

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмошие и приспособяване“

О, БРАТКО, КЪДЕ СИ? –
АДАПТАЦИЯ НА НИКОЙ ИЛИ РИМЕЙК НА ЕДИН
НЕВИДИМ ФИЛМ

Огнян Ковачев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

O BROTHER, WHERE ART THOU —
AN ADAPTATION OF NO MAN OR A REMAKE
OF AN INVISIBLE FILM

Ognyan Kovachev
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. Here my point of departure is Nikola Georgiev's project of a possible literary history encompassing "imaginary works by imaginary authors". However challenging this approach might be in the field of literary studies, it could inspire enquiries and research work beyond their own confines as well. The history of cinema also contains plenty of unfinished works or unshot film projects materialised later as completely different films. Joel and Ethan Cohen's screwball adventure comedy *O Brother, Where Art Thou* (2000) is a good example of the latter. Usually labelled a loose adaptation of Homer's *Odyssey*, in my paper it is described as a highly original film story and a scrumptious salmagundi of literary and film genres, classical and modern mythology, ancient and contemporary cultural, social and political references. My analysis deals with the ways the film invents, reinvents and interprets its own interart connections and multiple contexts, simultaneously displays its uniqueness and alludes to an unshot film, the remake of which its title claims it to be.

Key words: Literary History, Film Adaptation, Mythology, Popular Culture, Competitive Identity

Един от проблемите, които не спират да безпокоят размислите на Никола Георгиев в книгата му *Тревожно литературознание*, е този за „неизпълнените и неизпълними намерения“ (Георгиев 2006: 31) в историята на литературната наука. Тази тревога, съпроводена къде с недоволство и тъга, къде с проникателен разум, къде с насмешливи чувства, броди настойчиво по страниците от първата глава „Литературоведски идеи, концепции и школи (и техните страсти

и неволи)“ до последната – „История на недописаната и ненаписаната литература“. Знаем, че подобни мнения и съмнения не датират от вчера, нито от преди десетина години, а го съпътстват от десетилетия в изследователското му поприще. Да си припомним само някои от неговите остранныяващи изследователски или анализационни подходи като *поетиката на търсеция изказ в лириката* (Георгиев 1980: 184), „Тезиси по история на новата българска литература“ (Георгиев 1987: 3-28), или идеята за „история без имена“, провокирана от препоръката на Хайнрих Вьолфлин за „история на изкуството без имена“ (Георгиев 1995: 109). Колкото и парадоксални да изглеждат понякога такива замисли, те свидетелстват за една много лична грижа в изследователската работа на Никола Георгиев – да се явят върху пожълтелите страници на историята и онези идеи и замисли, неосъществени намерения и стремления, чиято „мъка ненаписана сама в пространството ще скита“. За *историята на литературата* те може да изглеждат маловажни и дори съвсем неважни, но за *литературната история* (в термините на Р. Барт) може да се окажат съществени относно формирането на представите за литературност. Ала колкото и да е лична, тази грижа на литературоведа за нечий неизпълнени намерения ни най-малко не е рожба на неизпълнен личен работен план.

Какво най-вече обединява двете литературноисторически разновидности: *недописана* и *ненаписана*? Преди всичко това, че те, според своя автор, са разновидности на *историята на въображаемите произведения* – още едно понятие „ново, славно, антично“, което събира несбъднати книжовни намерения – от, да речем, втората част на Аристотеловата поетика до романа, който Кандов пише в *Под игото*. Тук асоциациите с Борхесови *ficciones* като „Пиер Менар, автор на *Дон Кихот*“ или чудатата китайска таксономия в „Аналитичният език на Джон Уилкинс“ ми се струват неизбежни, но не и целени преднамерено от Георгиев. Неговите примери са все в рамките на българската литература, а и замисълът му се простира отвъд границата на апоретичната невъзможност. Но какво разграничава двата така сходни в названията си дяла на въображаемата литературна история¹?

Историята на недописаното включва не незавършени писания, а *възможни* – такива, които даден автор би създал, да би му житейското време позволило. Отново ми идва наум Борхес, този път с разказа „Тайното чудо“, където изправеният пред дулата на пушките Яромир Хладик получава една година екстатично „спряло време“, за да довърши драмата, която пише... Но Георгиев изправя изследователското въображение пред наглед далеч по-скромно изпитание. Той се пита какво би казал Захари Стоянов за романа „Под игото“, ако не беше починал малко преди да започне неговото публикуване на части. Въпрос, нелишен от основания, но отговорът му е по-силен горе-долу толкова,

¹ В цитирания труд на Н. Георгиев формулировките „история на въображаемите произведения“ и „въображаема литературна история“ са използвани като синонимни.

