

ЗА ВРЪЗКАТА МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО

*/за различните начини, по които режисьорите работят с
текста и ефекта от това/*



Увод

Историята на киното слага началото си с имената на двамата братя французи Луи и Огюст Люмиер. В Париж, в мазе на прочутия Гран Кафе на "Булеварда на капуцините", през 1895 година се е провела първата комерсиална кинопрожекция. Историческото събитие обаче, не се радвало на голям интерес - тази прожекция посетили едва 33-ма любопитни парижани. Шоуто било дълго около 20 минути и включвало 10 кратки филмчета. Братята правели по 20 прожекции на ден. В кинопрограмата била включена и първата комедия - L'Arroseur Arrose - разказваща за одисеята на градинар, който безуспешно опитвал да полее градината си. Най-голямо вълнение и видимо притеснение сред публиката обаче, предизвикали кадрите на карета движеща се срещу камерата.

От този момент натакък седмото изкуство поема по своя път със скорост от 24 кадъра в секунда.

Трябва да се каже, че братята не са вярвали, че тяхното изобретение ще успее. Само, че с времето, киното започва да заема все по-важна позиция в обществения живот. Постепенно се изгражда бляскавия свят на това изкуство. Появяват се и първите големи имена в киното. Нови и стари поколения обсъждат прожекциите и с пълна сила киното процъфтява. Постепенно монопол над индустрията спечелват киностудията на Новия континент. Според класацията на всички времена най-гледаният и печеливш американски филм е "Отнесени от вихъра" от 1939 г. На следващите стъпала се нареждат "Междузвездни войни" (1977), "Звукът на музиката" (1965), "Извънземното" (1982), "Титаник" (1997), "Десетимата коменданти" (1956), "Челюсти" (1975), "Доктор Живаго" (1965), "Книга за джунглата" (1967) и "Снежанка и седемте джуджета" (1937).

Класацията за най-важните хора в киното пък се оглавява от "истинския баща на филма" Лори Диксън, който изобретил кинетофонографа. След него се нарежда първият кинорежисьор Едуин Портър. Чарли Чаплин е провъзгласен от експертите за едва третия по важност. На шесто и седмо място са класирани Алфред Хичкок и Уолт Дисни.

Тук само ще вметна, че въпросът доколко Лори Диксън е "истинския баща на филма" е спорен. Това е позицията на американските киноизследователи.

Всъщност, братя Люмиер правят първата прожекция, докато година преди тях Диксън снима първите филми, но те се гледат на странното устройство синемаскоп само от един човек. Това, все пак не е кино в истинския смисъл на думата. Подобен дебат има и относно великия Едуин Портър, тъй като парижкия бивш циркаджия Жорж Мелиес прави мащабни игрални филми с множество ефекти доста преди Портър. Французинът безспорно е по-ранният режисьор. И двамата, всеки по своему, са големи творци и едва ли е толкова важно кой в коя минута е направил нещо.

В днешно време разбира се, хората искат да гледат филми главно по телевизията или на своите компютри, имаме много модерни мултиплекси и синеплекси в луксозните градски молове, пространственият звук и триизмерното изображение вече са върха на техническите постижения в кино индустрията.

От както съществува, седмото изкуство доста често посяга към писаното слово. От него режисьорите черпят вдъхновение и създават своите "движещи се картинки".

Дебатът относно връзката между литература и кино е толкова стар, колкото и самото кино. Многобройни са изследванията посветени на връзката между двете медии. Творческият обмен между тях стартира през последното десетилетие на 19-ти век. Първоначално филмът е свързан с фотография и живопис, което го поставя в ролята на съвместно изкуство, заемащо идеи от по-старите, установени форми. Постепенно обаче, използването на езика в киното, установява здрава връзка с литературата, за да напише своя собствен път на прогреса.

„Литературата и киното винаги са били като скачени съдове – те са в отношения на взаимна зависимост. Литературата импулсира по-малкото си братче с идеи, сюжети и високи примери, докато то я популяризира, прави я зрима, видима, достъпна за по-голяма аудитория. И у нас, и в Холивуд е така – само мащабите са различни”¹.

¹ В. “Застраховател прес”, бр. 2/2008 г., Григор Чернев: Литературата и киното са като скачени съдове

1. Магията на киното

“Камера” – “Работи” – всичко е потънало в такава тишина и неподвижност, сякаш изобщо не съществува.

Магия, дяволска работа...

Снимането на един филм е дяволска работа. В миналото индианците са се страхували до смърт от апарата, защото са смятали, че запечатвайки образите им, той отнема душата им.

Ние мислим, мечтаем, радваме се, съмняваме се. Вътре в нас минава свободен, блед кинофилм с много едва набелязани образи, ту възпроизвеждащи онова, което сме видели, ту комбинирайки видяното в най-причудливи форми. Сънят, споменът, фантазията, неочакваната находка или внезапно проблясналото прозрение – всичко това киното може да даде с такава необикновена живост, на каквато никое друго изкуство не е способно. Седейки на стола в тъмната притихнала зала ние можем да стигнем до далечни земи, до големи любови и малки мечти.

