В подкрепа на това твърдение в дисертацията подробно анализирам филмите «Мадам Бовари от Сливен», «Огледалото на дявола», «Принцът и просякът», «Мускетарят с маратонките», «Единствената любовна история, която Хемингуей не описа», «Писмо до Америка», «Летете с Росинант», «Източни пиеси».

**7. Филмовата адаптация като тематично-образна споделеност между киното и литературата.** За общо място на интермедиялния, поетологичен експорт-импорт

между „два“ текста (филмов и литературен), към който принадлежи разгърнатата по-горе титрологична проблематика, и класическата, основно наратологична съпоставка (между книга и филм) може да бъде предложено тематизирането на екранната адаптация като фикционален конструкт, като предмет, така да се каже, на художествено изображение (*тема на*, но и *образ в* произведението). Особено представителни за упоменатата творческа ангажираност са „изобретенията“ на метафикцията – както в областта на киното, така и сферата на литературата. Тематизацията се оказва двуполусно разположена между привидно разноредни явления, каквито са романовият текст и „кинотекстът“. Въвеждайки едно нееднозначно и игрово противопоставяне, което релативизира два типа себerefлексивни гледни точки към практическата възможност или невъзможност програмната нелинейност на метафикционалното произведение да бъде претопена в строен наратив, творбите на киното и литературата само на пръв поглед (но стратегически демонстративно) манифестират съотношение на известна контрадикция. Този антагонизъм се разгръща в полето на „битката“ за определена аксиологическа надредност между иначе близкородствените художествени ориентации, прицелващи се към разграждане, *очистване от* или *префункционализиране* на миметичното (пре)разказване.

Очертаната по-горе „полемика“ – доколкото бих могъл да назова така отделни и косвено, задочно съотнесени реплики откъм бреговете на двете изкуства – може успешно да се реконструира в пресечната точка на метароманите и метафилмите, каквито са, от една страна „Златната тетрадка“ (1962) на Дорис Лесинг и „Безсмъртие“ (1990) на Милан Кундера, а от друга, „Адаптация.“ (2002) на Спайк Джоунзи и „История за петел и бик“ (2005) на Майкъл Уинтърботъм.

**7.1. Камерите са картечници (филмовата адаптация в романа „Златната тетрадка“ на Дорис Лесинг).** Когато в знаменателния си труд „Метафикция: теория и практика на самонаблюдаващата се фикция“ (*Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*) Патриша Уо подрежда мозайката от характерните за постмодерното писане техники, тя определя „Златната тетрадка“ на Дорис Лесинг като изградена по модела „китайска кутия“ (чиято по-късна руска редакция е матрьошката). Главната съдържаща кутия всъщност е пародийно-реалистичният роман „Свободни жени“, който обгръща петте тетрадки, насложени отчасти една в друга поради повече или по-малко явните интерсекции помежду им. От тях специален интерес за мен представлява черната тетрадка, в която Ана Улф циклично се завръща към спомените от живота си в Африка, послужили за основа на автобиографичната ѝ книга „Границите на войната“ – също романово тяло, многократно възжелано от развлекателната индустрия, представена от телевизията и киното, без между двата типа медия да се прави разлика. Героинята обаче остава непреклонна. Това налага ангажираността на онези четири сегмента в „Златната тетрадка“, препокрити от страниците на черната тетрадка, с темата за екранната адаптация, която се настанява изцяло в два от тях, но същевременно лайтмотивно придружава (почти като тема с вариации) всеки нов запис. Филмирането е разпознато като хронично дебнеща заплаха за творческата автентичност, а в по-широк план действа като невралгичен пункт във водовъртежа на припомнянето. То от своя страна е основа на романа и е ситуирано в лявата колона на разграфения вертикално надве лист: „Първоизточник“ и „Пари“. Обособеността на тези полета, изглежда, въвежда ценностна опозиция. Лявата колона би могла да се разпознае като архив на сантименталното, дълбоко интимното пътуване към себе си чрез терапевтичното регулярно вписване-търсене на изгубеното време. Дясната колона обаче попива мръсните петна на злободневието, сред които се нареждат и опитите за мнопол върху

извиращата от „първоизточника“ (лявата колона) съкровена креативност. Внушава се движение, посоката на което осезаемо е от ляво надясно – това е конвенционално западната, линейната посока, в която обикновено се списва, а съответно и чете. Възможната екранна адаптация попада в траекторията на това движение, сама се превръща в негов ход, който бележи страха от някаква лична есхатология, неминуемо завършваща с ада на забравянето.

