

„ПОВЕЧЕ ОТРАЖЕНИЕ НА ДЕЙСТВИТЕЛНИЯ СВЯТ“: АДАПТИРАНЕ И ЕФЕКТИ НА РЕАЛНОСТТА В АДАПТАЦИЯ НА СПАЙК ДЖОУНЗ

Огнян Ковачев

СУ „Св. Климент Охридски“ (България)

“MORE A REFLECTION OF THE REAL WORLD”:
ADAPTATION AND REALITY EFFECTS IN
SPIKE JONZE’S ADAPTATION

Ognyan Kovachev

Sofia University “St. Kliment Ohridski” (Bulgaria)

ORCID ID: 0000-0002-2239-4173

E-mail: o_kovachev@yahoo.co.uk

Abstract: This paper discusses issues of film adaptation in the feature film *Adaptation* (2002), based on Susan Orlean’s non-fiction book *The Orchid Thief* (1998). The analysis follows the central film narrative line of the dead set and setbacks of scriptwriter Charlie Kaufman at recasting written word into screen action. Oscillating between the unachievable fidelity and inevitable infidelity to the literary “original”, a series of *adaptation processes* come to the fore: evolutionary, biological, social, psychological, aesthetical, creative, etc. In their contexts, pulsating between narration and reality effects, both self-reflexivity and straightforwardness of the film are examined.

Keywords: film adaptation, scriptwriting, narratology, meta-film, identity crisis, doubles, verisimilitude, reality effect, self-reflexivity

Резюме: Докладът разглежда въпроси на филмовата адаптация във филма *Адаптация* (2002), по документалната книга *Крадецът на орхидеи* (1998) от Сюзън Орлийн. Анализът се насочва към основния филмов разказ за усилията и фазите на (не)справяне на сценариста Чарли Кауфман в преработването на писменото слово за екранно действие. Между непосилната вярънност и неизбежното изневеряване към литературния „оригинал“, се наблюдават *процеси на адаптация*: еволюционна, биологична, социална, психическа, естетическа, творческа и т.н. В техните контексти, пулсиращи между повествование и ефекти на реалност, се проследяват и авторорефлексивността, и целеустремеността на филма.

Ключови думи: филмова адаптация, писане на сценарий, наратология, метафилм, криза на идентичността, двойници, правдоподобие, ефект на реалност, авторорефлексивност

„Адаптация“ (2002) е игрален филм, в който сценаристът Чарли Кауфман и режисьорът Спайк Джоунз разказват/показват преработването на една книга в киносценарий. Резултатът е самият филм, а главната му сюжетна линия е собственото пътуване – лъкатушето, неуверено, непосилно – от страницата към екрана. Този кратък синопсис откроява неговия доминиращ похват или жанров признак: филм за филма или *метафилм*¹. Подобно на *метафикцията* и *метадрамата*, похватът насочва вниманието на зрителя, но и кинокамерата, към правенето на самия филм, към обстоятелства, участници и ситуации, важни за изграждане на киноразказа или за адаптирането на литературното

¹ Метафилмовостта има разнообразни проявления, които това кратко пояснение не може да обхване. Затова като примери, които, без претенция за изчерпателност, бележат тематично и формално потеклото на „Адаптация“, бих открил „Булевардът на залеза“ на Били Уайлдър и „Бартън Финк“ на братя Кoen, 8½ на Фелини, „Презрението“ и „Всичко е наред“ на Годар, „Американска нощ“ на Трюфо, „Жената на френския лейтенант“ на Каръл Райц, „Егър план“ на Аббас Киаростами, „История за петел и бик“ на Майкъл Уинтърботъм, „Синекдоха“, Ню Йорк на Кауфман и др.

произведение във филмово. Заостря погледа за това *как* и *защо* тъкмо така протича екранното действие, а не само *какво* се случва в него. Повествователните функции и индекси², задвижващи метафилмовата гледна точка, насочват към преноса на книжното съдържание в различна медийна среда. Същевременно, те поставят въпроса за референциалността на филмовия образ и за ефектите на реалност, породени от тях. Така например сценаристът във филма носи името на действителния му сценарист – Чарли Кауфман. *Адаптация* започва с вътрешен монолог: мъжки глас зад кадър изповядва неудовлетвореност от себе си на фона на черния екран. Първата сцена е *филм във филма* – документални кадри от снимането на „Да бъдеш Джон Малкович“, предишния филм на Кауфман и Джоунз. В тях е вмъкната комичната поява на вече фикционалния Кауфман (Никълъс Кейдж), когото изпъждат от снимачната площадка, защото пречи на камерата.³ (Само)ироничната *мистификация* е същинското начало на филма. Но дали житейският Кауфман е прототип на филмовия, или съвпадането на имена, налице и при други персонажи, е

² Двете понятия са най-общи класификатори на повествователните единици в наратологичната система на Ролан Барт. *Функциите* представляват единици съдържание, чието дистрибутивно свързване разгръща повествователния план на разказа. *Индексите* са характеристики или признаци, чието интегриране гради описателния план (Барт 1991: 369 – 374).