Магия, дяволска работа е киното.

Със завъртането на камерата тя сякаш поглъща филма – всичко, което е било идея, актьори, грим, всичко изчезва някак магически вътре в камерата върху лентата. Тайнствен и опасен процес подобен на бременността. Носиш нещо създадено с мисъл, с любов, но не знаеш до последно какво ще излезе на бял свят. Не е като раждането – болезнен и еуфоричен процес. Едва когато се завърти другата киномашина и лъч светлина прониза мрака филмът се ражда. Тогава на бял свят излиза творението, създадено така мистично. Когато поемеш голото телце в ръце, се усещаш безсмъртен и щастлив. А когато видиш блесналите погледи в очите на другите вече можеш да кажеш гордо, с изправена глава: “Вижте! Това е мое” Защото няма нищо по-прекрасно от новороденото, по-чисто и по-истинско.

2. Изображение и словесност

Непосредствено след самата поява на кинематографията литературознанието непрестанно се стреми да обясни близостите ѝ с художествената литература. В домогванията си към новото изкуство литературните теоретици прилагат всевъзможни методи, за да потвърдят близката родственост между двата начина на художествено претворяване. И постигат целите си чрез краткото логическо съждение, че киното си служи с титри, тоест в него присъства текст, във филмите има и диалози, които се предават също и чрез текст, следователно същностен елемент на киното е текстът. Текстът е материалната проява на литературата, което довежда до заключението, че литературата и киноизкуството са неразривно свързани помежду си, тъй като и в двете е на лице текст. Наличието на текстовост в кинематографията обаче не отговаря пълнозначно на въпроса дали и доколко е основателна намесата на литературознанието в нея. Още повече, че отношението текст-кинотворба съвсем не се припокрива с отношението текст-литературно произведение. В действителност текстът в киното се проявява с многоаспектна функционалност. Разграничаването му от останалите активни определители тук е усложнено заради разностранния му начин на действие. Текстът функционира чрез речта в кинопроизведенията, но и чрез движението на заснеманите обекти и субекти, чрез историята като смислопораждаща единица, но и чрез историята като практическо проявление в поредицата от кадри. Той приема много и разнообразни величини, заради което не е възможно да бъде единствено съставна част на това изкуство. Характеристиките му надхвърлят и основните му определители, касаещи се за литературата, тъй като въздействието му се проявява в различна степен.

Киното е синтетично изкуство и като такова то има общи черти с изобразителното изкуство и фотографията, с музиката, театъра, балета, с литературата. Тази особеност на кинематографията дава възможност тя да се разглежда като сбор от подсистеми, всяка от които се характеризира с известна самостоятелност, но единствено в тяхното взаимодействие се осъществява кинематографично произведение. Подсистемите на цялата система на киното не са

равнопоставени. В нея две от тях се явяват основни, а останалите допълват и естетизират кинотворбата. Главните подсистеми, без които е невъзможно съществуването на киното като такова, каквото го познаваме, са подсистемата на изображение и на словесност. В процеса на развитие на киноизкуството обаче първостепенните подсистеми също търпят изменения. От една страна е изобразителността, която променя качествените си характеристики (преминаването от черно-бяла към цветна картина, усъвършенстване на кинолентата, спецификата на актьорската игра в киното, декори и т.н.). От друга страна стои словесната подсистема, чиято вътрешна структура е съществено преобразена чрез озвучаването, с което преоформя първообраза на цялата система. Новото лице на киното предявява напълно нови изисквания не само към механизмите на изграждане, но и към повествуването, към текстовостта.

Формално погледнато кинематографията представлява съвкупност от кадри (снимки или рисунки), които предават някаква история, разказ. В този смисъл имаме съчетаване на две изкуства – изобразителното (снимките или рисунките, представени с понятието „кадър“) и литературното (разказът). Когато добавим и наличието на звук, наяве излиза и музиката като помощно художествено средство, но и речта като задължително условие за разказването. Насочим ли вниманието си към игралните филми като най-отявлена проява на киното като изкуство, се намесва и театърът като първообраз. Театърът от своя страна обаче също се изгражда въз основа на художествен текст, т.е. на литература. Можем да посочим и танца като начин за естетическо изразяване, но той съвсем не е задължителен художествен способ за киното, той не би могъл да се сметне за същностен, а за възможен, опционален. В преплитането на толкова разнообразни видове изкуство проблемът за първоосновата на кинематографията остава нееднозначен. Въпреки това превес вземат два вида – изобразителното и литературното.

3. Киното изпревари романа

Основните структурни звена на романа са възпроизвеждани в киното. В романа имаме: думата, изречението, параграфа, глава на целия роман. Във филма аналогично е кадър, заснета сцена и последователност. Думата в литературата и образа във филма са подобни дотолкова, доколкото те са зрителни явления, които се възприемат с очите.