В тази насока любопитни са срещите на Ана с двама представители на филмовя бизнес, отразени в дясната половина на листа. Комичността на двата поредни епизода бива подсилена и от пародийната схематичност на ситуациите, които се оглеждат една в друга: започвайки с епистоларни реплики между романиста и продуцента, които до самия финал на задочната комуникация създават впечатление за сигурен разрыв и предсказуем отказ от по-нататъшен диалог. Но внезапно и най-неочаквано Ана Улф в края на всяка кореспонденция се оказва телепортирана на масата за преговори. Характерна особеност е, че последната дума в писменото общуване имат винаги медийните агенти, не виждаме Ана да отговаря положително на искането за делова трапеза. Тя сякаш се материализира против волята си директно в леговището на изкушението (ресторанта). Или я зърваме в инерцията на маскарадното преобличане („Реших да си придам вид на жена писателка“ (Лесинг 2008, 330)), срещу което тя се съпротивлява („Чувствах се обаче ужасно неловко – сякаш съм се пхнала в чужда кожа“ (пак там)) и което успява да тушира едва в последния момент. Недостойната мимикрия е присъща както на текста, който се преоблича като филм, така и на автора, който се предрешава като автор, когато всъщност почти се е превърнал в търговец. Откликването само на перспективата за телевизионна адаптация вече е равнозначно на изневяра спрямо цялостта на собствената идентичност, а не просто negliжиране на творческия ѝ аспект. Преодоляването на екранното адаптиране е всъщност инициация на героинята – задължителен компонент на *Kunstlerroman*-а, за какъвто често се сочи „Златната тетрадка“. Чрез усърдното бранене на творбата си Ана – съзнателно или не – се подлага на тест.

\*\*\*

Последното напластяване в тетрадката поема съвсем различен курс, изоставяйки делението на „Първоизточник“ и „Пари“ и фиксирайки се върху кошмарния сън, в който Ана става свидетелка на заснемането на телевизионен филм за групата от хотел „Машопи“ (т.е. на „Границите на войната“). Той всъщност затваря кръга, чието начало е ознаменувано от загубата на памет в интродуктивните редове на тетрадката, след „Свободни жени 1“. Кръговостта на поантата се утвърждава от повторното и финално прозвучаване на рефрена *амнезия*. Въпреки че „обстановката“ на снимачната площадка е „напълно автентична“ – дори свръхреална поради несъответните нито за киното, нито за съня обонятелно-вкусови възприятия („уханието на вино сред белия пясък, мириса на евкалипт в горещото пладнѐ“ (Лесинг 2008, 600)), – то самият *action* грубо поваля впечатлението. Начинът, по който камерите се завъртат и насочват към актьорите, им придава облика на военни оръдия, самото заснемане добива статут на милитаристична офанзива спрямо романовата фабула – а оттам и на разправа със спомените на Ана, която е принудена безсилна да наблюдава отстрани обстрелването на текста си. Творбата не е единственият пострадал – Ана открива, че и самата тя е член на актьорския състав (персонажната система), подложен на безмилостно кинематографично изстребление. Alegория на убийството е разменянето на реплики от непознат за автора диалог, напълно подменената интрига. Метафоричното съозначение между образите на камерите и картечниците – „...изтеглиха камерите и ги разглобиха

(същевременно те бяха и картечници)” (Лесинг 2008, 601) – извайва фигурата на киноадаптацията (процеса) като екзекуция, а продуктът може да се помисли като една разстреляна автентика (романова, авторова, персонално човешка). Така екранната адаптация бива вплетена в текстовото пространство и като тема, но и като образ – литературният отпечатък на филмирането е асоциацията с ешафод. Между другото, фактът, че в английски език първите няколко речникови значения на глагола *shoot* са свързани с унищожение, с някаква деструкция – „стрелям, инжектирам си наркотик, детонирам, пропилявам и похарчвам“, - а чак след това със заснемане на филм, никак не е случаен.

От друга страна, ликвидацията на интимно-творческото е и катарзисно скъсване с напразните усилия миналото да се реконструира в пълнота. Налице е тъжната констатация, че режисьорът „е прав и най-вероятно онова, което аз си „спомнях”, не беше вярно”. Обстоятелството, че равносметката става възможна единствено в дълбините на подсъзнанието, където ларвата на архиужаса от кино- или тв адаптацията изживява своята метаморфоза, допълнително засилва внушенията на последния отрязък от черната тетрадка. Докато предходните вписвания се фокусират върху съзнателно преживяното, колкото и травматично да е то, финалният сън – точно защото е сън – демонстрира огромното значение, което тематизираната адаптация кондензира в „Златната тетрадка”. Ако дневниково избродираната болка от делничното унижение, на което става мъченица авторката на „Границите на войната”, е надежден ориентир за позицията ѝ, то драматичната плътност в усещането за адаптационния разпад зазвучава най-убедително при имплантирането му в несъзнаваното на героинята. И както филмовата трактовка изпуска сюжетните подробности, така и сънят за този пренос може да бъде определен единствено като „сън за пълната стерилност” (пак там).