³ Може да видим епизода и като мозайка със „сцени от снимачната площадка“, чиито предци откриваме в цитирани по-горе филми от Новата вълна. В „Презрението“ първият кадър показва работата на неговия оператор Раул Кутар, а глас зад кадър изрича липсващите надписи; главният герой е сценарист и адаптирането на Омировата „Одисея“ е основна тема. В „Американска нощ“ Трюфо играе себе си пред камерата. При началните надписи във „Всичко е наред“ слушаме глас зад кадър, редуващ се със звук от филмова клапа, а в началния епизод – любовен диалог – автоцитат от „Презрението“.

измамлив ефект на реалност? Или удвояването е филмов аналог на документалността в книгата?

Книгата е „Крадецът на орхидеи“ от Сюзън Орлийн, предшествана от статия в сп. *Ню Йоркър*. В САЩ я определят като нефикционална творба или биография. Ето защо е неуместно у нас да се приема като „роман“. Към фигурата на ексцентричния авантюрист подзаглавието „Една истинска история за красота и обсебване“ добавя омагьосващия свят на орхидеите и страстта към тяхното опознаване и притежаване. Още първото изречение улавя крадеца: „Джон Ларош е висок мъж, слаб като върлина, със светли очи и прегърбени рамене и е подчертано привлекателен, въпреки че му липсват всичките предни зъби“ (Орлийн 2017: 11). Той разработва разсадник и лаборатория за развъждане на орхидеи в индиански резерват във Флорида. Градинарството е негова страст и бизнес от години. Под ръководството му няколко семиноли събират от бламата в местността Факахачи защитени видове орхидеи и бромелии, най-вече дивата орхидея призрак (*Polyrrhiza lindenii*). Тя е не просто любимо цвете, тя е любимото живо същество на Ларош. Той вярва, че ще го направи милионер, ако я клонира и пусне на пазара. Изглежда прозрачна възможност за забогатяване, но само чрез нея ще може да слее ведно хоби, енциклопедични познания, колекционерска страст, бизнес и тръпката да върви по ръба на закона. Като средновековен алхимик, дирец философския камък с помощта на тайни науки на границата на позволеното, той вярва, че при успешна трансформация ще добие едновременно богатство и съкровена си същност.

Крадец и творец под съща премяна, Ларош очаква да бъде заловен и обвинен. Затова предоставя „мръсната работа“ на индианци, живеещи в резервата, за които забраната не се отнася. Така ще може да твърди, че е само техен съветник. Подготвя старателно и про-

никването в защитения район, и съдебната си защита. Изучава федерални и щатски закони, за да открие между тях пролука, през която да се промъкне невинен. В съда, оглеждайки залата с тънка усмивка, завършва представянето си с думите: „Честно да ви кажа, Ваша Чест, може би съм най-умният човек, когото познавам“ (Орлийн 2017: 18). Изтъква в своя защита и алтруистичен довод: домашно развъжданите орхидеи ще са значително по-евтини и по-лесно достъпни за повече хора. Според Сюзън подобни „схеми, в които ценностите и престъпленията се обединяваха около печалбата“, са неговата запазена марка. Оценката ѝ съчетава възхищение и ирония: „Определено е доста необикновен тип. Освен това е и възможно най-морално настроеният аморален човек, когото съм срещала“ (Орлийн 2017: 14). Ала нито гарбите, нито съмнителните добродетели избавят браконiera филантроп от ръката на закона. Присъдата и конфликтът с индианските му работодатели слагат точка на градинарството. В неговия своеобразен агон с институциите, опитът да наложи природата (φύσις) над закона (νόμος), вместо да ги адаптира един към друг, е хюбрис, водещ до драматичен провал.

