

Александър Панов, проф. д. н.

*Институт за литература – Българска академия на науките*

## ПОВТОРЕНИЕТО КАТО ПРОБЛЕМ НА КУЛТУРАТА

**Резюме.** Статията се опитва да даде отговор на въпроса кои са причините за възникване на повторението като устойчива културна практика. Нуждата от него се извежда най-напред от факта, че културата е феномен, който не се наследява биологически, и затова в процеса на предаването ѝ от поколение към поколение нейните норми непрекъснато трябва да се припомнят и актуализират. Оттук и нуждата всяка нова идея да се легитимира като наследена от традицията. В епохата на модерната литература и култура обаче, която издига като основен свой принцип индивидуално-творческото начало, тази нужда от повторение се явява парадокс. И особено една проява на повторението, известна като римейк. Още повече, че определението на това явление се базира не просто на разработването на устойчиви мотиви и сюжети, а върху тяхната обработка в предходни художествени творби, изграждащи един специфичен фонд на културата, който немската изследователка Елизабет Френцел определи с понятието Stoff.

За да намери отговор на този парадокс, статията анализира два характерни случая: Двете филмови адаптации на романа на Индро Монтанели „Генерал дела Ровере“, направени от Роберто Роселини в 1959 г. и Карло Карлеи през 2011, от една страна, а от друга – известната романова четирилогия на Томас Ман „Йосиф и неговите братя“, написана върху известния библейски сюжет.

В резултат от анализа на тези характерни случаи, статията стига до отговор на въпроса каква е функцията на повторението в културата. От една страна, то цели да постави съществуващия ред на проблематизация и преоценка в съответствие с нуждите на променящата се социална среда. От друга страна обаче, посочвайки древните корени на разработвания мотив, повторението осигурява идентичност и континуитет на света. А явлението римейк, като рожба на пост-модерната епоха, въвежда едно много ефективно правило: Нека не

се заблуждаваме, че нашият начин да се вижда и оценява светът, е единствено правилният. Много по-добре е да се съпоставят различните начини, което осигурява една много по-надеждна основа за свободно морално съждение, като в същото време се съхранява устойчивостта и идентичността на света.

*Ключови думи:* повторение, римейк, идентичност, Stoff, филмова адаптация

Културната антропология определя понятието „култура“ като съзнателно изработени в рамките на дадена общност правила и норми, които позволяват на човека и неговите общности да оцелеят в дадена среда. С други думи, културата е духовна дейност, която не се наследяват биологически, а се усвоява чрез пряко или непряко наблюдение на чуждото поведение, изграждащо начин на живот, базиран върху определени убеждения, чувства и нагласи.<sup>1</sup> Според унгарския антрополог Елемер Ханкис нуждата от изработване на тази система от правила произтича от желанието на човека да си изгради една вселена на сигурност, свобода и разум в един свят, в който по определение не съществуват нито свобода, нито сигурност, нито разум.<sup>2</sup> Образ на света, в чиято истинност всички са убедени, ценности, които всички почитат и спазват, чувства, които всички споделят, колективна памет, която, въпреки своите изменения и актуализации, съхранява определен инвариант, осигуряващ идентичността на човека и неговите общности.<sup>3</sup>

Самият факт, че културата не се наследява биологически, предопределя нуждата от нейното усвояване в процеса на социализация на всяко поколение, но и нуждата от непрекъснатата ѝ актуализация както в колективната, така и в индивидуалната менталност. Виктор Търнър определи най-старата културна практика, ритуала, чрез понятието за паметта и припомнянето.<sup>4</sup> А това на практика означава, че освен съзнателното или несъзнателното подражание на чуждото поведение, културата изсиква нейните правила и норми непрекъснато да се препотвърждават чрез показване на различни примери до какво

---

<sup>1</sup> Крейпо, Р. *Културна антропология. Как да разбираме себе си и другите*. София: ЛИК, 2000, с. 26.

<sup>2</sup> Hankiss, E. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon, 1999, p. 16.

<sup>3</sup> Лотман, Ю. М. Память в культурологическом освещении. – В: Лотман, Ю. М. *Избранные статьи*. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992, с. 200–202.

<sup>4</sup> Търнър, В. *Ритуалният процес*. София: ЛИК, 1999.

би довело неспазването на нейните норми. А в това отношение ролята на словесността е незаменяема.

Погледната откъм нуждата културните норми да бъдат съхранени, културата би трябвало да се ограничи до мита – система от убеждения, лишена от комуникативност, защото не е разказ, а гносеологическа съвкупност, в която мисълта, вещта, действието и словото са единно цяло, осигуряващо идентичността на света и неговия образ в човешкото съзнание.<sup>5</sup> Това обаче е само идеалната, отдавна загубена форма за функциониране на мита. В по-голямата част от човешката история митът се разпространява като нарация, като разказ. Този преход, по думите на Олга Фрейденберг, е ключов момент в историята на човешката менталност, защото се явява основа за формиране на културната памет, възприета като събитийно-историческо осъзнаване на живота. Този преход, разбира се, е сравнително късен исторически феномен, но човешката култура, такава, каквато я познаваме, би била невъзможна без него.