**7.2. Непосилната лекота на *rewriting-a* (филмовата адаптация в романа „Безсмъртие“ на Милан Кундера).** Макар и не толкова експлоатирана, колкото в „Златната тетрадка”, темата за екранната адаптация изпълнява специфична служба и в романа „Безсмъртие” на Милан Кундера. Наглед дребен детайл от оркестрирания с най-различни рефлексии текст, атаката срещу принципната несъстоятелност на кинаджийското спекулиране с романовото намира художествена мотивация в охранителните си (алармиращи „взлом“) функции. Вглеждането в симптоматичния за Кундера пиетет към властно изземание на критическия дискурс („инструктивната метапоетика” (Григоров 2001, 46)) за собствените му произведения е решителна крачка към осмислянето на тематизацията. Не по-малко надежден подстъп към проблема е и биографичният факт на разочарованието от филмовата версия на „Непосилната лекота на битието”, което от своя страна търси основанията си във вече маркираната авторова характеристика.

Казусът е следният. Съпротивителната енергия се концентрира в един епизод от „Безсмъртие”, който бих могъл да обознача като „романово интервю” по аналогия на пряко дефинираното от Кундера „специфично романово есе” (Кундера 2007б, 87), чрез което авторът тезисно балансира измежду персонажните взаимодействия. Независимо че разговорът с професор Авенарий е типичен пример за „рефлексивните пасажии” на текста, той подозрително напомня на авторизираните интервюта, жанрово преобозначени като „диалози”. Този формат не е „моментна снимка” на комуникацията с интервюиращия, а по-скоро внимателно редактиран вътрешен монолог, мистифицирана диалогичност. Част от obsesията за максимална автентичност на лично-творческото е ревизията, на която Кундера подлага всички преводи на творбите си, вечно издирвайки Избрания преводач. И ако трансферът на друг език е форма на

интерпретация, то точно интерпретацията е онова внимание, от което натрапливата Кундерова самонаблюдателност най-малко се нуждае. Ето защо филмовата адаптация при Милан Кундера би трябвало да се разглежда като едноредна на проблема за превода, от който зависи и така лелеяната „световност“ на написаното (дистанцирането от регионалната литература). В този смисъл филмът „Непосилната лекота на битието“ е въпрос на злонамерено превеждане, което е идентично със скандала около английското издание на романа „Шегата“ – не авторски текст, а такъв, „написан от манипулатори“ (Григоров 2001, 23).

В „Безсмъртие“ темата за адаптацията се осветлява именно от ъгъла на несъстоялия се авторов монопол върху творбата. Романовото „интервю“ с професор Авенарий започва оттам, откъдето заикля разпространеното мнение, че когато авторът участва в адаптирането на произведението си, резултатът понася минимум недостатъци и, да кажем, рецептивен уют. Знаем, че Кундера не само е дал съгласието си за екранното прекрояване – той е бил и консултант на режисьорския екип. Процесът обаче (именно защото е процес, средоточие на непрекъснато променящи съотношения си гледни точки) е двуостър. Това личи не само от юридическата, но и от литературно озвучената Кундерова възбрана книгите му да не бъдат докосвани от нечистите ръце киноиндустрията. Ако прибегна до сравнение с теоретизациите на практика, то „текстомелачката“ на киното е ужасяващо сродна с кафкианския образ на Институцията – обезличаваща и вменияваща вина. Дори ако вината извира от самосъжалената писателска благословия.

Ето защо никак не е случайно, че разискването на адаптацията е натоварено с подчертано охранителни функции точно в „Безсмъртие“, отпечатан след травмиращото преживяване около аферата „Непосилната лекота на битието“. Неразгърнатата докрай, тази артикулация не може да бъде осмислена другояче освен като повод за поредното (романово-есеистично) размишление върху проблемите на жанра, които са преодоленни **в и чрез** самия роман „Безсмъртие“ – най-антинаративното и авторефлексивно начинание на *чешкия* автор. Прочитът на темата за безсмъртието през призмата на доведената до крайност метафикция изненадващо получава аргументацията си след една питателна пауза – тържествено (но и храносмилателно снижено) мълчание наред диалога между Кундера и Авенарий. Изготвя се усещане за значимост на после изреченото:

