

ДРАМА И КИНОСЦЕНАРИЙ

Атанас Натеv

Очевидно е, че най-новите структурни тенденции в киноизкуството не биха могли да се определят, без да се сравнят със сходни тенденции в литературата. Като оставим настрана тясно професионалните увлечения (толкова по-големи, колкото е по-съмнителна новостта на някакво художествено явление), тъй нареченият напоследък „авторски филм“ прави отново актуален въпроса, дали предварителното литературно откритие на образа е условие и — ако е така — доколко би могло да запази литературния си характер при кинематоскопичното му пресъздаване.

Едни и същи факти подбуждат към противоположни твърдения и „изводи“. Във връзка с последните филми на режисьори като Фелини, Антониони и пр. например се казва, че бил намален делът на „литературното“ в киноизкуството, ту — напротив — че била пренесена или сама проникнала и на екрана аналитичната белетристика.

Естетическата теория, за която вече столетия наред представлява въпрос на собствен суверенитет съществуването на „качествена граница“ между изкуствата, би била задоволена, ако и двете тези твърдения се окажат безоснователни, ако приближението или отдалечаването между литературата и киноизкуството не засяга така съществено художествените им функции, както се представят нещата. Но най-малко теорията подхожда да се ръководи от желаното. Тя очевидно трябва да се нагърби с проблемата за функционалните и структурните възможности, с които „по начало“ разполага „литературното“ на екрана. Именно — „по начало“, защото теорията ще се превърне в критика и ще изгуби предполагаемата общовалидност* на заключенията си, ако се обвърже само с отделна преходна тенденция във филмовото изкуство.

На някои езици (и на нашия) писменият текст, предхождащ снемането на филма, се отнася към кинодраматургията. Това е вече достатъчно ясно подсещане, близостта (а оттук — и евентуалното различие) между литературата и филмовото изкуство да се търси чрез сравнението на киносценария с драмата. Нека не се възприеме като пресилено намерението ни да подчертаем, че сравнението не бива в никакъв случай да се схваща като предварително допускане на единност, дори еднозначност между ро-

* Настоящата статия е част от подготвената за печат моя книга „Драматично и драматургично“. В книгата застъпвам възгледа, че и днес родовата теория на изкуствата не само може, но е длъжна да се стреми към общовалидност на заключенията си. И няма да я грози никаква опасност от нормативизъм, стига да бъде тя разграничителна, а не и ограничителна. А такава тя би била, ако съумява да открива качества и различия между изкуствата и техните родове в основни принципи на отражение и въздействие, а не в определени, вече най-често употребявани средства и похвати. С други думи, ако съумее да стане естетика, а не технология.

дов и те особености на драмата и киносценария. Подобно предупреждение се налага, тъй като много често общодраматургическите закономерности се разпростират (за радост, най-често с а м о по теоретически път) и върху филмовата сценаристика, без да е доказана необходимостта от такава операция.

Неотдавна ми бе препоръчано да се запозная с дисертацията на една московска аспирантка върху сюжетиката на съвременното кино. Никак не съжалявам за това. Съжалявам само, че трябва да говоря за дисертацията анонимно и по „впечатления“, тъй като не разполагам в момента с нея и не мога поради туй да се подкрепя с цитати. Но това, за което ще стане дума, е обичайно явление. В дисертацията бе изразено само в по-открита форма.

Дисертантката решително (и с право!) се противопоставя на някои западни теоретици, отричащи наличието на каквито и да е общовалидни признаци (т. е. структурни и функционални закономерности) в съвременния киносценарий. Но когато започва да обосновава тези закономерности, тя прибегва без всякакви уговорки към цитати от Аристотел и Дидро, от Лесинг и Хердер — т. е. позовава се на заключения, важщи за т е а т р а л н а т а драматургия и направени цели столетия, пък и хилядолетия преди възникването на киноизкуството.

Пак повтарям: нека не се сърдим на младата киноведка. Тя е станала само изразител на една очевидна тенденция в днешната* естетическа теория на театъра и киното — тенденция, която собствено не е и толкова нелогична: Щом и езиково сценарият се отнася към д р а м а т у р г и я т а, какво порезонно от усилията да се открият общи признаци между литературния текст, предназначен за инсценировка, и литературния текст, очакващ своята екранизация. Разбира се, и в този случай ще се признае „известна разлика“. Но тя ще б ъ д е в и д о в а, а н е р о д о в а. И това сякаш доста улеснява работата на теоретика. Към традиционните признаци на драматическата поезия се прибавят някои видови отличия, за да се получи естетическа теория на киносценария. И тези видове отличия ще се налагат естествено единствено от обстоятелството, че въпросният текст ще бъде предназначен не за „непосредствено“ представяне, а за „фотографиране“.

Наистина ли задачата е толкова лесна? Приложим ли е драматургичният принцип и към киносценария?

Преди да се опитаме да си отговорим на този въпрос, трябва да направим една съществена уговорка. Съотнасянето на киносценария и драмата бе и е присъщо най-вече на общата теория и на естетиката. Що се отнася до самата практика и нейните теоретически „гарнирани“ работни платформи, нещата стоят значително по-иначе. Киноизкуството започва да се сравнява с литературните и другите художествени родове не за да бъде определена собствената му родово специфика, а за да бъде оправдан някакъв преходен с т и л в него. Така се появяват и роят разни възгледи за „поетичната“, за „прозаичната“, за „графичната“ или за „пластичната“ природа на кинообраза. Всеки от тях набляга върху характерна особеност, която за известно време се ползува с предпочитание от стилово течение — все едно дали впоследствие ще бъде

* Тук, макар и с риск да се пренебрегне надеждният „научен апарат“, се изпслюват впечатления от един труд, принадлежащ към д н е ш н а т а филмова естетика. Но това далече не означава, че причисляването на сценария към драматургичния род е ново явление. Достатъчно е да се посочи например излязлата преди повече от две десетилетия и ползуваща се на времето с известност книга на германския теоретик Г о т ф р и д М ю л е р „Драматургия на театъра и на филма“ (Gottfried Müller, „Dramaturgie des Theaters und des Films“. Würzburg, 1941), за да се убедим, че обяснимата наклонност към родово идентифициране на драмата и киносценария е била налице, далече преди да е съществувал „авторският филм“. Единствената грижа на Мюлер в споменатата му обемиста книга е да докаже валидността на досегашните театрално-драматургични „законои“ и за киноизкуството.

то отнесено към „авангардните“ или „традиционалистичните“ (колкото и последното определение да звучи странно за едно кажи-речи новородено изкуство). А да се намери оприличима на другите родове особеност в киното не е никак трудно — нали нему отдавна се приписва художествено-с и н т е т и ч н а природа.

Инерцията на подобни сравнения не е загубила сила и в наши дни. Напразно бихме се опитвали да теглим черта под споровете за „метафоричното“ или „повествователното“ начало в художествения филм. Сега споменатият въпрос за прокраждане на „аналитичното“ върху екрана събужда сходни мисли. Ако по времето на Айзенщайн и Вертов беше твърде важно да се подкрепи правото на кинематоскопичната „метафора“ с примери от тогавашната експресивна поезия (дори и с риск за известно „пресилване“), то днес „аналитичният“ филм също не може да се изолира от сходните тенденции и в белетристиката. За Антониони не може и не бива да се говори без аналогии с Роб-Грийе или Херман Брох. Тъкмо тези примери обаче ни дават основание да разграничим отчетливо двата аспекта на сравнение — първият, целящ родовата характеристика на киноизкуството, която ще предполога различните стилови направления, без да се свежда до което и да е от тях, и вторият, преследващ доизясняване на някои естетически особености или просто оправдаване на определен стил в художествения филм.

По-рано кинотворците, които се противопоставяха на поетично-приповдигнатите стилове, използваха термините „прозаично“ и „повествователно“. Но това, което подрабиха под „прозаично“, се отнасяше до едно светосъещане, до един предпочитан „изглед“ на кинообраза. Макар те често да си служеха с речника на епичната поетика, в никакъв случай сравненията им не можеха да се приемат за опит да се определи ро д о в а т а специфика на киноизкуството. Доколкото в техните доводи се срещаха позовавания и на тази ро д о в а специфика, те бяха едностранчиви, дори п р о т и в о п о к а з н и на нея. И иначе не можеше да бъде, тъй като се откъсваха и абсолютизираха от делни страни на филмовия художествен образ, които принадлежат на родовата му специфика единствено в н е р а з к ъ с в а е м а връзка с други негови страни и особености.