Въпреки различните степени на обяснение, както писатели, така и режисьори използват езика или езиците. Могат да съществуват някои различия обаче. Така например, докато филмът е мулти-сензорен за общо ползване подчертаващ близост, литературата е лично преживяване, което повече предразполага към размисъл. Филмът е обикновено се възприема в присъствието на други хора, които стават голяма част от филмовия опит. Всеки от публиката признава присъствието на другите. В отговор публиката може да повлияе на възприемането на филма. Обратно на това, обикновено романът е лично преживяване, в което отношенията между автора и читателя са относително преки и непосредствени. Никакви външни намеси на влияята върху романа, като по този начин това допринася за по-дълбок размисъл, тъй като читателят може да направи пауза, да мисли върху текста, да прочита отново и оотново. Независимо от тези разлики филмът и романът си приличат по това, че тяхната структурна последователност обикновено е линейна. Развитието им като цяло е свързано с последователни събитията и сцени подредени в пряка връзка помежду си. Следователно, като цяло филмът може да се разглежда като клон на литературата. Режисьорите са задължени на литературата по различни начини. От литературата идва изкуството за създаване на образи и звуци в ума на читателя, след което филмът е очевидно литературно разширение на друго повествователно изкуство. Всъщност, най-отличителното качество на доброто писане е визуализацията: да се предадат изображения с помощта на думи, да започне умът да вижда движещи се изображения на обекти и събития, за да се създаде емоция. Следователно филмът е визуална грамотност (за разлика от словесната грамотност), нова среда, която е продължение и разширение на идеята за грамотност. В съвременната наука, всичко

написано, например сценарият, е част от проучване на литературата. Това означава, че филмът се явява клон на литературата.

Днес безспорният лидер сред литературните жанрове - романът като, че ли губи съревнованието с жанровете на визуалните изкуства. Социологическите проучвания недвусмислено сочат, че днешният средностатистически човек общува много повече с телевизията, радиото и пресата, отколкото с книгата. Ако се ограничим до сферата на естетическите потребности, трябва да признаем, че същият този човек гледа много повече филми (значително по-често на малкия, отколкото на големия екран, т. е. повече пред телевизора, отколкото в киното) и сравнително малко чете книги, макар сред тях да доминират романите. Данните са толкова обезкуражителни за литературата, че е по-добре да не ги огласяваме.

Визуалните изкуства, лидер сред които безспорно е киното, представят интересен паралел спрямо литературата. Филмовите жанрове са почти толкова многобройни, колкото и литературните, а може би е най-добре да се каже, че на почти всеки литературен жанр съответства някакъв киножанр. Най-популярен киножанр несъмнено е игралният филм, съответстващ в общи линии на епическия роман в литературата. Отдавна съществува и интердисциплинарната научна дисциплина, изучаваща сложните отношения между кино и литература и преподавана в университетите.

През втората половина на XX век с масовизирането на телевизията постепенно се наложи един нов киножанр, спечелил привързаността на все по-нарастващата телевизионна аудитория – серийният филм, наричан за краткост сериал. Серийният филм е свързан с потребността да бъдат пренесени на екран класически творби на световната литература с по-голям обем. Има съществена разлика между серийния филм в игралното кино и телевизионния сериал и тази разлика не се изчерпва с броя на епизодите при единия и другия. Не може да не отбележим обаче, че серийният игрален филм обикновено има ограничен брой епизоди (пет-шест, рядко до десет или повече), докато съвременните телевизионни сериали наброяват десетки, нерядко стотици, а в изключителни случаи дори хиляди епизоди, каквито са популярните щатски „сапунки” от последните десетилетия „Далас” и „Дързост и красота”, добре познати и на българския зрител. Без да

влизаме в повече подробности, бихме могли да предположим, че сериалът (все едно в точно какъв формат) е своеобразно съответствие на романа река в художествената литература. Сложните взаимодействия между литература и кино отдавна привличат вниманието на изследователите. С основание се предполага, че не само защото е по-стара, литературата е отдаващото, първичното изкуство. Тя е първоосновата, върху която стъпва сценаристът, за да създаде текста, по който по-късно кинорежисьорът сътворява филмова версия на романи като „Война и мир” или „Панаир на суетата”. Но въздействието винаги е двупосочно: не са редки случаите, когато големият успех на филмова екранизация подтиква някой писател да напише продължение на романова сага. Така култовият игрален филм „Отнесени от вихъра” по едноименния роман на американската писателка Маргарет Мичъл в наши дни бе доразгърнат в телевизионен сериал по продължението на романа, написано сравнително неотдавна от литературен занаятчия.

В края на двадесети век възникна парадоксална ситуация, породена от бума на новите технологии в киното, създаващи почти безгранични възможности за проектиране на виртуална действителност върху екрана. Киното изпревари романа в някои специфични и изключително популярни днес жанрове, като фентъзи и фантастика. В началото на новото хилядолетие в световни хитове се превърнаха филмовете поредици по романите на Дж. Р. Толкин и Джоан Роулинг „Властелинът на пръстените” и „Хари Потър”. Разбира се, киното оказва и обратно въздействие върху литературата: след като са гледали увлекателните филми, милиони деца по света се зачитат и в романите, които са тяхна литературна първооснова. Но докато за професора по немска филология в Оксфорд Джон Роналд Толкин, специалист по келтска и англосаксонска митология, с увереност може да се твърди, че многостраничната му сага за хобитите притежава определени литературни достойнства, създателката на Хари Потър е по-скоро образцов продукт на постмодерната култура и общество с присъщите им PR стратегии. Екранизациите по седемте романа на „Хари Потър” са много по-завладяващи от литературната им първооснова, а и самото явление – превръщането на излязлата от анонимността писателка в световен автор и милиардер, онагледява могъществото и пороците на информационното общество.