*В наши дни се нахвърлят върху всичко написано, за да го превърнат във филм, в телевизионен сериал или в анимация. И тъй като най-важното в романа е това, което може да се каже само чрез романа, в екранизациите остава само маловажното. Който днес е досатъчно луд да пише романи, ако иска да ги предпази от посегателства, трябва да ги напише така, че да не могат да бъдат екранизирани, с други думи, да не могат да бъдат разказани (Кундера 2007а, 248–249).*

Цитираният пасаж може да се огледа преди всичко откъм връзката му с темата за безсмъртието. Тъй като в „екранизациите“ остава най-маловажното, те са поредният резултат от лошия превод, който е смъртен враг на недоубития от постмодерния теоретичен дискурс, френетично самоексплициращ се фикционален автор (Кундера). Тогава преследваното обезсмъртяване може да се провиди единствено като отгласване от превода фалшификация, какъвто е екранният трансфер. *Rewriting*-ът съвсем уместно попада между напрегнато триещите се компоненти на „антиномията автентичност–привидност, която произвежда съвременната култура [и която] се обследва във внушително разгърнат и систематичен вариант от Милан Кундера...“ (Протохристова

2004, 163). Аудо-визуалното прекодиране на литературното слово е толкова в услуга на увековечаването (или освежаването) на текста, колкото и своеволното му превеждане на чужд език. Отказът от медията на киното е призив за четене в оригинал. Противното е развностранно не на смислова реконструкция, а на съучастие в добре известното формално-съдържателно рециклиране на шаблоните. Ценно е само онова тълкувание, на което романът „сам” се подлага. В противен случай кривото огледало на паметта ще отрази „карикатурната неадекватност на образите” (пак там, 166). Умело изработваната от (пост)деконструктивистката критика представа за позитивите на преконтекстуализирането и интертекстуалната диалогичност (в киното и чрез него) не намират почва в романа на Кундера. Напротив, отречени са в зародиш.

Тематизацията на безсмъртието неизбежно се свързва и с изговарянето на термина „разказ” като вулгаризъм. Обструкцията на линейния наратив (бомбардировката на тясната „улица, по която авторът гони с камшик героите си” (Кундера 2007а, 249)) е мислена като гарант за превенция на онова, от което киноиндустрията най-много се нуждае – непогрешимо разпознаваемата история. Ако „Непосилната лекота на битието” все пак обема потенциал за екстракция на някакви сюжетни криволици, то „Безсмъртие” се обезсмъртява посредством докарването на типичните за Кундера теми с вариации до „неизтощимо [но обезкуражаващо изтощително за всеки адаптор] нарастване на броя на възможните съдържателни траектории” (Протохристова 2004, 163). Жестът на съпротивата, разбира се, е по-скоро ритуално-символен, отклоното реално действащ – капсулирането на авторските права отдавна е изчистило всяка опасност.

Но освен програмната задача на краткия епизод артистично да се изобличи филмовата адаптация, налице е намерението за една специфична литературна некромантия – възкресението на „Непосилната лекота на битето” от повествувателната мумифицираност на киномонтажа. Тъй като „романовото интервю” с професор Авенарий в конкретния епизод има за отправна точка обсъждането на списвания в настоящето роман, който едновременно е и вече завършеният, но самооглеждащ се „Безсмъртие” (където тази рефлексия е знаков прием), то финалът на разговора е ознаменуван от едно игрово преименуване. На въпроса за предстоящото озаглавяване фикционалният автор Милан Кундера отговаря, че то е „Непосилната лекота на битето” („– Но това заглавие е вече използвано./ – Да, от мен! Но съм сбъркал заглавието. То би следвало да принадлежи на романа, който пиша сега” (Кундера 2007а, 250).) Наред с всички останали тълкувания, които предлага констатацията за сгрешеното заглавие, твърдението може да се осмисли и като жест на реабилитация спрямо пожертваната за екрана предходна творба. „Непосилната лекота на битето” оживява в „Безсмъртие”, който сам по себе си се превръща в поредната тема с вариации, неутрализираща непосилната лекота на *rewriting-a*.

\*\*\*

**В заключение** изтъквам, че „Златната тетрадка” и „Безсмъртие” в различна степен (и маниер) издават програмно отношение към проблема за филмовата адаптация. Това, което може би най-силно ги свързва, е темата за паметта и забравянето като *неизменно придатъчна към (и огледално отразена в)* темата за писането и филмирането.