колкото и в онзи дзен-будистки коан, питащ можем ли да чуем звука от пляскане с една ръка.

Ако „историята на недописаната литература се гради върху реални автори“ (Георгиев 2006: 255), то с другия си алтернативен проект, омасловен *История на ненаписаната литература*, Никола Георгиев изправя литературния историк пред задачата да „създава и изследва въображаеми произведения на въображаеми автори“ (Георгиев 2006: 257). Посоченият от него пример с репликата на студента Кандов в XXIII глава на *Под игото*: „Пиша един роман“ е колкото неубедителен, толкова и вдъхновяващ. За внимателния читател на романа, както и за д-р Соколов в романа, е ясно, че псевдодрамата на Кандовото писане на любовен роман е лесно прозирна маска на неговата житейска любовна драма. И все пак, репликата става повод в същата глава на *Под игото* да се срещнат *Страданията на младия Вертер* и *Престъпление и наказание*. Тази среща между два тъй болезнено психологически романа от световната литература върху страниците на битово-патриотичния първи български роман е толкова невероятна, че изглежда прекрасна като „срещата на чадър и шевна машина върху операционната маса“, речено по лотреамоновски. Но толкова невероятно ли е да допуснем, че ако не непременно фикционалният Кандов, то българин от плът и кръв по същото време може да чете и пише подобни романи? Сам по себе си, въпросът открива междутекстова перспектива, в която, по думите на Георгиев, „ако литературата създава възможни светове, на литературната история е разрешено да създава възможни литератури“ (Георгиев 2006: 259). Бих допълнил: тази перспектива може да поведе изследователското въображение и отвъд пределите на литературната междутекстовост. Тук тя ще ни отведе към изкуството на филма, с което романът е, по думите на Джордж Блустоун, „открито в съгласие, скрито – във вражда“ (Bluestone 1961: 2), макар днес съгласието и враждата често да разменят местата си.

Историята на киното, въпреки че спрямо литературата то е само сто и няколко десетилетия изтърсаче, е изпълнена с незаснети или недовършени филми, немалко от които са адаптации на литературни произведения. Сред тях са заглавия като *Идиот* на Андрей Тарковски, *Сърцето на мрака* на Орсън Уелс, *Наполеон* на Стенли Кубрик, *Калейдоскоп* на Алфред Хичкок, *Франкенщайн* на Дейвид Кроненберг и др. Но на тези невидели бял екран проекти като че ли по им подобава друга история – *историята на неосъществените филми*.

В настоящия доклад ще се спра на ексцентричната (*screwball*) приключенска комедия на Итън и Джоел Коен *О, братко, къде си?* като пример за онова, което в заглавието е наречено „римейк на един невидим филм“. Това е техният осми филм, произведен е от компанията *Touchstone Pictures* през 2000 г. и им донася най-големия касов сбор дотогава. Номиниран е за награди на Британската филмова академия, Оскари и „Златна палма“, но не получава никоя от тях. Песните, главно в стил блуграс, са широко популярни и високо ценени от критиката. И тук, с присъщия си съзнателен еkleктизъм, братята

адаптират, смесват и пародират литературни, филмови жанрове и социални сфери като епос и документалистика, затворнически, каторжнически, гангстерски и филм по пътя (*road movie*), мюзикъл, фарс, приказка и семейна драма, древна и модерна митология, подхранващи както Омировата *Одисея*, така и съвременната развлекателна индустрия, музикалната попкултура, расизма, религията и предизборните кампании. Филмът се превръща в адаптация на толкова разнородни източници, че се изплъзва от каквото и да е конкретно жанрово определение. По замисъла си той е свободна преработка на *Одисея* на Омир – авторът, породил най-ранния спор за авторство и творбата, подела образцовия разказ за формиране на идентичност в европейската култура.

Видимо авторство

В началния черно-бял кадър като мото се появяват първите стихове на поемата: „Музо, запей ми за този герой многоопитен, който странствува дълго...“. Преливайки в ретрокафява тоналност, се появяват два реда оковани каторжници, предимно чернокожи, които трошат с големи чукове камъни и пеят негърски балади. С ритмичните си движения те наподобяват гребци в старинна галера и създават първата зрителна алюзия за Омировата поема. Скоро в ритмичното филмово действие ще последват още такива загатвания.