И тук се явява първият парадокс. Митът като форма на колективната менталност утвърждава наличието на един неизменен и единствено възможен ред на световното устройство.<sup>6</sup> От друга страна обаче нарацията като форма за организиране на разказ за световния ред е невъзможна без събитието. А според Лотман събитието се определя като „преминаване на персонажа през границата на семантичното поле или като пресичане на забраняваща граница“.<sup>7</sup> Казано с други думи, събитие се появява там, където се нарушава съществуващият ред. Как обаче да осмислим подобен парадокс – колективната памет, чието основно предназначение е да съхранява установена норма, се предава от индивид на индивид и от поколение на поколение чрез разкази, чието основно предназначение е да показват събития, нарушаващи установения ред?

Възможните отговори са два. В първия случай задачата на разказа е да покаже до какво може да доведе нарушаването на правилата. И отговорът е – до хаос, разрушение и смърт. Тази подход е характерен за традиционната култура, и най-вече за фолклора, който

---

<sup>5</sup> Фрейденберг, О. М. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978.

<sup>6</sup> Срв.: Лосев, Ал. *Диалектика на мита*. София: Славика, 2003.

<sup>7</sup> Лотман, Ю. М. *Структура художественного текста*. Москва: Искусство, 1970.

според класическото определение на Пьотр Богатирьов има за задача да припомни нормата, а не да изменя средата.<sup>8</sup> Другият подход, характерен за модерността, е да се постави съществуващият ред на проблематизация и преоценка, за да може той да се актуализира, както и така да се промени системата от норми и правила, че да се приведе в съответствие с актуалното състояние на социума, съхранявайки, от една страна, идентичността на човешката култура, но от друга, пригаждайки я към нуждите на определен исторически момент. Или както афористично определи същността на изкуството Атанас Натев, то функционира на кръстопътя, в който се срещат „обществената мяра на индивида и човешката мяра на обществото“.<sup>9</sup>

Именно от този парадокс можем да изведем появата на повторението като един от най-устойчивите механизми на културата. Бидейки задължителна норма, тя се нуждае от легитимиране на своето слово именно като устойчиво, като осветено от традицията, като част от божествения ред. В „Постмодерната ситуация“ Лиотар определя легитимността на всеки разказ като преразказ, като *повторение* на нещо, което вече е чуто:

Повествователят изтъква компетентността си на разказвач само доколкото е бил слушател. Слушайки го, настоящият адресат потенциално получава същото право. Разказът се обявява за преразказ (дори и повествователното изпълнение да съдържа много нови неща) и той винаги е бил такъв: следователно неговият герой от племето кашинахуа също е бил адресат на повествованието, а може и и повествовател на същия този разказ. Тъкмо поради това сходство в условията настоящият повествовател може да бъде такъв герой на някой разказ, къкъвто е бил и неговият прадед. И той обезателно е такъв, щом като носи име, споменато в края на повествованието, дадено му в съответствие с каноничния разказ, легитимиращ разпределението на бащините имена сред кашинухуа.<sup>10</sup>

Да легитимираш своя разказ като част от традицията обаче съвсем не означава, че трябва да повториш предишното повествова-

---

<sup>8</sup> **Богатирев**, П. *Вопросы народного искусства*. Москва: Искусство, 1971.

<sup>9</sup> **Натев**, Ат. *Беседи върху самобитността на изкуството*. София: Партиздат, 1988.

<sup>10</sup> **Лиотар**, Ж.-Фр. *Постмодерната ситуация*. София: Наука и изкуство, 1996, с. 88.

ние дословно. Вариативността на фолклора обикновено се обяснява с неговия устен характер, но това обяснение е недостатъчно. Много по-важно е друго – фолклорният разказ (най-често изпят) не се мисли като специално структурирана и затова неизменна творба. Той е дискурс, който влиза в някаква конкретна ситуация, за да изпълни основната си функция – актуализация на идеологическата спойка между членовете на общността, временно изтласкана в условията на делника, за да се препотвърдят основните ценности, управляващи живота на общността.<sup>11</sup> Всяка конкретна ситуация има своя специфика, свои причини за припомняне на нормата, в нея участват конкретни хора с конкретни потребности, характери и поведенчески проблеми. Актуалният фолклорен изпълнител се съобразява с конкретността на ситуацията и пригажда разказа си към нея. Ето защо на практика, както отбеляза още преди почти сто години морфологичното литературознание, повтарят се не цели сюжети, а по-скоро техните инвариантни схеми, които Веселовски нарече „мотиви“.<sup>12</sup> Според него сюжетите и мотивите са признаци на общността и повторемостта от мита към епоса, приказката, сагата и романа. Във връзка с тях може да се говори за речник на типичните схеми и положения, които фантазията е привикнала да използва, за да изрази едно или друго съдържание. Веселовски определя мотива като най-простата повествователна единица, образно отговаряща на основни въпроси от човешкия живот. И като примери привежда устойчивите представи за слънцето и луната като брат и сестра, открадването на жена, съдбовната раздяла и т. н. Сюжетът, от своя страна, пък е устойчива комбинация на мотиви, характерна за определен тип повествование. Практическо доказателство на това определение няколко десетилетия по-късно даде В. Я. Пропп с детайлното проследяване на инвариантните схеми на вълшебната приказка.<sup>13</sup>

По времето на Веселовски тези речници със сюжети и мотиви все още са в съвсем зачатъчно състояние, докато днес ние разполагаме с индекса на Аарне-Томпсън на приказните сюжети<sup>14</sup>, с индекса на

---

<sup>11</sup> **Живков**, Т. Ив. *Фолклор и съвременност*. София: Наука и изкуство, 1981.

<sup>12</sup> **Веселовский**, А. Н. *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература, 1940.

<sup>13</sup> **Пропп**, В. Я. *Морфология сказки*. Ленинград: Academia, 1928.

