

**ИТАЛО КАЛВИНО**  
**ФИЛМ И РОМАН**  
**ПРОБЛЕМИ НА РАЗКАЗА**

Превод от английски: Никола Захариев, 1990

[chitanka.info](http://chitanka.info)

*„Кайе дю синема“, 1966 г.*

Отговор на допитване: 1. Има ли обновление в киноразказа? 2. Сравнение между разказвателните похвати в киното и в романа. 3: Евентуално обновяване на романа чрез киното. 4. Потвърждение, че младите кинотворци създават истински филми-романи; съответните публики на киното и романа; бъдещето на едното и другото.

1 и 2. За да открием общи елементи у поредицата писани думи, от които се състои романът и поредицата фотографии в движение, трябва да се върнем към онази особена верига от разказани образи, които, преди още да принадлежат на романа и литературата изобщо, са били присъщи на устния разказ (мит, народна приказка, епична песен, легенди за светци и мъченици, пикантни историйки и т.н.). Филмът води началото си отчасти от устния разказ (всеки филм за Джеймс Бонд е изграден като приказка за феи), отчасти от популярната литература на XIX век (приключенски роман, роман на ужаса, криминален роман, сантиментален роман, роман на страстите, социален роман), в които аспектът „поредица от образи“, надделява над аспекта „писмо“.

Това наследство обаче не е достатъчно за класиране на някои типични за филма елементи като комичния гег и съспенса, основан на физическата опасност: трябва да вземем предвид и дълговете на киното към зрелищните форми, които са го предшествовали: не само към театъра, но преди всичко към цирка (коне, кръвожадни животни, акробати, клоуни), мюзикъла, кукления театър и спортните състезания. Мито-поетичната сила на киното произтича от напластяването на елементарните културни форми: неговата тенденция е по-скоро репетитивна, отколкото новаторска.

Нужно е следователно да различим онзи сбор от черти (наричан обикновено социологически, но бихме могли да го наречем и етнологски), който стои над романа и заслужава да бъде смятан за литературен единствено доколкото може да се говори за предлитературен или металитературен период на литературата: тези именно черти са особено важни за киното.

Друг аспект произтича от използвания в киното повествователен инструмент — камерата. Едрият план например няма свой еквивалент в изградения от думи разказ. Литературата не познава похват, позволяващ да се открие един прекомерно уголемен детайл или лице с цел да се подчертае душевно състояние или да се наблегне на важността на този детайл спрямо останалото.

Като повествователен подход способността да се променя разстоянието между камерата и представяния обект може би не е нещо особено, но въпреки това тя е значителна отлика от устния или писмения разказ, при които отстоянието на езика от изваяния образ остава непроменено. Езикът може да създава ефекти на тайнственост, посочвайки отдалечаване (Палечко вижда в далечината малка светлинна в гората), може също чрез представяне или приближаване да създава ефекти на отчуждение и болка (Рокантен се гледа в огледалото). В киното пропорциите на образа не носят белези на чувственост, а имат синтактична функция или пък съдействуват за определяне на привилегированите места посредством поредица от образи. (Печатното слово е ограничено до смяна на шрифтовете, а говоримото — до повишаване на тона.) Едрият план обаче създава у зрителя особено задоволство: колкото повече образът е преувеличен (затова именно се изискват все по-големи екрани), толкова повече зрителят се чувства пряко съпричастен с него.

Едрият план на човешкото лице произхожда от една стара традиция в изобразителното изкуство: портрета. (Мисля, че изобразителното изкуство никога не е съумяло да използва синтактичните възможности, които му предлага смесването на прекомерно уголемени портрети и „панорамни“ сцени; може би това е постигнато в някои мозайки или фрески с главата на Христос Вседържител; Микеланджело също редува в Сикстинската капела портрети на пророци и библейски сцени, но това са цели фигури, а не отделни глави и пропорцията им не е решаваща, а и тези фигури стоят извън разказа.) Портретът е имал приложение даже и в романа, преди всичко у Балзак. Но подробните описания на физиономията, дадени ни от Балзак, подтикнат от теориите на Лаватер<sup>[1]</sup>, далеч не са силните страни на неговите романи. А що се отнася до съвременния роман, то и той оставя в сянка чертите на героите. За киното обаче лицата са от жизнена важност.

Изводът е, че специфично кинематографичното при киното не се поддава на сравнение с литературните похвати; от този гледна точка киното и романът не могат нито да се обогатяват взаимно, нито да научат нещо един от друг.

