

КА =

ЕСТЕТИКА

Лидия Денкова

ФИЛОСОФ



**Въпроси и отговори
за изкуствата
в две теми:
Кино и Театър**

Учебно помагало за курсове:
GENB029 Естетика и теория
на изкуството,
ОООК005 Естетика,

PHIB638 Философска естетика



НОВ
БЪЛГАРСКИ
УНИВЕРСИТЕТ

Лугия ДЕНКОВА

ФИЛОСОФСКА
ЕСТЕТИКА
II





Лидия ДЕНКОВА

ФИЛОСОФСКА ЕСТЕТИКА



**Въпроси и отговори
за изкуството в две теми:
Кино и Театър**

Учебно помагало към курсовете

*GENB029 Естетика и теория на изкуството,
ОООК005 Естетика, РНІВ638 Философска естетика*



НОВ
БЪЛГАРСКИ
УНИВЕРСИТЕТ

ФИЛОСОФСКА ЕСТЕТИКА II

Въпроси и отговори за изкуството в две теми: Кино и Театър

Учебно помагало към курсовете

GENB029 Естетика и теория на изкуството,

ОООК005 Естетика, РНІВ638 Философска естетика

© проф. д-р Лидия Димитрова Денкова – автор и съставител

Коректор: Ваня Петкова

© Издателство на Нов български университет, 2021

ул. „Монтевидео“ 21, 1618 София

www.nbu.bg

www.bookshop.nbu.bg

Всички права са запазени. Не е разрешено публикуването на части от книгата под каквато и да е форма – електронна, механична, фотокопирна, презапис или по друг начин – без писменото разрешение на носителя на авторските права.

© МТ студио – корица, дизайн и предпечатна подготовка

ISBN 978-619-233-178-8 (електронно издание)

СЪДЪРЖАНИЕ

Първа тема

КИНО	7
Морис Мерло-Понти (1908–1961). <i>Киното и новата психология</i>	7
Жил Делбоз (1925–1995). <i>Мисъл и кино</i>	19
Зигфрид Кракауер (1899–1966). <i>Филм и общество</i>	22
Ален Бадиу, с Никола Трюон (1937–). <i>Похвала на театъра.</i> <i>Между танца и киното</i>	25

Втора тема

ТЕАТЪР	37
Трагедия	38
Аристотел (385–322 г. пр.н.е.). <i>Поетика</i>	38
Едмънд Бърк (1729–1797). <i>За въздействието на трагедията</i>	39
Фридрих Вилхелм Йозеф Шелинг (1775–1854). <i>За трагедията. За същността на комедията</i>	41
Комедия	45
Фридрих Ницше (1844–1900). <i>Произходът на комическото</i>	45
Хосе Ортега и Гасет (1883–1955). <i>Комедията.</i> <i>Кукленият театър на маесе Педро</i>	48
Актьорското изкуство	50
Уилям Шекспир (1564–1616). <i>Хамлет</i>	50
Дьони Дидро (1713–1784). <i>Парадокс за актьора</i>	51
Георг Вилхелм Фридрих Хегел (1770–1831). <i>Актьорското изкуство</i>	54
Антон Павлович Чехов (1860–1904). <i>Писма</i>	56
Константин Станиславски (1863–1938). <i>Работата на актьора над себе си</i>	57
Валтер Бенямин (1892–1940). <i>Художественото произведение</i> <i>в епохата на неговата техническа възпроизводимост</i>	58
Хорхе Луис Борхес (1899–1986). <i>Everything and Nothing</i>	61

Поезията и изкуствата имат за начало и край чувствителността, но между тези две крайни точки интелектът и всички средства на мисълта, дори на най-абстрактната, както и всички технически средства могат и трябва да бъдат използвани.

Пол Валери, *Необходимост от поезия*

ПЪРВА ТЕМА КИНО

ЗАДАЧА:

Прочетете дадените по-долу откъси от четирима познати със своите изследвания автори. Общата тема, или философският *въпрос*, е каква е същността на киното, какви са неговите характеристики и значение в съвременността, каква е спецификата на кинообраза. Избройте поне *три* оригинални тези, които дават *отговор* на този въпрос. (Пример за оригинална теза е „ноошокът“ на Жил Делёз, свързан с *разбирането* на Цялото; различен е смисълът, който Мерло-Понти влага във *възприятието* на Цялото, така че сравнението дава повод за интересни заключения.)

По възможност добавете свое аргументирано мнение и дайте примери с филми от по-новия период, които често определяме като „философски“. Местата, на които е добре да обърнете по-специално внимание, са дадени с разредка.

Морис МЕРЛО-ПОНТИ (1908–1961)

КИНОТО И НОВАТА ПСИХОЛОГИЯ

In: *Sens et non-sens*. Превод от френски Лидия Денкова.

Класическата психология разглежда полето на визуалното като набор или мозайка от усещания, където всяко усещане е в строга зависимост от съответното място на възбуда в ретината. Новата психология показва най-напред, че дори да вземем нашите най-прости и непосредствени усещания, не можем да приемем този вид успоредност между тях и неврофизиологичното явление, което ги обуславя. Ретината ни съвсем не е хомогенна, на места е сляпа, например за синьото или червеното, и все пак, когато гледам синя или червена повърхност, не забелязвам никаква зона без цвят. Това е така, защото още на

нивото на простото виждане на цветовете моето възприятие не се ограничава с регистрирането на онова, което му е наложено от дразненията на ретината, а ги реорганизира по начин, възстановяващ хомогенността на полето. Като цяло би трябвало да го схващаме не като мозайка, а като система от конфигурации. Първото и идващото най-напред във възприятието ни не са разположени един до друг елементи, а цялости. Ние групираме звездите в съзвездия, както са го правели още древните, като много други начертания по небесната карта са *a priori* възможни. Ако ни представят поредността:

a b c d e f g h i j

ние съдвояваме винаги точките според формулата a-b, c-d, e-f и т.н., докато групирането b-c, d-e, f-g и т.н. е принципно също толкова възможно. Болният, съзерцаващ гоблена в стаята си, изведнъж вижда как се променя, ако рисункът и фигурата станат фон, докато онова, което обичайно се вижда като фон, става фигура. За нас начинът, по който изглежда светът, ще бъде разбъркан, ако успеем да видим като неща интервалите между нещата – например пространството между дърветата по булеварда – и съответно като фон самите неща, дърветата от булеварда. Това се случва в пззелите: заекът или ловецът не са били видими, защото елементите на тези фигури са били разместени и интегрирани в други форми: например това, което ще е ухото на заека, е било все още празното разстояние между две дървета в гората. Заекът и ловецът се появяват чрез ново отделяне на полето, чрез ново организиране на цялото. Камуфлажът е изкуството да се маскира една форма, като основните линии, които я определят, се вмъкнат в други, по-настоятелни форми.

Същия вид анализ можем да приложим към възприятията на слуха. Само че вече няма да става дума за форми в пространството, а за времеви форми. Например една мелодия е звукова фигура и не се смесва с фоновите шумове, които могат да я съпровождат, като шума на клаксон, който се чува отдалеч по време на концерт. Мелодията не е сбор от ноти: всяка една нота има значение единствено чрез функцията, която изпълнява в цялото, и затова мелодията не се променя чувствително, ако бъде транспонирана, тоест, ако се сменят съставлящите я ноти при запазване на съотношенията и структурата на цялото. Обратно, само една промяна в съотношенията е достатъчна да видоизмени цялата мелодия. Това възприятие на цялото е по-естествено и по-примитивно от възприятието на отделните елементи: при опитите върху условния рефлекс, когато кучетата се дресират да отговарят на светлина или звук с отделяне на слюнка, като често светлината или звукът се съпровождат с поднасянето на парче месо, се констатира, че дресировката, придобита по отношение на определена поредност от ноти, действа по същия начин спрямо всяка друга мелодия

с подобна структура. Следователно аналитичното възприятие, което ни дава абсолютната стойност на отделните елементи, отговаря на късно поведение повече по изключение, каквото е поведението на наблюдаващия учен или на размишляващия философ; затова възприятието на формите в най-общ смисъл на структура, цялост или конфигурация трябва да се разглежда като нашия начин на спонтанно възприятие.

Модерната психология преобръща предразсъдъците на класическата физиология и класическата психология по още един пункт. Несъмнено имаме пет сетива, но на пръв поглед всяко от тях е като свят без връзка с другите. Светлината или цветовете, въздействащи на окото, не въздействат на слуха или осезанието. Въпреки това отдавна е известно, че някои слепи посредством дочутите звуци успяват да си представят цветовете, които не виждат. Един сляп човек например казваше, че червеното трябва да е нещо като звук от тромпет. Дълго време обаче се е смятало, че става дума за изключителни феномени. В действителност феноменът е общ. При отравяне с мескалин звуците постоянно се съпровождат с цветни петна, чиито нюанс, форма и височина варират с тембъра, интензитета и височината на звуковете. Но нормалните хора също говорят за топли, студени, крещящи или груби цветове, за ясни, остри, шумни, стържещи или меки звуци, за слаби шумове, проникващи ухания. Сезан казва, че гладкото, твърдото, мекотата и дори мирисът на предметите се виждат. Така че моето възприятие не е сума от визуални, тактилни, слухови дадености, възприемам по някакъв неделим начин с цялото си същество, схващам уникалната структура на нещото, уникалния начин на съществуване, който говори едновременно на всичките ми сетива.

Разбира се, класическата психология много добре знаеше, че има връзки между различните части на моето визуално поле, както и между данните на различните сетива. Но според нея тази е д и н н о с т е построена и се отнася към у м а и паметта. Казвам, че виждам хора, които минават по улицата, пише Декарт на едно известно място в „Размишленията“, но какво в действителност виждам? Виждам само шапки и палта, а с тях могат също тъй да покрият кукли, които ходят единствено чрез задвижващи механизми; и когато казвам, че виждам хора, то е защото схващам „чрез надзора на ума онова, което съм си мислел, че виждам с очите“. Сигурен съм, че обектите продължават да съществуват и когато не ги виждам, например зад гърба ми.

Но е напълно очевидно, че за класическото мислене тези невидими обекти съществуват за мен само защото моята способност за съждение ги поддържа и те присъстват. Обектите пред мен дори не са собствено виждани, а само мислени. Така, не бих могъл да видя куб, твърдо тяло, образувано от шест

стени и дванадесет еднакви ръба, всеки път виждам само фигура в перспектива, в която страните са деформирани, а задната повърхност е напълно скрита. Говоря за кубове, защото умът ми изправя отново начина, по който изглеждат, възстановява скритата страна. Не мога да видя куба според геометричното му определение, мога само да го мисля. Възприятието на движението показва още по-добре до каква степен умът се намесва в предполагаемото виждане. В момента, когато моят влак, спрял на гарата, потегля отново, ми се струва, че виждам как другият влак, спрял отстрани, потегля – и това се случва често. Следователно сами по себе си данните от сетивата са неутрални и могат да получават различни интерпретации според хипотезата, на която умът ми ще се спре. Като цяло класическата психология прави от възприятието истинско дешифриране от страна на ума – сетивните данни се дешифрират, сякаш започва научно изследване. Дадени са ми знаци, чието значение трябва да извадя, предложен ми е текст и трябва да го прочета или да го разтълкувам. Дори когато отчита единността в полето на възприятията, класическата психология продължава да е вярна на понятието за усещане, което осигурява началната точка на анализа; така е, защото най-напред е схванала визуалните данни като мозайка на усещането и се нуждае от мозайката, за да основе единността на възприемащото поле върху определена дейност на ума. Какво ни помага в този случай теорията за Формата? Тя отхвърля решително понятието за усещане и ни учи да не разграничаваме повече знаците и тяхното значение, това, което е усетено, и това, което е отсъдено. Как бихме могли да определим точно цвета на даден предмет, без да споменем субстанцията, от която е направен, например синия цвят на този килим, без да кажем, че е „вълнисто синьо“? Сезан поставя въпроса: как да различим в нещата техния цвят и техния рисунък? Не е въпросът да се разбере възприятието като налагане на дадено значение върху дадени сетивни знаци, понеже знаците не биха могли да бъдат описани в най-непосредствената им сетивна текстура, без да бъдат отнесени към обекта, който означават. Причината да разпознаваме определен с постоянни свойства обект под променяща се светлина не е умът, който отчита естеството на падащата светлина и извлича от това реалния цвят на обекта, причината е преобладаващата светлина на средата, действаща като светкавица и придаваща незабавно на обекта истинския му цвят. Две неравномерно осветени чинии ни изглеждат еднакво бели и нееднакво осветени, докато снопът светлина, идващ от прозореца, фигурира в ползрението ни. Ако, обратно, наблюдаваме същите чинии през екран с пробита дупка, тутакси едната ни изглежда сива, а другата бяла; и дори да знаем, че това не е ефект от осветлението, никакъв интелектуален анализ на привидностите няма да ни накара да видим истинския цвят на двете чинии. Следователно постоянството на цветовете и обектите

не е умствена конструкция и се схваща от погледа, доколкото обгръща или възприема организацията на визуалното поле. Когато към края на деня палим лампите, електрическата светлина ни изглежда отначало жълта, миг по-късно тя сякаш губи определен цвят – съответно обектите, които отначало са били чувствително променени в цвета си, си възвръщат доста от начина, по който изглеждат през деня. Обектите и осветлението образуват система, която се стреми към известно постоянство и донякъде устойчиво ниво, и това става не чрез умствена операция, а чрез самото конфигуриране на полето. Когато възприемам, аз не мисля света, той се организира пред мен. Възприемането на куба не предполага разумът да изправя привидностите на перспективата и да мисли съобразно тях геометричното определение за куб. Аз дори не забелязвам деформациите в перспективата и още по-малко ги поправам, през това, което виждам, съм при самия куб в неговата очевидност. По същия начин обектите зад гърба не са ми представени чрез някакво действие на паметта или съждение, те присъстват, значат за мен, както фонът, който не виждам, не по-малко присъства под маскиращата го отчасти фигура. Възприятието на движението, изглежда, отначало зависи пряко от отправната точка, избрана от ума, но дори то на свой ред е само елемент в общата организация на полето. Защото, ако е вярно, че моят влак и съседният влак могат един подир друг да ми се струват в движение от мига, когато единият от тях потегля, то трябва да се отбележи, че илюзията не е случайна и не мога да я провокирам, както ми се иска, чрез интелектуалния и незаинтересован избор на отправна точка. Ако играя карти в купето, потегля съседният влак. Ако, обратно, търся с очи някого в съседния влак, потегля моят. Всеки път ни изглежда неподвижен този от двата, където сме избрали да пребиваваме и където е нашата среда за момента. Движението и покоят се разпределят за нас в обкръжаващото ни не според хипотезите, които хрумват на нашия ум и той строи, а според начина, по който се закрепваме в света, и според ситуацията, възприета от нашето тяло. Ту виждам камбанарията неподвижна в небето и облаците, прелитащи над нея, ту, обратно, облаците изглеждат неподвижни, а камбанарията пада през пространството. Но и тук изборът на неподвижна точка не е дело на ума: обектът, който гледам и където хвърлям котва, ми изглежда постоянно неподвижен и мога да му отнема това значение само ако погледна другаде. Следователно не придавам значението чрез мисълта. Възприятието не е някакъв вид начално знание и първи опит на ума. Всъщност ние имаме нужда да преоткрием общуване със света и присъствие на света, което е по-старо от ума.

Новата психология носи също ново схващане за възприемането на другия. Класическата психология приемаше без никакъв спор различаването между вътрешното наблюдение, или интроспекцията, и външното наблюдение.