Орлийн вписва в одисеята на Ларош хора, истории и събития: бащата, чието мнение все още тежи, майката, загинала при катастрофа, в която синът губи зъбите си, съпругата, напуснала него и семейния бизнес след катастрофата, колекционерски пристрастявания към костенурки, вкаменелости от ледената епоха, огледала... Разказва репортажно, предава невъздържаните думи и реакции на героя, сдържа или приглушава своите. Редом с биографичния, разгръща автобиографичен сюжет за своето собствено откриване, навлизане, потъване, изгубване, излизане и завръщане от света на орхидеите. Лайтмотив в инициационните преходи е копнежът на Сюзън да види цъфтенето на орхидея

призрак. Тя така и не го сбъдва докрай, но това не е драматичен неуспех. Той придава на нефикционалното повествование неочаквано метафикционално измерение: „Не защото обичам орхидеи. [...] Исках да видя с очите си онова нещо, което привличаше хората по толкова неповторим начин. [...] в мен гори една несрамна страст – искам да разбера какво е усещането да се грижиш така отдадено за някакво създание“ (Орлийн 2017: 59). Трети сюжет превръща обекта на желание в субект на повествованието – историята на орхидеите, на тяхното издирване, събиране, пренасяне, отглеждане, колекциониране и заветаване, на тяхното естествено опрашване, размножаване и еволюиране. История, неделима от историите за прослава и безумство, за чудатости и трагедии, сполетели техни ловци, притежатели и търговци. Всички те образуват паралелни любовни монади – симбиози на цветя и техни обожатели, всяка от които е колкото подобна, толкова и безподобна на останалите. Монадите сглобяват словесния образ на действителност, чиято документална текстура създава двоен ефект – и на реалност, и на фикционалност. Изпълнявайки задачата да увери читателя в своята автентичност, изобразеният свят като че ли същевременно го кара да се пита „нима е истина това?“. И пак разказването е стегнато, пестни епитети и суперлативи, предоставяйки ги на медийните критици. Сякаш документалната рамка на биографията не е достатъчна и литературният двойник на Ларош се нуждае от поясняващи самоличността му допълнения и препратки. А може би на читателя е нужна мрежа от референции, вплетена в повествователната тъкан действителни преуспели градинари и колекционери, величието, гибелта или падението на изследователи и ловци на растения, историята на еволюцията, адаптирането и разпространението на орхидеите, както и историята на подчиняването, (не)адаптирането и изолирането на

коренните жители на Америка? Може би всички тези пластове са му нужни, за да възприеме немислимата реалност на документалния разказ, тревожно-познатото (*unheimlich*) усещане, че някога или току-що всичко разказано е било само действие, превърнало се сега само в слово? Ако наречем този разказ *действие-слово*, то във второто действие на доклада ще наблюдаваме неговото адаптиране към филмовата среда и преобразуването му в *действие-образ*.

Още преди книгата да е завършена, продуцентът Джонатан Дем купува правата за филмирането ѝ. Писането на сценария е поверено на Кауфман, още докато текат снимките на „Да бъдеш Джон Малкович“, донесъл му награда БФТА и номинация за Оскар. Но творбата на Орлийн спъва полета на вихреното му въображение. Писането блокира до такава степен, че той възнамерява да върне парите и да се откаже (Lee 2003). Най-вероятно причината е различният формат. В своя трети сценарий за пълнометражен игрален филм той за първи път адаптира чужда творба, т.е. приготвя я към своето киновиждане и обратното. Да следва вярно нейното съдържание или правилата на Холивуд? Или да търси среден път? В началото на филма неговото алтер егo – плешивеещ и пълнеещ мъж, пълен с комплекси и фобии – се възторгва пред продуцентката Валъри (Тилда Суинтън) от репортажния, стелещ се (*sprawling*) стил на *Ню Йоркър* в книгата: „Искам да останан верен на него. Искам да направя филм, в който има живот, а не изкуствен сюжет“. Първото изречение зачква фундаментален спор за характера на филмовата адаптация: да е вярна на книгата, с която е обвързана, или да ѝ изневерява, било скрито-покрито, било напразно? Да е верен, разбираме по-нататък, означава да направи филм за цветята. Но самата книга далеч не е само „за цветята“, нито е лишена от сюжет. Следователно верността към нея не изисква непременно филм

за цветя, нито безсюжетността означава вярна адаптация. Как без сюжет съдържанието ѝ да се превърне в *действие-образ*?