Нека предположим, че „прозаическите“ кинематографисти заимствуваха „повествователното“ и дори „предметно-описателното“ от епоса в едно време, когато споменатите два признака се смятаха едва ли не изчерпващи родовото му своеобразие. Подобно предположение няма сериозни теоретически основания, тъй като кинокамерата разполага с много по-големи възможности за „предметност“ на изображението, отколкото всяко словесно описание или разказване. И ако въпреки това такова предположение не е чудно и на теоретически изкушени люде, причината ще е обстоятелството, че белетристиката предхожда исторически киноизкуството — обстоятелство, което създава привидно улеснение да се „използува“ нейният многовековен опит. Ще си обясним ли обаче със същото проникването на „антиповествователното“ и в белетристиката, и във филмовото изкуство?

Вярно е, че появата на един особен аналитизъм в съвременното кино показва общи черти с „антиповествователните“ тенденции, които преди няколко години предизвикаха „сензация“ в художествената литература. Но да се твърди, че киноизкуството заимствувало и „антиповествователното“ от епоса, ще е твърде несериозно. Най-малкото — ще противоречи на фактите. От недавнешната история на „авангардисткото“ кино е известно колко много усилия е коствувало и на практики, и на критици да „отърват“ художествения филм от „повествователството“, от „опеката“ на „романизирания“ мотив. Защо тогава да не кажем, че всъщност „антиповествователният“ роман

или разказ повтаря неотколешните експерименти на „авангардистите“ в киното?

Работата е там, че въпросът за „приоритета“ няма сериозно научно значение. Още повече, където и да се е зародило „антиповествователното“ и все пак непоетическо, прозаизирано излагане или показване на състояния, това не играе ни най-малка роля за разрешаване на въпроса: как и в какъв смисъл може да се говори за „неповествователно“ анализирани на приземи, неопоектизирани човешки състояния в романа, как и в какъв смисъл — на екрана? Тенденцията е безспорно сходна. Но още по-безспорни са различните начини, по които се осъществява тази тенденция в двете изкуства. Който пренебрегне сходството, ще се лиши от възможност да проникне в дълбоките, същностни предпоставки за възникване и разпространяване на споменатия стил в съвременното изкуство. Който си направи оглушки пред различията, рискува да не напусне никога плоскостта на общите констатации и да дезертира от една подсилвана тъкмо от сходствата и стиловете задача: да се изследва структурално-функционалното родово своеобразие на граничещите изкуства.

Така намерението на автора беше с разсъжденията в предишните двестри страници не да удължи изложението, нито да го утежни, а да подчертае двустранността на сравнението, което днес се налага да правим между литературата и киното. И теорията няма право да смесва двата аспекта.

Изкуствата винаги са били „отворени“ едно за друго, а всички заедно — за „извънхудожествените“ нравствено-естетически ценности на своето време. И в обществената динамика на тяхното развитие (което е винаги и обособено, и съвместно!) са изплували някои особености, определящи за известно време предпочитан стил — ту поетично-приповдигнат, ту повествователно-прозаичен, ту неповествователно-прозаичен, ту риторичен, ту гротескно-пародичен. И при оформянето на подобни стилове се създава често впечатление, че родово-специфичната черта на едно изкуство с якаш пронизва другите изкуства, за да ознаменува „нов етап“ в тях. (Нека си спомним например за „всеобщата валидност на поетичното“, която прокламираха йенските романтици). Но тъкмо защото се създава впечатление, че родово-специфичен признак на едно изкуство може да проникне чрез определен стил в друго и да стане там едва ли не „асимилатор“, теорията трябва да се нагърби не само със задачата да издирва причините за сходството, но и — преди всичко — със задачата да установи съхранения родов суверенитет, качествената граница между изкуствата, спецификата на всяко от тях, която може да се обогатила, но не и заличила. В този смисъл няма по-голям грях за теорията от този да се поддаде на привидното и да започне сама да „утвърждава“ като родов признак някаква особеност, заимствувана с якаш от друго изкуство и свързана с преходното господство на определен художествен стил. За нея родовото своеобразие не е еkleктична смесица на отпадъци от други изкуства, а „диалектичката душа“ на художествения род, единствено в съзвучие с която образите могат да „поемат“ идеи и предразсъдъци, средства и похвати, без да станат нехудожествени или чак антихудожествени.

Настоящата статия има за задача да се спре преди всичко на родовата граница между драмата и киносценария. Би трябвало обаче да се подчертае, че съпоставката на филмовата „канавка“ с един род литература не е въпрос само за лично предпочитание. Вече бе казано, че киносценарият се свързва терминологически с драматургията. Но и това не е най-същественото. По-важно е друго едно съображение: Също както при театралната постановка на драмата, при екранизацията на сценария се запазва някакъв „литературен остатък“. И това в съвременния филм е преди всичко диалогът с

принадлежащи му (според израза на Р. Ингарден) „допълващ текст“, вторичен езиков слой.

Едва ли може да се породи съмнение, че в говориящия филм „литературното“ се проявява пряко предимно чрез взаимното „кръстосване“ и противопоставяния, при които се осъществява действено и действително изпитание на човешкия характер. (Диалогът е най-удобно средство за това, макар че монологът често може да му съперничи. Тук не става дума за четения зад кадър пояснителен текст, който за киното представлява частен случай, също както и текстът на четеца в театъра.) Ако се налага някакво пояснение, то засяга предимно „вторичния езиков слой“. Защо го отнесохме към присъствието на „литературното“ във филма? И какво обхваща той — само дадените и подразбиращите се пояснения относно пряката реч ли или също тъй и предписанията на автора относно предметите, движенията, случайно присъстващите факти?

Съвсем очевидно е, че ако приемем една разширена дефиниция на „вторичния езиков слой“, ще трябва да включим целия сценарий. И по този начин ще си затворим лекомислено пътя за изследване на въпроса, как от л и т е р а т у р н о произведение той се превръща в кинематографично. Затова тук веднага ще уточним, че под „допълващ“ пряката реч слой трябва да разбираме с а м о онези езиково изразими пояснения, които засягат произносимия текст — неговата интонация, темпото на произнасянето му и предполагаемите състояния на произнасящия го герой. Много често в драмата, а още по-често в киносценария той доуточнява композиционната връзка между „кръстосваните“ или „противопоставяните“ реплики. Едно „усмихнато“, „иронично“ или „гневно“ бива понякога от решаващо значение за п р а г м а т и ч н а т а стойност на диалога и монолога. Разбира се, ремарката за „усмихнатото“ или „гневното“ може да се окаже неуместно сложена от сценариста или неудачно изпълнена от актьора. Но това не опровергава, а потвърждава ролята на „вторичния езиков слой“ за композиционното единство на пряката реч. Потвърждава я, защото не разполагаме с друга опорна точка, за да определим неуместността на ремарката, освен пак онова, на което тя е трябвало да послужи — композиционното единство на пряката реч. Съобразно с него можем да оценим, без да своеволничим, „вторичния слой“, респ. актьорското му приподнасяне.

И още едно пояснение: Прагматизираната пряка реч може да е напълно или частично несъгласувана с филма като художествено цяло. Това е вече друг въпрос — той засяга изобщо ролята на произносимия текст в образната система на киноизкуството. За „вторичен езиков слой“ в сценария следва да говорим във връзка с онова, което засяга относителната вътрешна целесъобразност и единност на пряката реч или на откъси от нея.

В този случай близостта с драмата е очевидна. Още по-очевидна става тя с това, че стълкновенията между героите във филма изискват също някакъв подобен на театралния „антракт“ момент — транспониране на непоказаното върху показаното и обратно. Дали и доколко обаче такава особеност е съществена за киносценария, ще видим след малко — този въпрос е фактически централният за настоящия очерк. За сега трябва да се задоволим с извода, че сравнението между написаната за театрална постановка пиеса и киносценария е резонно и необходимо от гледна точка както на драматургичната, тъй и на филмовата естетика.

Сравнението между драматическата пиеса и обработения за екранизация литературен текст, който освен като сценарий в теоретическата литература носи название според звучната английска дума *treatment* (художествена подготовка на жизнения материал за кинопроизведението), е само частен случай от въпроса за специфичната родова граница между театралното и филмовото изкуство. Частен случай, който обаче ни предпазва от прибрзаното обявяване за основна причина на някои съпътстващи, макар и твърде характерни своеобразности.