„Психичните факти“ – например гневът, страхът – можеха да бъдат непосредствено разбрани единствено отвътре и от този, който ги изпитва. Смяташе се за очевидно, че отвън мога да схвана само телесните знаци на гнева или на страха и че за да интерпретирам тези знаци, трябва да прибягна чрез интроспекция до знанието, което имам вътре в себе си за гнева или страха. Психолозите днес отбелязват, че в действителност интроспекцията не ми дава почти нищо. Ако се опитам да изуча любовта или омразата чрез чисто вътрешно наблюдение, ще открия малко неща за описание: няколко тревоги, някакво сърцебиене на моменти, като цяло банални смущения, които не ми разкриват същността на любовта или омразата. Всеки път, когато успявам да отбележа нещо интересно, то е, защото не съм се задоволил да съвпадна с усещането си и съм постигнал знание за него като поведение, като модификация на отношенията ми с другия и със света, тоест успял съм да го мисля, както мисля поведението на друга личност, на което се оказвам свидетел. Малките деца – и това е факт – разбират жестовите и изразенията на лицето много преди да са способни сами да ги възпроизвеждат, следователно смисълът на тези поведения, така да се каже, им е присъщ. Затова трябва да отхвърлим предразсъдъка, според който любовта, омразата или гневът са „вътрешни реалности“, достъпни само за един свидетел, онзи, който ги изпитва. Гневът, срамът, омразата, любовта не са дълбоко скрити от съзнанието на другия психични факти, а са тип държане или поведенчески стилове, видими отвън. Те са на това лице или в тези жестове и не са скрити зад тях. Психологията е започнала да се развива едва от деня, когато се е отказала да разграничава тялото и духа, когато е изоставила двата метода, отнасящи се до вътрешното наблюдение и физиологичната психология. Не научавахме нищо за емоцията, докато някой се ограничаваше да измерва ускореното дишане или ударите на сърцето при гнева – не повече, отколкото когато се правеха опити да се предаде качественият и неизразим оттенък на преживения гняв. Да се прави психология на гнева, означава да се търси постоянният смисъл на гнева, да се поставя въпросът каква е неговата функция в човешкия живот и по някакъв начин за какво служи. Така се открива, че емоцията, както казва Жане, е дезорганизираща реакция, която настъпва, когато сме в безизходица – още по-надълбоко се открива, както Сартр е показал, че гневът е магическо поведение, чрез което се отказваме от ефикасното действие в света и във въображението си доставяме едно напълно символично удовлетворение, подобно на онзи, който в разговор не може да убеди събеседника си и затова стига до недоказани оскърбления, или както се задоволява да размахва отдалеч юмрук онзи, който не смее да удари противника си. Емоцията не е вътрешен психически факт, а променлива в нашите отношения с другия и със

света, който се чете в поведението на нашето тяло, затова не трябва да се казва, че на чуждия наблюдател са дадени само знаците на гнева или любовта и че другият е обхванат индиректно и чрез интерпретация на тези знаци; трябва да се каже, че другият ми е даден с очевидност като поведение. Нашата наука за поведението отива много по-далеч, отколкото си мислим. Ако на неколцина души, които не са предупредени, бъдат предоставени снимките на множество лица, силуети, ако бъдат възпроизведени множество почерци и записи на гласове и после от тях се поиска да съчетаят всичко в едно лице, един силует, един глас, един почерк, се констатира, че, общо взето, съчетанието е направено правилно или във всеки случай, че броят на правилно подобрите елементи е много по-голям от този на грешните. Почеркът на Микеланджело е приписван на Рафаело в 36 случая, но е правилно идентифициран в 221 случая. Това е, защото разпознаваме известна структура, обща за гласа, физиономията, жестовете и походката на всяка личност, и всяка личност за нас не е нищо друго освен тази структура или начин на съществуване в света. Виждаме и как отбелязаното може да бъде приложено към психологията на езика: както тялото и „душата“ на един човек са само два аспекта от начина му на съществуване в света, така думата и мисълта, която тя означава, не трябва да се разглеждат като две външни отношения; а думата е носител на значение, както тялото е vyplъщение на дадено поведение.

Общо взето, благодарение на новата психология виждаме в човека не разумност, която строи света, а същество, хвърлено в света и сякаш прикрепено в него с природна връзка. Вследствие на това тя ни учи на ново да виждаме този свят, с който сме в контакт чрез цялата повърхност на нашето същество, докато класическата психология изоставя преживявания свят заради онзи, който научната интелигентност успява да построи.

* * *

Ако сега разгледаме филма като обект за възприемане, можем да приложим към филмовото възприятие всичко току-що казано за възприятието изобщо. И ще видим, че от тази гледна точка природата и значението на филма се осветляват и че новата психология ни води тъкмо до най-доброто, отбелязано от естетиците на киното.

Да кажем най-напред, че филмът не е сбор от картини, а темпорална форма. Тук е моментът да припомним прочутия опит на Пудовкин, който прави очевидна метричната единност на филма. Един ден Пудовкин заснема в едър план безстрастния Мозжухин и прожектира кадъра,

предшестван от чиния за супа, после от мъртва млада жена в ковчег и накрая от дете, което играе с плюшеното си мече. Отначало се забелязва, че Мозжухин сякаш гледа чинията, младата жена и детето, а после – че гледа чинията замислено, младата жена с болка и детето със светеща усмивка. Публиката е била очарована от разнообразните изражения, докато всъщност един и същи поглед е послужил три пъти и освен това е бил забележително безизразен. Следователно смисълът на един образ зависи от предходните образи във филма и тяхната последователност създава нова реалност, която не е простият сбор от използваните елементи. В своята чудесна статия от 1936 г. Роже Лийнхард добавя, че трябва да се вкара още и траенето на всеки образ: кратката продължителност подхожда на забавна усмивка, средната – на безизразно лице, и дългата продължителност на болезнено изражение. Оттук Лийнхард извлича следното определение на кинематографичния ритъм: „Такъв ред на вижданията, при който всяко виждане или „план“ има съответното траене, за да може цялото да произведе желаното впечатление с максимален ефект“. Следователно съществува истинска кинематографична метрика с много точно и много категорично изискване. „Гледайки филм, опитайте се да отгатнете мига, когато един образ, след като е дал всичко, с което е изпълнен, минава, трябва да свърши, да бъде заместен (независимо дали със смяната на ъгъла, разстоянието или полето). Ще научите и ще познаете онази болка в гърдите, предизвикана от твърде дългото гледане, което „спъва“ движението, или онова вътрешно деликатно умиротворение точно когато един план „минава“... (Лийнхард). Тъй като във филма освен подбор на вижданията (или плановете), на техния ред и продължителност, което съставя монтажа, има подбор в реда и продължителността на сцените или секвенциите, което съставя изрязването, филмът се явява като изключително сложна форма, вътре в която във всеки момент се осъществяват изключително много действия и реакции, чиито закони тепърва трябва да се откриват и досега са били само отгатвани по нюх от режисьора, който управлява кинематографичния език, както говорещият човек си служи със синтаксиса, без специално да мисли за това и без да е в състояние винаги да формулира спонтанно забелязаните от него правила. Току-що казаното за визуалния филм е приложимо още за звуковия, който не е сбор от думи и шумове и също е форма. Има ритъм на звука, също както ритъм на образа. Съществува монтаж на шумовете и звуците, пример за който Лийнхард открива в стария звуков филм *Broadway Melody*. „Двама актьори са на сцената. От галериите горе се чува как декламираат. После изведнъж в едър план шушукащ тембър, долавя се дума, която двамата си разменят на нисък глас...“ Експресивната сила на този монтаж се състои в това, че ни кара да почувстваме едновременно

съществуване и заедността на животите в един и същ свят, актьорите за нас и актьорите за себе си – както преди малко визуалният монтаж на Пудовкин е направил с човека и неговия поглед към заобикалящите го зрелища. Както визуалният филм не е простата фотография на една драма в движение, а изборът и съчетаването на образите за киното са оригинален начин на изразяване, така звукът в киното не е просто фонографско възпроизвеждане на шумове и думи, а съдържа известна вътрешна организираност, която трябва да изобрети създателят на филма. Истинският предшественик на кинематографичния звук не е фонографът, а радиофоничният монтаж.

Това не е всичко. Разгледахме последователно образа и звука. Но в действителност тяхното съчетаване за пореден път изгражда съвсем ново цяло, несводимо до съставлящите го елементи. Един звуков филм не е ням филм, натъкмен със звуци и думи, чието единствено предназначение би било да се допълни кинематографската илюзия. Връзката между звука и образа е много по-тясна и образът се преобразува в съседство със звука. Добре забелязваме това при прожектирането на дублиран филм, в който слабите говорят с гласа на дебели, младите – със старчески гласове, големите с гласове на малчовци, което е абсурдно, ако, както казахме, гласът, силуетът и характерът образуват неделимо цяло. Но съединението на звука и образа се извършва не само във всеки персонаж, а във филма като цяло. Никак не е случайно, че в даден момент персонажите мълчат, а в друг момент говорят. Редуването на думи и мълчание е нагласено за по-голямо въздействие на образа. Както казва Малро (*Verve*, 1940), има три вида диалози. Най-напред диалогът изложение, предназначен да направи известни обстоятелствата на драматичното действие. Романът и киното го избягват по общо съгласие. Сетне – диалогът на тона, на „как звучи“, който ни дава акцента на всеки персонаж и който например доминира при Пруст, чиито персонажи се виждат доста зле, но пък прекрасно се разпознават, щом започнат да говорят. Обилието или оскъдието на думи, пълнозначното или кухото слово, точността или използването на думите с определена цел ни дават да почувстваме същността на персонажа по-сигурно от множество описания. В киното няма диалог на звученето, видимото присъствие на актьора с неговото собствено поведение се поддава на подобен диалог само в изключителни случаи. Най-сетне, има сценичен диалог – основният диалог в киното, който ни представя дебата и сблъсъка на персонажите. Той обаче съвсем не е постоянен. В театъра се говори непрекъснато, но не и в киното. „Във филмите напоследък, казва Малро, режисьорът минава към диалога след големи откъси мълчание, точно както авторът на романи минава към диалога след големи откъси на разказа.“ Така че разпределението на мълчанията и диа-

лога изгражда една по-сложна метрика отвъд визуалната и звуковата метрика, като им налага своите изисквания. За пълнота би трябвало да се анализира още ролята на музиката вътре в тази целокупност. Да кажем просто, че музиката трябва да се вплете, не да се добавя. Следователно тя не би трябвало да запуща звуковите празноти, нито да коментира по изцяло външен начин чувствата и образите, както се случва в много филми, където бурята на гнева отключва бурята на духовите инструменти и където музиката с мъка имитира шум от стъпки или как монета пада на пода. Музиката ще се намеси, за да отбележи промяна в стила на филма, например преминаването от сцена на действие към „вътрешността“ на персонажа, към припомняне на предходни сцени или описанието на пейзаж; общо взето, тя съпровожда и съдейства да се осъществи едно „прекъсване на сетивното равновесие“, както казваше Жобер. Най-сетне, тя не трябва да бъде друго изразяващо средство, добавено към визуалното изразяване, а трябва „със строго музикални средства – ритъм, форма, инструментация – да пресъздава под пластичната материя на образа една звукова материя посредством тайнствената алхимия на съответствията, която би следвало да е в самата основа на занаята на филмовия композитор; „желателно е музиката да ни прави физически чувствителни към вътрешния ритъм на образа, без при това да се старее да превежда сантименталното, драматичното или поетичното съдържание“ (Жобер). Словото в киното не е натоварено с добавяне на идеи към образите, нито пък музиката с добавяне на чувства. Цялото ни казва нещо съвсем точно, което не е нито мисъл, нито припомняне на житейските чувства.

Какво тогава означава, какво иска да каже филмът? Всеки филм разказва история, тоест определен брой събития, които сблъскват персонажите и които могат да бъдат разказани също в проза, както действително прави сценарият, по който е направен филмът. Когато говори, киното изпълва нашата илюзия със своя често завладяващ диалог. Така често филмът бива схващан като визуална и звукова репрезентация, колкото се може по-точно възпроизвеждане на драма, която литературата би могла да припомни само с думи, а киното има добрия шанс да може да снима. Двусмислието се поддържа от това, че действително в киното има фундаментален реализъм: актьорите трябва да играят естествено, постановката трябва да е колкото може по-правдоподобна, защото „моцта на реалността, която отключва екранът, казва Лийнхард, е такава, че и най-малката стилизация би взривила всичко“. Това обаче не означава, че предназначението на филма е да виждаме и чуваме онова, което бихме виждали и чували, ако на живо присъствахме в историята, която ни се разказва; нито пък филмът има за цел да ни внуши като поучителна история някоя обща концепция за

живота. Естетиката вече се е сблъсквала с проблема, който имаме тук, само че по отношение на поезията или романа. В романа винаги има идея, която може да се обобщи с няколко думи, сценарий, издържан в няколко реда. В поезията също винаги има алюзия за неща или идеи. И все пак функцията на чистия роман, на чистата поезия не е да ни посочат тези факти, идеи или неща, защото тогава поемата би могла да се преведе точно в проза, а романът не би загубил нищо с обобщението. Идеите и фактите са само материали на изкуството, а изкуството на романа се състои в избора на онова, което се казва, и онова, което се премълчава, в избора на перспективите (еди-коя си глава ще бъде написана от гледна точка на този и този персонаж, а друга глава от гледна точка на друг персонаж), в променливото темпо на разказа; изкуството на поезията не предполага дидактично описание на неща или изложение на идеи, то създава една машина на езика, която почти неумолимо поставя читателя в известно поетично състояние. По същия начин във филма винаги има история и често идея (например във филма „Странна отсрочка“ смъртта е страшна само за онзи, който не се е примирил с нея), но функцията на филма не е да ни запознае с фактите или идеята. Кант задълбочено казва, че в познанието въображението работи в полза на разума, докато в изкуството разумът работи в полза на въображението. Сиреч: идеята или прозаичните факти са налице само за да дадат условието на твореца да потърси техните усетими емблеми и от тях да начертае видимата и звукова монограма. Смисълът на филма е вътре в тялото на неговия ритъм, както смисълът на един жест става ясен непосредствено в жеста, така че филмът не иска да изкаже нищо друго освен себе си. Идеята тук е дадена в състояние на възникване, пораства от темпоралната структура на филма, както една картина се ражда от съществуването на нейните части. **Щ а с т и е з а и з к у с т в о т о** е да покаже как нещо започва да значи не посредством алюзия с предварително формирани и придобити идеи, а чрез подредбата на елементите във времето или пространството. Един филм, както видяхме по-горе, означава, че нещо значи: едното и другото не говорят всяко на отделно разбиране, а се обръщат към нашата способност да разгадаваме мълчаливо света или хората и да съществуваме заедно с тях. Вярно, в обикновения живот губим от поглед тази естетическа ценност на най-малкото доловено нещо. Вярно е също, че никога доловената в реалността форма не е съвършена, има винаги нещо замъглено, петна и сякаш излишък от материя. Кинематографичната драма има, така да се каже, по-стегната ядка от драмите в реалния живот, минава в един по-точен свят в сравнение с реалния. Но в края на краищата ние можем да разберем значението на киното посредством възприятието: филмът не се мисли, **възприема се**.

Ето защо изразяването на човека в киното може да бъде толкова завладяващо: киното не ни представя, както романът го е правил дълго време, мислите на човека, представя ни неговото държане или поведение, предлага ни направо този специален начин на съществуване в света, на отнасяне с нещата и другите, който за нас е видим в жестовите, погледа, мимиките и който прави очевидно определението на всяка позната нам личност. Ако киното иска да ни покаже замаян персонаж, не трябва да се опитва да предаде вътрешната картина на замайването, както са искали да направят Дакен в *Premier de Cordée* и Малро в *Sierra de Terruel*. Ще усетим много по-добре замайването, гледайки го отвън, съзерцавайки тялото, изгубило равновесие, което се гърчи върху една скала, или клатушкащата се походка, която се опитва да се адаптира към някакъв трус в пространството. За киното, също както за модерната психология, замайването, удоволствието, болката, любовта, омразата са поведения.

* * *

За разлика от класическите философии тази психология и съвременните философии имат общата черта да ни представят не духа и света, всяко съзнание и другите, а съзнанието, хвърлено в света, подложено на погледа на другите и научаващо от тях какво е. Една голяма част от феноменологичната или екзистенциалната философия се удивлява до каква степен азът е вътрешно присъщ на света и на другия, затова се описва този парадокс и това сливане, показва се връзката на субекта и света, на субекта и другите, вместо да бъдат обяснявани чрез позоваване на абсолютния дух, както са правели класиците. А киното е особено пригодно да прояви единението на духа и тялото, на духа и света, взаимното изразяване на едното в другото. Ето защо изобщо не е учудващо, че по отношение на някой филм критикът може да спомене философията. В една рецензия на филма „Вироглавият покойник“ (*Le Défunt récalcitrant*, 1941), Астрюк разказва филма с понятията на Сартр: мъртвият, който надживява тялото си, е принуден да обитава друго тяло, оставайки същия за себе си и същевременно бидейки друг за другите – той няма покой чак докато любовта на едно младо момиче го разпознава през новата обвивка и така се възстановява съгласието между аз за себе си и аз за другия. За тези неща сатиричният седмичник *Canard Enchaîné* се разгневява и иска да отпрати Астрюк обратно към заниманията му с философия. Истината е, че и двете страни имат право: едната, защото изкуството не е създадено, за да излага идеи, а другата, защото съвременната философия не навързва понятия, а описва смесването на съзна-

нието със света, неговото ангажиране в дадено тяло, съществуването му с другите – а този сюжет е изцяло кинематографичен.