**7.3. Екранната антиадаптация – поредният хепиенд? (Сравнение между филмите „Адаптация.” и „Тристрам Шанди: История за петел и бик“ в ракурса на продуктивната самонаблюдателност).** За разлика от филмово неподатливия



метароман, който стратегически се разграничава от сценарийно-режисьорското пренаписване, в последното десетилетие се появиха два филма, които са интересни не толкова с авторефлексията си на адаптации, колкото с избора си на литературна основа. „Тристрам Шанди” (Лорънс Стърн) е книга, трудна за прочит (а както личи от българската ѝ рецепция – и за превод), какво остава за поставянето ѝ на екран. „Крадецът на орхидеи” (Сюзън Орлеан) не само не е роман, а жанрово разнородна и анаративна не-фикция, не съвсем лишена и от художествени жилки (факшън, или факция). Така всеки опит за разследване на някакви репрезентационни пукнатини остава в задънена улица, оценъчната съпоставка (сравнението на разказите) между текст и филм е толкова абсурдно начинание, колкото е на пръв поглед изборът на снимачните екипи именно на такъв тип текстови основи. Когато двете заглавия се споменават от изследователите, обикновено биват определяни не като същински адаптации, а като *алюзии за и коментари на произведенията*, които аналитично визуализират.

И ако клишетото за абсорбцията на същността в оригинала невинаги сработва при традиционните кинотрактовки, то парадоксът на заснемания като „История за петел и бик” е, че макар и композиционно да парадират с отгласването от конституцията на текста, най-успешно улавят именно духа на кинематографично неизговоримите творби. Романът не е преодолян с някакви своего рода нарративни изправителни мерки. Тази операция е избягната, като включването на малкото повествувателни ядра не цели снемането им в завършен вид – напротив, наченките на някаква фикционална история са неутрализирани примерно от безпардонните намеси на „централния” персонаж Тристрам Шанди. Стив Кугън, който изпълнява ролята и на Тристрам, и на баща му Уолтър, а и играе самия себе си, смазва едва пробилата филмова илюзия със следното уточнение: „Това е дете актьор, което се прави на мен. Аз ще играя себе си по-късно. Мисля, че ще мога да представя себе си например... 18-, 19-годишен. Дотогава ще ме представят поредица от деца актьори“. Разбира се, това никога не се случва: когато сцената на раждането изплува „сюжетно”, тя прелива в задкулиската си обработка и така и не се състои до края на филма по подобие на свръхизлъгания хоризонт на очакване в романа. Киноразказът трайно се настанява във фикционалния „мейкинг”, в бекстейджа на един филм, който заявява себе си, като разсъблича процеса на своето не-осъществяване. В този смисъл черният екран, появяващ се на лентата и копиращ черната страница (един от рушащите повествуването у Стърн похвати), е много по-близо до акуратността на визуализацията, отколкото всеки опит за сбит преразказ. Появата на книжното тяло „Животът и мненията на Тристрам Шанди, джентълмен” като образ също изглежда заредена с отсъствие. Актьорът държи книгата в ръцете си, разгръща я, чете (глас зад кадър, липсва близък план на съдържимото), обсъжда я с интимната си партньорка... но зрителят трудно може да се увери с очите си, че наистина му се показва въпросната творба – като част от реквизита това може да е коя да е книга, която сме принудени да мислим за „Тристрам Шанди”.

Черният екран и мнимата книга са в групата дребни детайли, които декорират драматургичната рамка – двама актьори, оспорващи си водещата роля в адаптация, която с нищо не обещава изход от свадата. Геговото напрежение между двойката фикционални актьори ни пренася от гримборната (самото начало на „История за петел и бик”) до киносалона (самия му финал). Всъщност това е и пълното завъртане по оста на филмовата окръжност, която обема темата за невъзможната екранна адаптация, разпознаваема в осезаемото присъствие на камери и озвучителна техника,

компетентната намеса на тесни литературни специалисти, дискусии по организационни, финансови и технически проблеми в средите на снимачния екип. Но и откриваема още в озвучената зад кадър чернота, в не-присъствието, в невключването на дълго отработваната сцена с Джилиън Андерсън например. И изхождайки направо от заглавието, „Тристрам Шанди: История за петел и бик” е точно толкова подвеждащо, колкото и „Животът и мненията на Тристрам Шанди, джентълмен”. Защото и в едното, и в другото произведение уточненията към носещата конструкция на заглавията – собственото име Тристрам Шанди, не получават сюжетно развитие, а служат като лост на неистовата експерименталност. Историята за петела (при цялата двусмисленост на лексемата *cock*) и бика не приключва филма; не е нито негово тематично-съдържателно ядро, нито дори композиционна рамка – тя предумишлено, ефектно се въвежда само като нарочно спорна *илюстрация* към и *отговор* на въпроса как завършва книгата, зададен от член на снимачния екип. „на практика остава неразказана, тази история всъщност се осъществява в повествованието, тъй като присъства там имплицитно чрез многобройните намеци, че на мъжете в рода не им достига не само „носовото“, но и „петльовото“, и „бичето“ начало” (Протохристова, 2004). Самото подзаглавие бележи отсъствие.