4. Начини на адаптация на романи

От романа, филмът черпи структура, характеристика, тема и гледна точка. В адаптирането му, сценаристът винаги е изправен пред труден избор: какво да включи/изключи, как да се компенсира изрязаното, как да представи герои и инциденти, как да се покаже това, което авторът разказва. В основата на тези решения са противоположни обстоятелства на четене и гледане.

Романи, изглежда, са адаптирани за екрана по три начина, които биха могли да бъдат описани по аналогия с режима на литературното предаване².

➤ Първият е сравнима с буквално предаване, където режисьорът се опитва да направи романът възможно най-точно в един различен "език". Пример за такъв подход е филмът „Франкенщайн - по Мери Шели”, на режисьора Кенет Брана – една вдъхновена адаптация, която пресъздава сложните чувства и потресаващите жестокости по изключително успешен начин! Въпреки, че зрителите запознати с романа ще се оплакват от бездействие на определени сцени или знаци, те ще са склонни да одобряват начина, по който тези филми са останали в близост до техния източник материал.

➤ Втората категория наподобява вида на предаване, който се стреми да интерпретира наново, или поне да коментира оригинално произведение. Майк Никълс режисира превъзходно филмовата адаптация по язвителната черна комедия на Джоузеф Хелър „Параграф 22” именно с този подход. Тук читателите на оригиналната творба е вероятно да бъдат разочаровани, защото не говорим само за повърхностни промени, но и добавяне на слоеве на тълкуване.

➤ Третият вид адаптация прилича повече на имитация на литературния източник, когато романът се явява трамплин за един филм, който може да бъде много свободно базиран на него. Пример за такава адаптация е „Апокалипсис сега”, на режисьора Франсис Форд Копола. Историята по създаването на филма е доста интересна. "Сърцето на мрака", прочутият роман на Джоузеф Конрад от 1902 г., един от най-екранизираните сюжети в Холивуд, се превръща в гениален филм

² Alan Pulverness, Literature Matters 32: Film and Literature - Two Ways of Telling

едва когато невероятният Копола се заема здраво с проекта. Дотогава има серия от продукции по сюжета, повечето от които са с различни художествени качества. Сред кандидатите за слава е и самият Орсън Уелс, който през 1939 г. решава да направи своя версия по книгата. Сценарият е готов, когато той изоставя всичко заради "Гражданинът Кейн".

През 1969 г. Джон Милиъс пише сценарий със заглавие "Психоделичният войник". Историята отново повтаря основните характери и страсти в романа на Конрад. Джордж Лукас обаче, решава да го превърне в документален филм за живота в Северен Виетнам, където войната все още е в разгара си. Засега Копола е само изпълнителен продуцент и подписва договор за съвместна продукция с "Уорнър Бродуейс". Сделката обаче се проваля и режисьорът през 1972 г. започва епопеята, която ще влезе в историята на седмото изкуство с магическото име "Кръстникът". През следващите години Копола и Лукас стават все по-могъщи, но нито един от двамата не желае да разваля приятелството си с другия с конкуренция на тема "Апокалипсис сега". През 1977 г. Джордж Лукас създава първите "Междувездни войни". Джон Милиъс пък вече няма интерес да участва в осъществяването на виетнамския сценарий. Затова бащата на Дард Вейдър благославя Копола и се оттегля. Първата работа на режисьора е да хвърли въдицата на Марлон Брандо - негов приятел, съмишленик и съучастник във великото приключение, наречено "Кръстникът". Разочарованието на Копола е тотално, когато той разбира, че бойният му другар не познава книгата. За да провокира интереса му към образа и характера на полковник Кърц, той му осигурява 1 млн. долара в аванс. Гениалният скандалджия ги взима, но поставя условията си - да се променят отделни реплики и детайли в диалога и той да бъде сниман само в сянка. Защото по това време Марлон все по-малко изглежда като сексимвол. Той обръща по няколко чаши с бърбън за закуска и е напълнял с 40 кг. Никога не е чел "Сърцето на мрака", а сценария - още по-малко. Въпреки всичко това той заплашва, че ако екипът не играе по свирката му, ще напусне играта, без да върне хонорара. След дълги и протяжни спорове, Брандо и Копола се споразумяват. Но режисьорът е принуден дни наред да чете на глас пред Марлон страниците от романа.