Какво се случва? По времето на Голямата депресия през 1930-те хитроумният Одисей Евърет Макгил (Джордж Клуни) бяга от каторга в Мисисипи към дома. Окован в обща верига с глуповатия Делмар (Тим Блейк Нелсън) и сприхавия Пит (Джон Туртуро), той ги кани заедно да намерят и поделят съкровище от над 1 млн. долара. Одисеята им е осеяна със срещи и приключения, а безмилостен като Смъртта шериф със зловеща хрътка е по петите им. Освободили се от оковите, тримата попадат на евангелистко водно кръщение, но само Делмар участва в ритуала. На един кръстопът взимат със себе си чернокожия Томи Джонсън, който предната нощ е продал душата си на дявола, за да стане китарен виртуоз. „И без това не я използвах“ – оправдава се той. Четиримата записват в крайпътна радиостанция песента „Постоянно тъжен“, за която са възнаградени щедро от слепия радио водещ. Записът им носи голяма популярност, която дълго остава тайна за тях. Срещат гротесково маниакалния бандит Джордж Нелсън „Бебешкото лице“, който ги въвлеча в обири на банки и щедро ги възнаграждава, но междувременно стреля по невинно пасящи крави. Следва епизодът на „изпитанието при сирените“: три красавици перат на реката и пеят омайна песен, не само с която прелъстяват тримата бегълци. На сутринта от Пит са останали само дрехите, в които Делмар намира жаба. Той вярва, че това е Пит, превърнат в нея от жените, които също са изчезнали. Одисей е леко скептичен. Настанили метаморфозирания Пит в кутия от обувки, двамата срещат едноокия Голям Дан Тийг (Джон Гудман), амбулантен търговец на Истината, сиреч на Библии. Но той има и по-доходно препитание – пребива ги хладнокръвно, решил, че в кутията има пари, стисва до смърт

жабата в дланта си и открадва колата им. Продължавайки пеша, двамата биват задминати от камион с каторжници, сред които е и Пит.

Одисей се завръща в своя град, но, както и в Омировата поема, това не е краят на пътуването. Узнава, че съпругата му Пени (от Пенелѳпи) го е обявила пред седемте им невръстни дъщери за загинал и се е сгодила за местния адвокат Върнън Уолдърп. А той ръководи предизборната кампания за щатски губернатор на претендента Омир Стоукс срещу настоящия – нацупения стар Менелай Папи О'Даниел. Героите навлизат в нова сфера на модерната митология – политическите избори, където неволно се оказват решаващи участници. Но преди това Одисей и Делмар освобождават отново Пит. Попадат на тайна нощна церемония на Ку Клуks Клан, ръководена от Омир Стоукс. Там спасяват от линчуване Томи и стоварват огромен запален кръст върху Големия Дан. Четиримата отиват, маскирани с изкуствени бради, на голяма предизборна среща, където се представят за музикална група и изпълняват „Постоянно тъжен“. Публиката е във възторг, Менелай се възползва от това, опрощава им присъдите и насочва общественото негодувание срещу своя опонент Омир. А невярната Пенелѳпа се връща при своя Одисей и му възлага ново приключение.

Резюмето на филмовото съдържание имаше за цел да открие по-видими сюжетни и тематични връзки между античната поема и пикаресково-авантюрният филм, и техни реконтекстуализации в модерния културен и обществен живот на XX век. Сега ще се спра отблизо на един филмов епизод, който наричам „Срещата с Никой“. Непосредствено след бягството тримата антигерои срещат възрастен сляп негър, който кара дрезина по жп линията. На въпросите на общителния Одисей старецът отвръща чудачески: „Не работя за никого“ и „Нямам име“. После прекъсва „дълбокомисления“ коментар на Одисей, че тъкмо затова не може да си намери сваятна работа, за да предрече, че те ще намерят съкровище, но не това, което търсят, както и още чудновати неща. Тази среща съчетава елементи от два ключови и драматични епизода в *Одисея*. Първо, тя съответства на централно в най-буквален смисъл събитие в поемата – слизането в XI песен на героя в царството на сенките. Там той призовава духа на слепия прорицател Тирезий и го пита дали и кога ще се завърне в Итака. Отговорът е двусмислен и комично загадъчен: царят на Итака ще се завърне, но това няма да бъде краят на неговото пътуване. Той ще настъпи тогава, когато, нарамил корабно весло, ще достигне земя, където хората не са чували за море и кораби и не познават солта. Носейки реминисценции от мита за Орфей и удвоен от Данте в разказа за слизането на Поета, воден от Вергилий, в Ада, този епизод става архетипен мотив за ритуала на посвещаване или обряда на преминаване между двата свята. Второто литературно събитие, към което филмовият епизод препраща, е в пещерата на Полифем от IX песен. Там Одисей трябва да надхитри човекоядния циклоп, за да спаси себе си и другарите си. Пияният син на Посейдон го пита как се казва и обещава да го дари, като

