

ИЗ „КИНОТО. ВЪЗНИКВАНЕ И СЪЩНОСТ НА ЕДНО НОВО ИЗКУСТВО“

БЕЛА БАЛАШ

ВИЗУАЛНА КУЛТУРА

Със зараждането на киноизкуството се появиха не само нови художествени произведения. Развиха се и нови способности у човека да преживява новото изкуство и да го разбира. Карл Маркс пише:

„Както едва музиката пробужда музикалния усет на човека, както за немусикалното ухо най-хубавата музика няма смисъл, не е предмет за него, защото мой предмет може да бъде само утвърдението на една от монте същностни сили, т. е. той може да съществува за мене само така, както съществува за себе си моята същностна сила, като субективна способност, защото смисълът за мен на един предмет (той има смисъл само за съответстващото му сетиво) стига точно дотам, докъдето стига м о е т о сетиво, затова сетивата на обществен човек са д р у г и сетива в сравнение със сетивата на необществения; едва в резултат от предметно разгърнатото богатство на човешкото същество за пръв път биват отчасти развити, отчасти породени богатството на субективната ч о в е ш к а сетивност, едно музикално ухо, едно око за красотата на формата, накратко — с е т и в а, способни за човешкото ползуване; сетива, които се утвърждават като ч о в е ш к и същностни сили“ (Карл Маркс, Икономическо-философски ръкописи от 1844 година. Маркс—Енгелс. Пълно издание, I разд., 3 т., с. 120, Маркс—Енгелс-Ферлаг, Берлин, 1932).

На друго място Карл Маркс казва: „Предметът на изкуството — както и всеки друг продукт — създава публика с усет за изкуство и със способност да се наслаждава на красивото. Ето защо производството произвежда не само предмет за субекта, но и субект за предмета“ (Карл Маркс. Към критиката на политическата икономия. Увод).

Голям пропуск представлява обстоятелството, че изкуствознанието досега се е занимавало главно само със създадените предмети на изкуството, а не и с онези възникнали поради диалектическо взаимодействие „субективни способности“, които позволяват да се види създадената красота и тя да предизвика наслада именно като красота. Макар обективната действителност да е независима от субекта, красотата — според Маркс — се нуждае от способен да възприема субект, за да стане действителност, т. е. преживяване. Тази красота е не само обективно действителна, тя е не само напълно независим от наблюдателя атрибут на предметите, не е нещо, което би могло да се схваща като предмет дори и без субект, дори тогава, ако например на земята не съществували хора. Защото онази красота, която се нрави на човека (друга ние не познаваме), представлява човешко преживяване, психическа функция, променяща се съобразно с човешката раса, епохата и културата. Красотата следователно е предизвикано от обективната действителност субективно преживяване на човешкото съзнание. Това преживяване се подчинява на закони: на общите закони на съзнанието, които поради това, разбира се, не могат да бъдат обозначени като чисто субективни.

Историята на изкуството досега не се е занимавала особено с този субект, който трябва да се смята за носител на художествената култура и чиято чувствителност и богатство на преживяванията не само се развиват под въздействие на изкуствата, но, както твърди Маркс, и „възникват“ под тяхно въздействие. Затова тук говорим не само за историята на изкуството, а в същото време и в пряка връзка с това и за историята на човека.

Да се изследва и скицира онази част от развитието на човешката способност за възприемане (чувствителност), която е във взаимодействие с киноизкуството, е задачата на тази книга.

Така възобновеното развитие на човешката способност за възприемане открива нов явл в образователната история на човечеството. Както под въздействие на музиката се развива музиканият слух (следващо филмовото „виждане“ или: филмовата култура. Немите изразни форми на филма се развива много бързо от стъпало на стъпало и от своя страна пробудиха способността на публиката да разбира новия формален език. Пред очите ни възникна не само новото изкуство, но и човекът, разполагащ с нова способност за възприемане, с нов талант и с нова култура.