<sup>14</sup> **Aarne**, A. *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, 1910 (допълнена и развита от Стит Томпсън в: Aarne, A., Thompson, S.

Стит Томпсън за мотивите в световния фолклор<sup>15</sup>, а не на последно място и с енциклопедията на Елизабет Френцел „Мотиви на световната литература“<sup>16</sup>.

Всичко това обаче е фолклор, който според определението на Лотман е „естетика на тъждеството“, извела повторението като основен принцип. Важният въпрос тук е: дали същите предпоставки за поява на познати схеми, мотиви, сюжети и образи важат и за литературата и по-специално – за модерната литература. Защото, за разлика от нормативно организираната литературна продукция от времето на елинизма до класицизма, основаваща цялата си активност върху идеята за образа и неговото непрекословно следване, модерната литература претендира, че създава своите творби като резултат на уникалната творческа инвенция на своя автор. И ако за Софокъл, Бокачо и Шекспир е било нещо естествено да интерпретират познати сюжети, то днес е достатъчно и най-малкото съвпадение в сюжетната схема, за да се заговори за плагиатство и нарушени авторски права. От друга страна обаче, именно през двайсети век се появи понятието „римейк“, определящо едно непознато до този момент културно явление.

За да стигнем до предпоставките, предизвикали появата на римейка като специфична проява на културата, трябва най-напред да дадем определение какво представлява той като творческа практика. Първият знак за внимание ни дава осъзнаването на полето, на което тази практика се появява и развива – киното, телевизията, популярната музика, компютърните игри. Едва отскоро се наблюдава навлизане на някои видове римейк и в популярната литература, мотивирани очевидно от създадените в масовата култура потребности. И, както на пръв поглед изглежда елементарно да се даде определение на този феномен, така се сблъскваме с многобройни противоречия, превръщащи дефиницията в една безкрайно поредица от уговорки. Според един от най-добрите познавачи на съвременната кинотеория и практика Джеймс Монако римейкът представлява „Ново филмиране на един вече филмиран материал“.<sup>17</sup> Тук бих искал да обърна внимание

---

*The Types of the Folktale*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961).

<sup>15</sup> **Thompson**, S. *Motif-index of Folk literature*. Bloomington: Indiana university Press, 1955.

<sup>16</sup> **Frenzel**, E. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999.

<sup>17</sup> **Monaco**, J. *Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, geschichte und Theorie des Films*. Reinbek: Rowolt Verlag, 1980, S. 72.

върху понятието „Stoff“, чрез което се определя римейкът, предадено на български с далеч по-неточното „материал“. Елизабет Френцел определя понятието „Stoff“ по следния начин:

Под „Stoff“ трябва да разбираме не материала, който природата предоставя на поезията като суровина, а една съставена от събитийни компоненти фабула, вече налична и в извънхудожественото пространство, един сюжет, който е предоставен на поета от митологията и религията като изживяване, визия, знание, постижение, размишление и осъзнаване на човешкия живот, въплътен в един ограничен набор от художествени образи.<sup>18</sup>

За разлика от мотивите, които представят едни малко или повече абстрактни ситуации от рода на „*мъж между две жени*“, „*вражда между братя*“, „*двойник*“, „*прелъстена и изоставена*“ и др. под., понятието „Stoff“ назовава едни вече установени в културата художествени образувания, условно наречени по името на главното действащо в тях лице – Прометей, Антигона, Клеопатра, Ромео и Жулиета и др. под. С други думи, определяйки понятието „римейк“ през понятието „Stoff“, ние казваме, че е нужно ясно да се заяви принадлежността на последващото произведение към разработвания от предходното произведение сюжетен комплекс именно като продукт на културна и художествена дейност – нещо, което е вече изтъкано, структурирано, обработено, ако използваме буквалното значение на думата „текст“ – плат, тъкан. А приемайки едно такова определение на римейка, неизбежно в съзнанието ни възникват понятия и опозиции като *образец*, *оригинал–копие*, *имитация–оригиналност* и т. н. Тогава възниква въпросът – а как да си обясним появата им в една културна среда, която отдавна е заявила, че скъсва с всички наложени норми и предписания и се уповава само на уникалния творчески гений, създаващ своите произведения от нищото, подобно на Бога? А и още нещо – можем ли всъщност да прокараме ясна граница между нови интерпретации на вече познати мотиви и сюжети от рода на заимстваната от Шекспир датска хроника, пресътворена в „Хамлет“, последващите безброй театрални интерпретации на пиесата и нейните 48 филмови адаптации, от една страна, и класическите римейкове „Седемте самураи“ – „Великолепната седморка“ или „Бен Хур“ – от друга?

---

<sup>18</sup> Frenzel, E. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999, S. 5.

Как се отразява тази дилема на художественото въздействие можем да видим от следния пример.

През 1959 г. големият италиански режисьор Роберто Роселини, един от родоначалниците на неореализма, снима филма „Генерал дела Ровере“. В основата на сюжета е разказът на един очевидец и участник в съпротивителното движение, Индро Монтанели, който по време на описваните събития се е намирал в затвора „Сан Виторио“, където става необикновената случка. По онова време разказът още не е публикуван и излиза от печат заедно с филма на Роселини. Шумният успех на филма, който получава Златен лъв на кинофестивала във Венеция, несъмнено е помогнал и за успеха на разказа. Във всички случаи обаче, филмът има значително по-голямо въздействие от своя литературен първоизточник.