Ако най-сетне се питаме защо тази философия се е развила тъкмо в ерата на киното, очевидно не би трябвало да кажем, че киното произтича от нея. Киното е преди всичко техническо изобретение, с което философията няма нищо общо. Но не можем да твърдим и че тази философия идва от киното и го превежда върху плана на идеите. Защото киното може да бъде зле употребено и веднъж изобретено, техническото средство трябва да бъде възпроизведено от артистичната воля, да бъде сякаш втори път изобретено, преди да се постигне успех в правенето на истински филми. Ако следователно философията и киното са в съгласие, ако размисълът и техническата работа вървят в една посока, то е, защото философът и кинотворецът имат някакъв общ начин на съществуване, известен светоглед, който е светогледът на едно поколение. Още един начин да се удостовери, че има съответствие между мисленето и техниките и че според казаното от Гюте „това, което е вътре, е също отвън“.

Жил ДЕЛЪОЗ (1925–1995)

МИСЪЛ И КИНО

В: *CINEMA 2: „ОБРАЗЪТ-ВРЕМЕ“* (L'Image-Temps, 1985).

Превод от френски Лидия Денкова.

Тези, които първи започнаха да правят и да мислят киното, изхождаха от една проста идея: като изкуство, свързано с индустрия, киното достига до самодвижение, до автоматичното движение, при което движението става непосредствената даденост на образа. Подобно движение вече не зависи от задвижващо устройство или обект, който би го осъществявал, нито от ум, който да го пресъздава. Образът се движи самостоятелно в себе си. В този смисъл той не е нито фигуративен, нито абстрактен. Биха казали, че вече е било така с всички артистични образи; и Айзенщайн не престава да анализира картините на Да Винчи, Греко, сякаш са кинематографични образи (същото прави Ели Фор с Тинторето). Но образите в картините остават не по-малко неподвижни в себе си, въпреки че умът трябва да „създаде“ движението. А

хореографските или драматичните образи остават свързани с онова, което ги задвижва. Само когато движението стане автоматично, се осъществява артистичната същност на образа: да произведе шок върху мисълта, да предаде на кортекса вибрациите, да докосне пряко нервната и мозъчната система. Тъй като кинематографичният образ „прави“ сам движението, прави това, което другите изкуства се задоволяват да изискват (или да казват), той събира същественото на другите изкуства, наследява ги, става нещо като начин за употреба на другите образи, превръща в сила онова, което е било само във възможност. Автоматичното движение повдига в нас един духовен автомат, който от своя страна въздейства върху него. Духовният автомат вече не посочва, както в класическата философия, логическата или абстрактната възможност мислите да се извеждат формално една от друга, а кръговрата, в който те влизат с образа-движение, общата сила на онова, което принуждава да се мисли, и на онова, което мисли в състояние на шок: един интелектуален, „но о ш о к“ (от гр. *noos*, ум, интелект). Хайдегер ще каже: „У човека мисленето е дадено като възможност, но възможността все още не гарантира, че сме способни на това“. Като ни предава шока, киното претендира да даде именно тази способност, тази потенциалност, а не простата логическа възможност. Всичко става, сякаш киното ни казва: с мен, с образа-движение не можете да избягате от шока, който събужда мислителя във вас. Един субективен и колективен автомат за автоматично движение: „масовото изкуство“.

Всеки знае, че ако изкуството задължително налагаше шока или вибрацията, светът отдавна щеше да се е променил и хората биха мислели отдавна. Тази претенция, най-малкото при големите пионери, днес ни кара да се усмихваме. Те са вярвали, че киното ще е в състояние да наложи шока, да го наложи на масите, на народа (Вертов, Айзенщайн...). Те обаче са предчувствали, че киното ще срещне, вече среща всякакъв вид двойственост на другите изкуства, и ще се покрие с експериментални абстракции, „формалистични палячовщини“, комерсиални изобразявания, със секс и кръв. В лошото кино шокът се смеси с фигуративното насилие на изобразяваното, вместо да достигне до онова друго насилие на образа-движение, който развива своите вибрации в движеща се последователност, проникваща дълбоко в нас. Нещо по-лошо, духовният автомат рискуваше да стане манекен на всички пропаганди: масовото изкуство вече показваше обезпокоителното си лице. Ето че на свой ред мощта или способността на киното се разкриваше единствено като чиста и проста логическа възможност. Най-малкото, възможното приемаше нова форма, дори ако народът все още липсваше, дори ако мисленето все още предстоеше. Нещо се разиграваше в една възвишена концепция за киното.

Действително онова, което изгражда възвишеното, е, че въображението претърпява шок, който го тласка до неговия предел и принуждава мисълта да мисли цялото като интелектуална цялост, която надминава въображението. Възвишеното, както видяхме, може да е математическо, както при Ганс, или динамично, както при Мюрно и Ланг, или диалектично, както при Айзенщайн. Даваме за пример Айзенщайн, понеже диалектичният метод му позволява да разгради ноошока на особено добре определени моменти (но цялостният анализ е валиден за класическото кино изобщо, киното на образа-движение). Според Айзенщайн първият момент върви от о б р а з а к ъ м м и с ъ л т а, от възприятието към схващането. Образът-движение (клетка) е по същността си множествен и делим според обектите, между които се установява и които са негови съставни части. Има шок между образите в резултат на доминиращия образ или шок вътре в самия образ според съставните му, или още шок на образите вследствие на всички съставни: шокът е самата форма, чрез която се предава движението в образите. И Айзенщайн упреква Пудовкин, че е запазил само най-простия случай на шока. Именно *противопоставянето* определя общата формула, или насилието на образа. Преди това видяхме конкретните анализи на Айзенщайн по повод на „Броненосецът „Потьомкин“ и „Генералната линия“ и абстрактната схема, произтичаща от това: шокът има въздействие върху ума, кара го да мисли, и то да мисли Цялото. Тъкмо Цялото може да бъде с а м о м и с л е н о, защото е непряката репрезентация на в р е м е т о, което произтича от движението. То не произтича като логически ефект, аналитично, а синтетично, като динамичен ефект на образите „върху целия кортекс“. Зависи също от монтажа, макар че произтича от образа: не е сума, а „продукт“, единство от по-висок ред. Цялото е органичната цялост, която се поставя, като се противопоставя и надхвърля собствените си части, която се изгражда като голямата Спирала, следвайки законите на диалектиката. Цялото – това е схващането (концепцията). Ето защо киното е наречено „интелектуално кино“, а монтажът – „монтаж-мисъл“. В мисленето монтажът е самият „интелектуален процес“ или това, което под въздействие на шока мисли шока... Но има един втори момент, който върви от схващането към афекта или който се връща от мисълта към образа. Става дума на интелектуалния процес да се придаде отново неговата „емоционална пълнота“ или „страст“. Не само че вторият момент не може да се отдели от първия, но в крайна сметка не можем да кажем кой е първият. Кое е първото – от монтажа или от образа-движение? Цялото се произвежда от частите, но обратното също е вярно: има кръг.

Зигфрид КРАКАУЕР (1899–1966)

ФИЛМ И ОБЩЕСТВО

(МАЛКИТЕ ПРОДАВАЧКИ ОТИВАТ НА КИНО, 1963)

В: *Когато медиите не бяха постмодерни*

(съставител Стилиян Йотов). София, 2011, с. 113–116.

Превод от немски Георги Кайтазов.

Филмите са огледало на съществуващото общество. Те се финансират със средствата на концерните, които заради постигането на печалби трябва на всяка цена да отговарят на вкуса на публиката. Самата публика се състои донякъде от работници и дребни хорица, които размишляват за състоянията на по-висшите кръгове, и търговският интерес изисква от продуцента да задоволи обществено-критическите потребности на своите консуматори. Той обаче никога не би се отдал на изкушението да предложи представления, които биха засегнали дори в най-малка степен основата на обществото; иначе би унищожил собственото си съществуване като капиталистически предприемач. Впрочем филмите за по-нисшата прослойка са дори по-буржоазни от тези за по-претенциозната публика; именно защото пред нея могат да се загатнат опасни тенденции, без обаче да се разкриват, и значими принципи да се промъкват само на пръсти. Понеже мнозинството от филмите утвърждават господстващата система, възбудата около *Потъмкин* бе очевидна. Приеха неговата различност, одобриха го естетически, за да могат да изместят неговия замисъл. Съпоставени с него, разликите между отделните филмови категории на германската и дори на американската продукция отпаднаха и се оказа безспорно, че тази продукция е единна проява на едно и също общество. Опитите на някои режисьори и автори да се отрекат от него са поначало без всякакъв шанс. Макар и несъзнателно, непокорните са или само реквизит на обществото, което ги разхожда на верижка, докато те си мислят, че се възмущават, или са принудени на компромиси от инстинкта за самосъхранение. (Дори Чаплин стига до милионер в *Треска за злато*, без да намери верния изход). Обществото е твърде силно, за да позволи други филмови кадри освен изгодните на всеки за себе си. Филмът трябва да го отразява, все едно дали иска, или не.

Но действително ли в булевардните филми е показано обществото? Тези спираци дъха спасявания, това невъзможно благородство, тези млади

и лъстиви контета, тези чудовищни мошеници, престъпници и герои, тези морални любовни нощи и неморални брачни развръзки: има ли ги наистина? Наистина ги има, ако четем *Генераланцайгер*. Не може да се измисли никакъв кич, който да не е превъзходен от живота. Камериерките не използват наръчници за любовни писма, напротив – самите те са съставени според писмата на камериерките, а девойките се хвърлят във водата, ако си въобразят, че техният годеник им изневерява. Булевардните филми и животът обикновено си съответстват, защото типичните госпожици се моделират според образците на екрана; вероятно обаче най-лъжливите от тях са откраднати от живота.

Въпреки това е безспорно, че повечето съвременни филми са неправдиви. Те боядисват най-черните неща в розово и прекаляват с руменината. При това не престават да отразяват обществото. Нещо повече: колкото по-невярно изобразяват повърхността, толкова по-правдиви стават; толкова по-ясен изглежда в тях тайният обществен механизъм. В действителност не е толкова лесно една чистачка да се ожени за собственик на ролс-ройс, в същото време не е ли собственикът на ролс-ройса в плен на илюзията, че чистачката бленува да се качи в колата му? Глупавите и нереални филмови фантазии са *сънища наяве на обществото*, в които се разкрива неговата същинска реалност и се оформят неговите иначе потиснати желания. (Фактът, че както в булевардната литература, така и в булевардния филм големите събития се поднасят изопачено, тук няма значение.) Това, че представителите на висшите и още по-висшите прослойки не разпознават своя портрет във филмите, не е укор към приликата във фотографията. Те имат основание да не знаят как изглеждат и когато характеризират нещо като лъжливо, тогава всъщност то е толкова по-вярно.

Днешната действителност може да се разпознае дори в такива филми, които блуждаят из *миналото*. Тя не може да се наблюдава постоянно и заради това, че не е разрешено да се оглежда отвсякъде, възможностите за нескандални себеразкрития са ограничени, докато стремежът към сюжети е ненаситен. Множеството исторически филми, които илюстрират само онова, което е било (а не, както във филма *Потьомкин*, съвременността в исторически одежди), са според същинското си предназначение опити за измама. Понеже образното представяне на съвременни събития е придружено винаги от опасността да настройва лесно възбудимата тълпа против мощни институции, които фактически често не са привлекателни, за предпочитане е камерата да се насочва към Средновековието, с което публиката да се утешава безопасно. Колкото по-назад във времето се развива действието, толкова по-дръзки стават режисьорите. Те дръзват да подпомагат победата на исторически

костюмираните революции, за да се забравят съвременните, и с удоволствие задоволяват теоретичното чувство за справедливост с филмиране на отдавна заглъхнали битки за свобода. Дъглас Феърбанкс, рицарският покровител на потиснатите, води против тиранията от предишните столетия една война, чиято непрестанност не ползва нито един американец. Смелостта на филма намалява право пропорционално с умноженото на квадрат приближаване към съвременността. Ценните кадри от Световната война не са бягство отвъд историята, а непосредствено осведомяване по волята на обществото.

Че филмите по-цялостно отразяват обществото, отколкото *театралните пиеси*, се обяснява дори само с по-големия брой посреднически звена, включени между драматурга и капитала. Не само на драматурга, но и на интендантите (театралните директори) ще им изглежда, че сякаш са независими, че могат да създават извънвремеви и безкласови произведения на изкуството. Не могат, но все пак се появяват творби, чиято социална обусловеност е по-непроницаема от тази на филмите, които директорът на концерна лично надзирава. Това се отнася за онези комедии и трагедии, по-извисени ревята и режисьорски сръчности, посветени предимно на интелектуалната (берлинска) буржоазия, които остават поне отчасти несломени в рамките на обществото; тяхната публика прочита накрая някое радикално списание и гузно върши своята буржоазна професия, за да остане с чиста съвест. Художествените качества на една театрална пиеса също могат да се отдалечат от обществената сфера. Наистина поетите често са глупави и ако отричат едната страна на завареното общество, толкова повече хлътват в капана на другата... Ако се абстрахираме от такива изключения, които съзнателно се изпълзват от част от връзките, най-точният отговор на усещанията на театралните общности впрочем са множеството нескопосани сценични постановки и те са не по-малко задължени на статуквото в обществото от филмите, от които се отличават само по-голямата си скупност.

Следователно, за да се изследва днешното общество, би трябвало да се вслушаме в изповедта на продуктите на неговите филмови концерни. Всички те издават една неделикатна тайна, без всъщност сами да искат това. В безкрайната поредица от филми непрекъснато се повтарят ограничен брой типични мотиви; те показват как обществото би желало да види себе си. Същината на филмовите мотиви е сума от обществени идеологии, които едновременно с това биват разوماгьосани чрез тълкуването на тези мотиви.

Ален БАДИУ, с Никола Трюон (1937–)

ПОХВАЛА НА ТЕАТЪРА. МЕЖДУ ТАНЦА И КИНОТО

Следва, 2019, бр. 39, с. 4–13.

Превод от френски Лидия Денкова.

Според вас танцът е „метафора на мисълта“, докато киното е направено от „подправени движения“. Тогава какво е театърът за вас? Дали е театър на идеите, в смисъла, в който го разбираше Антоан Витès с желанието да покаже как на сцената идеите огъват телата на актьорите?

С пълно право припомняте проблема за отношенията между танц, кино и театър. Често има опити да се изгради някакво противопоставяне между театър на тялото и театър на текста. От подобно грубо противопоставяне се води цяла поредица от съвременни начинания. Все пак си мисля, че това не е правилният подход. Струва ми се по-плодотворно съвременният театър да се поставя в отношение спрямо танца, който зависи от музиката-тяло, и киното, което зависи от текста-образ. Да отбележим най-напред, че връзките на театъра, от една страна, с регистъра на тялото и, от друга, с регистъра на образа още отначало са съществено важни и продължават през цялото време. На един автор като Молиер му се удават еднакво добре както ударите на пръчката, с която някой слуга налага старите скръндзи, така и тънкостите на елегията и александрийския стих, чрез който влюбеният се жалва от своята любовница. Боало не е бил прав да казва, че „в смешния чувал, наденат от Скапен“ той не разпознава „автора на „Мизантропът“. Факт е, че Молиер е велик тъкмо защото може да смесва телесната и вербалната енергия на фарса с изтънчената изразителност на текста, говорещ за страсти и решения. Освен това спрямо тялото у Молиер се открива не само реалното и въздействащо присъствие на актьора, какъвто е бил самият той, но и някои от компромисите с танца, белязали историята на театъра: Молиер си сътрудничил с Люли и хореографите, а театралният спектакъл съдържал вътре в себе си танца като видима връзка между музиката и телата. Цяло едно течение на най-големия театър на „текста“, и то от времето на гръцката трагедия, е ориентирано към дисциплина на тялото, чието чисто състояние е танцът.