Един англичанин от колонията

Разказват следния случай с един английски колониален чиновник:

През време на Първата световна война той се намирал в една ферма в Централна Африка, откъснат от останалата свят, а и след това трябвало да остане там още известно време. През този период той нито веднъж не стъпил в град. Бил образован човек и получавал редовно вестници и книги. Осведомен бил и за киното и знаел всички кинозвезди от илюстрираните списания. Освен това четял киноновели и кинокритики, ала никога още не бил ходил на кино. Когато за първи път попаднал в селище, където имало кино, той веднага го посетил. Давали съвсем обикновен филм. Наоколо седали деца, които с голям интерес следели действието. Нашият възрастен, образован колониален чиновник с напрегнато внимание, с явно усилие се взираше в екрана. След края на филма той бил съвсем изтощен.

— Е, хареса ли ти? — запитал го приятелят му, който го придружавал.

— Беше извънредно интересно — отвърнал англичанинът от Африка учтиво, но все още объркан и замислен, — но кажи ми, моля те, за какво се разправяше в този филм?

Той не бил разбрал филма. Не схванал хода на действието, не разбрал онова, което било проумяло всяко дете от онези град. Защото той не разбирал формалния език, на който била разказана и показана историята на филма. По онова време този език вече бил достъпен за всеки градски жител.

Момичето от Сибир

Един от моите стари московски приятели разказва веднъж за новата си домашна помощница, пристигнала едва преди няколко дни в града от някакъв сибирски колхоз. Била интелигентно младо момиче с училищно образование, но поради случайни обстоятелства никога още не била гледала филм. (Тази случка е отпреди много години!) Нейните работодатели я пратили на кино да види някаква битова комедия. Тя се завърнала бледа, с мрачно изражение.

— Хареса ли ти? — попитали я.

Тя все още била под въздействие на видяното и известно време стояла в нямо вцепенение.

— Ужасно беше! — казала тя най-сетне възмутено. — Не мога да разбера как тук в Москва позволяват да се показват такива безобразия.

— Но какво толкова си видяла?

— Видях как разкъсват хора на парчета. Главата, краката, ръцете, всичко беше другале.

Знаем, че когато Грифит за първи път показал своите детайлни изображения в близък план и една гигантска „отсечена“ глава се усмихнала на публиката, в онова холивудско кино избухнала паника. Ние днес вече не съзнаваме колко сложен процес се е извършил в нашето съзнание, за да се научим да асоциираме визуално. Разложените на своите елементи изображения, появяващи се във времето едно след друго, трябва по такъв начин да съединим в съзнанието си в единна и непрекъсната протичаща сцена, че изобщо вече да не съзнаваме целия този сложен процес. Защото показаните отделно и едно след друго моменти на действието протичат в действителност едновременно и са елементи на едно непрекъснато действие.

Тук се касае за способност, създаваща нови представи, за висока култура, развила се в течение на една кратка епоха. Днес ние изобщо не съзнаваме колко много сменяли за няколко години да разбираме езика на изображенията, да правим заключение от изображения, да разпознаваме изобразителни перспективи, изобразителни метафори и изобразителни символи. В течение на две десетилетия възникна висока визуална култура.

Така в действителност на новата техника на кинокамерата възникнаха нов начин на изобразяването и нов метод да се представят действията. В течение на двадесет години новият език на изображенията се развива много бързо, стана изискан и нюансиран. Това може да се прецени по факта, че онези филми, които днес всеки разбира, преди двадесет години ние самите, както е доказано, не бихме разбрали.

Първи пример: Един мъж бърза към гарата, за да се сбогува още веднъж с любимата си. Виждаме го на перона. Влага не съзираме, но от търсения му поглед схващаме, че „тя“ вече седи в някое купе. И общо не виждаме нищо друго освен лицето му в едър план, после ъгълът на устата му трепва уплашено, а по лика му започват да пробягват във все по-бързо темпо светлина, сянка, светлина. От окомото му потича сълза. Това е цялата сцена, нищо друго. Ние трябва да отгатнем какво се е случило. Днес вече го знаем.

Когато видях този филм на Чаплин за първи път в Берлин, аз също не проумях веднага смисъла на тази сцена. Скоро всички вече схващаха какво се е случило: влакът бе потеглил и отражението на неговите светлини се сменяше все по-бързо върху лицето на мъжа.