Остава непрестанното „литературно изкушение“ на киното. Киното, което притежава толкова голяма вътрешна сила, винаги е страдало от ревност по отношение на писаното слово. И то иска „да пише“: това е същото явление, което наблюдаваме у мнозина честни хора, завоювали позиции в други области, и човек би казал, че са доволни от себе си, но въпреки това откриваме, че те седят по цели нощи и изписват топове хартия, обладани от една-единствена амбиция: да публикуват роман. Любовта на киното към традиционния роман породила у него редица нови похвати, превърнати незабавно в шаблони, каквито са гласът зад кадър за изразяване на първо лице, „флаш-бекът“ — за връщане в миналото, „преливането“ — за изразяване хода на времето и т.н. Литературата игра дълго време ролята на лош учител на киното. Голямата новост от последните години е осъзнаването, че киното трябва да търси литературни модели, различни от традиционния роман. Предизвикателството към писаното слово продължава да бъде един от основните двигатели на кинематографичната инвенция, но обратно на онова, което ставаше в миналото, литературата сега действа като модел за творческа свобода. Днес киното разгръща голямо повествователно богатство: правят се филми-мемоари, филми-интимни дневници, филми-самоанализи, филми по маниера на новия роман, филми-лирични поеми и т.н. Всичко това е новост за киното и не толкова ново за литературата; промените обаче настъпват с пълна пара.

3. На дадено равнище това би могло да бъде точно обратното. Съществува серийна продукция на романи, която се поддържа от това, че начините на повествование и темите не се различават много от тези на средния филм и целта им е да задоволяват навиците на същата публика, търсенето на същия консуматор. Нямам предвид само сектора на „сериите на ужаса“, при които обменът между киното и романа е взаимно почтен, но и широкия сектор на средния роман, лишен от „литературни достойнства“ или в най-добрия случай — от Тематичен интерес, който гради конструкцията си по една и съща изпитана рецепта.

На друго равнище — това на търсещата литература — киното е способно да превърне в отживелица известни разказвателни техники (както и много теми, декори, ситуации, герои); но аз не мисля, че тази негова способност се ограничава с ликвидирането на традиционния роман. Да вземем например един от похватите на новия роман, какъвто е неусетното преминаване от настоящото към миналото, от действителното към въображаемото, от един „пространствено-временен континуум“ към друг и т.н.; два-три качествени филма бяха достатъчни, за да може киното да възприеме този похват; от този момент нататък, когато го откриваме у роман, писан след това, за нас той е копиране на киното (нещо, което в литературата все още звучи отрицателно).

Но ето че дислоцирането на времето, у Роб-Грийе например, представлява също (или предимно) операция върху езика: тази липса на патетични и евокативни вибрации в писаното слово си остава литературно постижение, в което киното не може да си пъха носа. Това ще рече, че киното може да упражнява износващо въздействие единствено върху онези елементи на романа, които могат да бъдат отделени от писмото. Дадено писмо може да бъде превърнато в отживелица единствено от друго писмо.

Намирам днес за интересно всичко онова, което повече води към филма-есе, отколкото към аспекта филм-роман. Характерен в това отношение ми се струва ценният филм-анкета „Мъжки род — женски род“, поради повествователната си форма и поради критиката, която съдържа спрямо социологическите анкети, чиито начини на изследване е заимствувал. Това е основният момент: филмът-социологическа анкета, или филмът-историографско изследване, придобиват смисъл единствено когато са нещо повече и по-различно от филмова илюстрация на една установена вече от социологията или историографията истина. С други думи — ако те се намесват, за да оспорят по някакъв начин онова, което казва социологията или историографията. (Мисля, че Франческо Роза пое по същия верен път.) Според мен истинският филм-есе не трябва да бъде дидактичен, а търсещ, освободен от комплекса за малоценност спрямо писаното слово, филм, който размътва водите на отношенията между киното и литературата.

4. Винаги съм обичал киното като зрител, без връзка с литературната работа. И ако в някои мои творби се чувствува влияние на киното, то идва единствено от анимационните, рисуваните филми. Графичният образ ми е бил винаги по-близък от фотографията; държа да изтъкна, че изкуството да раздвижиш рисувани човечета върху неподвижен фон не е толкова далеч от изкуството да разкажеш една история с думи, подредени върху белия лист. Раздвижената рисунка може да научи писателя на много неща: преди всичко да обрисова героите си и предметите само с няколко щриха. Това изкуство е едновременно метафорично и метонимно; то е изкуството на метаморфозата (основна разказвателна тема според Апулей, която киното осъществява толкова лошо) и на антропоморфизма (езическо виждане за света, много по-хуманистично, отколкото може да се предположи).

Друг визуален и графичен начин на разказа, който ми е повлиял, е комиксът. При него също е възможно — според аспекта — да се различи разказът от творческия образ. Тук обаче отделянето е много по-ясно. Рисуваният приключенски разказ е с тенденция да запази оптиката на романа от XIX век, а също и на киното. Комичният комикс, който главно ме интересува, даде на нашия век един съвсем нов повествователен способ с комбинираното прилагане на идеографски образ и писмо (или по-точно на графична инвенция, свързана с говореното слово и със звукоподражанието). За съжаление изучаването на комиксите засега все още е оставено на социолозите; истинската критика на рисувания разказ като самостоятелно изкуство все още не се е родила.

---

[1] Йохан Каспар Лаватар (1741 — 1801) — швейцарски писател, мислител и теолог, автор на „Физиономията — изкуството да се дешифрира характерът по чертите на лицето.“ — Б.р. ↑

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.