Съпротивата на Чарли срещу сюжета достига кулминацията си – и своя крах – във въпроса към сценаристкия гуру Робърт Маккий (Брайън Кокс) как „да напише история, в която нищо не се случва“. На техния диалог, откъдето е и цитатът в моето заглавие, ще се спрем по-подробно в края. Тук само откроявам аналогията между „леления“ безсюжетен сценарий и копнежа на Флобер да напише книга „почти“ без сюжет⁴. По въпроса за цветята, любопитен анализ прави Джошуа Ланди в статията си „Намюрморт в епохата на разказа“. Той се пита защо филмовата компания и сценаристът са решили от нефикционална книга за орхидеи да създадат пълнометражен игрален филм. Отговорът му е, че Западният свят живее във време, обсебено от разказа, обуславящ и себепредставянето, и възприемателския вкус. Живописата и поезията според него са в упадък, затова да се направи филм за орхидеи предполага те да бъдат част от история *за* или *с* орхидеи, но не и пряк обект на съзерцание. Авторът проследява и находчиво коментира седем интерпретативни сюжета за адаптирането на книгата, оборвайки ги един по един. Уви, заключението му, че „*Адаптация* е, на по-дълбоко ниво, изцяло невестователен портрет на един никога непроменящ се Кауфман“ и „ни оставя с мощната, неизменяема красота на цветята и със странната, неизменяема красота на душата на Чарли Кауфман“ (Landy 2011: 514), идва така изневиделица с русоистко-романтическо-хегелово-гютевския си подтекст, че звучи повече

⁴ В писмо до Луиз Коле Флобер пише: „Най-много бих искал да напиша книга за нещо незначително, книга без външна връзка, [...] книга, която почти да няма сюжет или чийто сюжет да бъде почти невидим, ако е възможно“ (Флобер 1985: 343).

като пародия на анатемосания от Маккий похват *Deus ex machina*. Произволността подкопава и тезата за настъплението на разказа в наши дни. Тъкмо обратното, разказът, както десетилетия по-рано твърди Барт, е необходим и изкуство, гревно като човечеството и проявяващо се в най-разнообразни форми (Barthes 1966: 1). Важно място в наратологичните му изследвания заемат контрастът и взаимодействието между *повествование* и *описание*. Второто използва *индекси* и *информанти* – детайли, указващи характер, самоличност, атмосфера, обстоятелства и т.н. на дейтели и действия (Барт 1991:370 – 373). Друга те участват в създаването на *effet de réel* или *ефект на реалност*, който е определен като характерна особеност на модернисткия реализъм от Флобер насам (Barthes 1968). „Излишен“ от наративна гледна точка, ефектът е призван да внуши достоверност, материално пространство и осезаема предметност по начини, за които литературоведският жаргон има запас от формули от рода на „неподправено изображение на действителността“. Дали книгата „без сюжет“ на Флобер е такъв ефект, всеобемащ текста ѝ? Барт обяснява семиотично неговото производство: като се насочи *означаващото* не към *означаемостта*, а пряко към *референта*, намиращ се извън художествения, в реалния свят на читателя. Приплъзването на референта на мястото на означаващото води до „експулсиране“ на второто и разрушаване на структурата на знака, което Барт нарича *референциална илюзия* (Barthes 1968: 88). *Ефектът на реалност* обозначава не толкова *правдоподобие*, колкото категорията „реалност“ (като в живота) в текста, съгласно новото разбиране за правдоподобие и реализъм в литературата.

Книгата на Орлийн е красноречив пример за прилагането на този ефект. Нефикционалното писане не се отказва от похватите и формите на фикцията, а из-

вежда на преден план референциалността, при това с изобилие от прототипи на изобразеното в творбата. Да се върнем към мъките на Чарли да превърне последната в *действие-образ*. Да я адаптира вярно спрямо литературната референциалност би значело да направи нефикционален филм, документална възстановка на действия, разказани от *действието-слово*. Звучи абсурдно като преобърнат Платонов мимесис или бутафорно като президентска реч. Дали пък да не изневери на книгата (и на себе си) с нейна свободна интерпретация? Адаптирането тече синхронно с вътрешното преображение на адаптиращия, с приспособяване или разпад на личността на други персонажи. Но нежеланието да подчини изходния литературен материал (φύσις) на правилото на филмовия жанр (νόμος) дълго време прави сценариста неволен двойник на Ларош. Ново раздвоение у него поражда близнакът му Доналд (Никълъс Кейдж), който посещава семинара на Маккий и става негов професионален двойник. Написва сценарий за трилъра „Тримата“, според Чарли пълен с клишета, но приет възторжено от компанията. В него сериен убиец страда от множество разстройство на личността. Близнакът няма своя референция в реалността, но въпреки това произвежда мистификационни ефекти на реалност. В началните надписи имената на него и „брат му“ се появяват редом едно до друго, вписани като сценаристи. Нещо повече, „двамата“ заедно получават номинации и награди. След финалните надписи четем цитат от *Тримата*: „Всички сме едно, лейтенанте. Това е, което осъзнах. Като клетките в едно тяло...“. Сюзън (Мерил Стрийп) на екрана осъзнава липсата на истински чувства в живота си и ги търси в изневярата с Ларош (Крис Купър) – търси ефекти на реалност в емоции, секс, дрога, убийство. Ларош дълго е верен на своя литературен образ, но във финалния екшън преживява метаморфозата на смъртни грехове и в