Втори пример: Един мъж седи в стаята си с мрачно и измъчено изражение на лицето. От предходната сцена зрителят знае, че жена му е в съседната стая. Снимка на мъжа в едър план. Лицето му изведнъж се осветява отстрани. Мъжът повдига глава, изражението му просветва и вътрешно, изгълнен с надежда, той се извършва към източника на светлината. Ала тогава светлината изчезва също тъй внезапно, както се е появила. Също и вътрешното просветване сега изчезва. Той разочаровано свежда глава. Затъмнение. Това е последната картина на една трагична сцена и тя е напълно достатъчна.

Какво се е случило тук? Отдавна го знае и проумява всеки кинозрител. Вратата на съседната стая се е отворила за миг, жената е застанала в осветения отвор на вратата, поколебала се е. . . може би е искала все пак. . . след това обаче въпреки всичко не е влязла и отново е затворила вратата. *Завинаги*. . . Също и това „завинаги“ може да се почувствува от бавно изчезващата в пълна тъмнина картина. Ала нашата фантазия и настрояние бяха подбудени тъкмо от това, че филмът не показва *повече*. Точно това му придаваше особена изисканост.

Защо старите филми ни изглеждат смешни?

Днес ние разбираме не само ситуацията, която представя филмовото изображение, но и всяка отсянка в нейното значение и всичките ѝ художествени символи (освен ако отново не сме ги забравили). Скоростта на това развитие можем да преценим, когато гледаме стари филми. Ние се тресем от смях, особено при гледката на трагедии, и не искаме да повярваме, че само преди двадесет години е било възможно тези неща да се приемат сериозно. Коя е причината за това? Старото изкуство в никакъв случай не ни изглежда смешно, нито Джото, нито Чимабуе са смешни. Общо взето, не се смеем и на най-примитивните и най-наивните творения на изкуството.

Защото обикновено старото изкуство изразява адекватно душевното състояние на старите времена. Ала това, което виждаме в киното, ние отнасяме все още към самите себе си. Това още не е „история“ и ние се смеем, понеже се смеем на собственото си вчерашно Аз. Тук още не се касае за историческо одекание, което може да бъде красиво и достойно, а за модата от вчера, която ни изглежда смешна.

Примитивното изкуство е адекватен израз на примитивно познание и примитивен вкус. Примитивността на старите филми обаче създава впечатление на гротескна непохватност. Копието в ръката на някой гол дивак не е така смешно, както в ръцете на един съвременен войник. А една португалска галера от петнадесети век несъмнено представлява разкошна гледка; обаче първите локомотиви и първите автомобили са смешни. Защото в тях ние не виждаме нещо принципно различно, което днес вече не съществува, а разпознаваме несвършената, смешна форма на това, което имаме и днес. Причината за тази смеховитост е същата, поради която маймуната ни се струва смешна — тя прилича на нас.

Филмовата култура се разви така бързо, че в примитивните ѝ платформи още можем да познаем самите себе си. Тук се крие особено голямото значение на тази култура за нас, най-малкото, защото е достъпна за милионните маси.

ТВОРЧЕСКАТА КАМЕРА

Това, което виждаме на проекционния екран, е фотография, следователно не е възникнало като творба върху платното (както например рисуваната картина). То е било завършено преди това и видимо е съ-

ществувало в действителност. Трябвало е да бъде разиграно пред кинокамерата (снимачния апарат), иначе не би могло да се фотографира. Същинската творческа работа, първоначалното действие, се е разигрвало следователно в ателието на киностудиото или на открито, във всеки случай обаче пространствено *пред* камерата и по време *преди* възпроизвеждането на снимката като изображение. Там тогава са играли актьорите, насочвал е прожекторите осветителят. Всичко това първо е било действителност, преди да се превърне в изображение. Следователно филмът, който виждаме на екрана, не е нищо друго освен фотографска репродукция, и то — най-вече — репродукция на актьорски изпълнения.