Епопеята около избора на актьори няма почивен ден. Първоначално Стив Макуин е избран за ролята на капитан Уилард. След това със същата задача се пробва и Харви Кайтел, но след две седмици Копола окончателно ангажира Мартин Шийн. В този момент сценарият е с работното заглавие "Апокалипсис 3", визирайки основните образи - Уилард, Кърц и пилотът на хеликоптера, в чиято кожа е трябвало да влезе Джин Хекман. Изтощителната продукция и фанатичното желание на Копола за по-голяма автентичност довеждат не само до преразходи на бюджета, но и до физически и емоционални сривове. Самият той сваля 40 кг по време на снимките. Освен това вади няколко милиона от собствените си сметки. Спечелил ги е след "Кръстникът" 1 и 2, но въобще не се замисля да ги вложи в най-амбициозния проект на живота си. Вместо 6 седмици, камерите се въртят 16 месеца. Усложненията са безбройни. Копола получава нервно разстройство и няколко пъти заплашва със самоубийство.

Монтажът на филма отнема близо 3 години. Суровият материал е почти 200 часа.

Очевидно има много аспекти на романа, които не могат да бъдат възпроизведени в киното: почти всичко, което е романът ще бъде променено, дори и от "най-верен" адаптер.

5. Връзката между литература и кино

И за начинаещия кинаджия е ясна зависимостта на игралното кино от ярка литературна основа. Плод на активно търсене, система от експерти /играещи ролята на сита/, много средства и не на последно място силен усет за печеливша комбинация между литература и екип, който да я осъществи стават най-ярките образци на световното кино.

Която и да е литература представлява баланс между голяма част сив поток, по-малка част добра литература и много малка от висококачествен литературен продукт. Веднага искам да направя уговорката, че шедьоврите ги определят по-късно, други поколения. Всички продуценти се натискат да откупят станалите

бестселъри литературни произведения, съзнавайки, че бъдещият филм ще тръгне от висока база - популярността на предходния го роман. Много пари, добри актьори, режисьор - според чувствителността му към съответния литературен материал и, като че ли всичко е предрешено.

Добрата литература също скоро намира своята екранна реализация. Сивият поток в литературата запазва огромната нискокачествена и незапомняща се продукция запълваща безбройните ефирни и кабелни телевизионни канали.

След като знаем всичко това и сме свидетели на толкова разнообразни по жанр и качество филмови продукти какво ни кара с години да помним някои от тях? При всички случаи успешната комбинация между литература и майстори, които да я преведат на езика на киното, да изградят напълно нов продукт, който в много случаи има самостоятелен живот.

Има режисьори, които намират текстове съзвучни на тяхната нагласа, на техния темперамент, а и на /и това като, че ли е най-важното/ актуалните интереси на обществото. Това е като при социалната рекламна кампания - идва тогава, когато са засегнати или застрашени интересите на голяма част /повече от половината/ от обществото. Това е почти идеалният вариант и се свързва с имената на неколцина големи режисьори - Бергман, Бунюел, Фелини, Висконти, Бертолучи, Куросава, Форман и много други. При реализацията на даден текст има няколко възможни варианта:

Единият е, качествен текст, доказал стойността си чрез читателски успех - да бъде пресъздаден адекватно на стойността си от добър филмов екип. Продукт на такава симбиоза е филм с голям, понякога в зависимост и от други фактори, огромен успех изразен чрез цифрата на своя боксофис /boxoffice/. Примери за това има стотици. Почти послучаен /по-скоро личен/ подход ще приведа няколко примера:

“Обломов” на Гончаров е класическо произведение, в което съзерцанието и вялата “жизненост” на руската аристокрация е намерила изключителна материализация в образите, интериорите и натурата на “Обломов” на Никита Михалков. За да не влизам в литературен анализ, какъвто не мога да направя, ще се

огранича с факта, че филмът усилва в максимална степен заложените в литературния материал идеи.

Друга много важна функция на филма е, че хора, които никога няма да прочетат книгата, чрез филма ще имат възможността да видят авторските послания /именно видят, а не прочетат или чуят/.

Подобен пример е и “Полет над куковиче гнездо” на Кен Киси и нейната филмова реализация. Разбира се книгата е бестселър, но филма е сред стотите най-добри за всички времена. Изключителната комбинация между текст, Милош Форман, Джек Никълсън и останалите създава нов художествен факт. В същият контекст ще приведа и примера с книгата “Кръстникът” на Марио Пузо. Една криминална история за малка част от обществото, която изповядва и реализира различна ценностна система, противно на закона чрез книгата на Пузо става популярна и интересна. Образът на мафията чрез Кръстника - Марлон Брандо и неговият наследник - Ал Пачино, става почти приветлив и харесван /героичен, жертвоготовен, спазващ своите закони безусловно, грижещ се за своите членове и т.н./. Филмът на Копола, отново гениална комбинация между него, Марлон Брандо и Ал Пачино, има огромен успех, собствено развитие и живот и добавя нови щрихи към тези от литературата.

Последен пример в тази посока е българският филм “Козият рог”. Разказът на Хайтов, носещ темата за справедливото възмездие във филма на Методи Андонов е отишъл много по-далеч. Наистина филмът стъпва върху текста на разказа, но развивайки тезата, че насилието ражда насилие стига до извода, че любовта и живота са над всичко и не могат да бъдат задушавани в името на каквото и да било. Разбира се спомням си и опоненти на филма, които казваха, че в разказа на Хайтов Караиван е сакат и затова обучава дъщеря си да мъсти вместо него. Караиван в образа пресъздаден от Антон Горчев е здрав и силен - защо сам не отмъсти, а пречупва женското у дъщеря си за да я обрече на гибел в крайна сметка?