резервата на скъпото си цвете намира пределната реалност на смъртта.

Действието-образ все повече изневерява на книгата, все повече флиртува с писането на сценария. Адаптацията се превръща в многолик лайтмотив – професионална дейност, психологически и социализиращ процес, еволюция на видовете и живота на земята, опознаване и приемане на себе си и другите, сливане със своята противоположност, със своя чужд близък и странно близък двойник. Филмовият разказ се движи в ритъма на приливи и отливи на неспособността, като интегрира, но не заличава многоликостта.

Повратен епизод в тези преображения е неохотното участие на Чарли в семинара за писане на сценарий, подтикнато от новака Доналд. В средата на пълната зала сценаристът се раздвоява между недоволство от себе си и пореден помисъл за ново начало. Раздвоението е подчертано чрез ироничен контрапункт между неговия усилващ се глас за кадър и гръмкия глас на Маккий, порицаващ похвата от сцената. Чарли вдига ръка за въпрос – зов за подкрепа на „филм, в който нищо не става“, но и израз на нарцистична самодостатъчност, на стремеж да адаптира книгата и света към себе си, на отказ от съзряване. Искането филмът да бъде „повече отражение на действителния свят“ не е в полза на засилен миметизъм. В него сценаристът вижда отразен себе си – един немошен ефект на реалност. Това „отражение“ блокира сценария и отхвърля разказа като функция на желанието, разказ, в който има страст, любов, жертва, загуба, гибел и произвеждане на смисъл. В отговор Чарли получава от Маккий решаващ урок като писател и като човек: „Не можеш да имаш герой без желание! Това е безсмислица“. Желанието е съществена липса в труда му, то е *означаващото*, което търсенето на *референти* е изместило. Страстта е движещата и свързващата сила за Джон, Сюзън и другите търсачи в книгата. Желанието

нието, както и адаптирането, се нуждае от взаимност. Чарли иска помощ от Доналд, приема своята юнгуанска *сянка* и постига вътрешно единство. Братята заедно дописват сценария, защото вече и сценарият пише тях. Адаптиращ и адаптиран са неразделни – като близнаци – дори и в смъртта. Благодарение на желанието, *действието-образ* извървява пътя към своя край и завършеност. Семюзисът на адаптацията намира хармонията между книгата и филма, между влюбените, между природата и правилата. Но в самия край, песента „Щастливи заедно“ и ускорено растящите настред асфалтовата джунгла маргаритки внасят финалния ироничен контрапункт. Те ретроспективно подказват, че и дългите мъки на „вярната“ адаптация, и стремглавата изневяра на книгата са представени иронично-пародийно. Няма вярна адаптация, има само ефекти на вярност.

Библиография

Барт 1991: Барт, Р. Увод в структурния анализ на разказа. Превод от френски Надя Дионисиева. – В: Роман Барт. Въображението на знака. София: Народна култура, 1991, 358 – 398.

Орлийн 2017: Орлийн, С. Крадецът на орхидеи. Превод от английски Ивелина Минчева-Бобадова. София: Ерове, 2017.

Barthes 1966: Barthes, R. Introduction à l'analyse structurale des récits. – In: Communications, 8. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. 1966, 1 – 27.

Barthes 1968: Barthes, R. L'effet de réel. – In: Communications, 11. Recherches sémiologiques le vraisemblable. 1968, 84 – 89.

Landy 2011: Landy, J. Still Life in a Narrative Age: Charlie Cauffman's Adaptation. – Critical Inquiry (Spring 2011). 497 – 511.

Lee 2003: Lee, D. Let's Make a Meta-Movie. *Guardian*, 14 Feb, 2003. <https://www.theguardian.com/film/2003/feb/14/artsfeatures> (04.05.2019)