Латинистката Флоранс Дюпон подчертава факта, че днес ние играем Софокъл или Еврипид без музика и танц, малко сякаш „Дон Жуан“ се играе по либретото на Да Понте без музиката на Моцарт....

Точно така е, но не бива да се изключва, че историята на театъра може да е също вид постоянно очистване на собствената му същност за сметка на твърде видимите връзки с музиката, танца или образа. В интерес на истината, отношението между театъра и танца е доста напрегнато, доста парадоксално. Нямото тяло – мимът – е на границата между двете, но показва също, че театърът трябва едновременно да знае как да се доближи до танца и как да избяга от него.

Също както музиката и танца, образът присъства навсякъде в театъра още от началото: имало е маски, костюми, декори, ефекти *ex machina* в античния театър, тоест зрелищна образност.

Интересно е да положим танца като иманентността на тялото, сиреч тяло, което се представя отвътре в собственото си движение, и образа, обратно, като вид излъчваща трансцендентност, външна страна, упражняваща властта си върху тялото. Още повече, днес има технически средства, които увеличават извънмерно мощта на образите. Бих разположил на драго сърце театъра между танца и образа или между танца и киното, ако под „кино“ се разбира максималната мощ на съвременния образ. Държа да остане това „между“, което означава, че театърът е във връзка с двете – танц-музика и образ-текст, но не се смесва нито с едното, нито с другото.

Какво е това, което танцът изпълва със съвършенство? Спиноза мисли и пише, че ние не знаем на какво е способно тялото. Бих казал, че танцът е отговорът на предизвикателството на Спиноза: танцът се опитва да покаже на какво е способно едно тяло. Той е полето, където тялото експериментира с възможностите си да изразява, но и с онтологичните си възможности. В движението танцът се стреми отвътре да покаже на какво е способно тялото, доколкото е съществуващо, доколкото се разгръща пред нас в своето съществуване. Мисля си за хореографиите на Матилд Моние, които могат да тръгнат от марша като елементарна способност на тялото, но от това извличат удивителни вариации, разкриващи пред нас вътрешната способност на телата да „маршируват“ по хиляди различни начини, сами или обвързани с движенията на други тела.

В такъв случай ще кажем, че между театъра и танца съществуват необходими връзки, но въпросът за театъра не би бил да узнаем на какво е

способно едно тяло. Театърът не може да се разтвори в онова, което изгражда същността на танца. Защото театърът предлага на субекта насочване и тялото е само един предел в насочването. Когато Ницше взима танца като метафора на собственото си мислене, карайки Заратустра да каже, че има крака на „развихрен танцър“, той иска да каже, че ще се държи възможно най-близо до иманентната жизненост, до мисълта като жива потенциалност.

Откъм страната на образа ключовото понятие, както е забелязал още Платон, е зрелището: образът е това, което се предлага на зрението и което евентуалният зрител изпитва като наложено отвън. Характерно за киното е, че няма нужда от никого: веднъж завършен, филмът престава да се интересува – освен финансово... – дали има публика, или не. Дори никой да не гледа филма, битието му не се променя, докато театърът се съгражда със съществуването на публика. Танцът е иманентността на тялото там, където киното е трансцендентността на образа, можещ да се повтаря, идентичен на себе си, без да прибегва до някакъв субект. Дори без оглед на нищо друго, ако трябва в празното, един образ свидетелства на какво е способен в качеството си на илюзия, привидност или подражавана истина.

Тогава ще кажем, че съществуват необходими връзки между театъра и образа, понеже театърът е зрелище и по все по-сложни начини използва силата на образността. Не е нещо незначително да видим тук, в Авиньон, как стената на Папския дворец се срива пред нас по време на пиесата, създадена по „Майстора и Маргарита“ на Булгаков, понеже такава илюзия ни дават модерните технологични възможности. Но този род подвиг никога не е и не може да бъде цел на театъра. Изкуствата на образа, като се почне с живописата или киното, имат своята самостоятелност. Разработването на онова, на което е способен един образ, независимо дали подражава на нещо (класицизъм), или предлага въображаемост, произлязла от собствените му ресурси (модерност), по никакъв начин не принуждава театъра да се отъждествява с произвеждането на образи. Защото субективното насочване, визирано от театъра – ако трябва, в съперничество с философията, не с танца или образа, – не може да се разтвори в зрелищното.

Да вземем например „Фауст“ на Гьоте: каква зрелищна мобилизация, колко моменти, извикващи музика, танци, свръхестествени появи, цял куп образи, прекосяващи религии, страсти, мисли и желания, дошли от всички векове! Първокласни режисьори като Витес, Грюбер, Стрелер поискаха всичко това да стане театър и накрая, дори когато някой лети на сцената, провесен на въже, дори когато Бог говори в облаците, дори когато присъстваме

на дяволските сатурналии, когато образи, музика, танци изглеждат търсени единствено за да се поддържа изключителната интензивност на текста – дори тогава това да е театър; и въпросът да не опира до това, какво може образността, какво може тялото, а дали е вярно, вярно с истина, усетима за всеки, че не трябва да отстъпваме пред изкушението на „Духа, що вечно отрицава“, дали е вярно, че „Вечната женственост ни възвисява“.

Така че нека разположим театъра между иманентността, въздигана от танца, и трансцендентността, представена от образа. И да си пожелаем да не бъде погълнат нито от първото, нито от второто.

Трябва ли тогава да твърдим, че няма никакъв възможен хибрид между театъра и неговите братовчеди, каквито са танцът и киното, перформансът и видеото? И според вас остава ли текстът опората на театъра, която не може да се заобиколи?

Аз приех, че театърът е сам по себе си нещо винаги неизчистено, хибридна даденост. Тази хибридность не се смесва със собствената сила на всяко от изкуствата, които я съставят, иманентността на телата, от една страна, трансцендентността на образа, от друга. Така че съществуването на текста в театъра, мисля, е необходима опора дори ако емпирично има много хубави спектакли без текст. В действителност текстът е крайната гаранция, че театърът не е погълнат нито от танца, нито от образа. Текстът поддържа театъра в това между-двете с движения, колебаещи се ту повече към страната на завладяващия образ, ту повече към страната на заразителната енергия на телата. Текстът е символичният ред, към който се прикрепя театърът, за да провежда в собствения си елемент неизбежните преговори с танцуващото тяло и зрелищната образност. Опрян на текстовата символика, театърът може да остане във връзка с двамата си външни придружители, без преговорите да се превърнат в капитулация.

Не искам да противопоставям тяло и текст: смятам, че тялото има решаваща роля в театъра, но текстът функционира като символична гаранция, че театърът няма да бъде погълнат от зони, където командват изкуства, имащи също задачата да запазят своята независимост. Така се обяснява, че в дългия ход на времето онова, което остава от театъра, са текстовете. Представленията, създадени в резултат на договорките между символиката на текста, реалното в тялото и създаването на образи, са ефимерни, понеже всяка вечер договарянията отново влизат в играта. Театърът се е състоял и от него остава

само символичната арматура, на основата на която е било възможно да се преговаря напълно независимо с чуждите, макар и специално търсени зони.

Очевидно изискването за ефимерно и желанието то да изчезне веднага е форма на модерността. Може да се иска „театър“ да означава нещо, което се е състояло само веднъж и после трябва да умре. Аз обаче съм сигурен, че театърът трябва да остане в символичното убежище, каквото представлява текстът, защото онова, което в действителност е изчезнало – представлението, спектакълът, договарянето, може, тръгвайки от текста, да се възроди и да започне отново.

Това не означава, че текстът трябва да се фетишизира и че изгражда същността на театъра, а че остава като символично съкровище, като стара гаранция, че е имало и ще има театър. Ето защо онова „между-двете“, в което се намира театърът, ми изглежда висящо спрямо текста. Чисто и просто, става дума за вечността на театъра.

Какво се разбира под театрален текст? Всеки текст ли може да служи като материал и претекст за театър?

Този въпрос е по-интересен и реален, отколкото противопоставянето между тяло и текст: каква е природата на театралния текст? Днес разделянето между пиеса за театър и текстове, които нямат театрална природа, все повече отслабва. Не виждам какво може да се възрази на това. Търсенето на нещо театрално, скрито в текстове, които не са били написани за театър, отдавна е влязло в източниците на театъра. Когато на сцената се променя стилът на онова, което се разглежда като театър, когато се установява нов начин да се казват неща публично, може да се открие театралност, останала преди това незабелязана в роман, поема, дори в обикновената реч. Все пак, независимо откъде идва, театралният текст е предназначен за публика, насочен към публиката. А тази ситуация е напълно противоположна на прочита, който е мълчалив сблъсък между субект и текст, един вид интимно присвояване. Общото между театралния текст и ораторската, политическата, юридическата или свещената реч е, че иска да улови интереса на една може би противяща се или разделена аудитория. Охотно бих казал, че литературният текст има силата да внушава и тази сила е тайно изтеглена във времето, докато силата на театралния текст е фронтална, свързана с непосредственото присъствие на онзи, който го произнася. В крайна сметка съществена остава противоположността между мълчанието на черните знаци върху бялата страница и музиката на гласа, отекващ в зала.

В „Част от моя живот, разговори“ (1983–1989) Бернар-Мари Колтès казва по повод на пиесата си „Битка на негър и кучета“, че „всеки персонаж има свой собствен език. Да вземем езика на Кал например: нищо от това, което казва, не се връзва с онова, което би искал да каже. Езикът му постоянно трябва да се разшифрова. Кал няма да каже: „Тъжен съм“, ще каже „Ще се поразходя малко“. Според мен тъкмо по такъв начин би трябвало да се говори за театъра“. Съгласен ли сте с това виждане за театралното писане?

Но необходимо съществува и опитът за обратното! Фундаментален за театъра е типовият персонаж, чийто език до съвършенство проявява неговата особеност и това, което се очаква от него. Вземете Матамор на Корней, Арлекин на Голдони, ухажъора при Фейдо, тирана в гръцкия театър, слугата при Молиер, монарха на Шекспир, а също персонажа на актрисата при Пирандело, или тези, които наричат „метафизични клошари“ на Бекет: във всички тези случаи изненадата и вълнението не идват ни най-малко от това, че езикът на персонажа трябва да бъде разшифрован, а напротив, от това, че той борава с конвенционален, разпознаваем и дори стереотипен език. И силата на театъра е да накара да се чуят едновременно съвършената адекватност на общия модел на този тип език и няколко отделни раздалечавания, няколко умело разположени отклонения, които за учудения зрител ще създадат малко събитие. Което не пречи да се прибегва до препоръчаното от вас. В действителност в своята история театърът е използвал всички езикови ресурси, стига те да допускат да бъдат адресирани към публиката, стига да могат, така да се каже, да бъдат озвучени.

Защо според вас театърът е отвъд въпроса за езиките, едно „събитие на мисълта“, чието задействане би произвело директно идеи?

„Идея“ можем да наречем това, което е едновременно иманентно и трансцендентно. Идеята е по-могъща от нас самите и бива мярката за това, на което човечеството е способно: в този смисъл тя е трансцендентна; но идеята съществува само когато е представена и активирана или изпълнена в тяло: в този смисъл тя е също иманентна.

Докато няма иманентност, идеята е призрачна. Идея се нарича насочеността в съществуването, която дава мярка за мощ, изпитвайки при това постоянна нужда да се изпълти. Когато се случва, театърът е репрезентация на идеята: виждаме тела и хора, които говорят, и ги виждаме как се борят с въпроса, откъде идват и на какво са способни. Театърът показва именно

напрежението между трансцендентността и иманентността на идеята. Това е единственият сюжет на театъра. Когато в „Сид“ на Корней Родриго е жертва на трансцендентната идея за честта, целият въпрос е, че той убеждава себе си и другите в невъзможността да се откъсне от дълга, докато вътрешно единственото му желание, единствената му истинска любов е Химена, която, бидейки дъщеря на онзи, когото Родриго трябва да убие, за да спаси в себе си идеята за честта, може само да скъса с него. Често се говори, че тук има противоречие между славата и любовта. Но в действителност това, което изгражда театъра, е, че няма никакво противоречие, понеже у Родриго любовта към Химена е от същото субективно естество, както подчинението му на идеята за честта. Просто иманентното опосредяване на трансцендентната идея е построено чрез отдръпването не от любовта, а от близките ѝ въздействия. Доказателството, че любовта е иманентната среда, където се vyplъщава трансцендентната идея за честта, е, че ако Родриго не последва тази идея, той би бил лишен от чест в очите на самата Химена и тя не би могла повече да го обича.

Защо според вас киното е призракът на идеята, докато театърът би я посрещнал физически? Не е ли киното един образ-движение, но също така идея в движение или движение на идеи?

Киното не си служи с идеята в напрежението между трансцендентност и иманентност, а изпитва начина, по който тя навестява: идеята е била там, била е положена като следа в образа, но не присъства повече в действието на дискусията между трансцендентност и иманентност. Идеята носи следата от тази възможна дискусия с нещо винаги меланхолично: киното е меланхолично изкуство, защото е изкуство на следата, оставена от идеята, а не на нейното телесно представяне. Защо е така? Защото при липсата на живо тяло, на присъствие и на връзката, която това присъствие установява с един текст от незапомнени времена, образът не може да породи или да възроди напрежението между трансцендентността на идеята и нейното иманентно действие в една възможна субективност. Той може да разположи следи-образи от това напрежение. Но в следите винаги има нещо убягващо и непълно. Гледайки образите, чувстваме, че идеята би могла да е още там, че тайното ѝ преминаване е било заснето, но в крайна сметка – не, изчезнала е в случайността на своите следи. Би било много интересно да се съпоставят в детайли едно театрално представление на „Едип цар“ на Софокъл и филмът „Едип цар“ на Пазолини. В някакъв смисъл идеята е същата, а именно, че тайни и първични страсти, вкоренени в тъмно минало, могат да разтърсят тържествените

привидности на властта и героизма. Или още, че семейните аватари (бащата, майката, синът...) не са съставна част от социалното цяло, както когато се казва, че семейството е „основна клетка“ на обществото, а са страховита сила, която, за да е съвместима с обществения консенсус, трябва да прикрива собствения си произход. В театъра обаче всичко ще почива върху видимата сърцераздирателност на протагонистите, върху напрежението, което театралното произнасяне носи – или не успява да донесе – от текста на Софокъл. Силата на семейната драма е пряка и достоверна – или пък не е такава, ако представлението се провали, което често се случва заради начина, по който публиката непосредствено възприема играта. Но възприемането от страна на публиката е като колективна гаранция за иманентността на идеята. Пазолини в общи линии следва театралната интрига. Той обаче е подчинен на образа в смисъл, че веднъж изиграна, тази част от играта е свършена за вечни времена, вписана в материята – или в числото – на техническото възпроизвеждане. Ето защо в киното е неизбежна един вид орнаментация, която в театъра по-скоро би пречила. Орнаментирането е необходимо, за да може образът да остави следа за това, което му се е случило и което оттук насетне е неподвижно. Тъкмо тази великолепна неподвижност води до навестяването на идеята. При Пазолини тя взима формата на двойно пренасяне: в особената красота на арабско-мюсюлманския свят (филмът е сниман в Мароко) и посредством факта, че античната драма е „дублирана“ от съвременна семейна драма. Така оформен, декорът по някакъв начин закрепва следите на идеята, за да бъдат разпознаваеми и да не се носят по волята на случая при всяко сценично представление, което винаги носи риска от неуспех. В киното случайността трябва да се побеждава образ по образ чак докато бъде отстранена напълно, така че онзи, който гледа, меланхолично да долови навестяването на идеята. Обратно, в театъра случайността се търси, за да се осигури на публиката възможността иманентно да сподели текстовата трансцендентност на идеята.

За Ницше танцът е противник на тежкия дух, завладяващ изкуствата, но така също е противоотрова за философската дебелина. Какво точно искате да кажете с твърдението, че танцът е „метафора на мисълта“?

Танцът представя онова, на което е способно тялото, без да се споменава идеята. Танцът е самодостатъчен, доколкото е алегория на иманентността, чисто тържество на ресурсите на тялото.