Антипод на този модел - екранизация по качествена литература е варианта филм без литературен първоизточник, филм роден в главата на режисьора. Ще дам няколко примера:

Най-яркият - Фелини с голяма част от филмите си. Да вземем "Амаркорд" - името (припомням) означава на южноиталиански диалект "спомням си". Низ от случки от детството на режисьора и от по-късно, калейдоскоп от събития и лица, ярки и незабравими, невъзможни за описване и от гениален писател. Ще дам думата на Фелини и ще си позволя голям цитат:

"Когато подготвям филм пиша много малко. Предпочитам да рисувам действащите лица и отделните сцени. От онези времена съм съхранил склонността си, каквото ми дойде на ум, да го нарисувам веднага, да претворя в образ всяка идея. Има дори и такива идеи, които се раждат направо в образна форма. "Писанията" идват след това... Рисуването е за мен начин да се концентрирам върху проблемите, които изникват при подготовката на даден филм."

Вторият ярък пример, относно този модел, е позабравеният от нас филм на Клод Люлуш от 60-те "Един мъж и една жена", където всичко е било в главата на сценариста, режисьора и оператора Люлуш. Сценарият е написан след това разказвайки готовия филм кадър по кадър - една необичайна почти невероятна история, вследствие на, която се ражда продукт изпълнен с настроение, копнеж, желание и любов. Отново симбиозата между режисьора Люлуш, Анук Еме и Жан-Луи Трентинян ражда продукт, всъщност от никъде, тоест, без литературен първоизточник.

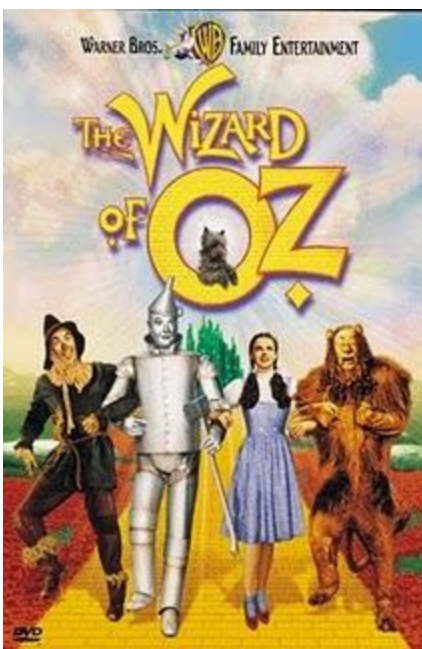
Екранът и отпечатаната страница са почти неразделни в първите черно-бели филми проблясващи в тъмни киносалони повече от сто години.

И защо не? Романи, разкази и дори документални работи предоставят безкрайни съкровища за истории и персонажи. Това не означава, че нещо от време

на време се губи в превода. За всеки "Отнесени от вихъра" или "Властелинът на пръстените" има своя огън

Според мен един от **най-добрите филми, адаптирани** от книга е "Магьосникът от Оз" (1939).

Детският роман, написан от американския писател Лиман Франк Баум и издаден за първи път от чикагското издателство George M. Hill Company през 1900 е една от най-добре познатите истории в американската популярна



култура и е преведен на много езици. Да, доста елементи във филма са различни от книгата, но основната история на малкото момиче от Канзас офантастичен и опасен свят на чудеса остава. Това е една модерна вълшебна приказка, в която изненадите и веселието изобилстват, а тъгите и кошмарите са изоставени. Този филм е издържал проверката на времето и е обичан в целия свят. Филмът остава черно-бял, което е още едно фантастично преживяване.



В същото време бих дала и пример за **най-лошата адаптация** и това е „Пътеводител на галактическия стопаджия“ от Дъглас Адамс. Изключително трудно се екранизира продукцията на този автор. С тази нелепа задача се е заел режисьорът-дебютант Гарт Дженингс, който преди това е снимал музикални клипове на групи като Blur, Pulp и R.E.M. Филмът според мен е изцяло незапомнящи се за разлика от книгата. Трудно някой би успял да "натика" в час и половина несравнимия хумор на Дъглас Адамс, играта на думи и мащабността на идеята "галактически стопаджия". Има неща, които никога не могат да се пресъздадат на екран, понеже са строго индивидуални и касаят чувствата на всеки един от нас. Винаги ще има дълбоко разочаровани и плитко задоволени. Това сме ние хората - ще страдаме, защото не сме еднакви.

6. Какво се ражда в България?

Мисля си, че е дошло време да си дадем сметка за това какво точно се случва с българската култура в годините на прехода, че днес тя извиква по-скоро жалост отколкото реален интерес. В България интересът към българската литература и кино е критично нисък. Поради липса на зрители и читатели, националната ни литература и киното не могат да се състоят дори вътре в страната, а да не говорим извън нея.