Така например мнозина се задоволяват с констатацията, че докато киноизкуството разполагало с много по-широки възможности за естетически контакт със зрителя, театърът разполагал все още с едно неотнето му от филма предимство — „живия“, т. е. непосредствено „показвания“ актьор. Михаил Ром изразява този възглед по особено натрапчив начин, като признава на театъра „с а м о едно вечно чародейство — това, че творческият акт се извършва пред очите на зрителя, че зрителят вижда живия актьор“. От непосредственото общуване на изпълнителя с възприемателя — подчертава известният кинорежисьор — се получава особено душевно удовлетворение и наслаждение. И п о н е ж е кинематографът не можел да откридне това „непосредствено общуване“, не можел да го пренесе в образите си, з а т о в а било „осигурено по-нататъшното съществуване на театъра“.

Не подлежи на никакво съмнение, че тези думи принадлежат именно на к и н о р е ж и с ъ р, който отпуска и една утешителна премия за театъра. Но гледището, че предимството на театъра и оправданието на неговото по-нататъшно съществуване, най-малкото поне — неговата същинска естетическа стихия се състояла най-вече във въпросното „непосредствено общуване“, се споделя искрено и от представители на театралната режисура. Нищо чудно. За психотехниката на актьорското изпълнение не може да няма изключителен смисъл това, дали ще се играе пред откликваща публика или пред студеното оптично око на кинокамерата. Когато Станиславски придавал особен смисъл на термина „сценично самочувствие“, една от най-съществените предпоставки за това виждаше в контакта между актьор и публика.

Разбира се, проблемата образ-зрител има немаловажно значение и за киноизкуството. Но докато при него тя може да се постави само в по-общ план и да се решава опосредствано, за театралното изкуство тя представя съставка на непосредствения творчески процес. Както от гледище на актьора, така и от гледище на зрителната зала спектакълът се „завършва“ с едно общо и като че ли едновременно възникващо настроение.

Луи Жуве, който един от първите се зае със „сдобряването“ и „съюзяването“ на театъра с киното, който бе въодушевен от възможностите, „допълнени“ в изкуството от филма, не пропусна да отбележи по категоричен начин тази особеност:

„Звукооператорът е единственият човек, който — извършвайки работата си — изпитва вълнение и безпокойство, докато актьорът, произнасящ в киното текста, не усеща нито това вълнение, нито тази вътрешна сила, които го обземат в театъра, когато произнася своите тиради или подава реплика на партньора си.“

Достатъчно е да разширим приложимостта и да абсолютизираме значението на цитираната забележка, за да я лишим от основателност. Но ако вземем под внимание „поправимостта“ на веднъж неудачно произнесената реплика пред микрофона или на несполучливо изиграната сцена пред камерата, ако си спомним ролята на монтажната ножица и на целия щаб от операторски

и режисьорски сътрудници, които ще се погрижат в края на краищата актьорът да бъде „хванат“ откъм най-сполучливата му страна — с други думи, ако съпоставим цялата работа на изпълнителя на снимачната площадка с неговата работа на сцената, където трябва с а м и в този с ъ щ и я (непоправим и незаменим) м о м е н т да защитава образа си, ще се убедим, че въпросът за сценичното самочувствие придобива в театъра наистина известен естетически смисъл.

Следва ли обаче да приемем гледището на Ром, че „непосредственото общуване“ е „единственото чародейство“, гарантиращо бъдещето на драматичния театър? Не притежава ли самото това чародейство някакво по-съществено естетическо основание? Мигар удоволствието, което театралният зрител получава в повече от кинозрителя се изчерпва единствено с малко „жестокото“ му желание да види как актьорът ще защити образа си, б е з да може да се „поправи“? Струва ли си за това да бъде затваряно действието между трите стени на сцената, докато киното му предлага да се разгъне на неволюващо по-широк терен, отколкото погледът на човека може да обгърне без помощта на екрана?

Замислим ли се върху тези въпроси, ще дойдем до извода, че разсъжденията на теорията не бива да се ограничат до понятната грижа на режисьора за самочувствието (сценично или „предкамерно“) на изпълнителите. Те трябва да надмогнат психотехниката и да пристъпят към „най-важното; да определят р а з л и ч и е т о между театралното изкуство (респ. неговите първоначални форми и по-нататъшната му реализация в творческата практика на актьори, драматурзи и зрители) и този нов вид драматическо изкуство — киното“. Думите в кавички принадлежат пак на Луи Жуве. Интересно е да се отбележи, че това пожелание именитият театрал завършва с предупреждението: „И главното е да се установи взаимната приспособимост на двете изкуства.“ Читателят, който цени диалектичната мисъл в художествената теория, не може и да желае повече. В името на взаимното сътрудничество между киното и театъра се призовава да се изследва тяхното структурно и функционално р а з л и ч и е.

Естествено, не можем да се нагърбим със задачата, която изисква настойчива разработка от цялата естетическа мисъл — да се изследва и определи въпросното различие. От настоящата статия не може да се очаква да осветли изчерпателно дори частичния аспект на тази проблема — възможностите на театралната пиеса и на киносценария при пресъздаване на драматичното. Но тя би изпълнила предназначението си, ако наведе читателя на някои мисли в избраното направление.

*

Ще си позволя още един цитат от „Мисли за театъра“ на Луи Жуве: „Разбирам, че кинематографията има свой собствен синтаксис, който съперничи с езиковия синтаксис, а дори е и по-богат от него, позволява — както ми бе казал веднъж един дебютант — по-висша риторика, отколкото драматическата реч.

Зная например, че „шнитът“ е израз, единствен по рода си, свойствен само на киното, че в речника на киното съществуват похвати, по-богати и ярки от използваните досега — съществуват метафори, елипси и катахрези; но все пак говорещото кино още не е намерило своя език; то заимствува само нашия.

Въпросът за ролята на езика в киното, който кинематографистите смятат второстепенен фактор, като му придават чисто функционално значение, е основна проблема за това ново изкуство, за този нов сценичен жанр.

Ние, разбира се, можем да оставим настрана въпроса дали и доколко говорещият филм след времето, към което се отнасят мислите на Жуве, е намерил своя си синтаксис. Независимо от степента на развитието и усъвършенството му, този синтаксис все пак съществува и от съдбоносна важност както за теорията на драмата, така и за теорията на сценария е да се вземат под внимание някои негови особености.

Биха ли могли кинематографистите да не смятат словото за второстепенен фактор, за функционален придатък към специфичната филмова образност?

Мисля, че не. Да си припомним примера с писата и сценария на Дюренмат „Бракът на г-н Мисисипи“. След изключително благоприятния прием на пиесата от театралната публика беше естествено желанието на видния швейцарски писател да види произведението си и екранизирано. По негов сценарий бе създаден филмът „Бракът на г-н Мисисипи“ под режисурата на опитния Курт Хофман. И това бе най-голямата несполука на Дюренматово произведение досега. Остроумният, философски наситен диалог, който спечели толкова комплименти на писателя в театралната зала, се обърна срещу създателя си от киноекрана. Макар и частично съкратен, той се оказа досаден и трудно възприемлив, приподнесен чрез най-визуалното изкуство. Пренасянето на литературния диалог на екрана съдържа винаги опасност да стане антихудожествен елемент, ако по размер и — което е по-важното — по функция не се подчини на собствения език на киното. (В този смисъл е и упрекът на Жуве, че говорещият филм прекалено взаимствувал „нашия“, т. е. театрално-драматическия език). Ако нещо може да предизвика впечатление за театралност и антикинематоскопичност върху екрана, това е на първо място, а вероятно и единствено привнасянето на „нефункционализиран“ текст или пък изговора на някакъв текст като от сценичен подиум, т. е. изговор, който не държи сметка за динамичните възможности на кинокамерата, за нейните способности да въведе в зрителното поле на публиката факти и вещи, пространства и планове, непосилни за театъра.

Следователно самото предимство на кинематоскопа прави словото второстепенен фактор, отрежда му подчинена роля.