Бидейки между киното и танца, театърът се договаря и с двете и затова е най-пълното изкуство. Маларме е поет, убеден, че единствено поезията

може да създаде модерна празничност. Въпреки това той казва, че театърът е „висше изкуство“, и ние знаем, че прочутата му „Книга“ в действителност е била предназначена за определен вид граждански театър. Говорейки за превъзходството на театъра, Маларме иска да каже само, че театърът е най-пълното изкуство, понеже борави с иманентността и трансцендентността в непосредственото. Театърът необходимо е във формата на събитие: има място, случва се. Тъкмо невероятното случване на театъра, което същевременно не може да се сведе до празник на телата, го прави велик, пълен. Единствено в случването, на място, може реално да се схване какво е отношението между иманентност и трансцендентност от гледна точка на идеята. В този смисъл театърът е мястото, където на живо се появява идеята.

Според вас театърът ни предлага да се ориентираме в живота и в мислите си, да си проправим път в съвременния свят. „Как е възможен живот, който успява да подчини телата на радостната дисциплина, изобретяваща няколко идеи?“ В какъв смисъл театърът е винаги средство да се ориентираме в объркването на времената?

Мисля си, че живеем в особено объркано време. Първият аспект на объркването е чисто негативен: това е чувството, че идеята като цяло отсъства, че е започнала да липсва. Горедолу така е била интерпретирана темата за смъртта на Бога. За известно време политическите идеали на XX век се противопоставяха на идеята за изчезването на идеята, но тя се появяваше отново, колкото повече равностметката за идеалите затъвяше в отрицание, в усещането, че идеята отсъства, но най-вече, че спокойно бихме могли да минем без нея. Съвременната обърканост се дължи на дълбок нихилизъм, който не само заявява, че идеите са изчезнали, но добавя, че много добре можем да се приспособим към това отсъствие, живеейки в чистото тук и сега, което изобщо не поставя проблема за помириенето между иманентност и трансцендентност.

Втората форма на объркването се състои в следното: като идея се взима онова, което не е нищо друго освен проекция на фигурите на интереса, така че живеем интересите си (желанията, задоволствата си...), сякаш са идеи. Това много тежко объркване води до дълбоко затънали и разстроени начини на съществуване, защото за интересите е характерно, че са едновременно противоречиви (прословутата „конкуренция“ на либералите) и безгранични (това е темата за постоянната „новост“ на модерния свят). Явно объркването може да намери реализация единствено като се хване за оборота на стоки, както когато се хваща влак в движение.

Една от основните мисии на театъра в период на объркваност е най-напред да покаже объркването като объркване. С това искам да кажа, че театърът стилизира и изпълва чак докато произведе очевидното, а именно че обърканият свят не става за живеене за субектите, които го съставят, дори и най-вече когато вярват, че объркваността е най-нормалното състояние на живота. На театралната сцена се проявява отчуждението на онзи, който не вижда, че самият закон на света го вкарва в заблуда, а не лошият късмет или личната неспособност – Чехов, Ибсен или Юджийн О'Нил са големи майстори в тази материя; после, още докато отвътре показва объркваността, театърът се опитва да покаже също как изниква необичайна възможност. В това отношение, може да се каже, образци са Клодел, Брехт или Пирандело. Изникналата възможност не е задължително идеологическа или абстрактна: тя изскача от самата субективност, от дълбокото ѝ затъване в объркването. Театърът учи зрителите на собственото им объркване, като им дава най-сетне да разпознаят объркваността на объркването, като им показва, че объркването е наистина объркано, и вътре в него кара да покъсне една възможност, останала незабелязана в обичайното объркване. Дори в отчаянието, което се предполага у Бекет, просветва непозната дотогава възможност. Този театър показва, че ситуацията наистина е отчайваща, но че Субектът може да изкара над нея своя собствен светъл закон. Когато една жена, чийто импотентен мъж пълзи зад нея, без никога да проговори, заявява: „Колко хубав ден беше днес!“, трябва да приемем казаното буквално – въпреки че самата тя е наполовина погребана – и в никакъв случай не трябва да смятаме, че това е някакво достойно за присмех объркване.

Кои са според вас най-просветляващите пиеси, способни да ни ориентират отново в объркваността на времената?

Цитирах няколко прочути имена. Но ако държим на по-близките времена, бих искал да спомена „В самотата на памуковите полета“ на Бернар-Мари Колтès. Тази пиеса сблъсква дилър и клиент, без да става ясно какво точно се продава, може би дрога или нещо друго. Става дума за чиста театралност, която противопоставя предлагащия и търсещия. Отговаря ли наистина онова, което се предлага, на онова, което се търси? Това е театрална игра върху объркването, върху създадения в съвременния свят смут заради търсенето и това, което същият този свят предлага. Светът ни предлага безкрайно много стоки и така се представя като можеш да отговори на всяко търсене. Дилърът е в положение да каже: „Поискайте нещо, защото със сигурност имам в дисагите си нещо, което изцяло да задоволи вашето желание“; търсещият

се колебае да уточни, защото има впечатлението, че другият го заставя да формулира искането си по начин, който отговаря на стоките, които дилърът може и сам иска да продаде.

Пиесата се разгръща в много витиевата диалектика, от която накрая става ясно, че единственият проникателен начин да отворим нашата субективност към положителна метаморфоза е да не смесваме желание и търсене, да не объркваме точката на истинската субективност, която се задейства в търсенето – истинското желание, с очевидността за консумирането на продуктите, с които разполага пазарът, продукти, които винаги и много лесно можем да поискаме... срещу пари. Голямата теза на Колтès е, че не трябва да се поддаваме на желанието и че главната заплаха, упражнявана върху желанието, е търсенето. Това е великолепно изразено по начина на театъра: театралната връзка между дилъра и клиента е метафора за нещо съществено в съвременния свят.

Но ако театърът е мисъл, как да се избегне разтварянето на изкуството в идеята? Ако театърът, както всяко друго изкуство, според Хегел е само сетивна форма, дадена на Идеята, какво все още различава театъра от философията?

Виждате, че дори в момента, когато философствам, обяснявайки пиесата на Колтès, правя съвсем друго нещо и произвеждам следствия, които са много различни спрямо тези, които едно театрално представление прави и произвежда. Когато гледате „В самотата на памуковите полета“ (това, между другото, е провокативна игра на думи по едно заглавие на Брехт, което е „В джунглата на градовете“), вие не си представяте в ума това, което току-що обясних. Вие емоционално се идентифицирате или разграничавате от персонажите в играта на сцената. Това не е философия в дидактичния смисъл на думата, но всяка философия е дидактична. В театъра мисленето се изгражда по съвсем различен път, тръгвайки от видяното и чутото в усетимата непосредственост на спектакъла, изтъкана винаги от нерешени противоречия. Едва след това философията може да се захване и да си обясни за своите цели (моята цел тук е да работя за фундаменталото помирение на театър и философия). Театърът не дава обяснения, той показва! Той показва ловкото измъкване, диалектиката на позициите, играта на необходимостите, несигурния изход и също новата възможност, избора – въпросът за решението или избора е особено театрален, – така че в един момент да се убедите, че същото сте си мислели вие. В театъра няма налагане на норма, няма аргументация. В него се открива тънко съчетание на въображаеми отъждествявания и сим-

волични недомлъвки, които – ако театърът наистина се е случил на сцената – ще направят така, че да излезете малко замислен, питайки се какво сте разбрал, връщайки се към перипетиите, персонажите, изборите... Театърът спекулира върху това, че се създава на място, отвъд пасивното съзерцание, от възхищението или упрека, една активна субективна промяна, която често остава незабелязана. Изхождайки от силата на играта, театърът действа като пренос по посока на зрителя; в този смисъл той не може да се сведе до дискурсивно обучение. Театърът съперничи на философската диалектика, защото има намерение не да я преподава, а да я играе, да я показва и да прави доловими нейните реални аспекти.

ВТОРА ТЕМА ТЕАТЪР

ЗАДАЧА:

В лицето на своите форми – трагедията и комедията, и своите изпълнители – актьорите, театърът има своите особености като *изкуство*, което също по специфичен, различен от другите изкуства начин се отнася към действителността. Добро начало за размисъл по изпълнение на задачата тук е текстът на Хосе Ортега и Гасет „Идеята за театър“, който е Първа тема „Изкуство и действителност“ от електронното помагало „Философска естетика. Въпроси и отговори за красивото в 14 теми“ (София, 2019).

Както в раздел „Кино“, се постарайте да откриете *оригиналните тези* във всеки един от дадените по-долу текстове, някои от които на пръв поглед са противоположни, други дообогатяват аргументите на основните твърдения. Пример за оригиналност е тезата на Шелинг за красотата като сливане на свободата и необходимостта, парадоксалната теза на Дидро за актьора, изправянето на човека „в цял ръст“ със смеха на Ницше и др. По-специален философски въпрос задава например Хегел: „Какво става, когато „маските отпадат“? И Валтер Бенямин с разсъжденията върху „аурата на актьора“. Местата, на които следва да обърнете внимание, са дадени в цвят.

След като последователно откриете оригиналните тези, напишете кратко (5–8 с.) есе разсъждение върху *последното* изречение от тук поместения текст на Ален Бадиу:

Театърът съперничи на философската диалектика, защото има намерение не да я преподава, а да я играе, да я показва и да прави доловими нейните реални аспекти.

ТРАГЕДИЯ

АРИСТОТЕЛ (385–322 г. пр.н.е.)

ПОЕТИКА

София, 2016, с. 37–41; 98–99. Превод от старогръцки Георги Гочев.

6. Щом подражанието става посредством актьори, то по необходимост първият елемент на трагедията е украсата на външния вид. После идват пеенето и актьорската реч, които са средствата на подражанието. Под „реч“ разбирам самото свързване на поетическите размери, а под „пеене“ – значението, използвано от всички.

Щом като трагедията е подражание на действие, а действията се вършат от дейатели, които по необходимост са някакви, защото имат определени характери и размисли (чрез тях ние казваме какви са действията и по отношение на тях определяме успеха или неуспеха на хората), тогава естествено е всички действия в трагедията да зависят от две причини, а именно от размислите и характера.

Фабулата е подражанието на действието, като „фабула“ наричам по-конкретно самата структура на събитията, „характери“ – онова, по което определяме какви са действащите лица, а „размисли“ – всичко онова, в което чрез думи те доказват нещо или изразяват мнение... Трагедията е подражание не на хора, а на действия и на живот, а благополучието и неблагополучието стават в действие и целта е действие, а не състояние. И наистина, хората са някакви вследствие на своя характер, но са благополучни или обратното – вследствие на своите действия.

Така че в трагедията има действия не за да се представят характерите, ами характерите са включени в името на действията и цел на трагедията са събитията и фабулата, а най-важното за всяко нещо е неговата цел... А и онова в трагедията, което вълнува най-силно, е елемент на фабулата, имам предвид перипетиите и разпознаванията...

И така, фабулата е основа и един вид душа на трагедията, а на второ място идват характерите. (Нещо подобно има и в рисуването: ако някой вземе най-хубавите бои и ги размаже в безпорядък, той ще достави по-малко удоволствие, отколкото ако просто очертае някаква рисунка.) Трагедията е подражание на действие и вследствие на това – и на действащи лица.

24. Смайващото трябва да се представя в трагедиите, докато в епоса, където действащите лица не се виждат, е по-добре да се представя неразбираемостта, от която най-често произлиза смайващото. На сцена преследването на Хектор би изглеждало смешно – как ахейците стоят настрана и не участват в гонитбата, а Ахил им кима с глава да се въздържат, докато в епоса нищо от това не се вижда. И наистина смайващото е приятно. Доказателство за това е, че докато разказват, всички преувеличават, за да се харесат.

Освен това най-вече Омир е научил останалите поети да говорят лъжа така, както трябва. Това е т.нар. паралогизъм. Хората си мислят, че щом при наличието или ставането на А, от това е налично или става В, то ако В е налице, значи и А трябва да е налице или да стане. Да, но това е подвеждащо. Ако обаче А е невярно, но би изглеждало вярно, при положение че е налице или стане В, тогава поетът трябва да го даде; и така, поради това, че знае, че В е вярно, душата ни ще се подлъже, че и А съществува...

Повече за предпочитане е вероятното невъзможно, отколкото възможното невероятно. Историите, които се разказват, не трябва да включват нелогични части и по възможност в тях не бива да има нищо нелогично, а ако това не е възможно, то трябва да стои извън фабулата – като това, че Едип не знае как е умрял Лай, – а не вътре в драмата.

Едмънд БЪРК (1729–1797)

ЗА ВЪЗДЕЙСТВИЕТО НА ТРАГЕДИЯТА

В: *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. София, 2001, с. 103–105. Превод от английски Василена Доткова, Еньо Стоянов.

Така е в реалните беди. В имитираните нещастия единствената разлика е удоволствието, произтичащо от ефектите на подражанието, защото то никога не е така свършено, че да не можем да го възприемем като подражание, и на това основание получаваме известно удоволствие от него. Наистина, в някои случаи извличаме също толкова и дори повече удоволствие от този източник, отколкото от самия обект. Но мисля, че много ще сгрешим, ако припишем една значителна част от нашето удовлетворение от трагедията на съображението, че трагедията е измама и образите в нея не са действителни. Колкото повече тя се приближава до реалността и колкото повече ни отдалечава от

всяка идея за измисленост, толкова по-съвършена е нейната мощ. Но каквато и да е тази мощ, тя никога не се приближава до това, което представя. Изберете един ден, когато да бъде представена най-възвишената и въздействаща трагедия, която имаме, определете най-любимите актьори, не скъпете разходите за декори и украси, обединете най-големите усилия на поезията, живописата и музиката, и когато публиката се е събрала, точно в момента, в който умовете са настръхнали в очакване, накарайте да съобщят, че държавен престъпник от висок ранг всеки момент ще бъде екзекутиран на съседния площад – след миг празната зала ще покаже сравнителната слабост на подражателните изкуства и ще оповести триумфа на реалното съчувствие. Според мен схващането, че обикновено изпитваме болка от реалността и наслада от изображението, произлиза от това, че не разграничаваме достатъчно нещата, които в никакъв случай не бихме направили по свой избор, от онези, които доста силно бихме искали да видим, ако някога бъдат сторени. Ние изпитваме наслада, когато гледаме неща, които не само не бихме направили, но и с цялото си сърце бихме желали да видим поправени. Не вярвам да има толкова невероятно зъл човек, който да иска да види тази благородна столица, гордостта на Англия и Европа, опустошена от пожар или земетресение, дори ако той самият е възможно най-далеч от опасността. Но ако предположим, че такова фатално събитие вече се е случило, какви множества биха се стекли отвсякъде, за да видят развалините, между тях и мнозина, които биха искали никога да не са виждали Лондон в неговата слава. Освен това нито в реалните, нито в измислените нещастия нашият имунитет срещу тях не е този, който предизвиква насладата – съдейки по себе си, не откривам нищо подобно. Опасявам се, че тази грешка се дължи на един вид софизъм, който често ни се натрапва. Той възниква от това, че не правим разлика между наистина необходимото условие за извършването или понасянето на нещо изобщо и онова, което е *причина* за някаква определено действие. Ако някой ме убие с меч, необходимо условие за това е и двамата да сме били живи преди събитието, но би било абсурдно да се твърди, че тъй като и двамата сме живи същества, този факт е причината за неговото престъпление и за моята смърт. Също така е сигурно, че е абсолютно необходимо животът ми да е във всякакъв непосредствен риск, преди да мога да изпитам наслада от страданията на другите, били те реални или въображаеми, и от каквото и да било изобщо независимо каква е неговата причина. Но тогава е софизъм въз основа на това да се твърди, че този имунитет е причината за моята наслада в тези или други случаи. Убеден съм, че никой не може да открие в собствения си ум такава причина за задоволство. Нещо повече, когато не изпитваме особено остра болка, нито животът ни е изложен на непосредствена опасност, можем да съчувстваме на другите, докато ние самите страдаме, често пъти най-много тъкмо тогава, когато някакво нещастие ни е размекнало – тогава гледаме с жал дори на беди, които бихме приели на мястото на нашите собствени.

Фридрих Вилхелм Йозеф ШЕЛИНГ (1775–1854)
ЗА ТРАГЕДИЯТА. ЗА СЪЩНОСТТА НА КОМЕДИЯТА

В: *Философия на изкуството. С приложение за отношението на изобразителните изкуства към природата*. София, 1980, с. 375–389; 392–398. Превод от немски Генчо Дончев.