свой гост, с хубаво вино. Елинът отвръща, че името му е Никой. Затова, когато ослепеният Полифем казва на братята си, че Никой го погубва с коварство, те заключават: „туй ще е болест от Зевса, за нея не знаем лекарство“ (Омир 1971: 169). Тази игрословица е хубав пример за словесното майсторство и на Одисей, и на Омир: в старогръцкия език местоимението „никой“ може да се изрази чрез фразата „μή τις“, докато думата „μή τις“, от която иде и името на богинята на разума Метида, в Омировия епос съчетава „мъдрост“ и „хитрост“, от което произтича и постоянният Омиров епитет на Одисей: „хитроумен“. Като едновременно казва и не казва истината, Одисей приспособява своята находчивост към традицията на най-древната езикова игра.

Трета аллюзия свързва разглеждания епизод, на пръв поглед доста неочаквано, с епизод от *Сталкер* на Андрей Тарковски. В него сталкерът въвежда с помощта на подобна дрезина Писателя и Професора в Зоната. Приликата се подсилва и зрително чрез плавния преход от сепийно към пълноцветно изображение по време на това пътуване. От друга страна, с продължителността си, тегнещото безмълвие, монотонните звуци и близките планове на трите лица Тарковски създава метафизично измерение на филмовия образ, което няма съответствие във филма на Коен, ако изключим пародийната свръхестественост в предсказанието на Никой.

Невидимо авторство

Друг предшественик на *О, братко, къде си?*, обичайно посочван като източник на неговото заглавие, е филмът на Престън Стърджис *Пътешествията на Съливан* (1941). Заглавието на тази сатирична холивудска комедия е перифраза на романа на Дж. Суифт *Пътешествията на Гъливър*, самият той далечна реплика на Омировата *Одисея*. Джон Съливан е преуспяващ, талантлив и наивен млад режисьор на леки комедии, който решава да смени жанра на работата си. Той иска неговият филм да бъде документ за трудните години на Депресията, перифразирайки Хамлет, заявява: „искам да държа огледало пред живота“, да създаде „истинска картина на човешкото страдание“. Работното му заглавие е *О, братко, къде си?* и той ще адаптира социално ангажирания роман със същото заглавие, написан от Синкълър Бекстайн (пародийна компилация от имената на Синкълър Люис и Джон Стайнбек). Едва тогава Съливан осъзнава, че не познава бедността, тежкия живот и унижението. За да придобие житейски опит, напуска студиото и започва живот на скитник. Като в някакъв модерен, светски, буржоазен обред на преминаването (в термините на Арнолд ван Жене) той претърпява пълна загуба и възстановяване на своята идентичност. Изгубил паметта си, той се озовава в каторга и заедно с други затворници отива на кино, където гледа филм на Дисни с Мики Маус и Плуто. Смеейки се на техните приключения, той си възвръща паметта и стига до прозрението, че комедията е по-полезна, привлекателна и облекчаваща мъките на бедните и нещастните, отколкото реалистичната социална драма. В крайна

сметка, Съливан се отказва от лелеяната адаптация на *О, Братко къде си?*, но постига своята лична адаптация и социална реинтеграция, която е архетипният сюжет на комедията според Н. Фрай (Фрай 1987: 226). А *Пътешествията на Съливан* може да бъде видян и като филм за филма, който остава незаснет, т. е. невидим.