Главната роля в „Генерал дела Ровере“ се изпълнява от друг голям представител на неореализма – известният режисьор и актьор Виторио де Сика. Неговото превъплъщение в ролята на дребния мошеник Бертоне, превърнал се в героя от съпротивата Брачофорте дела Ровере, се смята за едно от върховите постижения на италианското кино от времето на късния неореализъм.

Но ето че през 2011 г. италианската телевизионна програма RAI 1 показва нова версия на сюжета, реализиран в две серии, и носещ същото заглавие – „Генерал дела Ровере“. Още преди филмът да излезе на екран, по-големият син на Виторио де Сика – Мануел де Сика, известен филмов композитор, изразява несъгласието си, заявявайки, че „класиката не се пипа“. Режисьорът на новия филм, Карло Карлеи, е принуден да обяснява, че неговият филм не е римейк на предишния, че е направил нова интерпретация на литературната първооснова и че е решил целия филм в нова тоналност, което води до реализирането на нов тип художествено и обществено въздействие. Всъщност, ако трябва да сме честни, както разказът на Монтанели, така и двата филма, носещи общото заглавие „Генерал дела Ровере“, разработват един много древен мотив на митологията, фолклора и литературата – двойникът.

Този мотив се появява още при установяването на културната митология, в която всеки културен герой има свой двойник (най-често брат близък), чиято цел е да покаже „opakata“ страна на онези ценности, които културният герой дава на хората. Особено интересен

е мотивът за богоборчеството на Прометей. Докато Прометей, чието име означава „мислещ напред“, „предвиждащ“, създава човека и му дава божествените дарове на огъня и културата, то Епиметей, неговият брат-близък, чието име означава „мислещ после“ „мислещ със заден ум“, е в основата на всички човешки нещастия и неслучайно е мъж на Пандора. Мотивът за двойничеството отразява идеята за двойствено опозиционния характер на световното устройство, в което всяко нещо има своята противоположност. Но доколкото човекът се е стремил да си изгради една вселена на сигурност, разум и свобода, както пише Ханкис, по необходимост мотивът за двойника получава и продължение – превръщането на лошия близък в добрия, а по-общо – мотивът за нравственото прераждане, чийто символ е трансформацията на ревностния гонител на християнството Савел в основния идеолог на християнската църква апостол Павел.

Проблемът за двойничеството е един от най-ярките мотиви на романтичката литература, а и на литературата, свързана с модерните търсения на психоанализата. През XX век обаче този мотив започва да се използва за анализ на онези социални, психологически и идеологически причини, довели до пораждането на тоталитаризма, както и за търсене на механизмите, нужни за възвръщането на човека към една стабилна скала на ценностите, обърната към неговата божествена природа, която побеждава скотско-биологичното начало у него, свързано основно с инстинкта за оцеляване и адаптация към ужасяващите доктрини за създаване на „нов човек“ по пътя на една нова митология. Именно по онова време опитите да се използват чисто митологичните механизми за формиране на устойчиви убеждения и нагласи, почиващи на желаните идеологически постулати, достига своя връх. Единствената възможност да се противостои на тази тенденция, е създаването на условия за проблематизиране на твърдите идеологически построения, за поглеждане на света през гледната точка на оценяващия разум, който противостои на манипулационното „вчувстване“. Най-яркият пример в това отношение е „епическият“ театър на Брехт, чийто „отчуждаващ ефект“ се използва като основния канал, по който изкуството, подтикващо към имитацио и следване на препоръчителни модели за поведение, се трансформира в изкуство на рефлексията, на отчуждената преценка и съпоставка – кълновете, от които прорастват първите прояви на постморения поглед към света.

Появата на мотива за двойника, успял да преобърне човешката природа, и позволяващ от лумпена, мошеника и носещия се по течението „малък човек“, чиято единствена истина е оцеляването на всяка цена, да израсне човек, готов да защитава голямата идея на човешкото, е много повече от закономерна. Тя е направо въпрос на живот и смърт. И не само за хората, живеещи в условията на тоталитарните режими, но и за онези в уж свободните общества, тласкани обаче към лесните избори на консуматорството и живота на повърхността. Този мотив е може би единственият случай, при който несъвместимите според Цветан Тодоров героични и всекидневни добродетели се явяват в единно цяло, подобно на двете страни на един лист хартия – различни, но неотделими. Във всички останали случаи изборът е или героично отричане на живота в името на идеята, или утвърждаване на живота чрез съхраняване на човешкото достойнство.

Но да се върнем към примера, който разглеждаме. В него ясно се очертават уникално-историческите и универсално-обобщителните обстоятелства. Разказът на Индро Монтанели за превръщането на дребния мошеник Бергоне в героя Брачофорте дела Ровере действително почива на реални събития, затова и неговите филмови адаптации няма как да не се възприемат като повторение, като нова реализация на един успешен проект. В тази посока са и възраженията на Мануел де Сика. От друга страна обаче сюжетната схема, изчистена от индивидуализиращите я реалии, е разработвана многократно. Само година преди появата на филма на Роселини в Америка е показан филмът на Алфред Хичкок „Шемет“ (Vertigo), в който моделът за двойника е в сърцевината на художественото внушение. Десет години по-рано, през 1948 г., е показана и пиесата на Бертолд Брехт „Кавказкият тебеширен кръг“, в която мотивът за превръщането на дребния селски писар Аздак, мошеник и взяткаджия, в мъдрия съдия, надминал дори Соломон, убедително илюстрира идеята на драматурга за оценъчната роля, която изкуството трябва да играе в живота на съвременния човек. Някак встрани от сюжета за генерал Дела Ровере, но на практика напълно повтаряйки го, се появява и филмът на Акира Куросава „Кагемуша, сянката на война“ (1980), за който Роселини не е имало как да знае, но който е бил на разположение на Карло Карлеи. С други думи, в нашия случай се срещаме с една универсална сюжетна схема, връщането към която не може и