Това естествено не означава, че говорът е чуждо тяло във филмовото изкуство. То означава само, че словото снабдява екрана с още един „крайник“, който увеличава динамичността на най-„пъргавото“ изкуство, когато е съгласуван с функциите на останалите „двигателни органи“, и го прави хромо, когато такава съгласуваност липсва. То означава само, че говорът не е вече „белият дроб“ на представлението, какъвто е в драматическия театър.

Този констатация е обаче твърде „начална“, за да ни позволи да направим сравнение между драмата и сценария. Още по-малко ни дава тя право да вадим заключения относно художественото пресъздаване на драматичното.

Някои други особености ни насочват към проблема откъм „опъката“ ѝ страна. Така например преди двеста години Г.-Е. Лесинг започна знаменития си трактат върху границата между поезията и пластичните изкуства („Лаокоон“) с въпроса: „Защо Лаокоон крещи не в мраморното си превъплъщение, а в поезията?“ Както е известно, това бе и насловът на първата глава. Мислителят използва редица логични доводи, за да убеди своя читател, че истинската душевна болка, предизвикваща отчаяния вик на античния герой, произтича от „и с т о р и я т а на Лаокоон, а не от лицето му, хванато и при най-голямо страдание“. С други думи, изображението на страха и ужаса не може да намери своя завършек, не достига върхната точка, в която се „чува“ викът,

ако не бъдат пресъздадени обстоятелствата, разгърнали се в определено време и при определена последователност.

Не бихме се върнали към доводите на Лесинг, ако неговият въпрос не би звучал резонно в друга една редакция, свързана отново със „зримостта“ на обстоятелствата, съпътстващи човешкото душевно страдание. Къде се „чува“ викът на болката повече — в разказа, на сцената или на екрана, който (заклучителният кадър на филма „Вик“ на Антониони) ни показва в крупен план женското лице пред трупа на струполения от височината, прокуден веднъж любим?

Разбира се, тук не става и дума за „акустичната“ страна на въпроса. Когато Лесинг „чува“ в литературата, той няма предвид театралното изпълнение на плача и хлипащата болка, а изтъква отражението на разпръснатите във времето техни психически основания. Тъкмо затова „викът“ на екрана може да бъде съзнателно заглушен от музикалния съпровод и пак да се „чуе“, т. е. да се възприеме по-осезателно от кинозрителя, отколкото от читателя на белетристичното произведение или дори от театралния посетител.

И не е ли наистина така? „Зримото“ пресъздаване на обстоятелствата, подборът на „вещите“, многоплановото и многостранното „улавяне“ на характерни подробности, монтажът и пр., които правят кинозрителя по-„осведомен“ свидетел на случилото се, отколкото той би бил, дори да присъствуваше на реално произшествие, не създават ли условия да се „чуе“ викът по-осезателно*, в сравнение с възприятието му от другите изкуства (литературата и театъра), разполагащи също с известни възможности да обрисуват „историята“ на болезненото чувство? Колкото и искрено да прокънти викът на изпълнителката в театралната зала, не би ли бил той все пак приглушен от факта, че сцената не ще ни поднесе политването на тялото така „зримо“ и подробно, както постига това камерата? А какво пък остава за разказвача, който по пътя само на езиковите сравнения ще се помъчи да събуди у нас представа за обстоятелствата, предшествувачи вика?

Не теорията, а самата художествена практика допълни и доуточни мисълта на Лесинг. „Зримото“ пресъздаване на състояния и положения на човешкото лице и тяло в „движещи се“ картини, почти физическото уеднаквяване (в отделни, често най-драматичните моменти) на погледа на героя с погледа на зрителя в кинозалата, жизнеспособността на вещите, пресъздавани вече не само в пространството (в състоянието им „една до друга“), но и във времето (в състоянията им „едно след друго“), довежда възприемателя до непостижима нито от литературата, нито от пластичните изкуства сензитивна близост със „случките“ и „събитията“, с радостите и скърбите на действащите лица.

Кой белетрист би успял да ни доближи така много до усещането на момента, в който героят изгубва или си възвръща съзнанието, както съумява да направи това киноизкуството с обичайния си похват, камерата да се пре-

* Тук е употребен преднамерено изразът „осезателно“, макар и да става дума за слухово възприятие. Наистина определеното „осезателно“ си проправя все по-сигурно път и в литературния език със значение на „твърде отчетливо, непосредствено“. Но това не би оправдало употребата на тая дума в един теоретичен труд, който третира въпроса за сетивното и не бива да смесва петте му различни „проводника“ до човешкото съзнание. Има нещо друго, което тъкмо от психическа а гледна точка ни дава право да говорим за намесата на осезателно-представния опит, когато става дума за слуховото възприятие на кинозрителя. Пълноценно в естетически смисъл то е не когато съвпадне с непосредственото акустично възприятие на вика, а когато дойде в резултат на комплицирано възприемане на психическата атмосфера, съпровождаща този вик или стон. Във втория случай на помисъл „слуха“ идва само зрението, но и осезанието в най-точния научен смисъл на думата. Натрупаният по осезателно-сетивен път представен опит играе за естетическата наслада на кинозрителя роля, чието значение психологията — да се надяваме — в близко бъдеще ще ни помогне да разберем.

върне в „око“ на героя, като ту загубва, ту добива фокус, като „завъртва“ тавана над главата му или накара предметите край него да „затанцуват“ шеметно? Натуралистични картини и описания са съществували дълго преди киноизкуството. Но нито театърът на ужаса, нито педантичното литературно описание на кървавата рана, нито дори изцъклените очи на Иван Грозни, през пръстите на чиято десница струи кръвта на сина му (известната картина на Репин) не могат да предизвикат чувство на такова непосредствено психологическо сътресение, каквото предизвиква кървящата рана или разкъсаното тяло във филма, дори в чернобелия.

Примерите могат да се умножават без чет. Но в края на краищата те ще ни доведат пак до един извод, който бихме имали основание да направим още сега: Филмовата художествена образност възвръща на „зримото“ — на лицето и мимиката, на предметите и на пейзажа — принадлежащото му в действителността „четвърто“ измерение: времето, което художествено-конкретно можеше приживе на Лесинг да се пресъздаде само с помощта на поезията. Поради това на Лаокоон е позволено вече да изкрещи и в зримото си превъплъщение. Нещо повече — стига да хрумне на някой кинорежисьор, той би могъл да ни предаде така раздвижено и многопланово дори мраморната група на старите ваятели, че и замръзналата векове болка върху лика на жреца от Троя, останалият върху раззиналите му устни вик ненадейно да „прозвучи“, т. е. да се възприеме непосредно, с почти физическа усетливост. (Неотдавна бе раздвижена по този начин върху екрана „Гуерника“ на Пикасо.)

Нека се съгласим с Луи Жуве, че киноизкуството има тепърва да уточнява и утвърждава възможностите на „своя си синтаксис“ в това отношение. Но колкото и празноти да съществуват в киноестетиката, заела се с теоретическото осветляване на този „синтаксис“, трудно е да се намери оправдание за твърдението, че филмовият художествен образ трябвало да бъде открит „най-напред л и т е р а т у р н о“. Защо? Само за това ли, че о б и к н о в е н о режисьорът се нуждае от „паметен“ план на визуалните си решения — от един с езикови средства скициран проект на снимачната му работа? Или за това, че нравствено-психологическите и естетическите идеи, заслужаващи кинематоскопично превъплъщение, най-често и най-бързо намират своето подобие в разкази, романи и пиеси?

Що се отнася до скицирания с думи и изречения план, по който протича снимането на филма, той трудно може да се нарече художествена литература, ако образите не биха имали пълнеж от сравнения и словесни фигури, които по косвения път на литературното „изображение“ предизвикват визуални, слухови представи или чак усети от областта на осезанието. Често въпросният снимачен план се оказва податлив и на това. Сценарият е пригоден и към л и т е р а т у р н о възприятие. Но както немците уместно се изразяват в този случай, той (сценарият) се е превърнал от записна книжка за снимачна работа (Drehbuch) в р а з к а з, произлязъл от филмовия експеримент (Filmerzählung). А това е нещо различно, дори и първоначално да е бил написан разказът, който впоследствие е разкадрован и прекомпозиран в творба с пряко визуално въздействие.