Същественото в *трагедията* е следователно действителната борба между свободата в субекта и необходимостта като обективна, която борба не свършва с това, че загива едната или другата страна, а двете те, побеждаващи и победени едновременно, се проявяват в пълна *неразличеност*. Трябва да определим още по-точно, отколкото досега, по какъв начин може да стане това.

Както отбелязахме, само там, където отрежда *злина*, необходимостта може да се прояви истински в борба със свободата.

Но въпросът е от какъв точно вид трябва да бъде тази *злина*, за да съответства на трагедията. Онова, което поражда истински трагическата борба, не може да бъде само *външно* нещастие. Защото ние изискваме вече от само себе си лицето да се издига над външното нещастие и когато не може да стори това, то става у нас само достойно за презрение. Героят, който подобно на Одисей при завръщането му в родината се бори успешно против поредица от нещастни случаи и най-разнообразни беди, буди възхищение у нас и ние го следваме с удоволствие, но той не е от трагически интерес за нас, тъй като онова, което е изправя срещу него, може да бъде победено със същата сила, а именно с физическа сила или с ум и хитрост. Но дори нещастие, срещу което не е възможна човешка помощ, например неизлечима болест, загуба на имуществото и други подобни, доколкото е чисто физическо, не е от трагически интерес; защото да се понасят с търпение такива *злини*, които не могат да се променят, е едно още само второстепенно действие на свободата, което не прекращава пределите на самата необходимост.

В „Поетика“ Аристотел посочва следните случаи на промяна на щастие: 1/ когато един справедлив човек изпада от състоянието на щастие в нещастие; той казва много правилно, че това не е нито ужасно, нито достойно за състрадание, а само отвратително и затова неподходящо да бъде трагическа материя; 2/ когато един несправедлив човек преминава от нещастие в щастие; това е за него най-малко трагично; 3/ когато един във висша степен

несправедлив или порочен човек изпадне от щастливо в нещастно състояние; това съчетание може да докосне наистина човешката любов, но не може да предизвика нито състрадание, нито страх. Остава следователно само един среден случай, а именно, че трагедията има *такъв* предмет, който нито се отличава особено с добродетел и справедливост, нито също изпада в нещастие поради порок и престъпление, а поради *заблуда*, и онзи, когото сполита това, е между живелите преди в голямо щастие и почит, каквито са Едип, Тиест и други. Аристотел добавя, че поради това основание, докато преди време поетите са показвали на сцената всички възможни фабули, сега – по *негово* време – най-добрите трагедии се ограничават върху малко семейства, каквито са тези на Едип, Орест, Тиест, Телеф и онези, на които е присъщо изобщо нещо голямо, било в страданието или в действията им.

Аристотел разглежда както поезията изобщо, така и по-специално трагедията повече от страна на разсъдъка, отколкото от страна на разума. От първата страна той дава съвършена характеристика на единствено най-висшия случай трагедия. Но във всички примери, които привежда сам той, същият случай има още една, по-висша страна. Тя е тази, че трагическото лице има *по необходимост* вина за едно престъпление (и колкото по-висша е вината, както тази на Едип, толкова тя е по-трагична или по-заплетена). Това е най-висшата вина, която можем да си помислим, да станеш виновен без истинска вина, по силата на съдбата.

Необходимо е следователно самата вина да бъде пак необходимост, и то не толкова, както казва Аристотел, поради заблуда, колкото по волята на съдбата и една неизбежна участ или като отмъщение на боговете. От този вид е вината на Едип. <...>

Виждаме следователно, че борбата между свобода и необходимост е истинска само там, където последната подкопава самата воля и се бори срещу свободата на собствената ѝ почва.

Вместо да раберат, че единствено истински трагическо, с което не може да се сравни никое друго, е *това* отношение, при което нещастieto се крие не в самата воля и в самата свобода, някои поставиха по-скоро въпроса, как гърците са могли да понасят тези ужасни противоречия в своите трагедии. Един смъртен, на когото участта е отредила да бъде виновен и да извърши престъпление, дори борещ се *против* участта, избягващ вината, както Едип, и все пак наказан страшно за престъплението, което е било дело на съдбата. Не са ли, поставяха въпроса, тези противоречия просто разкъсващи и къде се крие основата на красотата, която гърците въпреки всичко са постигали в трагедиите си? – Отговорът на този въпрос е следният. Вече дока-

захме, че може да има истинска борба между свобода и необходимост само в посочения случай, където съдбата е накарала виновния да стане престъпник. Но това, че виновният, който е бил все пак само победен от надмощието на съдбата, въпреки това е бил наказан, е било необходимо, за да се манифестира триумфът на свободата, е било признаване на свободата, *чест*, която следва да се отдаде на свободата. Героят е трябвало да се бори срещу участта си, иначе не би имало изобщо борба, изява на свободата; той е трябвало да бъде победен в това, което е подчинено на необходимостта, но за да не остави необходимостта непреодоляна, без същевременно да я е преодолял отново, героят е трябвало да изкупва доброволно и тази вина, отредена от съдбата. Най-великата мисъл и най-върховната победа на свободата е да носиш вината и за едно неизбежно престъпление, за да докажеш по този начин в самата загуба на своята свобода тъкмо тази свобода и да загинеш, като все още изявяваш свободната си воля.

Както изказах тази мисъл тук и както показах вече в „Писма за догматизма и критицизма“, в това се състои най-съкровеният дух на гръцката трагедия. Основата на примирението и на хармонията, която се крие в гръцките трагедии, е, че те не ни оставят разкъсани, а излекувани и, както казва Аристотел, пречистени. <...>

Аз казвам: това е също единствено истински *трагическото* в трагедията. Не само нещастната развързка. Защото как можем да наречем изобщо развързката нещастна, например, когато героят отдава доброволно живота си, който той вече не може да води с достойнство, или когато поема върху самия себе си други последици от своята виновност без вина, както прави Едип у Софокъл, който не се помирява, докато не разнищи сам цялата ужасна тъкан и не изкара на бял свят цялата страшна участ?

Как можем да наречем нещастен този, който е *толкова свършен*, който се отказва еднакво от щастие и нещастие и е в онова душевно състояние, при което вече не съществува за него никое от двете?

Нещастие има само докогато волята за необходимостта още не е решена и разкрита. Щом сам героят е наясно и неговата участ лежи открито пред него, за него вече няма съмнение или най-малкото вече не бива да има съмнение и тъкмо в момента на *най-висшето* страдание той преминава към *най-висшето* освобождаване и *най-висшето* издигане над страданията. От този миг нататък непреодолимата сила на съдбата, която е изглеждала абсолютно голяма, изглежда още само относително голяма; защото тя бива преодоляна от волята и става символ на абсолютно голямото, а именно на възвишеното убеждение.

За същността на комедията

Още в началото отбелязахме, че общото понятие не определя на коя страна е свободата и на коя необходимостта, но че първоначалното отношение на свобода и необходимост е онова, в което необходимостта се проявява като обект, а свободата като субект. Но това отношение е отношението на трагедията и затова тя е сякаш първото и противоположно явление на драмата. Следователно чрез преобръщането на отношението трябва да възникне онази форма, в която необходимостта или тъждеството е по-скоро *субектът*, а свободата или разликата обектът, а това е отношението на *комедията*, както ще се получи от следните разсъждения.

Всяко преобръщане на едно необходимо и решително отношение поражда очевиден противоречие, несъобразност в субекта на това преобръщане. Известни видове несъобразност са *непоносими* отчасти доколкото са практически вредни и имат сериозни последици. Обаче в приетия случай на преобръщане 1/ се поражда една *обективна*, следователно не същински теоретична несъобразност, 2/ отношението към него е такова, че обективното е не необходимостта, а разликата или свободата. Но необходимостта, доколкото е обективното, се проявява само като *съдба* и само дотолкова тя е плодотворна. Тъй като следователно с приетото превръщане на отношението се премахва същевременно всеки *страх* пред необходимостта като съдба и се приема, че в *това* отношение на действието изобщо не е възможна истинска съдба, възможно е чисто удоволствие от несъобразността сама по себе си и това удоволствие е, което може да се нарече изобщо комично и което се изразява външно чрез свободна смяна на напрежение и отпускане. Ние се напъваме да схванем правилно несъобразността, която противоречи на нашата способност да схващаме, но забелязваме непосредствено в това напъване пълната безсмисленост и невъзможност на работата, така че това напрежение преминава за миг в отпускане и този преход се изразява външно чрез смеха.

И ако можем да наречем преобръщането на всяко възможно отношение, което почива върху противоположност, изобщо комично отношение, без съмнение, най-висшето комично и сякаш неговият разцвет е там, където противоположностите стават обратни в най-висша степен, следователно като необходимост и свобода, и тъй като борбата между тях двете е сама по себе си обективно действие, то и отношението на едно такова превръщане е само по себе си драматично. <...> *Необходимо е* там, където особеността си дава отношението на обективност към необходимостта, тя да се сведе до *нищо*: следователно дотолкова в комедията се съдържа най-висшата съдба, а самата тя е отново най-висшата трагедия; но тъкмо поради това, че приема природа, противоположна на нейната, самата съдба се проявява в развеселяваща форма, само като ирония, а не вече като участ, продиктувана от необходимостта.

КОМЕДИЯ

Фридрих НИЦШЕ (1844–1900)

ПРОИЗХОДЪТ НА КОМИЧЕСКОТО

В: *Човешко, твърде човешко*. Фридрих Ницше. *Раждането на трагедията и други съчинения*. София, 1990, с. 275–276. Превод от немски Харитина Костова-Добрева.

Ако вземем предвид факта, че в течение на стотици хиляди години човекът е бил животно, подвластно в най-висша степен на страха, че всичко внезапно, неочаквано налагало да бъде всеки миг готов за борба, дори за смърт, нещо повече, че дори по-късно и при социалните условия всяка сигурност почивала върху очакването, традиционното в мненията и действията, не бива да се учудваме, че изпада в буйна радост и преминава в противоположното състояние при всяко слово и дело, дошли внезапно и неочаквано. Треперещото, стърчено от страх същество се изправя изведнъж с целия си ръст, отпуска се – човек се смее. Този преход от мигновен страх в краткотрайно веселие се нарича *комически феномен*. При феномена на трагическото човек преминава, обратно, изведнъж от състояние на продължително, голямо веселие в състояние на голям страх, но тъй като между смъртните състоянието на продължително, голямо веселие се среща много по-рядко от поводите за страх, в света комическото е много по-често явление, отколкото е трагическото. Човек се смее много повече, отколкото се усмихва потресен.

Хосе ОРТЕГА И ГАСЕТ (1883–1955)

КОМЕДИЯТА

В: Хосе Ортега и Гасет. *Размишления върху Дон Кихот*. София, 2003, с. 117–120. Превод от испански Стефка Кожухарова.

Трагедията не извира направо от земята, трябва да се издигнем до нея. Призвани сме от нея. Тя е нереална. Ако искаме да открием нещо подобно в

съществуващото, трябва да вдигнем взор и да го спрем върху най-високите върхове на историята.

Трагедията предполага духовно предразположение към велики дела, иначе би ни се сторила самохвалство. Тя не ни се налага с неизбежността и неотменимостта на реализма, който кара творбата да започне току под краката ни и без да усетим, пасивно, ни въвежда в нея. Протичането на трагедията изисква от нас по някакъв начин и ние малко да я желаем, както героят желае съдбата си. Тогава се вкопчва в съществуващите в нас признаци на атрофирал героизъм. Защото всички носим в себе си нещо като чуканче от героя.

Потеглили веднъж в героична посока, ще видим, че у нас отекват дълбоко мощните движения и поривът към издигане, които изпълват трагедията. Ще открием с изненада, че сме способни да живеем при чудовищно напрежение и че всичко около нас увеличава размерите си и получава висши достойнства. Трагедията в театъра ни отваря очите, за да открием и оценим героичното в действителността. Така Наполеон, който разбирал нещичко от психология, по време на престоя си във Франкфурт не пожелал пътуващата му трупа да представи комедии пред онази публика от победени крале и накарал Талма да изиграе героите на Расин и Корней.

Обаче около чуканчето на героя, който носим в себе си, се надига гмеж от плебейски инстинкти. По силата на несъмнено достатъчно причини обикновено изпитваме голямо недоверие към всеки, пожелал да въведе нови обичаи. Не търсим оправдание от онзи, който не се стреми да надхвърли тривиалното, но непрекъснато го искаме от упорстващия да се издигне над него. Плебейското у нас мрази малко нещо толкова много, колкото мрази амбициозния. А героят, естествено, започва като амбициозен човек. Общоприетото не ни дразни толкова, колкото претенциите. Оттук героят винаги за малко да изпадне не в беда, защото това би било издигане, а да изпадне в смехотворност. Афоризмът „от великото до смешното има само една крачка“ формулира тази опасност, която наистина заплашва героя. Горко му, ако не оправдае с изобилие от величие, с излишък от достойнства претенцията си да не бъде като останалите, тоест „както стоят нещата“! Реформаторът, прокарващ ново изкуство, нова наука, нова политика, докато е жив, се движи във враждебна, разяждаща среда, която го смята за глупак, ако не и за измамник. Срещу него е всичко, заради отричането на което човек става герой – традицията, полученото, общоприетото, навиците на бащите ни, националните обичаи, изконно националното, в крайна сметка, вездесъщата инерция. Всичко това, натрупвани със столетия наноси, образува пласт, дълбок седем

човешки боя. А героят има претенцията една идея, една по-лека от въздуха корпускула, появила се внезапно в неговото въображение, да взриви такова тежко бреме. Инстинктът към запазване и инертност не може да изтърпи това и си отмъщава. Изпраща срещу него реализма и го обгръща в комедия.

Тъй като характерът на героичното се корени във волята да бъдеш това, което все още не е, половината тяло на трагичния персонаж е извън действителността. Когато го дръпнат за краката и изцяло го върнат в нея, той се превръща в комичен герой. Благородната героична фикция се наслаждава върху инерцията на реалното по силата на силата – тя живее изцяло от стремлението. Нейното свидетелство е бъдещето. *Vis comica*, *комичната сила*, се ограничава с това да подчертае тази страна от героя, която е обърната към чисто материалното. Действителността напредва през въображаемото, налага се пред очите ни и всмуква трагичната *rôle*. Героят е правил от нея своя същност, сливал се е с нея. Всмукването от страна на действителността се състои в уплътняване, в материализиране на намерението в тялото на героя. По този начин ще видим тази *rôle* като смешен костюм, като маска, под която се движи някакво тривиално създание.

Героят предхожда бъдещето и го призовава. Жестовите му имат утопично значение. Той не казва да бъде, а че иска да бъде. Така феминистката се стреми един ден жените да не бъдат принудени да бъдат феминистки. Комикът обаче заменя идеала на феминистките с жената, която днес поддържа този идеал със своята воля. Когато нещо, създадено да живее в атмосферата на бъдещето, е замразено и сведено до настоящето, то не сполучва да изпълни и най-тривиалните функции на съществуването. И хората се смеят. Присъстват на падането на птицата на идеалното, полетяла над зловонния дъх на застояли води. Хората се смеят. Полезен смях – на всеки ранен от него герой се падат по стотина смазани от него измамници.

Следователно комедията живее върху трагедията, както романът върху епоса. Исторически погледнато, именно така се е родила тя в Гърция като реакция срещу трагичните и философите, които искали да въведат нови богове и да изфабрикуват нови обичаи. В името на народната традиция, на *нашите бащи* и на пресвещените навици Аристофан изкарва на сцената фигурите на съвременниците си Сократ и Еврипид. И това, което първият е вложил във философията, а вторият в стиховете си, авторът влага в персонажите на Сократ и Еврипид.

Комедията е литературният жанр на консервативните партии.

От искам да бъда до искам да е така – такава е дистанцията от трагичното до комичното. Това е крачката от възвишеното към смешното. Прех-

върлянето на героичния характер от волята към възприемането предизвиква инволюцията на трагедията, нейното разпадане – комедията. Миражът се появява именно като мираж.

Същото се случва с Дон Кихот, когато, неудовлетворен от утвърждаването на волята си за приключения, упорства да се смята за герой на приключения. Безсмъртният роман е на крачка от това да се превърне просто в комедия. Както посочихме, разликата между романа и чистата комедия винаги виси на косъм.