Поради тази му специфика определянето на „История за петел и бик” като метафикция (*meta stuff*) не е достатъчно. По същество филмът е толкова *антиадаптация*, колкото и романът на Стърн е *антироман*.

\*\*\*

Ако последваме логиката на горните разсъждения, *антиадаптация* е и „Адаптация.” на Спайк Джоунзи и Чарли Кауфман. Прикачено по този начин, определеното изглежда оксиморонно съотнесено към филмовото заглавие. Основание за това е аудио-визуалната дисекция на сценаристкото усилие да се изгради убедителен кинотекст по на практика неадаптируема книга – перипетиите на фикционалния Чарли Кауфман при кошмарния му, предварително обречен опит акуратно да претопи бестселъра „Крадецът на орхидеи” на Сюън Орлеан в строен, при това художествен наратив. От друга страна, тематизацията, недвусмислено заявена чрез озаглавяването, за разлика от „История за петел и бик”, хитро релативизира темата за киноадаптацията в сферата на по-широките смислово-съдържателни параметри на понятието „адаптация” (в съзвучие с изложението на Орлеан) като означаващо психо-социална, биологично-еволюционна и културна приспособимост.

Тази отлика се оказва доста удобна и за теоретичния дискурс, който не закъснява да се възползва от поредната (относително работеща) метафора, заета от терминологичния апарат на естествените науки – биологичната метафора, на която се спрях подробно в обзорната част на изследването. Тук само ще припомня какво пише Линда Хътчън, която именно по повод на „Адаптация.” бърза да се консолидира с Робърт Стам, излъчвайки становището, че: „също като биологичната адаптация, културната адаптация включва миграция към благодатни условия: историите пътуват към различни култури и различни медии. Накратко, историите се приспособяват именно като биват адаптирани” (Хътчън, 31).

Ако наметнем кожата на тази стилистика, то „Крадецът на орхидеи” се приспособява към киносредата благодарение не на разказвателния си потенциал, а на неговото отсъствие. „Мутацията” е следствие на ясно изразена „симбиоза”. От една страна, имаме подчертано (авто)рефлексивен текст, който, титрологично погледнато, се маскира като разказ за конкретен персонаж (крадеца на орхидеи – Ларош), но

непрекъснато се отклонява от квазидоминантата си. От друга страна, налице е филм, който пародира (и така тематизира) адаптирането на същия този текст, като обилно илюстрира работата върху сценария с епизоди от книгата, но в крайна сметка проектът е обречен тотално да се срина – център на художествения замисъл.

За компенсация присъствието на книжното тяло в образната система на филма е не само подоробно онагледено – то става отправна точка и инструмент за изследване на еротично-мазохистичната обсебеност, в която се изражда интерпретаторският нагон на фикционалния Кауфман, а оттам и наблюдение върху принципното състояние на взаимоотношенията кино – литература. Докато лежи на леглото си с „Крадеца на орхидеи”, селектирайки подходящите части от текста, Чарли се отдава на любопитен фантазъм: съзерцавайки снимката на Сюзан на задната корица, той ѝ казва, че я харесва, а тя му отговаря със същото. Карън Дайъл проникновено отбелязва, че „...както фотографията на Сюзън не може реалистично да говори на Чарли, филмовата адаптация поддържа илюзията за диалог с литературния автор във въображението на неговите създатели и зрители (или критици)” (Дайъл, 100).

Тайната Блустоунова вражда между литературната творба и нейната филмова „репродукция“ компрометиращо наднича в споменатата сцена. „Вражеската” територия на киното обаче се оказва приятелски благосклонна именно с оголването на заблудата и все пак живително реконтекстуализираща потенциала на написаното. Дори когато на места поетично-медидативната, другаде преливащата от факти (например педантично организирани исторически данни за култивацията на орхидеи, за професията „ловец на орхидеи”, за видовете орхидеи и тяхната генеалогия) жанрово хетерогенна книга бива победена чрез неусетното изработване на сюжетна нишка, кулминираща в напрегнат трилър, тя не губи суверенитета си на екрана. Шегата е прекалено разпознаваема, за да породи притеснение относно вярността към източника.