Вярно е също така, че литературата, макар и да не е синтетично изкуство, благодарение на комуникативната универсалност на художественото си средство (думата и изречението), притежава значително повече възможности първа да подеме някоя нравствено-психологическа идея, която впоследствие ще бъде пресъздадена по специфичен път от други художествени родове. Но би било доста рисковано оттук да правим извод, че тя и само тя има монополното право на първооткривател. В края на краищата могат да се

посочат безброй примери и из историята на изобразителните изкуства, при които не само идеята, но и конкретните мотиви или човешките образи дори са дошли от легенди и романи, поеми и стихове, за да станат „вътък“ на фигурални композиции или портретни възплъщения. Това обаче не е било, нито е могло да бъде основание да се търси пръстът на литературното, още по-малко — на неговата задължителна „първооткривателска“ роля. Правото на тези мотиви и образи да станат художествен факт в пластичните изкуства е свързано с тяхното преоткриване, с новото им „виждане“, съобразно въздействените и изобразителните възможности на портрета или фигуралната композиция. Едно право, което по съвсем същия начин добива и някакъв мотив или прототип (модел), зает непосредствено от живота, без посредничеството на литературата. Разбира се, филмът разполага с възможност да „заеме“ едновременно много повече мотиви и от живота, и от литературата. Но логиката никак не се изменя — важното и основното е дали тези мотиви и образи са преоткрити съобразно с естетическата специфика на киноизкуството.

А постави ли се така въпросът, става ясно, че художествено-кинематоскопичното започва след наличния план, в известен смисъл дори не зависи от него. Известният прогресивен американски кинотеоретик Джон Лоусън се спира неслучайно в най-новата си книга („Филм — творчески процес или език и структура филма“, Москва, 1965) на „смешението“ между литературата и киноизкуството, на засилващите се влияния на белетристиката върху екрана, за да отбележи: „Фактът, че се екранизират романи и разкази, още не доказва преобладаващата роля на литературните елементи в такива филми. Но не можем да смятаме, че и произведенията, създадени специално за екрана, са свободни от влиянието на театъра или романа. . .

. . . Най-талантливите екранизации на романи обаче се отличават съществено от литературните си прототипове. И тези различия възникват поради несъответствието на двете изкуства. Точната екранизация на романа е неизбежно прозаична в буквалния смисъл на тази дума, т. е. обладава свойствата на прозата, без нейните възшебства“ (стр. 273, к. м.).

С други думи, и при киното се получава същото, каквото се получава при опита да се повторят моменти от литературен текст в пластичните изкуства: губи се художественият елемент, естетическото възшебство. Това се отнася дори до художествената илюстрация на литературни произведения, която има място между листовите на книгата. Същинско изкуство тя е, когато замени възшебството на художествената проза с чародейството на графическия образ.

Тук нямаме възможност да правим подробен анализ на едно „предписание“ в литературния сценарий с неговото визуално решение на екрана. Но е достатъчно читателят да си представи различното въздействие, което очаква да получи от едно литературно описание на „плахите човешки стъпки в коридора“ и от визуалното решение на същия епизод върху филмовата лента, за да се увери, че тук става дума за два съществено отличаващи се един от друг художествени образа. Може да се случи в някоя кинотворба писателят (авторът на предварително разработения план, на treatment-a) да доминира с интелекта и въображението си над непосредствения създател на филма — режисьора. Но ако в резултат на това се е получил все пак художествен филм, а не нескопосана фото-илюстрация на разказа, предположението ни не опровергава ни най-малко казаното по-преди. Сполуката просто ще означава, че умението на писателя да „вижда“ образите си и кинемато-

скопично е компенсирало недостатъчната интелигентност или фантазна сила у режисьора.*

Разбира се, заслугата на писателя за сполуката на един художествен филм може да се открие не само когато е явна липсата на творчески качества у режисьора. Тази заслуга е многократно по-голяма, когато се състои в незабележимото на пръв поглед стимулиране на кинематоскопично виждане у останалите създатели на филма, когато води до щастливо взаимодействие на замисъла в образа. Тогава писателят може да има главен дял дори за това, режисьорът да изяви заложбите си и да положи първите щрихи на собствения си творчески почерк. Характерен пример в това отношение ми се струва творческото сътрудничество между Валери Петров и Рангел Вълчанов и особено ранният им съвместен филм „На малкия остров“ — според мен и до днес ненадминато постижение на нашата национална кинематография. Творческият „почерк“ на Рангел Вълчанов разкри впоследствие и други особености; както се казва, „разгъна се“. Но като ли ч е н почерк и като значителен факт в нашия културен живот той се изяви и оформи по същество още в „На малкия остров“. А нужно ли е да се предполага, как би поел пътя към изкуството този дотогава известен само в тесни професионални среди млад режисьор, ако не бе получил „валерипетровски катализатор“ на таланта си в едно време, когато сивотата беше определителен признак на нашата кинематография?!

Само зле разбрани „професионални“ интереси са могли да накарат някои наши кинематографисти да отидат чак до там, че да поставят „дилемата“ „за“ или „против“ сътрудничеството на писателите в киното. Сътрудничеството или дори непосредственото участие както на писатели, така и на интелектуалци от всеки друг „бранш“ в кинотворчеството е неизбежно и най-често ползотворно, като с идея, хрумване или макар само с полемичен подтик обогатява филмовата образност. Всичко това е обаче едната страна на въпроса и то — не теоретическата, а повече организационно-практическата. За естетиката е важен въпросът, дали заслугите на един писател към някакъв художествен филм е заслуга на писател в тесния смисъл на тази дума, т. е. дали тази заслуга той има като създател на с л о в е с н а художествена образност. Дали, с други думи, една предварително създадена л и т е р а т у р н а система от образни решения е у с л о в и е за художествеността на един филм и — ако е така — какво от л и т е р а т у р н о т о в тази предварителна система остава в с п е ц и ф и к а т а на кинообраза. Така поставен, въпросът не може да бъде „решен“ по най-повърхностния начин: щом режисьорът се ползува от чужд treatment — литературното участва в кино-спецификата, щом (и когато) не се ползува — литературното е прокудено от екрана.

* Понякога писателите проявяват способността си да виждат нещата и явленията, които описват, „п о ч т и кинематографски“ и когато не са имали каквото и да е намерение да съставят филмов сценарий. Интересен пример в това отношение ни дава Искра Панова със структурално-литературоведския анализ на Йовковия стил. В своите „Бележки върху стила на Йордан Йовков“ (вж. сп. „Литературна мисъл“, кн. 6. 1966 г.), които са според мен едно от най-значителните явления в нашето литературознание през последните две-три десетилетия, Искра Панова установява убедително, че някои от разказите на именития белетрист съдържат такава вътрешна „разкадровка“ и такъв визуален „заряд“, сякаш им липсва само опитният оператор, за да бъдат приоднесени и от екрана. Разбира се, и тази аналогия, като всяка друга трябва да се схваща п р и б л и з и т е л н о. „Визуалният заряд“ и у един Йовков си остава л и т е р а т у р н о качество. За да премине върху филмовата лента, то трябва също да бъде „преведено“ на друг език, според друг синтаксис — кинематоскопичния. С този пример искахме само да подчертаем, че различните писатели проявяват също различно предразположение към „визуалното“ — обстоятелство, което не е без значение за сътрудничеството им с кинорежисурата.

Защо да не е възможно съществуването на treatment и за една фигурална композиция в изобразителните изкуства? Нека си представим, че живописецът в писмо до свой близък ще се опита да „разкаже“ и „опише“ — при това развълнувано и поетично — произведението, върху което възнамерява да работи. (Подобни документи се откриват понякога в личната кореспонденция на знаменити художници.) По какво ще се отличава подобен „сценарий“ от предварителния текст, по който се извършва снимачната работа? Съвсем ясно е, че писмено изложеният „план“ на изобразителната композиция ще е толкова малко „еднакъв“ със самата композиция, колкото и киносценарият — с филма.