На първите читатели на *Дон Кихот* книгата се сторила литературна новост. В предговора на Авелянеда това се споменава два пъти: „Тъй като цялата история на *Дон Кихот де ла Манча* е почти комедия – започва споменатият предговор и после добавя: – трябва да се задоволите с *Галатея* и комедии в проза, каквито са повечето от романите му“. Тези фрази не получават достатъчно обяснение със забележката, че по онова време комедия било родово име на всяко театрално произведение.

КУКЛЕНИЙТ ТЕАТЪР НА МАЕСЕ ПЕДРО

В: Хосе Ортега и Гасет. *Размишления върху Дон Кихот*. София, 2003, с. 99–101. Превод от испански Стефка Кожухарова.

С развитието на последователността от приключения изпитваме нарастващо емоционално напрежение, като че ли, като ги следваме в траекторията им, се чувстваме откъснати със сила от линията, следвана от инертната действителност. Втората линия на всяка крачка подръпва първата, заплашвайки, че ще накара случката да се впише в обичайния ход на нещата и ще трябва един нов порив на мощта на приключението да я освободи и да я тласне към още по-невъзможни събития. Изстреляни сме в приключението като в с н а р я д и в динамичната борба между него, напредващо по тангентата, която вече се изплъзва, и центъра на земята, който вече се стреми да го привлече към себе си, ние вземаме страната на първото. Тази наша пристрастност нараства с всяка перипетия и допринася за нещо като халюцинация, при която за миг приемаме приключението за истинска действителност.

Сервантес е представил великолепно този психологически механизъм на читателя на измислици посредством процеса, през който преминава духът на Дон Кихот пред кукления театър на маесе Педро.

След опашката на коня на дон Гайферос, препуснал в главоломен галоп, в празното пространство остава следа, натам се устремява струя привлечен от нея въздух, повлякъл със себе си всичко, което не стои много твърдо на земята. И там, засмукана от върхушката, се премята душата на Дон Кихот, безтегловна като пухче, като сух лист. И в тази струя вечно ще се носят колкото наивност и страдание са останали по света.

Капаците на кукления театър, разиграван от този маесе Педро, са границата между два свята на духа. Вътре в себе си театърът притиска един фантастичен свят, съчленен от гения на невъзможното – това са селенията на приключението, на въображението, на мита. Отвън се разполага пространството, в което се събират няколко наивници от тези, които виждаме по всяко време, обхванати от горък порив за живот. Сред тях стои един смахнат, един идалго – някой от съседите ни, който една сутрин напуснал селото си, подтикнат от дребна анатомична аномалия в мозъчните си центрове. Нищо не ни пречи да навлезем в това пространство – бихме могли да вдъхнем атмосферата му и до докоснем присъстващите по рамото, понеже са замесени от същото тесто и са в същото положение. И все пак това пространство от своя страна е включено в книга, тоест в друг театър, по-голям от първия. Ако навлезем в това пространство, ще се окажем вътре в един идеален предмет, ще се придвижваме в нишата на едно естетическо тяло. (Веласкес в *Менините* ни представя аналогичен случай – в момента, когато рисува една кралска картина, той вмъква в нея ателието си. А в *Предачките* е обединил завинаги легендарната сцена, изобразена на гоблена, със скромното помещение, където той е изработен.)

Посредством простотата и безумието се осъществява движение от единия към другия континент, от кукления театър към помещението и обратно. Би могло да се каже, че важна е именно протичащата в двете посоки о с м о з а.

АКТЬОРСКОТО ИЗКУСТВО

Уилям ШЕКСПИР (1564–1616)

ХАМЛЕТ

В: Уилям Шекспир. *Събрани съчинения. Том 3. Трагедии.* София, 1985.

Превод Валери Петров.

Трето действие, Втора сцена

Зала в замъка.

Влизат Хамлет и Трима актьори.

ХАМЛЕТ

И произнеси го, моля ти се, както ти показах, леко, да танцува на езика ти! Ако ще крещиш като мнозина от своите събратя, бих могъл да извикам и градския глашатай да ми рецитира стиховете. И не цепи прекалено въздуха с ръце така, а прави всичко съдържано, защото дори във вихъра, в бурята – пък, ако щеш, и в урагана – на страстта, трябва да се учите да спазвате тази умереност, която изглажда рязкостите. До дън душа ме възмущава, когато слушам някой разчорлен юначага да дере страстта си на дрипи и парцали, за да задоволи слуха на правостоящите от партера, повечето от които харесват само глупавите пантомими или безсмислената врява на сцената. Бих наказал със сто по голо тези приятели, които тиранизират дори ролите на тираните и се мъчат Ирода да надиродят. Моля ви да избягвате всичко това.

ПЪРВИ АКТЬОР

Разчитайте на нас, господарю!

ХАМЛЕТ

Но и не бъдете прекалено вяли – нека вътрешният глас ви води. Съгласувайте движение със слово и слово с движение, като много внимавате да не прекривате отвъд границите на естественото. Защото всяко прекаляване е против същината на актьорската игра, чиято главна задача открай време е била и си остава и до днес – да държи, така да се каже, огледало пред природата: да показва на добродетелта нейния истински лик, на порока – неговия образ без украса, и на всяко време от историята – неговия верен отпечатък. А когато в това изкуство проявяваме прекомерна или, обратно,

недостатъчна страст, можем да разсмеем невежите, но само ще огорчим познавача, а пък неговият укор трябва да тежи за вас повече от възхищенията на цял театър неуки. О, виждал съм актьори – и чувал да ги въздигат чак до... но да не кощунствуваме! – които нямаха говор и държане не само на християни, но дори на диваци и изобщо на хора, и така се кълчеха и ревяха, че сякаш не природата, а някой от нейните чираци ги беше майсторил, тъй безчовечно карикатурирала всичко човешко!

ПЪРВИ АКТЬОР

Мисля, принце, че сме отстранили тези неща донейде.

ХАМЛЕТ

О, отстранете ги докрай! И тези, които играят смешниците, не бива да прибавят от себе си, защото някои от тях имат навик сами да се кикотят, за да разсмеят неколцина тъпи зрители, и то точно когато публиката трябва да внимава в някоя важна сцена на пиесата. Това е последна простачина и говори само за евтиното честолюбие на актьора, който го прави. Вървете да се пригответе!

Дьони ДИДРО (1713–1784)

ПАРАДОКС ЗА АКТЬОРА

В: *За красотата и изкуството. Фрагменти из историята на западноевропейската естетика от Ренесанса до романтизма XV–XIX век.* София, 1975, с. 147–152. Превод от френски Донка Меламед.

Природата трябва да даде личните качества; лицето, гласа, мисълта, финеса. Изучаването на големите образци, познаването на човешкото сърце, общуването със света, упоритата работа, опитът, сценичният навик усъвършенстват природния дар.

Актьорът по природа често пъти е отвратителен, понякога превъзходен. При който и да било жанр, пазете се от неизменната посредственост. Колкото и сурово да бъде отношението към един дебютант, лесно е да се предвидят неговите бъдещи успехи. Освиркванията задушават само некадърниците. И как би могла природата без изкуство да създаде един голям актьор, след като на сцената нищо не става точно както в живота, а всички драма-

тични поеми са писани съобразно с известна система от принципи? И как може една и съща роля да бъде изиграна еднакво от двама различни актьори, след като у най-ясния, най-точния, най-ярко изразения писател думите са, а и не могат да бъдат нищо друго освен приблизителни знаци на една мисъл, едно чувство, една идея; знаци, чиято истинска стойност се допълва от движението, жеста, тона, израза на лицето, на очите и от конкретните обстоятелства?

Най-важният въпрос, по който вашият автор и аз сме на коренно противоположни мнения, това са основните качества на един голям актьор. Аз искам от него много да разсъждава; за мен този човек трябва да бъде студен и спокоен наблюдател; следователно аз изисквам от него проникателност и никаква чувствителност, изкуството да подражава на всичко или, което е едно и също, еднакво предразположение към всякакъв вид роли и характери.

Ако актьорът беше чувствителен, често казано, би ли могъл той два пъти подред да играе една и съща роля със същия плам и със същия успех? Прекалено горещ на първото представление, на третото той ще бъде изчерпан и студен като мрамор. А ако е внимателен подражател и разсъдлив ученик на природата, след като се яви за пръв път на сцената в ролята на Агамемнон, Август, Цина, Оросман, Мохамед, тъй като строго копира себе си или проучените образци и е постоянен наблюдател на нашите преживявания, играта му не само няма да отслабне, а ще укрепне с новите размишления, които ще е събрал; той ще става все по-пламенен или ще бъде по-сдържан и вие ще бъдете все по-доволни от него. Ако на сцената артистът си остава той, как би могъл да престане да бъде той? Ако иска да престане да бъде той, как ще улучи точната степен, на която трябва да се установи и да спре?

Че моето становище е правилно, доказва неравната игра на актьорите, които на сцената влагат душата си. Не чакайте от тях никакво единство; играта им е ту добра, ту слаба, ту топла, ту студена, ту плоска, ту възвишена. Утре те ще провалят мястото, което днес са изиграли блестящо; затова пък ще изиграят блестящо онова, което един ден преди това са провалили. А актьорът, който играе обмислено, изхождайки от изучаването на някой идеален образец, от въображението, от паметта си – такъв актьор ще бъде един и същ, еднакъв на всички представления, винаги еднакво съвършен; при него всичко е било претеглено, комбинирано, научено, подредено в главата му; в декламацията му няма нито монотонност, нито дисонанси. Пламъкът има свое развитие, свои моменти на устрем, на успокоение, има начало, среда, краен предел. Изразите, положенията, движенията са едни и същи; и ако между две представления има някаква разлика, тя обикновено е в полза на последното представление. Такъв актьор не е несигурен. Това е огледало, готово винаги да покаже предметите и да ги покаже с една и съща прециз-

ност, сила и правдивост. Също като поета той винаги, непрекъснато черпи от неизчерпаемите богатства на природата, докато собственото си богатство би привършил много бързо.

Великите поети, великите актьори и може би въобще всички велики подражатели на природата, каквито и да са те, надарени с чудесно въображение, с голям ум, с тънък усет, с много верен вкус, са най-малко чувствителните същества. Те са еднакво способни на прекалено много неща; те са прекалено заети с това да наблюдават, да опознават и да подражават, за да могат да преживяват дълбоки вътрешни вълнения. Аз си ги представям непрекъснато с чанта на коленете и молив в ръка.

Ние, останалите хора, чувстваме; те наблюдават, изучават и рисуват. Да кажа ли още нещо? И защо не? Чувствителността никак не е свойство за големия гений. Той може да обича справедливостта: но ще упражнява тази добродетел, без да получи от това наслада. Не сърцето, а главата му върши всичко. При най-малките непредвидени обстоятелства чувствителният човек губи разум; той не може да бъде нито велик цар, нито велик министър, нито велик пълководец, нито голям адвокат, нито голям лекар.

Актьорът се слуша и в момента, когато ви вълнува, и целият му талант се състои не в това да чувства, както вие предполагате, а да предаде така вярно и точно външните белези на чувството, че вие да се излъжете. <...>

Аз настоявам и казвам: „Крайната чувствителност ражда посредствени актьори, посредствената чувствителност ражда големия брой слаби актьори, а абсолютната липса на чувствителност създава великите актьори. Сълзите на актьора се спускат от мозъка му; сълзите на чувствителния човек извира от сърцето му; душата разстройва без мярка главата на чувствителния човек; при актьора обаче понякога главата разстройва временно душата; той плаче като свещеник, който не вярва, а държи проповед за страданието на Исуса; като съблазнител в краката на жена, която не обича, но иска да измами; като просяк на улицата или пред вратата на черквата, който ви ругае, когато не разчита вече, че ще ви трогне; като куртизанка, която нищо не чувства, но примира във вашите обятия.

Помислете малко върху онова, което в театъра наричаме *да бъдеш правдив*. Дали това значи да се показват нещата такива, каквито са в природата? В никакъв случай. Правдивото в този случай би било само обикновеното. Тогава кое всъщност е правдивото на сцената? Това е съгласуването на действията, думите, изражението на лицето, гласа, движението, жеста с един идеален образец, измислен от поета и често пъти преувеличен от актьора. Ето къде е чудесното. Този модел влияе не само върху тона; той изменя дори походката, дори осанката. Затова именно актьорът на улицата и актьорът на сцената са две толкова различни личности, че човек едва ги разпознава...

Какво е истинският талант? Това е талантът, който добре познава външните симптоми на заимстваната душа, обръща се към усещанията на ония, които чуват, които го виждат, измамва ги, като имитира тези симптоми, така че имитацията да уголеми всичко в главите им и да се превърне в правило на техните съждения; защото не е възможно да се прецени по друг начин онова, което става вътре в нас.

Георг Вилхелм Фридрих ХЕГЕЛ (1770–1831)

АКТЬОРСКОТО ИЗКУСТВО

В: *Лекции по естетика или философия на изкуството*. Втори том. София, 2004, с. 719–722. Превод Генчо Дончев.

Обаче това отнасяне на автора към външния материал е съвсем своеобразно в сравнение с другите изкуства. В живописата и скулптурата самият художник остава този, който осъществява своите концепции в цветовете, бронз или мрамор, и макар че музикалното изпълнение се нуждае от чужди ръце и гърла, все пак тук, при все че наистина не трябва да липсва душата на изпълнението, преобладава повече или по-малко механичното художествено умение и виртуозност. Напротив, актьорът навлиза в художественото произведение като цялостен индивид със своята фигура, физиономия, глас и т.н. и получава задачата изцяло да се слее с характера, който представя.

В това отношение поетът има право да изисква от актьора мислено да се пренесе изцяло в дадената роля, да прибавя без нищо от себе си, и да я изпълни така, както я е замислил и изградил поетически самият поет. Актьорът трябва да бъде сякаш инструмент, с който свири авторът, гъба, която приема и предава непроменимо всички цветовете. У древните това било по-лесно, тъй като декламацията се ограничавала главно върху отчетливостта, а за страната на ритъма и т.н. се грижела музиката, докато маските покривали чертите на лицето, а и за телесното движение не оставало голямо поле на действие. Благодарение на това актьорът можел без трудност да се приспособи към дикцията на общия трагичен патос и макар че в комедията трябвало да се представят портретни образи на живи лица, както например на Сократ, Никий, Клеон и т.н., от една страна, маските сполучливо копирали тези индивидуални черти, а от друга страна, нуждата от по-точно индиви-

дуализиране е била по-малка, тъй като все пак Аристофан използвал такива характери само за да представи чрез тях общи течения на времето.

По-друго е, напротив, в модерната пиеса. А именно тук отпадат маските и музикалният съпровод и на тяхно място застават играта на изразенията, многообразието на жеста и богато нюансираната декламация. Защото, от една страна, дори когато са изразени от поета по-общо, в родова характеристика, страстите трябва все пак да се изият като субективно живи и вътрешно душевни, а от друга страна, характерите получават в по-голямата си част далеч по-широка особеност, чиято своеобразна изява също трябва да се появи пред погледа ни в жива действителност. Предимно фигурите на Шекспир са установени сами за себе си, завършени, цялостни хора, така че ние изискваме от актьора и той от своя страна да ги онагледява пред нас също така в тази пълна цялостност. Ето защо тонът на гласа, начинът на рецитиране, жестикулиране, физиономията, изобщо цялата вътрешна и външна проява изисква своеобразие, което съответства на определена роля. Поради това освен речта също и многостранно нюансираната игра на жестовете получава съвсем друго значение; нещо повече, тук поетът предоставя на жеста на актьора много неща, които древните биха изразили с думи...

А при тези изисквания на модерното драматическо актьорско изкуство поезията често може да изпадне в затруднение по отношение на материала на своето изобразяване, което затруднение древните не познавали. А именно актьорът като жив човек, както всеки индивид, има свое вродено своеобразие по отношение на гласа, фигурата, физиогномичния израз, което той е принуден отчасти да премахва в полза на изрази на един общ патос и на една родова характеристика, отчасти да поставя в хармония с по-пълните образи на една по-богато индивидуализираща поезия.

Сега наричат актьорите художници и им отдават цялата почит на едно художествено признание; според днешното ни убеждение това да бъдеш актьор не е нито морално, нито обществено петно. И то с право, тъй като това изкуство изисква много талант, разсъдък, постоянство, усърдие, упражнение, познаване, нещо повече, на върхната си точка дори богат надарен гений. Защото актьорът трябва не само да проникне дълбоко в духа на поета и на ролята и да направи собствената си индивидуалност изцяло съответстваща на него във вътрешния си свят и във външния си облик, но и да допълва в много точки със собствената си творческа способност, да запълва празноти, да намира преходи и изобщо да ни разяснява поета чрез своята игра, доколкото извежда видимо навън и прави достъпни за схващане всички тайни замисли и по-дълбоко лежащи майсторски черти на последния, като ги представя в живо присъствие.