Неканоничният статус на творбата може би подпомага достатъчно безпроблемното ѝ кинематографично жителство, но сравнена с „История за петел бик”, хармонията не се легитимира предимно по тази линия. Въпреки че двата текста са йерархично разноредни, те попадат в идентични рецептивно-оценъчни орбити чрез медията на пре-изработването си. Иначе казано, експерименталният постмодерен филм слага знак за равенство помежду им, като всъщност... ги обезценнява, дистанцира се от авторитета на едното произведение, сговорва се със семплостта на другото, издигайки като единствено важна творческата закачка – виртуозната игра не даже със самите текстове, а с идеята за тяхната филмова адаптация.

\*\*\*

Налага се **обобщението**, че налице е поредният постмодернистичен трус в храма на литературния канон, поредният отглас от сдвояването на ниско и високо. Причудливата симбиоза не закъснява да изяви своята творческа продуктивност, но от друга страна, „възплавява“ една друга, също отдавна отворена теоретична рана – тази за границите на интерпретацията, или коя е онази точка, в която интерпретацията губи творческия си заряд и се превръща в кухо упражнение по стил.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В края на изследването се налагат следните **изводи**:

1. Не съществуват жанрови или видови ограничения за филмовите реализации на литература. Ако все пак има основания „същинските писателски филми“ да бъдат

отграничени като най-представителни за обсъжданите практики, тоест носители на най-естетически значимите реализации, то налице са и много примери от „подножието на планината“ (т.е. основно жанрови, „остросюжетни“ творби), които проявяват твърде любопитни – имплицитни или експлицитни – взаимоотношения с литературата, за да бъдат пренебрегнати с лека ръка.

2. За да се приеме дадена филмова реализация на литературата (била тя литературно кинозаглавие, писателски филм, екранен образ на книга, четене или писане) за еталонна, художествено мотивирана, то тя задължително трябва да въвлича творбата, в чийто състав участва, в междутекстов и контекстуален диалог, от една страна, а от друга страна, да изпълнява някаква функция в поетиката на тази творба. Ако най-малко едно от тези три условия не е изпълнено, реализацията остава фигуративна, празен ход, без потенциала да се осмисли като важна съставка при интерпретацията.

3. Теорията за интермедиаалността предлага ефективен методологически инструментариум за тълкуване на разнообразните връзки между отделните творби, като избягва клопката на преводната концепция и „тунелното“ виждане, към което тя – волно или неволно – предразполага.

4. Литературната тема в телевизията и киното – пряко или чрез посредничеството на метаромана – създава възможност за едно окрупнено осмисляне на интерарт процесите, за тяхното дефиниране и категоризиране. Резултат от подобен тип проучвания могат да бъдат не просто спорадични и несвързани помежду си интерпретации, както може би се очаква поради многопосочността на проблематиката, а извеждане на относително стройни жанрови, типологични или поетологични системи и успешното им интегриране в теорията.

5. Ако дадена филмова творба се занимава настойчиво с литературна проблематика и / или стъпва върху текстуални структурни принципи, то тя не просто предлага поглед от страни, не просто анализира като „независима“ инстанция спецификите на литературата, но неизбежно подлага самата себе си на анализ.

## **ИЗТОЧНИЦИ, ЦИТИРАНИ В АВТОРЕФЕРАТА**

**Бергер 2005:** *Rewiring the Text: Adaptation and Translation in the Digital Heteroglossia.* <http://eprints.bournemouth.ac.uk/13283/>.

**Веревис 2006:** Verevis, Constantine. *Film Remakes.* Edinburgh University Press.

**Григоров 2001:** Григоров, Добромир. *Милан Кнудера и познанието на романа.* „Колибри“.

**Дайъл 2005:** Diel, Karen. *Once Upon an Adaptation: Traces of the Autorial on Film.* In: *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship.* Ed. Mireia Aragay. Rodopi.

**Елиът 2003:** Elliott, Kamilla. *Rethinking Novel/Film Debate.* Cambridge University Press

**Коен 1979:** Cohen, Keith. *The Dynamics of Exchange.* Yale University Press.

**Кундера 2007:** *Кундера, Милан. Безсмъртие.* „Колибри“.

**Кундера 2007:** *Кундера, Милан. Изкуството на романа.* „Колибри“.

**Лесинг 2008:** Дорис. Златната тетрадка. Летера.

**Личева 2005:** Личева, Амелия. Постмодернизъм. В: Теория на литературата от Платон до постмодернизма. Колибри, С.

**Маркова 1981:** Маркова, Олга. От литературата към екрана. С., Български писател, 163 с

**Найденова 1992:** Найденова, *Вера*. Екранизацията – вечен спор. Наука и изкуство. София, 1992

**Петьо 2010:** Petho, Ágnes. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In: ACTA UNIV. SAPIENTIAE, FILM AND MEDIA STUDIES, 2 (2010), с. 39–72.