Ако живописците, графичите и скулпторите не се нуждаят така често от писмено проектиране на творбата си, причината далече не е някакво съществено участие на treatment-а в киноспецификата, във филмовата обр а з н о с т. Тя се състои само в това, че авторът на многочислените „движещи се“ картини (режисьорът) улеснява сам или бива от друго улеснен в работата си с един „записан план“ — улеснение, без което живописецът или скулпторът може да мине, само защото обмисля визуалното решение на едно състояние. Това му позволява да съставя и обсъжда „плана“ си, без да прибегва към помощта на записната книжка. Що се отнася до авторството на този план, то и при изобразителните изкуства в него понякога има дял страничната помощ. (Много примери из историята на пластичните изкуства ни говорят, че интелектуалци от друг „бранш“ — нерядко и писатели — са давали „в заем“ идеи на художници.) Ако в киноизкуството е по-обичайно явление подобно сътрудничество, ако то е дори всекидневие, причината ще трябва да се търси пак в многобройността на визуалните кадри и преди всичко — в трудността да се състави от тези кадри „фабула“ или да бъдат те просто „свързани“ в една „верига“. От тази гледна точка следователно сценарият представлява доказателство не за „привилегированото“ участие на литературата в киноспецификата, а за по-голямото предразположение на многоплановото и многомащабното филмово изкуство към к о л е к т и в н о с т т а в творческия процес.

Що се отнася до писателя, неговото присъствие в този предразполагащ към колективност творчески процес може да се обясни между другото и с натрупания през хилядолетията опит на литературата да подбира интересни събития и характери от живота, както и сама да съставя животонаподобителни фабули и лични „съдби“. Това е нещо важно и наистина напомня за известно сходство между художествената кинотворба и един от основните отразително-въздействени принципи, прилаган досега предимно в литературата. Но не бива да изпреварваме собственото си изложение. На този въпрос ще се върнем след малко. Засега ни интересува само това, дали специфичната образност в киноизкуството съдържа нещо от своеобразието на словесната художествена образност. И разсъжденията, които направихме дотук, ни карат да клоним повече към отрицателния отговор.

За да направим извод за „литературните“ права на киносценария в съпоставка с драмата, би следвало да се спрем на още един момент: как тъй наречените поетични фигури преминават върху екрана. За тази цел ще си послужи с довод, взет от последната и най-значителната книга на световноизвестния унгарски кинотеоретик Бела Балаш „Der Film“ (Wien, 1956).

На стр. 126 авторът се спира на „литературните“ метафори в киноизкуството, като използва много характерен момент от филм на Айзенщайн. Двама руски селяни от царско време делят наследството си по следния начин: Те разрязват с трион на две части колибата, която им е останала бащиния. Жената следи стърженето на триона с тъжен поглед. „Няколко една друга след-

ващи снимки, обхващащи в близък план ту триона, ту жената, се сменят в толкова бързо темпо (с такъв „къс“ шнит), че зрителят накрая разбира — пък и то почти изглежда така: Трионът прерязва самата жена, „прерязва сърцето ѝ“. Тук се касае очевидно за превръщането на литературно конструирания образ във визуален.

Думата „превръщане“ в този цитат трябва да съответствува на немската Übersetzung, която значи всъщност „превеждане“. Точното значение на употребения от Балаш термин в случая не подхожда съвсем на българската фраза. Но затова трябва веднага да поясним, че „превръщането на литературно конструирания образ във визуален“ предполага пак онова кинематографично „преоткриване“, което е задължително за всяко описание и всяка забележка в предварително разработения за екранизиране план, в treatment -а. Особеното в случая е, че възприятието на зрителя се допълва с една усвоена от него преди туй по литературен или литературоподобен път конструкция — поетичното сравнение „прерязва сърцето ѝ“.

Примери от такова естество обаче не е доказват наличието на задължителен литературен момент в родовата специфика на киното. Те доказват само сътрудничеството между изкуствата, което важи, ако не в същата степен, то поне по принцип също и за скулптурата, графиката, живописата, пък дори и за „програмната“ музика. Съвсем логично и целесъобразно е авторът на художествена композиция да разчита на подготвената и от останалите изкуства възприятна способност у публиката. Ако съседните художествени родове „експлоатират“ усвоеното вече поетично сравнение, литературата на свой ред не по-рядко и не по-малко се възползува от усета за форми, плоскости, мелодика и динамика, които нейният читател е придобил в общуването си с останалите прояви на изящното творчество. Важното и съществено за нас в случая е, че „късият шнит“ между снимката на триона и на женския торс е все пак средство, което създава не литературна, а филмова „метафора“. Балаш поставя съзнателно в курсив термина „превод“ (Übersetzung), което е в съзвучие с цялостната му теза за самобитността на „новото изкуство“.

Горните примери и съображения са, струва ми се, вече достатъчни, за да направим първия си извод относно качествената граница между театрално-драматическата пиеса и киносценария. Ако оставим настрана аспекта на стиловете сходства, ако не се осланиме единствено на констатацията с психотехническото значение (че театралното изпълнение на литературен текст пред непосредствено присъстваща публика изисква особен род „сценическо самочувствие“ и предизвиква своеобразна наслада), ще имаме основание да подчертаем: Художественият филм като специфично цяло не съдържа образна система от литературно естество.

Киносценарият може да бъде разработен като разказ, като Filmerzählung, който да се разпространява в печатна форма и да се чете дори с по-голямо удовлетворение, отколкото една публикувана драма. Но за филмовото изкуство той не представлява повече от „записан план“. Литературната му образност има за кинорежисьора значение единствено дотолкова, доколкото подсеща и предразполага към визуални, т. е. не литературни открития. Това се отнася и до диалога, който — както бе вече изтъкнато — трябва да бъде „обезтеатрализиран“, да бъде функционално приобщен към менталното зримо поле на кинокамерата, за да не доскучае на публиката.

Не е безинтересно да се отбележи, че повечето теоретици, като обръщат внимание на „тиранията на диалога“ (Лоусън) във филма, се спират предимно на стремежа на киното да го използва наистина като „елемент, до пълващ зрителния образ“. И това е много важно, именно защото неовладеният кинематоскопично диалог започва да „тиранизира“ и режисьора, и зрителя — вместо „допълващ“, става „разрушаващ“. На много места Балаш се връща на въпроса за „мимичното“ и „определеното“ подкрепяне на диалога във филма. А с какви възможности в това отношение разполага киноизкуството, може да ни подсказе примерът на една неотколешна френска кинокомедия, в която главният герой непрекъснато „разговаря“, но от високоговорителя не долита нито една произнесена от него дума — чуват се само репликите на другите герои. И това изобщо не се забелязва от зрителя, увлечен от безбройните комични ситуации.

При драмата въпросът стои съвсем иначе. И да се съгласим, че като „четиво“ тя не представлява голям интерес, трябва да признаем, че и по време на театралното ѝ изпълнение тя не загубва значението си на особено род литература. Наистина изпълнението на драматическия текст, сценичната му интерпретация внася един същностен момент „в повече“, отколкото рециталът на лирически и епически произведения от подиум. Но въпреки туй, образният строй на творбата, пътят за „пренасяне“ на предполагаемото върху съобщаваното и обратно са присъщи на художествената словесност. И това е вече доста характерна отлика на драмата от киносценария. Характерна, но не и окончателна.

Ако не бива да търсим приликите между киноизкуството и литературата (когато става дума за определение на родовото им, а не на стилового своеобразие в тях) във възможните „заемки“, оттук не следва, че не бива да търсим известни прилики и отлики във връзка с основните родови принципи на отражение и въздействие (лиричен, епически и драматургически). Напротив, такава съпоставка ще ни предостави значително повече шансове да се доберем до действителната качествена граница между драмата и киносценария (в значението му не на „четиво“, а на разработен план, на treatment за филм).

В началото на настоящата статия видяхме „основание“ за отнасяне на киносценария към драматургията в „литературния остатък“ (диалога). След като обаче по-късно се убедихме, че „мимичното“ и „предметно-визуалното“ мотивиране на словото във филма превръща словото в придатък към киноизображението, би следвало да проверим още едно основание в тази насока. И нека сега то бъде структуралният и въздействен принцип.

Лирическият принцип предполага въздействие чрез проверимата откровеност на една изповед. Насладата от лирическото произведение пресеква тутакси, щом възприемателят, подложил на своеобразна „проверка“ с помощта на собствения си асоциативен опит емоционално-интелектуалната изповед, намери някакво основание да се усъмни в искреността на лирическият герой. Епическият принцип пък е свързан с едно въздействие чрез проверимата обективност на един „посредник“, който е предварително осведомен върху събитията, за които разказва или които анализира. Тази обективност е изискване към епическия художествен принцип, дори когато той си служи с фантазни построения и творчески измислици. Вниквайки във вътрешната логика на взаимоотношенията между характерите и обстоятелствата, възприемателят загубва своето естетическо удоволствие, ако разбере, че „посредникът“ му е нарушил принципа на обективността, че се е опитал да се наложи над логиката, да натрапи свои предпочитания.