не бива да се разглежда като търговски римейк, целящ да използва популярността на предходната творба. Насочването към нея може да се мотивира само от желанието чрез универсалния мотив да се подложи на проблематизиране и оценка някакъв актуален за дадения исторически момент, хуманитарен проблем. А също така и да се потърсят онези пътища за въздействие, които да поставят този проблем пред съда на обществото, но без пропаганда и посочване на правия път. В това отношение двата филма значително се различават.

Във филма на Роселини водещ е мотивът за отношението между героизъм, патриотизъм и водачество, от една страна, а от друга – желанието да се оцелее на всяка цена, дори за сметка на чуждото нещастие. Позициите обаче не са полярно противоположни.

От едната страна е образът на мъртвия генерал Дела Ровере. Оказва се обаче, че не той е истинският водач на съпротивата. Него Гестапо се е опитало да наложи като такъв, но по погрешка немците са го застреляли при една случайна битка. Планът на демоничния полковник Мюлер е на път да се провали, защото по този начин той е искал да разбере кой всъщност е истинският водач на съпротивата. Освен това на аристократа Дела Ровере, наследник на огромно богатство, племенник на кардинал и масон, никога не му се е налагало да подлага своите принципи на изпитание. Както казва Бертоне, на него му е лесно да е герой. Докато самият Бертоне цял живот е бил принуден да се бори за хляба си, което до голяма степен обяснява съмнителните му морални принципи, които, съчетани с една вродена артистичност и външно благородство, му позволяват толкова успешно да играе ролята си.

През 1959 година, само десетина години след катастрофата на Втората световна война въпросът за отношението между всекидневните и героичните ценности все още е много болезнен. Бертоне е принуден, борейки се за оцеляване на всяка цена, да върши, меко казано, осъдителни неща. Проследявайки неговите превращения, зрителят непрекъснато се колебае как да оценява поведението му, на коя обяснителна инерция да се поддаде – на тази ли, която категорично осъжда поведението на героя, или на онази, която е склонна да го оправдава, имайки предвид цялата обществена среда, в която живее Бертоне. Юрий Лотман казва по този повод следното:

За изкуството на XIX век съчувствието към героя, достигнал да толкова омерзителни форми на нравствено падение, може да се обясни единствено с посочване на това, че отговорността за това пада не върху него, а върху социалните условия. Намек за такова решение има и във филма: не случайно именно младата синьора Фасио осъжда най-строго Бертоне. Тя е благородна патриотка, чийто мъж е станал жертва на гестапо, но от друга страна е аристократка, която никога не е познала грижата за насъщния хляб. За нея чашката „истинско кафе“, която с такава гордост ѝ предлага Бертоне, е отвратителна помия. При цялата кощунственост на съпоставянето ѝ с Бертоне за зрителя е очевидно, че нейното благородство никога не е подлагано на такива унизителни изпитания, които за него са основа на всекидневното съществуване. И въпреки това авторите на филма не искат по този начин да оправдаят своя герой, най-малкото поради това, че самият той услужливо предлага на зрителя това обяснение.<sup>19</sup>

Именно парадоксалната ситуация един мошеник да играе ролята на герой поставя на изпитание оценъчните стереотипи, принуждавайки зрителя непрекъснато да се пита от гледна точка на коя нравствена норма да отсъди – тази на героичните, или тази на всекидневните добродетели. Дори и съдбовното решение на Бертоне да се вживее докрай в ролята на героя и да застане пред взвода за разстрел, не решава докрай тази дилема. Зрителят продължава да се пита дали героят приема смъртта, за да защити патриотичната кауза – героична добродетел, която би била защитавана от истинския генерал Дела Ровере, или напротив – чрез това съдбоносно решение дребният мошеник решава да се върне най-сетне към собственото си човешко достойнство, най-важната от всекидневните добротетели според Цветан Тодоров.<sup>20</sup> Освен това филмът на Роселини въвлича зрителя в едно драматично „вчувстване“, правейки го допълнителен участник в трагедийната дилема.

Съвсем друга е позицията, от която изхожда Карло Карлеи, режисьорът на „Генерал Дела Ровере“ от 2011 г. Това е време, в което не само Италия под властта на Берлускони, но и целият свят се движи към един начин на живот, доминиран от популизъм, безгрижие и рекламни слогани, непрекъснато внушаващи на човека, че единствено

---

<sup>19</sup> **Лотман**, Ю. М. *Семиотика кино и проблема киноестетики*. Таллин: Эсти раамат, 1974, с. 73.

<sup>20</sup> **Тодоров**, Цв. *На предела*. София: Народна култура, 1994.