Някой беше казал, че българската култура е котловинна култура, сгушена в пазви култура, било държавни, било природни, не обича предизвикателствата и задрямва лесно сред колосите от кирпич. Свободата я безпокои, защото ѝ отнема насъщния задух.

«Политическите и културните процеси си влияят, подбуждат се или се запушват един друг. Българинът е битов патриот, патриот на маса, родолюбец на поляна, на зелено. Родолюбието ни е на ниво читанка. Наловили сме се за един оредяващ и застаряващ, за един грохнал читалищен хоровод, който затихващо потропва, та запява. Иначе българските филми събират по няколко хиляди зрители, а романите се четат от няколкостотин читатели - с една дума гробница. В този си вид културата е отпаднала от процеса на национално взаимодействие. Българската култура преживява ледников период. Тогава, когато динозаврите измрат, той ще свърши. Ще избухне ли тя на нова сметка, ще има дълго да се разбира»³.

Чувала съм една история - някои я приписват на Сталин, а други - на другаря Сааков, виден съветски чиновник, някакъв голям шеф в областта на кинематографическата промишленост. Та той изнесъл доклад, че от 100-те филма, произвеждани годишно в Съветския съюз, стават за гледане само 10 и предложил занаят да се правят само по 10 филма, но всичките - добри, за да няма разхищение на труд и средства. Предложението било гласувано единодушно. И така, следващата година направили 10 филма, но... всичките били лоши...

Последните години ни предложиха така бленуваната свободата, която ние за съжаление не се научихме да използваме. Сега, когато няма решетки българските режисьори вместо да полетят започнаха плахо да пълзят към добре познатото старо без да си дават сметка, че на хората то е омръзнало до болка. Светът се променя с всеки изминал час и интересното, ново днес е старо утре, а нищо неактуално не може да бъде велико.

Раждат се по 2-3 филма на година, но в тях историите, които се разказват са сякаш само за хората, които ги създават. А истинският творец няма право да изгражда своето произведение само върху това, което на него му се е сторило интересно или важно. При проверка то може да се окаже случайно. Не всичко е

³ Из интервю на Вл. Тодоров, в. Капитал, 25 сеп 2008 г.

нужно и интересно за зрителя, за когото в крайна сметка се създава произведението.

Колкото и куриозно да звучи, на един от идеолозите на “новата вълна” принадлежи прочутата фраза - “Филмът е готов - остава само да го заснема”...

Няма пазар ще кажат някои. Пазар има и интерес има, но към хубавото българско кино.

“За да се удивиш е достатъчна 1 минута; за да направиш нещо удивително, са необходими години.” - казва Хелвещий.

Днешното българско кино всъщност не съществува – кутиите с навита лента още не са филми. Те стават такива в очите единствено на желаещите да ги гледат. Основен проблем на нашето кино е, че то прекалено много вярва на приятели, роднини, на близки хора, но това не е действителната публика на един филм. Истинската публика са хората, които си купуват билет и влизат в залата. Те са измерители за стойността на всяко изкуство – и киното, и балета, и театъра, и операта и всички останали. Киното ни трябва да се научи да влага парите, които е изкарало от собствената си публика, защото както знаем, никъде по света средствата, които отпускат инвеститорите за кинопроизводството не стигат на продуцентите и на авторите на филма. Никой богат човек няма да отпусне огромна сума пари за филм, за да го има само за себе си /или това би било изключение/.

Филмът покрива разноските си от средния зрител. И този зрител по възможност трябва да бъде въввлечен във водовъртежа на възторга пред произведения филм. А за това филмът трябва да бъде занимателен – незанимателният филм може да се окаже “пробита лодка”: в нея могат да се натоварят много полезни неща, но тя все пак ще потъне.

Най-добър ще бъде онзи филм, който съблазни най-голям брой от средния многомилionen зрител. Трябва да се търси контакта с публиката, да се прави такова българско кино, което би върнало публиката в киносалоните, би смаяло публиката по света. Само тогава би се възродило доверието в българския филм. Българското кино не трябва да се мери с Холивуд. Нима българският хляб се мери с френския или американския? Но трябва да бъде истинско, искрено и да изразява

духа и възжеланията на българите, а не те да намират своите културни и исторически ценности в насипните чуждоземски полуфабрикати.

7. Пример за кино и литература в добра мяра в българското кино

Включването на два български игрални филма в сметките на представителите на европейската филмова индустрия няма аналог в историята на новото българско кино. Това е доказателство, че родното кино вече прави сериозно впечатление в международните киносреди и не случайно редица български филми получиха награди на престижни кинофестивали през последните години.

Лентата на режисьора Стефан Командарев „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” е пример за това как филм и книга извървяват един и същи път. Филмът е заснет по едноименния бестселър на германския писател от български произход Илия Троянов. Романът има две издания в Германия – 1996 и 1999 (изд. Carl Hanser Verlag, Мюнхен), преведен е на 11 езика, включително и на български (изд. Народна култура – 1997, Сиела – 2008). Освен, че има категоричен успех пред четящата европейска публика, книгата печели и най-престижните немски литературни отличия – наградата „Адалберт фон Шамисо”, наградата „Бертелсман”, литературната награда на град Марбург. Явно „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” е гледаем зрителски филм, положен върху успешна, смислена и призната книга.