Драматургичният структурален и въздействен принцип не изисква нито проверимата откровеност на героите, нито пък обективността на един предварително осведомен „посредник“. При него възприемателят е изправен сякаш непосредствено пред характерите и събитията и трябва с а м да съди за достоверността и логичността на техните „информации“, с а м да разкрива дилемите, които занимават героите и с а м да решава, доколко са основателни провизорните „решения“ на тези дилеми.

На пръв поглед зрителят се натъква на подобно положение и при художествения филм. Наистина честата смяна на мястото на действието и твърде бързите промени във времето заставят понякога кинозрителя да борави не толкова с представите за „сега и тук“, с които е свикнал театралният зритель, но и с представите за „там и тогава“. Но това не е съществен признак. Модерната драма на ретроспекциите подлага нерядко и любителя на театъра на подобни „изпитания“. Важното е, че и при двете изкуства възприемателят заема позицията на наблюдател, пред очите на когото (и в двата случая при един у с л о в е н „презент“) героите влизат в състълкновения и решават трудни житейски дилеми. Още по-важно за хода на разсъжденията ни е, че поради тази причина и във филма зрителят к а т о ч е л и не разчита на проверимата обективност на страничен наблюдател (респ. анализатор) на събитията или на проверимата откровеност на героите.

И това „като че ли“ повече от всичко друго ни кара да се замислим дали киноизкуството не прилага д р а м а т у р г и ч н и я структурален и въздействен принцип.

Когато гледаме художествен филм ние също дирим причините за видимото поведение на героя в непоказаното. Вещите, мимичните изражения, пейзажът дори, към които кинокамерата насочва погледа ни, събуждат в съзнанието ни поривист размисъл, без чиято помощ надали ще разберем същината на случилото се и особено поведението на характерите. Но следва ли оттук, че е спасен драматургичният принцип? Можем ли да говорим в киноизкуството за „антракт“ в смисъла, в който това понятие е приложимо и към драмата?

Вече ни се удаде случай да отбележим, че „антрактът“ не трябва да се отъждествява с асоциативната дейност, присъща на всяко изкуство. И в трите литературни рода е невъзможно да се разбере „казаното“ и „разказаното“, ако то не се свърже и с онези предполагаеми случки, събития и преживявания, които писателят не е сметнал за нужно да пресъздаде, а най-често не е и могъл да предвиди. Ако разполага с някакво оправдание тезата на теоретиките, че възприемателят трябва да си „преведе“ на свой ред произведението, да го „продължи“ до познатото и преживяното, за да го превърне в „естетически факт“, то оправданието ще се открие в тази именно „предполагаемост“ и на непресъздадените обстоятелства, която завършва образа. Така, ако антрактът се идентифицира с предположенията на зрителя, тогава той ще е присъщ на киноизкуството, но няма да е аргумент за принадлежност към драматургията, тъй като ще е валиден в същата степен за епическия и лирически принцип.

„Антрактът“ е специфичен за драматургията в друг смисъл: когато и доколко изправя зрителя пред човешки характери и взаимоотношения, които му се представят без п о с р е д н и ч е с т в о т о на един предварително осведомен тълкувател или на герой, който с откровеността си „гарантира“ достоверността на изживяното. Ето защо, не присъвянето на „предполагаемост“, а споменатата „като че ли“ липса на посредник в киноизкуството ще ни разкрие дали там се прилага драматургичният „антракт“.

На стр. 263 в цитираната последна книга на Балаш се въвежда понятието „паралелни действия“. По този повод авторът пише:

„Писателят-романист може да въведе своя читател в някаква голяма компания и да се заеме само с един единствен човек в нея — да разкаже целия му живот, без да се занимава с това, какво междувременно вършат останалите членове на компанията. Читателят би могъл изобщо да ги забрави. В епоса са напълно възможни подобни „скокове“. Там илюзията за постоянството (Stetigkeit) на една сцена не е задължителна, както в драмата. И това е основното различие между епичната и драматургичната форма.

В тази връзка киносценарият е сроден не на драмата, а на епоса. Също и във филма илюзията на постоянството не е предпоставка. . .“

Не ми се вижда убедително гледището на Балаш, според което „основното различие между епичната и драматургичната форма“ се състояло в това, дали се спазва или не „илюзията на постоянството“. Едва ли можем, а сигурно не бива да лишаваме модерната драма от правото да нарушава тази илюзия. Без да се впускам в полемика с видния теоретик обаче, искам да наблегна на друга една страна в изказването му, която е небезинтересна за поставения по-горе въпрос.

Художественият филм не само може да откъсне героя от компанията му, както постъпва романистът. Кинокамерата непрекъснато проявява не толкова правото си, колкото задължението си да открива отделни елементи и от „мъртвата“, и от живата среда на героя, непрекъснато да съсредоточава погледа ни върху отделни мимики и жестове, неуморно да подбира. Тя раздвижва мястото, дори ако то е стая, по-малко по квадратура от сценичния подиум. Така пространството пред очите на зрителя добива осезаемост, реалност, т. е. престава да е „сцена“, която у с л о в н о представя друго пространство. И илюзията за „автентичност“ не напуска кинозрителя и когато не му е трудно да се досети, че природата е „вмъкната“ в студиото и че „предметизирането“ е постигнато също с декор или дори само с монтажна лепенка. Освен туй, благодарение на задължението на кинокамерата да подбира, да нарушава непрекъснато „илюзията на постоянството“ зрителят се чувствава непрестанно пътник, възседнал тесноватото си кресло в кинозалата. Той „пътува“, защото погледът, окупиран от кинообектива, е станал подвижен — по-подвижен, отколкото е и в най-бързоходното превозно средство.

Но какво значение има всичко туй с оглед родовата специфика на филмовото изкуство?

Балаш е прав, че „избирателността“ на кинообектива сродява филмовото изкуство с епоса и го отдалечава от драматургичния принцип. Камерата става посредник между зрителя и събитията. Насочила погледа ни към изпълнения с угарки пепелник, тя иска да ни каже нещо. Непременно да ни каже нещо. Тя ни представя подробност със съществена роля в събитията. Самият този факт я вече издава като п р е д в а р и т е л н о о с в е д о м е н наблюдател на това, което трябва да си представиме, че се случва уж за първи път. Един типичен структурен и въздействен признак на епоса!

Нещо повече: кинокамерата е не само предварително осведоменият наблюдател и тълкувател на случилото се. Нейната обективност подлежи на аналогична проверка, на каквато читателят подлага несъзнателно и спонтанно разказа или анализа, приподнесен според епическия принцип от литературата. Кога и в какъв смисъл зрителят улавя създателите на филма в самоцелност, предзетост и нагласеност? В никакъв случай уловката не бива да се вижда в житейски невъзможното, случайното, фантазното. По начало сме убедени, че „като на кино“ не означава „като в живота“. Още когато е било в пелени, изкуството е успяло да приучи своя „потребител“ да вярва

и на фантазното и на „съвсем случайното“, стига те да отговарят на вътрешната логика на страстите, на морално-психическите ценности и на преживяванията. И „проверката“ се извършва в съгласие именно с тази логика — с „вероятното по необходимост“, както се изразяваше още Аристотел.

Зрителят започва да вярва на кинокамерата (независимо, че тя пак му показва вещите „като същински“) и уличава създателите на филма в предвзетост, когато те задържат вниманието му върху подробности и визуални комбинации, които не допринасят нищо, за да се вникне в духа на взаимоотношенията и възникналите нравствено-психологически проблеми, когато „показваното“ не се покрива с вътрешната логика, когато я замъглява. И фактът, че такава самоцелност се установява без особени усилия от всяко несъмнено от професионалните изкушения око, доказва по неопровержим начин „проверочния“ момент във възприятието.