правилната житейска позиция, е да се забавлява и да не се грижи за нищо. Карлеи нарича тази ситуация „живот във виц“. В такава духовна атмосфера разказът за съдбовното превращение на дребния мошеник в човек, решително застанал на страната на чувството за дълг и човешкото достойнство, придобива съвършено нов смисъл. Тук идеята за героичните добродетели, при които човекът е готов да приеме смъртта, за да възтържествува Идеята, дори не се поставя. Карло Карлеи, отговаряйки на Мануел де Сика, представя творческото си решение по следния начин:

В един момент, когато Италия прилича на виц, да разкажеш подобна история е почти свещен дълг. Във филма има една фраза, която ме омагьоса: „Когато не знаеш кой е пътят на дълга, избери по-трудния.“ Да критикуваш решението да се разкаже тази история, е проява на късогледство.<sup>21</sup>

А по отношение на тоналността, в която решава филма, Карлеи споделя, че е избрал Брехтовата епичност:

Ако трябва да определя тона, който различава този филм от неговия блестящ предшественик, бих казал, че „епически“ би било правилното определение. Една формална епичност, но заедно с това и същностна, която аз исках да заложа със самата деенка на една творба, толкова комплексна и амбициозна, каквато е „Генерал Дела Ровере“, за да я превърна в една парадигматична и безвременна история, която и днес ни кара да размишляваме, и която ни кара непрекъснато да се питаме защо следването на пътя на дълга става все по-трудно.<sup>22</sup>

В какво се състои „епичността“ на постройката най-добре може да се види в сцената, в която Бертоне решава да отиде на разстрел, вместо да издаде истинския ръководител на съпротивата. Във филма на Роселини това решение е драматично, спонтанно, бихме казали дори малко неочаквано за зрителя. Във филма на Карлеи на това решение е посветена една много дълга сцена с пристигането на сеньора Делла Ровере в затвора, донасянето на генералската унифор-

---

<sup>21</sup> Carlei, C. *Il generale Della Rovere. Note di regia*. <http://www.ilgeneraledellarovere.rai.it/di/poetali/site/articolo/Contentitem-9c9c8c6d-4181-7654-ba7a-3425a-665c694.html?home>

<sup>22</sup> Пак там.

ма, внимателното ѝ разглеждане от страна на мнимия генерал (в ролята Пиерфранческо Фавино), методичното ѝ обличане и застиването в дълго съзерцание. Това бавно и методично действие сякаш иска визуално да внуши основната идея на филма – когато се колебаеш по кой път да тръгнеш, избери по-трудния.

И така – различна социална функция, различно художествено решение, дори различен жанр на разказа. На пръв поглед наистина става дума просто за нова интерпретация на един познат сюжет, но не и за римейк. Фактът обаче, че премиерата на филма, а и цялата му рецептивна история, минават под знака на съпоставка с „блестящия предходник“, е показателен. Защото тази съпоставка се превръща в част от въздействената стратегия. Заедно, разбира се, със съпоставката с филма на Куросава. Оттук можем да изведем една изключително важна особеност на явлението, което наричаме „римейк“: за разлика от хилядолетната практика за използване на познати сюжети и универсални мотиви значимостта на римейка се определя от съпоставката му с предходната творба. И то не просто като посочване на заимствания сюжет, а като цялостно художествено решение. Това, което Джеймс Монако нарече „интерпретация на материала“. В много случаи тази връзка с познатия предходник изхожда от чисто търговски мотиви – успешният филм ще привлече много повече зрители, отколкото никому неизвестното заглавие. На тази основа възникват и многобройните прикуели, секуели, рибутти и спин-офи, т. е. разказване на истории, предхождащи основната, продължаващи изходната, нови версии, предлагащи разклонения на разработените в оригинала сюжетни линии. В масовата култура тези явления започнаха да се появяват не само в киното, телевизията и компютърните игри, а и в литературата, която независимо от хилядолетната си практика да заимства сюжети и мотиви, доскоро не познаваше явлението „римейк“, т. е. опит да се разкаже наново сюжетът на някой предхождащ текст, следвайки цялостното решение на оригинала и най-важното – извеждащо връзката си с него като важен конституитивен принцип.

И все пак има един забележителен случай, на който би трябвало да обърнем внимание – четирилогията на Томас Ман „Йосиф и неговите братя“. Както самият автор отбелязва, замисълът съвсем не е нов – в „Поезия и истина“ Гьоте споделя, че и на него му се е искало да разкаже библейския сюжет, за да го „види“ в по-големи подробности.

ти, и дори го е направил, на след това унищожил ръкописа. Мотивацията на Томас Ман обаче е съвсем различна. С написването на тези романи той иска да се противопостави на наложената от нацистите тенденция да се използва митологията като средство за манипулация:

Думата „мит“ се ползва днес с лоша слава – достатъчно е да си спомним заглавието, с което „философът“ на германския фашизъм Розенберг, идейният наставник на Хитлер, е сложил на своя злостен учебник. Твърде често през последните десетилетия митът беше използван от мракобесници контрареволуционери като средство за постигане на политически цели, така че такъв митологичен роман като „Йосиф“ не можеше да не възбуди на първо време при появата си подозрението, че и авторът му се носи от водите на същия мръсен поток. Това подозрение скоро се разсея, защото при по-основно вникване в книгата веднага се видя, че в нея митът е така променил своите функции, както дотогава не бе смятано за възможно. Случило се беше нещо подобно на това, което става в сражението, когато едно завладяно оръдие се обръща и насочва срещу врага. В тази книга митът е изтръгнат от ръцете на фашизма и е до последното кътче в езика *хуманизиран* и ако потомците намерят един ден в нея нещо значително, то то ще бъде именно това.<sup>23</sup>

А като основен творчески принцип писателят издига идеята да направи историята достоверна, тя да застане пред очите на читателя така, сякаш наистина се е случила.