Освен заглавието на своя филм, братя Коен заемат и адаптират епизоди от филма на Стърджис, като например воденето на каторжници на кино. Чрез характерно постмодерен обрат те дават видима форма на произведение, замислено от по-ранен автор, и с това правят неговото потенциално авторство още по-невъзможно и невидимо. На практика техният филм обръща намеренията на Съливан с краката нагоре и едва ли не ги заличава напълно, като при все това хитроумно запазва и показва следи, останали от неговия филмов проект. Тази палимпсестна структура (в термините на Жерар Женет) на Коеновия *О, братко, къде си?* съчетава множество реални и фикционални личности, истории и образи от 1920-те и 1930-те: документални филми за каторжници, игралният *Аз съм беглец от каторга* с Пол Муни, комедиите на братя Маркс, адаптацията на *Вълшебникът от Оз* на Винсънт Минели, действителният китарист Робърт Джонсън, който „продава душата си на дявола“, губернаторът на Тексас Уилбърт „Папи“ О’Даниъл, набиращите скорост радиопредавателна и звукозаписна индустрии, тайните сборища на КKK, спорадичните все още сътрудничества между политици и хора от развлекателния бизнес. Така както Никой едновременно разкрива и прикрива името си, така както Томи Джонсън не използва своята душа, така братя Коен създават нови образи на културни, обществени и политически архетипи, стереотипи и прототипи, докато техните образци потъват във все по-невидимо митологично безвреме.

Ако се върнем към епизода с жп дрезината, ще чуем, че Одисей се опитва да се противопостави на негативното самоопределяне на слепия старец, сякаш предвещавайки теориите на Саймън Анхолт за конкурентоспособната идентичност: „Е, тъкмо това може би е причината да се затрудняваш да си намериш доходоносна работа. Виждаш ли, в условията на пазарна конкуренция...“. Псевдодиалогът им противопоставя порядъка на името, видимостта и производителността срещу безпорядъка на анонимността, невидимостта и чудотворните способности. Колкото и да е лаконичен и несвързан, той може да бъде пример за друга стратегия на създаване на конкурентоспособна идентичност. Според Анхолт „Много по-добър резултат може да бъде постигнат, ако се върнем към похвати, които нашите в някои отношения по-умни предци са използвали: обреди, церемонии, поезия и дори малко фокус-бокус [...] вместо да слушаме само икономисти, социолози и правителствени чиновници за това, какъв да бъде бъдещият образ на страната ни, защо да не се посъветваме също така и с писатели, поети, филмови творци, мистици, комедийни актьори?“ (Anholt 2007: 111).

Колкото и либерално или нестандартно да изглежда такова мислене, в него виждам ново потвърждение на невидимото авторство на Омир. Алексан-

дрийските граматичи са знаели, че истинската причина ахейците да обсадят и в крайна сметка да разрушат Илион не е била отвличането на красивата Елена. Търсели са достъп до богатите залежи на желязна руда в Мала Азия. А бащата на епоса е изнамерил също така традицията на героическото повествование, което да облагороди негероичните исторически истини. О, братко, където и да си, казва ли ти нещо ново това?

Библиография

- Георгиев 1980:** Георгиев, Н. *Моторни песни* и съвременната литературна мисъл. – В: *Никола Вапцаров – нови изследвания и материали*. Под ред. на Б. Ничев и др. София: Български писател, 1980.
- Георгиев 1987:** Георгиев, Н. Тезиси по история на новата българска литература. – *Литературна история*, 1987, кн. 16.
- Георгиев 1995:** Георгиев, Н. Йосиф и неговият брат. – В: *Ненаситният ловец. Сборник в чест на 70-годишнината от рождението на проф. д-р Зденек Урбан*. Под ред. на В. Тодоров. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995.
- Георгиев 2006:** Георгиев, Н. *Тревожно литературознание*. София: Просвета, 2006.
- Омир 1971:** Омир. *Одисея*. Превел от старогръцки Георги Батаклиев. София: Народна култура, 1971.
- Фрай 1987:** Фрай, Н. *Анатомия на критиката*. Превели от английски Васил Дудеков и Христо Кънев. София: Наука и изкуство, 1987.
- Anholt 2007:** Anholt, S. *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Bluestone 1961:** Bluestone, G. *Novels into Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.
- Сталкер (Сталкер)* – реж. Андрей Тарковски (1979)
- I Am a Fugitive from a Chain Gang (Аз съм беглец от каторга)* – реж. Мървин Лерой, 1932.
- O Brother, Where Art Thou? (О, братко, къде си?)* – реж. Итън и Джоел Коен, 2000.
- Playful Pluto (Игривият Плут)* – реж. Бърт Джилет, 1934.
- Sullivan's Travels (Пътешествията на Съливан)* – реж. Престън Стърджис, 1941.
- The Wizard of Oz (Магьосникът от Оз)* – реж. Винсънт Минели, 1939.