Но дали във филма, на екрана, не виждаме и неща, които не бихме могли да съзрем в киностудиото? Дори когато присъствуваме на снимките? — Кои са ония въздействия, които *се осъществяват за първи път върху кинолентата, при прожектирания на изображението*? В какво се състои онова Нещо, което киното не възпроизвежда, а *произвежда* и в резултат на което се е превърнало в самостоятелна, из основи нова художествена форма? Вече го дефинирахме:

променящото се разстояние,

детайлното изображение,

снимката в близък план,

променящата се нагласа на камерата,

монтажът.

А най-важното — новото психологическо въздействие, което киното постига посредством тук изброените технически похвати: *идентифицирането*.

Да приемем, че съм присъствувал на всички снимки и съм ги проследил изцяло в киностудиото, въпреки това ще ми бъде невъзможно да видя онези изобразителни въздействия, които произлизат от това, че снимките се правят от по-близко, а после пак от по-далечно разстояние; и съответно не ще бъда в състояние да видя, да напипам ритъма на монтажа, който възниква. Защото в киностудиото аз виждам всеки епизод и всеки образ *цялостно* (като на сцената) и не мога с просто око да възприема детайлите на изображението отделно от цялото. В действителност ние никога не съумяваме да видим облик на нещата (дори ако през време на снимките стоим съвсем близо до камерата) в онези микроскопични подробности, които ни показва снимката в близък план. Избирането на отсечката на снимката в близък план е композиционна работа. И което отпада, и което влиза в кадъра — всичко има своето значение. Но това значение придава на изображението само камерата, а тя от своя страна ни въздейства само от екрана.

Следователно *нагласата на камерата и зрителният ъгъл* придават на нещата тяхната форма, и то в такава висока степен, че две заснети от различен зрителен ъгъл изображения на един и същ предмет често съвсем не си приличат. Това е най-характерният белег на киното. То *не възпроизвежда* своите изображения, то ги *произвежда*. Това е именно „начинът на виждане“ на кинооператора, неговото художествено творчество, изразът на неговата индивидуалност, нещо, което става видимо само проектирано върху екрана.

И накрая — *монтажът*. Това е последната, обобщаваща творческа работа над филма, която не се опира върху хода на снимките; тя създава онзи изобразителен ритъм и идейносвързващ процес, на който не можем да гледаме като на възпроизводителен дори само затова, че той изобщо не изхожда от оригинал, от съществуващ още преди филма „модел“, който той би могъл да копира, както това върши един художник. Монтажът представлява *раздвижената архитектура* на изобразителния материал: една оригинална и нова творческа художествена форма.

И така това са принципино новите елементи на филмовото изкуство. Те не се появиха автоматично с изнамирането на кинокамерата във Франция. Те бяха открити едва десетилетия по-късно в Холивуд.

Ние сме в центъра на изображението

Всички тези въздействащи по нов начин изразни средства се основават върху непрекъснатото движение на камерата, която не само показва непрестанно нови неща, но ги и показва все отново от променящ се зрителен ъгъл. В това се заключава историческата новост на киното. Истина е, че киното откри нови светове, които дотогава бяха скрити за нас: така например душата на човешкото обкръжение, облик на предметите, които човек докосва. Киното ни даде да почувствуваме драматичната мощ на пространството, мълвищата душа на пейзажа, ритъма на масите и да доловим тайния език на тяхното битие.

Всичко това обаче означава ново познание, нови теми, ново съдържание, нов материал. Но по-решаваща, исторически по-значима промяна от гледище на философията на изкуството настъпи с това, че киното показа не само *други неща*, но и *по друг начин*, че то премахна в съзнанието на зрители вечната отда-

леченост на творбата, а заедно с това и онази вътрешна дистанция, която дотогава спадаше към същността на художествено преживяване.