Томас Ман не успява да даде по-задълбочено теоретично обяснение как е постигнал онази промяна в социалната функция на библейската история, за която говори в цитирания пасаж. Ние обаче можем да го направим. За целта особено голяма помощ ни оказва съпоставката между двата художествени принципа, предложена от Сергей Аверинцев в статията му „Древногръцката литература и близкотоизточната словесност“.<sup>24</sup>

На първо място трябва да отбележим, че, използвайки дума-

---

<sup>23</sup> Ман, Т. Йосиф и неговите братя. – В: Ман, Т. *Литературна есеистика*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1975, с. 246.

<sup>24</sup> Аверинцев, С. С. Древнегреческая „литература“ и ближневосточная „словесность“. – В: Гринцер, П. А. (отв. ред.). *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. Москва: Наука, 1971, с. 206–266.

та „мит“, Томас Ман допуска сериозна не само терминологична, но и същностна грешка. Не само неговата романова поредица, но и старозаветната история всъщност не са „мит“, а разказ, т. е. организирано поднасяне на историята по определен начин. Този сюжет ще бъде „мит“, само ако изпълнява ролята на „език“ и формира цялостната менталност на общността, сред която функционира. В този смисъл митът действително е това, което искат да постигнат както книгите на Стария завет, така и нацистката пропаганда – едно пълна, непротиворечива и емоционално привързваща система от чувства, убеждения и нагласи, изграждащи основата на цялостното социално поведение на човека.

Това е и основната характеристика на блискоизточната словесност според Аверинцев – в нея словото функционира като свещено писание, поднесено от статусен авторитет, то е слово *в* живота, организирано по иносказателния принцип на притчата и е насочено към директно поучение, функционирайки в рамките на един свещен ритуал. Томас Ман обаче се стреми да превърне тази словесност в „литература“, другия основен принцип за построяване на художествено произведение според Аверинцев. Вместо от статусен авторитет повествованието се води от иронизиращ разказвач; словото на разказа не е слово *в* живота, а е слово *за* живота; героите не са субекти на действието, а обекти на описанието; повествованието не произтича от непосредствената житейска ситуация, а е резултат на дистанцирано („вненаходимо“) наблюдение, и оценка; смислообразователният принцип на повествованието не се подчинява на иносказателната поетика на притчата, а на съзерцателния екфразис; преследва се не пряко поучение, а естетическо въздействие; словото функционира не като част от свещен ритуал, а като средство за предизвикване на свободно морално съждение. Само трансформирайки библейския разказ, построен върху принципа на „словесността“, в „литература“, Томас Ман може да „хуманизира“ сюжета. А това значи, че той вече ще изпълнява не функцията на „мит“, а на модерно художествено предизвикателство, поставящо всяка норма на проблематизация и преоценка.

И тук най-сетне стигаме до отговора на въпроса, който си поставихме в началото – каква е функцията на повторението в човешката култура. То, особено когато се афишира като римейк, насочвайки към първоизточниците, изпълнява едновременно две изключително важни роли. От една страна, да постави на преоценка и проблематиза-

ция съществуващия ред, съпоставяйки го с нуждите на променящата се среда. Или, казано с афористичния език на Атанас Натев – да осигури човешката мяра на обществената норма. От друга страна обаче, посочвайки своите древни корени, водещи обикновено чак до митологичните първоизточници, повторението осигурява идентичността и континуитета на света, в който живеем. Или, другояче казано, осигурява обществената мяра на индивида. А явлението „римейк“, рожба на постмодерната епоха, въведе едно много ефективно правило: нека не се заблуждаваме, че нашият начин да виждаме света е единствено верният, по-добре е да съпоставим различни начини и тогава може би ще имаме по-добра основа за свободно морално съждение, съхранявайки устойчивостта и идентичността на света. Стига, разбира се, да не се ръководим само от целите на маркетинга.

## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

**Аверинцев**, Сергей. Древнегреческая „литература“ и ближневосточная „словесность“. – В: **Гринцер**, П. А. (отв. ред.) *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. Москва: Наука, 1971, с. 206–266.

**Богатырев**, Петр. *Вопросы народного искусства*. Москва: Искусство, 1971.

**Веселовский**, Александр Н. *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература, 1940.

**Живков**, Тодор Ив. *Фолклор и съвременност*. София: Наука и изкуство, 1981.

**Крейно**, Ричли. *Културна антропология. Как да разбираме себе си и другите*. София: ЛИК, 2000.

**Лиотар**, Жан-Франсоа. *Постмодерната ситуация*. София: Наука и изкуство, 1996.

**Лосев**, Алексей. *Диалектика на мита*. София: Славика, 2003.

**Лотман**, Юрий М. *Структура художественного текста*. Москва: Искусство. 1970.

**Лотман**, Юрий М. *Семиотика кино и проблема киноэстетики*. Таллин: Эсти раамат, 1974.

**Лотман**, Юрий М. Память в культурологическом освещении. – В: Лотман, Ю. М. *Избранные статьи. В трех томах*. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992, с. 200–202.

**Ман**, Томас. Йосиф и неговите братя (Доклад). – В: Ман, Т. *Литературна есеистика*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1975, с. 242–257.

**Натев**, Атанас. *Беседи върху самотнитостта на изкуството*. Со-

фия: Партиздат, 1988.