Нито романът на Илия Троянов, нито лентата ще отминат незабелязани. „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” (и романа, и филма) е може би един от малкото добри примери как идеята за „български” персонаж се оттласква от националната граница. Освен това именно излизането от тясната родна сцена е и причината да не отминем нито лентата, нито книгата тихомълком, а напротив – те да оставят следи, да дадат добър пример как нашето може да бъде видимо, забелязано и не срамно, обратно на повечето ни национални идентификации.

Текстът „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде”, както и филмът по него, са модерни и актуални. Не само поради проблематиката, която обсъждат – човека отвъд националните граници, а и поради самите особености на стила, на практиките на заснемане.

Още един нашумял и награждаван български филм, също плод на съучастието на добра литература и кинематографски професионализъм е „Дзифт”. „Главното достойнство на авторите на „Дзифт” – режисьора Явор Гърдев и сценариста Владислав Тодоров, е, че те ловко заобикалят старите едностранчиви клишета и стигат до общочовешки обобщения, което отличава голямото кино от провинциалното. Изключително важно е, че бясното темпо във филма не е за сметка на сюжета. Той е разказан ясно, на разбираем език, без смътни философски разсъждения и снобски експерименти.”⁴

Първоначалната идея за филма е била да се напише сценарий, а не роман. Така е замислен "Дзифт" като основа за филм. Започвайки да пише и в хода на работата Вл. Тодоров решава първо да направя роман, за да не му отиде трудът нахалост, защото се съмнявал, че проектът му ще мине в НФЦ. Още в замисъла си това бил визуален проект. В този смисъл би било по-правилно да се говори за романизация на идея за филм. Случва се така, че романът излиза пръв. При правенето на екранната версия доста неща се променят, включително и финалът. Това често се е случвало с черни филми, базирани на черни романи. Така че традицията е спазена.

Заклучение

Историите са съществена част от всяка човешка култура, те ни помагат да осмислим и да разбираме себе си, да се разбираме по между си, и да видим мястото ни в света. Средствата, чрез които се разказват, тези истории - дали те са написани, или са показани чрез екрана – се влияят от начина, по който ги интерпретираме. Филмът, макар и да е повлиян от литературата, винаги трябва да се счита за напълно уникално произведение на изкуството за целите на критика и анализ.

⁴ В. Монитор, Мариана Първанова

Взаимодействието между кино и литература винаги е било сложно. Избрани романи, разкази и пиеси са адаптирани във филмови версии като в същото време има гениални филми, които не са вдъхновени от литературата.

И накрая, какво за финал на тези хаотични мисли за литературата и киното? Освен огромно съжелени, че когато стената рухна българските писатели не извадиха нищо от чекмеджетата си, не написаха романите на живота си, които да станат основа на филм и тъжно гледаме безпомощни и никого не интересувачи филм след филм. Надявам се картината да започне да се променя с настъпилото оживление в българското кино и литература.

В България поради прибързаната ликвидация на държавните структури нашето кино изпадна в дълбока криза, в кома. И трябваше да минат десетина години, за да даде отново признаци на живот. В литературата, както се знае, кризата се изрази не в принудително мълчание, а в организационно роене, в размиване на критериите и ценностите. Така или иначе книжният поток бе и е пълноводен, между другото съпътстван от множество сиви поточета. Все пак могат да се отделят десетина, а и повече книги и автори от “по-висок ръст”. Мечтая си обаче понякога за писател, който ще напише роман за нещо, което е преживял и разбира, ще разкаже просто и разбираемо за обикновените неща, които са му се случили, а аз ще направя филм за това. И в този смисъл можем да си пожелаем повече български читатели и зрители за българката книга и филм, защото силната култура е взаимодействие в националната общност, а не самоцелно продуцирани шедьоври. Важно е не правдиво съответствие на роман с екран, а обратно - продуктивно несъответствие. Дали киното трябва да бъде верен на литературните източници, според мен по същество, това е избор на режисьора. На него трябва да е поверена пълната свобода да интерпретира произведението по свой собствен начин. Велики филми са направени така или иначе, като в съответствие с литературния първоизточник, така и променени от режисьора, отразявайки неговите идеи.

За десерт искам да поднеса едно откровение на любимия ми Бунюел. Само на пръв поглед това няма връзка с литературата и киното.

“Както вероятно сте разбрали не съм алкохолик. Разбира се имало е случаи в живота ми, когато съм пил, докато не падна под масата. Но най-често става дума за изгънчен ритуал, който не предизвиква истинско пиянство, а някакво опианение - тихо блаженство. Това ми помага да живея и работя. Ако ме попитат дали съм познал бедата един-едничък ден да съм бил лишен от питиетата си, ще отговоря, че не е имало такъв ден. Винаги съм имал нещо за пиене, защото винаги съм взимал предпазни мерки.”