Антон Павлович ЧЕХОВ (1860–1904)**ПИСМА**

В: *Чехов. Том 8. Пиеси. Писма.* София, 1989, с. 256–269. Превод от руски Иван Цветков, Мария Блажева.

До А.С. Суворин, 27 октомври 1888

Понякога проповядвам ерес, но не съм стигал нито веднъж до абсолютно отричане на въпросите в изкуството. В разговори с пишещите братя винаги настоявам на това, че задачата на твореца не е да решава тясно специалните въпроси. Лошо е, когато един творец се захваща с нещо, което не разбира... Творецът трябва да изказва мнение само за онова, което разбира; неговият кръг е също ограничен, както у всеки друг специалист – повтарям това и винаги настоявам на него. Че в неговата сфера няма въпроси, а накъдето се обърнеш, само отговори, може да приказва само оня, който никога не е писал и не е имал работа с образи. Творецът наблюдава, избира, досеща се, композира – дори само тези действия предполагат в своето начало въпрос; ако от самото начало не си си задал въпроса, няма за какво да се досещаш и няма какво да разбираш. За да бъде по-кратък, ще завърша с психиатрия: ако отречем в творчеството въпроса и намерението, ще трябва да признаем, че художникът твори непреднамерено, без умисъл, под влиянието на афект; ето защо, ако някой автор ми се похвали, че е написал повестта си без предварително обмислено намерение, а само по вдъхновение, ще го нарека луд.

Вие сте прав, че искате от твореца съзнателно отношение към работата, но смесвате две понятия: решението на въпроса и правилната постановка на въпроса. Само второто е задължително за твореца. <...>

До А.С. Суворин, 7 януари 1889

Изпратих Ви днес два варианта на моя „Иванов“. Ако Иванов се играе от пъргав, енергичен актьор, бих добавил и изменил много неща. Ръката ми се е разписала! Но, уви! Иванов се изпълнява от Давидов. Това означава, че трябва да се пише по-късо и по-сиво, като се има предвид, че всички тънкости и „нюанси“ ще се слоят в един сив кръг и ще бъдат скучни. Нима Давидов може да бъде ту мек, ту бесен? Когато играе сериозни роли, в гърлото му засяда някаква мелничка, монотонна и тихозвучна, и играе вместо него...

До А.С. Суворин, 1 април 1890

Вие ме упрекувате за моята обективност, наричайки я равнодушие към доброто и злото, липса на идеали, идеи и т.н. Искате, когато изобразявам конекрадци, да кажа: кражбата на коне е лошо нещо. Но това и без мен е отдавна известно. Нека ги съдят съдебните заседатели, мое задължение е да покажа само какви са. Аз пиша: имате работа с конекрадци, знайте, че това не са просяци, а сити хора, че това са хора на култа и че конекрадството не е обикновена кражба, а страст. Разбира се, би било приятно да се съчетае творчеството с проповедта, но лично за мен това е извънредно трудно и почти невъзможно заради изискванията на техниката. За да изобразя на 700 реда конекрадците, аз през цялото време трябва да говоря и да мисля в техния тон и да чувствам в техния дух, иначе, ако притуря и субективност, образите ще се разводнят и разказът няма да бъде така компактен... Когато пиша, аз напълно разчитам на читателя, смятам, че недостигащите в разказа субективни елементи той ще си ги прибави сам.

Константин СТАНИСЛАВСКИ (1863–1938)

РАБОТАТА НА АКТЬОРА НАД СЕБЕ СИ.

Работата над себе си в творческия процес на преживяването

София, 1945. Превод от руски Елена Костова.

– Какво значи да се играе „правдиво“ ролята? – продължавах да питам аз.

– Това значи: в условията на живота на ролята и в пълна аналогия с него правилно, логично, последователно, по човешки да се мисли, да се иска, стреми, действа, когато се играе на сцената. Щом достигне това, артистът се приближава до ролята и започва еднакво с нея да чувствава. На нашия език това се казва: да преживяваш ролята. Този процес и думата, която го определя, получават в нашето изкуство изключително, първостепенно значение.

Преживяването помага на артиста да изпълни основната цел на сценичното изкуство, която се заключава в създаването „живота на човешкия дух“ на ролята и в предаването този живот на сцената в художествена форма. Както виждате, нашата главна задача не се състои в това да представим

живота на ролята само във външните му прояви, но главно да създадем на сцената вътрешния живот на представяното лице и на цялата пиеса, като приспособим към този чужд живот собствените си човешки чувства, като му отдадем всички органически елементи на душата си.

Запомнете веднаж завинаги, че трябва да се ръководите от тази главна, основна цел на нашето изкуство през всички моменти на творчеството и вашия живот на сцената. Ето защо преди всичко мислим за вътрешната страна на ролята, т.е. за нейния психически живот, който се създава с помощта на вътрешния процес на преживяване. Той е главният момент на творчеството и първата грижа на артиста. Трябва ролята да се преживява, т.е. да се изпитват аналогични с нея чувства всеки път, при всяко нейно повторение.

„Всеки голям артист трябва да чувствава и действително чувствава това, което представлява – казва старият Томазо Салвини, най-добрият представител на това направление. Дори намирам, че е длъжен да се вълнува не само докато изучава ролята, но в по-голяма или по-малка степен при всяко нейно изпълнение за първи или хиляден път“... прочете Аркадий Николаевич от подадената му от Иван Платонович статия на Томазо Салвини... И нашият театър така разбира изкуството на актьора.

Валтер БЕНЯМИН (1892–1940)

**ХУДОЖЕСТВЕННОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ
В ЕПОХАТА НА НЕГОВАТА ТЕХНИЧЕСКА
ВЪЗПРОИЗВОДИМОСТ**

В: *Немски есета и студии от XX век*. Съставител и преводач от немски Венцеслав Константинов, 1989. Моята библиотека: <https://chitanka.info/text/23461/10#textstart>.

IX.

За киното е от много по-малко значение, че актьорът се представя пред публиката по-различно, отколкото пред апаратурата. Един от първите, който е почувствал това преправяне на актьора посредством подлагането на тестове, е бил Пирандело. Бележките, които той прави в тази връзка в романа си „Снима се филм“, се накръняват твърде малко от факта, че се ограничават с изтък-

ването на негативната страна на явлението. И още по-малко, че се отнасят за немия филм. Защото звуковият филм не е променил нищо съществено в явлението. От решаващо значение остава, че се играе за една апаратура – или, в случая на звуковия филм, за две. „Киноактьорът – пише Пирандело – се чувства като в изгнание. Прогонен не само от сцената, но и от собствената си личност. С неясна неприязън той усеща необяснимата пустота, възникваща от това, че тялото му се превръща в отпадък, че той самият се стопява и му ограбват неговата реалност, неговия живот, неговия глас и шумове, които създава, като се движи, за да се превърне в няма картина, която потреперва за миг върху екрана и после изчезва в тишината... Малката апаратура ще играе с неговата сянка пред публиката; а той самият трябва да се задоволи да играе пред нея.“ Същото фактическо положение може да се охарактеризира по следния начин: за първи път – и това е дело на киното – човекът попада в положението да трябва да твори, макар и с цялата си жива личност, но лишавайки я от нейната аура. Защото аура е свързана с времето и мястото на неговото творение. От нея не може да се направи копие. Аура, която обкръжава Макбет на сцената, не може да бъде откъсната оттам; за живата публика тя обкръжава актьора, който играе Макбет. Особеното на снимките в киностудиото е, че на мястото на публиката те поставят апаратурата. Така аурата, обкръжаваща актьора, трябва да отпадне – а с това и тази, която обкръжава представения образ.

Не е учудващо, че тъкмо един драматург като Пирандело в характеристиката на киното неволно засяга причината за кризата, в която виждаме, че е изпаднал театърът. На обхванатото без остатък от техническото възпроизвеждане, дори – както филмът – възникващото от него художествено произведение, няма в действителност по-категорична противоположност от театралната сцена. Това потвърждава всяко по-обстойно разглеждане. Компетентни изследователи отдавна са прозрели, че в кинопредставлението „най-голямо въздействие се постига почти винаги, като се ИГРАЕ колкото се може по-малко...“ През 1932 г. Арнхайм вижда „последното развитие в това, актьорът да се третира като реквизит, който се подбира според характера и... се поставя на подходящото място“. С това е свързано най-тясно нещо друго. *Актьорът, който играе на сцената, се възплъщава в една роля.* Често от това е лишен киноактьорът. Неговото изпълнение съвсем не е единно, а е съставено от много отделни изпълнения. Наред със случайни съображения, като наемането на студио, наличието на партньори, декора и т.н., елементарните изисквания на апаратурата раздробяват актьорската игра на редица подходящи за монтиране епизоди. Преди всичко това се отнася за осветлението, чието инсталиране става причина представянето на едно събитие, появяващо се на екрана като единен, бързо протичащ процес, да бъде събрано в

редица отделни снимки, които в студиото понякога са разделени с часове. Да не говорим за по-очевидните монтажи. Така един скок от прозореца може да бъде заснет в студиото като скок от скелето, а последвалото го бягство евентуално седмици по-късно при външни снимки. Впрочем лесно е да се конструират още по-парадоксални случаи. След потропване на вратата може да се поиска от актьора да трепне в уплаха. Ала неговото сепване може да не отговаря на очакваното. Тогава режисьорът може да потърси изход, като при друг случай, когато актьорът отново е в студиото, нареди без негово знание да се даде изстрел зад гърба му. Уплахата на актьора в този миг може да бъде заснета и монтирана във филма. Нищо не показва по-драстично, че изкуството е напуснало царството на КРАСИВАТА ИЛЮЗИЯ, считано през същото време за единственото място, където то може да вирее.

XI

Снимането на филм и особено на звуков филм предлага гледка, каквато никога и никъде преди това не е била мислима. То представлява процес, за който вече не може да се намери място за наблюдение, където в зрителното поле на съзречаващия да не попада непринадлежащата към игралното действие като такова снимачна апаратура, осветителната техника, щабът на асистентите и т.н. (Дори защото нагласата на неговата зеница съвпада с тази на снимачния апарат.) Това обстоятелство, и то повече от всяко друго, прави съществуващите донякъде прилики между един епизод в киностудиото и върху сцената твърде незначителни и повърхностни. По принцип в театъра се знае мястото, от което събитието ще се вижда като илюзионно. Обратно, в заснетия филмов епизод това място липсва. Илюзионната природа на киното е от втора степен; тя е резултат от монтажа. Това ще рече, че в киностудиото апаратурата така дълбоко е проникнала в действителността, че нейният чист, освободен от чуждото тяло на апаратурата изглед се появява в резултат на специална процедура, а именно на снимката посредством особено нагласения фотоапарат и на нейното монтиране на други снимки от същия вид. Освободеният от апарата изглед на реалността се с превърнал тук в нещо изкуствено, а гледката на непосредствената действителност – в омайното цвете на романтиците в страната на техниката.

Същото състояние на нещата, което така се откроява в сравнение с театъра, може да се съпостави още по-показателно с положението в живописата. В този случай трябва да зададем въпроса, как се отнася кинооператорът спрямо художника. За да намерим отговор, ще си позволим една помощна конструкция, основаваща се на понятието „оператор“, което е дошло от хирургията. Хирургът представлява единият полюс в порядък, на чийто друг полюс стои магьосникът. Поведението на магьосника, който лекува един

болен, като поставя ръката си върху него, е различно от това на хирурга, който чрез операция прониква у болния. Магьосникът запазва естественото разстояние между себе си и лекувания; по-точно казано, той го намалява само незначително, като поставя ръката си, и го увеличава значително чрез своя авторитет. Хирургът постъпва обратно; намалява значително разстоянието до лекувания, като прониква вътре в него, и го увеличава само незначително чрез вниманието, с което ръката му се движи между органите. С една дума, за разлика от магьосника (който се таи и у практикуващия лекар) хирургът в решителния момент се отказва да застане срещу своя болен като човек срещу човек; той прониква у него по-скоро оперативно. Магьосникът и хирургът се отнасят помежду си, както художникът и кинооператорът. В своята работа художникът съблюдава едно естествено разстояние до дадеността; обратно, кинооператорът прониква дълбоко в тъканта на даденостите. Картините, които двамата извличат, са безкрайно различни. Картината на художника е цялостна, а тази на кинооператора – многократно раздробена – и нейните части се събират според нов закон. *Филмовото представяне на реалността* е за днешния човек несравнимо по-значимо затова, защото осигурява освобождения от апарата изглед на действителността, който човек има право да изисква от художественото произведение тъкмо въз основа на нейното най-интензивно проникване с помощта на *апаратурата*.

Хорхе Луис БОРХЕС (1899–1986)

EVERYTHING AND NOTHING

В: Хорхе Луис Борхес. *Вавилонската библиотека*. София, 1989, с. 329–330. Превод от испански Анна Златкова.

Сам по себе си той е бил никой; в лицето му (което дори на лошите портрети от онова време не прилича на никое друго) и в думите му, щедри, чудати и неспокойни, прозирал само хлад, един сън, несънуван от никого. Отначало мислел, че всички хора са като него, но удивлението на един приятел, пред когото заговорил за тая празнота, му разкрило заблудата и го накарало веднъж завинаги да осъзнае, че не бива да се различаваш от себеподобните. Понякога му се струвало, че ще намери лек за своя недъг в книгите, и така научил малко латински и още по-малко гръцки, както щял да каже един съвременник; по-късно решил, че може би ще постигне целта

си, като извърши един от най-простите обреди на човечеството, и в един дълъг юнски следобед се оставил да бъде посветен от Ан Хатауей. На двадесет и няколко години отишъл в Лондон. Инстинктивно се бил научил да се прави на някой, за да не се издаде, че е никой; в Лондон открил попрището, за което бил предопределен – попрището на актьора, който на сцената се преструва, че е друг, пред множество хора, които се преструват, че наистина го смятат за друг. Лицедейството му носело необикновено щастие, каквото може би изпитвал за пръв път; но щом последният стих бивал изпратен с ръкопляскане и от сцената изнасяли последния труп, отвратителният дъх на нереалността отново го обгръщал. Преставал да бъде Ферекс или Тамерлан и пак ставал никой. Изтерзан, се впуснал да измисля нови герои и нови трагични истории. И така, докато тялото му изживявало участието си на тяло в лондонските вертепи и кръчми, душата, която го обитавала, била Цезар, глух за предупрежденията на гадателя, и Жулиета, проклинаща чучулигата, и Макбет, разговарящ в пустошта с вещиците, сиреч орисниците. Никой не е бивал толкова хора, колкото този човек, успял подобно на египетския Протей да изчерпи всички лица на битието. От време на време в някое кътче на творбата оставял някакво признание, уверен, че никой няма да го разчете; Ричард твърди, че в един човек играе безброй лица, а Яго изрича странните думи „не съм аз тоз, когото знаят всички“. Дълбоката тъждественост между живот, сън и представление му подсказала знаменити страници.

Двадесет години живял сред тези управляеми видения, но една сутрин изтръпнал от ужас и погнуса при мисълта, че той е всички тия крале, които загиват от меч, и всички тия нещастни влюбени, които се срещат, разлъчват и благозвучно издъхват. Още същия ден продал театъра. След по-малко от седмица се завърнал в родното си градче, където отново намерил дърветата и реката от детството, ала вече не ги сравнявал с онези, другите, увенчани с митологични алюзии и латински имена, които възхвалявала музата му. Трябвало да бъде някой; станал заможен предприемач в оставка, зает със заеми, тъжби и дребно лихварство. Като такъв направил познатото ни сухо завещание, от което съзнателно изключил всяка патетична или литературна нотка. В своето уединение бил посещаван често от лондонски приятели и пред тях влизал отново в ролята на поет.

Историята добавя, че преди или след смъртта си се озовал пред Бога и му казал: „Аз, който напразно съм бил толкова хора, искам да бъда един, самият аз“. И гласът Господен му отговорил сред вихър: „Аз също не съм; аз сънувах света, както ти сънува творенията си, мой Шекспир, и един от образите на моя сън си ти – като мене всички и никой“.