Епическият принцип е доминиращ в киноизкуството. Тук той е доведен чак до връхна точка, недостъпна за литературата. Обективността на визуално-динамичния образ подхранва илюзията, че зрителят почти „слива“ погледа си с погледа на предварително осведоменния наблюдател. Писателят, възползващ се от епическия структурален и въздействен принцип, среща първата съпротива на своя читател още когато трябва да му представи най-елементарните веществени условия, при които ще протекат събитията. Кинематографът е тук в стихията си. За него е по-сериозна опасността да „заседне“ в тези веществени условия, отколкото опасността да не успее да ги представи. Дистанцията, която неизбежно съществува между „нещата“ и литературното им описание (респ. „разказа“ за тях), се сякаш заличава напълно или се съкращава поне до неузнаваемост. Тъй като започва от най-лесно възприемателното, екранът си спечелва неоспорваната слава на най-достъпното изкуство. Така, във визуално-динамичното приложение на епическия принцип се корени едно от „чародействата“ на киното.*

В интерес на това свое предимство филмовото изкуство трябва да се лиши от драматургичния антракт. Да се лиши? Едва ли сме попаднали на подходящия израз. Никой не се лишава от нещо, което му е нужно. В киното изчезва не само театралната условност на „зримото“ пространство. (Сцената, както отбелязахме, се възприема винаги като нетъждествено на себе си „помещение“. Заснетите на филмова лента „обекти“, се възприемат най-напред като тъждествени на себе си, дори ако са плод на фантазията или зрителя открие в тях подтик за метафоризация.) Екранът поддържа у зрителя и илюзията, че той може да види всичко, което си заслужава да му се покаже — една илюзия, която театърът не само че не подхранва у него, но и по най-категоричен начин му оспорва: В театралния партер той трябва непрестанно да живее с чувството, че това, което гледа, не е точно това, което трябва да види.

В една или друга степен, по един или друг начин условността присъства във всяко изкуство. Но докато в драматическия театър условността насочват зрителя към убеждението, че той трябва да „генерализира“ представите си за характерите, за да „види“ подробностите в живота им, в киното

* Доминиращата роля на епическия принцип в киноизкуството не означава ни най-малко, че на родовата му специфика принадлежи на всяка цена и при всички случаи „повествователното“. На съвременния читател е добре известно, че епическият принцип и в литературата се съчетава с „антиповествователното“ — със стилове, взели за основа чак „потока на съзнанието“. В отделните творби не е рядкост и „кръстосването“ на принципите. Съществено осведомения наблюдател, стремящ се да ни плени не с личната си откровеност, а с обективността си.

те имат обратното предназначение — създават у зрителя убеждение, че той трябва да види подробностите, за да разбере характерите. Твърдението може да се стори на читателя пресилено. Но достатъчно е той да си представи от какви и колко визуални възможности е лишен театралният спектакъл, които така щедро и натрапчиво се използват в киното (детайлизацията не само на предметния свят, на реквизита, но и на мимиките, жестовете и пр.), за да се убеди: „Шансът“ на драматическия театър е да върви от цялото към подробностите, а не обратно. И оттук — отново значението на драматургичния антракт. Той не е просто „допълнение“ на показаното с предполагаемото. Той е постоянният стремеж на зрителя да се придържа към „генералното“, за да конструира подробностите — един стремеж, спестен му от изкуствата, които му поднасят наготово конструираните подробности, за да може той в тях да прозре цялото.

Теорията би изпаднала в грешката на старите „нормативисти“, ако се заеме да окачествява като „по-приемлив“, по-желан единия или другия начин на въздействие. Тя би могла в най-добрия случай да посочи, кой е по-достъпният.

Тук е мястото да цитираме един афоризъм, който спомените приписват на Франц Кафка. По повод на киното големият писател бил казал: „Той ни кара прекалено много да гледаме и ни отуча да виждаме.“

Нека не пренебрегваме истината в афоризма само на това основание, че в него се прокрадва сякаш предразсъдъкът към киното като уж-непълноценно изкуство. Колкото и да сме искрени поклонници на „неговата муза“, не бива да пренебрегваме и ограничеността на филмовия „синтаксис“, ако искаме да разберем естетическата привлекателност на театъра, която не би била истинска и достатъчна, свързана единствено с желанието на зрителя да вижда пред себе си „живи“ актьори, лишени от възможността да се „поправят“, въоръжени главно със „сценичното си самочувствие“.

Свързаното с драматургичния антракт задължение на зрителя да възстанови сам подробностите, които иначе киноекранът би му поднесъл леко и приятно, напрежението на партера да реконструира от една непроменлива наблюдателна позиция многообхватното движение на героите и да си представи раздвижено едно пространство с не знам колко квадратни метра дъсчен под, предизвиква особено род естетическо удоволствие, присъщо само на театъра и непостижимо за филмовото изкуство. Колкото и парадоксално да звучи на пръв поглед това, но необлекченият посредством кинообектива зритель се приучава наистина да вижда повече — именно защото сцената му поднася не визуалните решения, а само подтика да ги доизгради с въображението си. И ако тук се крие една от съществениите родови отлики на театъра, става ясно, че намерението на някои режисьори и драматурзи да увеличат „визуалността“ на сценичната образност, възползувайки се от нововъведенията в техниката, представлява фактически опасност — едно мънишко „предателство“ спрямо собственото им изкуство. Техническите нововъведения ще бъдат в съгласие с театралната специфика, когато увеличават не „визуалността“, а условността в спектакъла — условност, предразполагаща и насърчаваща зрителя към „конструиращо виждане“.

Така стигнахме до някакъв отговор на въпроса — тематичен обект на настоящата статия. Този отговор няма да стане по-малко дискуссионен, ако увеличим примерите в негова подкрепа. Примерите не са никога доказателства.

Редно би било накрая да се попитаме защо все пак киноизкуството оставя у нас впечатление, че образите му стигат до съзнанието ни като че ли без

посредничество? А не се ли намира тази особеност във връзка с изгледите на драматичното да проникне на екрана по-решително, отколкото проникна досега в литературния епос?

Що се отнася до втория въпрос, трябва изрично да се подчертае, че става дума за отношението на родовата специфика към естетическата категория „драматично“. Няма никакво съмнение, че едно лирично стихотворение може да съдържа повече драматизъм от конкретен филм, а филмът пък повече от отделна драматическа пиеса. На свой ред драмата (в широкия смисъл на думата) всекидневно се използва за пресъздаване не само на драматичното, но и на гротескното, комичното, лековато-забавното. Всичко туй е така, но то не означава, че теорията напразно ще се заеме с въпроса за родовото предразположение на изкуствата към естетическите категории, независимо в каква степен ще е осъществено родовото предразположение в отделната творба. И за да съотнесем сценария и драматичното, следва да се спрем за малко на споменатото „като че ли“.

Впечатлението за липсващия посредник се създава поради това, че изкуството използва епическия принцип, като го очисти от белетристичните му „примеси“. Зрителят вижда пред себе си явленията, които иначе писателят е трябвало да му разкаже или опише. Така той започва да влиза в ролята на непосредствен свидетел. Наистина „проверочният“ усет не го е напуснал напълно. Но все пак той не го е и обзел напълно и не се проявява всекиминутно, както при прочита на белетристично произведение, където във всяка фраза, при всяко описание читателят чувства един борец се с „изобразителната“ приспособимост на словото автор. В кинозалата зрителят долавя присъствието на предварително осведомения наблюдател най-вече, когато бъде нарушена обективността (по-точно: целесъобразността) на визуалното решение.

Тази особеност на кинообраза поражда наистина впечатление за сходство с драматургияния принцип на въздействие. „Скриването“ на наблюдателя и тълкувателя зад зримите вещи и движения предлага същевременно известно предимство при пресъздаване на драматичното. Зрителят е оставен в несравнимо по-голяма степен „насамен“ с героите, отколкото при разказа или романа. В този смисъл той съучаства по-пряко в стълкновенията и чувства по-близо до себе си дилемите, които предстои да се решават.

Предимството на киноизкуството при пресъздаване на драматичното е установимо в съпоставка с белетристичния епос. Трудно е да се открие някакво предимство за екрана обаче, когато бъде сравнен с драматическия театър. „Антрактът“ с всички свои особености (не на последно място с естетическото усилие на зрителя да долови „цялото“, за да „види“ подробностите) заставя публиката не толкова да присъства на стълкновенията между героите, колкото да възстанови (предимно със собствени сили) вероятните мотиви, които довеждат до стълкновение, и реалните изгледи за неговото преодоляване. Драмата не представя драматичното. Тя не го и поднася на зрителя. Тя просто стимулира за участие в драматичната ситуация, тъй като силата на театрално-драматургияното въздействие е в естетическата наслада на едно постоянно „реконструиращо“ съзнание.