**Протохристова 2004:** Протохристова, *Клео*.  
<http://www.bulgc18.com/smehat/protohristova.htm>

**Протохристова 2004:** Протохристова, Клео. Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културноспоставителни траектории. Летера.

**Сандърс 2006:** Sanders, Julie. *Adaptation and appropriation*. Routledge.

**Уо 2001:** Waugh Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.

**Хаджикосев 2000:** Хаджикосев, Симеон. Западноевропейска литература, том 1. Сиела, С.

**Хопкинс 2000:** Hopkins, Lisa. The Red and The Blue: Jane Eyre in The 1990's. – In: *Classics in Film and Fiction*. - Pluto Press, с. 54 – 69.

**Хътчън 2006:** Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge

## СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1) Внася яснота по отношение на терминологичния апарат, по-специално върху употребата на базисните понятия „екранизация“ и „адаптация“ – ангажимент, който не е бил поеман досега с нужната изчерпателност.

2) Синтезира и сравнително анализира основни положения от чуждата научната литература по въпроса за филмовите адаптации, дело на авторитетни изследователи (предимно англоезични), които не са или са слабо познати в България. Тази информация би могла да бъде полезна при изучаването на съответната област като университетска дисциплина, защото не само предлага конспектирано научно съдържание, но и насочва към разнообразни концепции и изследователски области, които тепърва предстои да бъдат проучвани.

3) Спира се подробно върху компаративното разглеждане на българските академични натрувания върху проблемите на екранната адаптация – стъпка без аналог в родната хуманитаристика. Достойнството на подобен подход е, че прави унаследеното в тази сфера от българската наука видимо, събрано на едно място и затова компактно, удобно за „свервяване на часовниците“, освен това го и популяризира. И още нещо, ненаправено до момента: резюмираните постановки са представени, а така и оценностени, в светлината на представителните и с традиции западни (предимно англоезични) изследвания върху интеракцията между кино и литература.

4) Предлага разнообразно съдържание от подробни, задълбочени теоретични (например съставяне на таксономии) и съпоставително-аналитични коментари върху общи проблеми и конкретни произведения, пряко свързани с една екзотична и за литературознанието, и за кинознанието област – тази за филмовите реализации на литературния текст (разбирани не само като наративен преразказ, но преди всичко като интерарт обмен) не само на широкия екран, но и на художествено-текстуална (метароманова) почва. Последното е без прецедент в достъпната литература. Изобщо ценното на тази част от дисертацията е, че са направени оригинални интерпретации върху непознати, слабо познати или тълкувани в съвсем различна светлина творби. Това е свидетелство за „пионерския“ дух на труда, а и за неговата ангажираност с „живия“ свят на фикцията (в опит да се надмогне като че ли порочната практика да се фиксираме натрапливо върху теоретичния инвентар, когато той не е основната цел на проучването).

5) Утвърждава компаративната практика произведенията да се анализират с оглед на актуалните схващания за транс- и интермедиаалността – рядко срещан подход в българската наука. Ето защо дисертацията не служи единствено за запълване на очевидните празноти в киноадаптацияните изследвания у нас, но и изгражда основа за по-нататъшни опити в тази насока, предлагайки един не толкова иновативен сам по себе, колкото слаборазпространен подход, и така допринася за неговото по-системно и устойчиво закрепване в българската хуманитаристика.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

*Книгата „Сърцето е самотен ловец“ като детайл от филмовия интериор на „Любовна песен за Боби Лонг“.* В: Канонът на словото. Сборник с доклади от петнадесетата национална конференция за студенти и докторанти, Пловдив 2013, с. 237 – 240. Издателство „Контекст“, 2014

*Камерите са картечиници, или непосилната лекота на rewriting-a.* В: Словото – (не)възможната мисия. Сборник с доклади от Четиринадесетата национална конференция за студенти и докторанти, Пловдив 2012, с. 195 – 201. Издателство „Контекст“, 2013

*Кинозаглавия с литературен десен. Наблюдение върху някои български филми.* В: LiterNet, 16.03.2014, № 3 (172) [http://litenet.bg/publish22/st\\_meretev/kinozaglavvia.htm](http://litenet.bg/publish22/st_meretev/kinozaglavvia.htm)

*Филмовата антиадаптация - поредният хепиенд?* В: Литературен клуб, 2014 <http://www.litclub.com/library/kritika/meretev/antiadaptation.html>