**Пропп**, Владимир Я. *Морфология сказки*. Ленинград: Academia, 1928.

**Тодоров**. Цветан. *На предела*. София: Народна култура, 1994.

**Търнър**, Виктор. *Ритуалният процес*. София: ЛИК, 1999.

**Фрейденберг**, Ольга М. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978.

**Aarne**, Antti. *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, 1910.

**Aarne**, Antti, Thompson, Stith. *The Types of the Folktale*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961.

**Carlei**, Carlo. *Il generale Della Rovere. Note di regia*. <http://www.ilgeneraledellarovere.rai.it/di/poetali/site/articolo/Contentitem-9c9c8c6d-4181-7654-ba7a-3425a-665c694.html?homepa>

**Hankiss**, Elemer. *Abenteuer Menschheit*. Budapest. Helikon, 1999.

**Frenzel**, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999.

**Frenzel**, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999.

**Monaco**, James. *Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, geschichte und Theorie des Films*. Reinbek: Rowolt Verlag, 1980.

**Thompson**, Stith. *Motif-index of Folk literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1955.

## REFERENCES

AARNE, A. *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, 1910.

AARNE, A., THOMPSON, S. *The Types of the Folktale*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961.

AVERNTSEV, S. S. Drevnegrecheskaya „literatura“ i blizhnevostochnaya „slovesnost“. In: P. A. GRINTSER (ed.). *Tipologiya i vzaimosvyaz literatur drevnego mira*. Moskva: Nauka, 1971, pp. 206–266.

BOGATIRYV, P. *Voprosy narodnogo iskusstva*. Moskva: Iskusstvo, 1971.

CARLEI, C. *Il generale Della Rovere. Note di regia*. <http://www.ilgeneraledellarovere.rai.it/di/poetali/site/articolo/Contentitem-9c9c8c6d-4181-7654-ba7a-3425a-665c694.html?homepa>

FRENZEL, E. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999.

FRENZEL, E. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag,

1999.  
 FREYDENBERG, O. M. *Mif i literatura drevnosti*. Moskva: Nauka, 1978.
- HANKISS, E. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon, 1999.
- KREIPO, R., *Kulturna antropologiya. Kak da razbirame sebe si i drugite*. Sofia: LIK, 2000.
- LIOTAR, Zh.-Fr. *Postmodernata situatsiya*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1996.
- LOSEV, A. *Dialektika na mita*. Sofia: Slavika, 2003.
- LOTMAN, Y. M. Pamyat v kulturologicheskom osveshtenii. In: Y. M. LOTMAN. *Izbranie stat'i: V treh tomah*. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kultury. Tallinn: Aleksandra, 1992, pp. 200–202.
- LOTMAN, Y. M. *Struktura hudozhestvennogo teksta*. Moskva: Iskusstvo, 1970.
- LOTMAN, Y. M. *Semiotika kino i problema kinoestetiki*. Tallin: Eesti raamat, 1974.
- MAN, T. Yosif i negovite bratya (Doklad). In: T. MAN. *Literaturna eseistika*. T. 1. Sofia: Nauka i izkustvo, 1975, pp. 242–257.
- MONACO, J. *Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, geschichte und Theorie des Films*. Reinbek: Rowolt Verlag, 1980.
- NATEV, A. *Besedi varhu samobitnostta na izkustvoto*. Sofia: Partizdat, 1988.
- PROPP, V. Y. *Morfologiya skazki*. Leningrad: Academiya, 1928.
- TARNAR, V. *Ritualniyat protses*. Sofia: LIK, 1999.
- THOMPSON, S. *Motif-index of Folk literature*. Bloomington: Indiana Uni-versity Press, 1955.
- TODOROV, T. *Na predela*. Sofia: Narodna kultura, 1994.
- VESELOVSKII, A. N. *Istoricheskaya poetika*. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1940.
- ZHIVKOV, T. I. *Folklor i savremennost*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1981.

## REPETITION AS A PROBLEM OF CULTURE

**Abstract.** The article tries to answer the question of what are the reasons for the emergence of repetition as a sustainable cultural practice. The need for it is derived first of all from the fact that culture is a phenomenon that is not inherited biologically, and therefore in the process of its transmission from generation to generation its norms must be constantly recalled and updated. Hence the need for each new idea to be legitimized as inherited from tradition. However, in the epoch of modern literature and culture, which raises the individual-creative

principle as its main principle, this need for repetition is a paradox. And especially a manifestation of repetition, known as a remake. Moreover, the definition of this phenomenon is based not simply on the development of sustainable motifs and plots, but on their processing in previous works of art, building a specific fund of culture, which the German researcher Elizabeth Frenzel defined with the term *Stoff*.

To find an answer to this paradox, the article analyzes two typical cases: The two film adaptations of Indro Montanelli's novel "Il Generale della Rovere" made by Roberto Rossellini in 1959 and Carlo Carlei in 2011, on the one hand, and on the other – the famous novel quatrain of Thomas Mann "Joseph and his brothers", written on a famous biblical story.

As a result of the analysis of these typical cases, the article comes to the answer to the question what is the function of repetition in culture. On the one hand, it aims to bring the existing order of problematization and revaluation in line with the needs of the changing social environment. On the other hand, pointing to the ancient roots of the developed motif, repetition provides identity and continuity of the world. And the phenomenon of remake, as a child of the postmodern era, introduces a very effective rule: Let us not be deceived that our way of seeing and appreciating the world is the only right one. It is much better to compare different ways, which provides a much more reliable basis for free moral judgment, while preserving the stability and identity of the world.

*Keywords:* repetition, remake, identity, *Stoff*, film adaptation

**Alexander Panov**, Prof. DSc.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences  
52, Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia, 1113

E-mail: lapnisharan@hotmail.com