Идентифицирането

В киното камерата увлича нашия поглед със себе си в пространствата на филмовото действие, на киноизображението. Изглежда така, сякаш виждаме всичко *отвътре*, сякаш сме заобиколени от героите на филма. Не е нужно те да ни разказват какво чувствуват, та ние го виждаме, както и те го виждат. Макар и да си прикован към мястото, за което си платил, ти виждаш Ромео и Жулиета не оттам. С очите на Ромео ти гледаш нагоре към балкона, с очите на Жулиета се виждаш надолу към Ромео. Чрез твоя поглед сънянието ти се *идентифицира* с героите на филма. Ти гледаш на всичко от *техния* зрителен ъгъл, ти нямаш собствено гледище. Ти се сливаш с масата, ядеш с героите, летиш, падаш, а когато на екрана някой се вижда в очите на другия, той се вижда от екрана в твоите очи. Защото твоите очи са в камерата, те се идентифицират с очите на действащите лица. Този психологически акт ние наричаме *идентифициране*.

Досега не е съществувал подобен на това идентифициране процес като трайно въздействие на някаква художествена форма и тук се разкрива най-дълбоко, от гледище на философията на изкуството, новата особеност на киното.

Нова философия на изкуството

Кинокамерата премина от Европа в Америка. Но защо *киноизкуството* дойде от Америка в Европа? Как стана така, че в Холивуд откриха новите, оригинални изразни форми на киното по-рано, отколкото в Париж? Тук за първи път в историята Европа трябваше да научи някакво изкуство от Америка,

Защото киното е единственото сред изкуствата, възникнало в капиталистическата епоха. Корените на всички други изкуства могат да се проследят до предкапиталистическото време, затова всички те издават още следи от стари форми, от ранни идеологии. Към това се прибавя и традицията на *буржоазната естетика и история на изкуството*, които със своите „вечни закони“ провъзгласиха абсолютния авторитет на предкапиталистическите, преди всичко на античните изкуства. Буржоазията въздигна изкуството на античността, което не беше родено от собственото ѝ общество и идеология, до единствена норма, до абсолютен мащаб. Всички академии и официални културни институции застъпваха това гледище. Това отношение на европейската култура към изкуството не беше подходяща платформа за онзи извършен без преход внезапен скок към едно принципно ново, *буржоазно изкуство*, за онзи скок, който лишените от традиции, непредубедени американци без церемонии се решиха да извършат.

В сянката на консервативната Академи Франсез, в близост до историческите художествени ценности на Лувъра, непосредствено до Комели Франсез, където и днес още декламират Корней и Расин точно тъй, както преди две столетия, щеше да е много по-трудно да се наложи това нововъведение, отколкото в културната новооткрита земя Холивуд. Идеологията на американската буржоазия не бе обвързана със стари културни традиции. Но по какво се различават традиционното европейско отношение към изкуството от американското?

Принципът на микрокосмоса

Още от времето на древните гърци до наши дни основният принцип на европейската естетика и на философията на изкуството гласи, че между човека и предмета на изкуството съществува външна и вътрешна отдалеченост, дуализъм. Този принцип обосновава, че всяко художествено произведение представлява микрокосмос, затворен в себе си и подчинен композиционно на собствени закони. То може наистина да изобразява действителността, обаче не се намира в непосредствена или завинаги дадена връзка с нея. Произведението на изкуството се отделя от емпиричната действителност не само посредством рамката на картината, постаментата на статуята, театралната рампа. Поради своята същност, своята затворена композиция, своята собствена закономерност предметът на изкуството се откъсва от естественото, от действителността. Тъкмо понеже изобразява действителността, той не може да представлява свързано с нея продължение на действителността. Ако държа в ръце някаква картина, аз никога не ще мога да проникна в нарисваната дълбочина на картината. За това съм неспособен не само физически, но и моето съзнание няма да намери място в нея, защото такава една картина никога няма да се стреми да събуди у мене

представата, че съм част от нея и да ме накара да повярвам, че самият аз се намирам върху нарисуваната повърхност.

Светът на протичащата върху сцената пиеса би останал затворен за мен дори ако седя сред актьорите или ако сцената е заобиколена от зрители, както е при цирковата арена. Защото и тогава не бих могъл да взема участие в действието. Актьорите не говорят на мене, не ми обръщат внимание. С присъствието си наистина мога да наруша композицията на произведението, ала никога не мога да стана част от него.

Легендата за Апел

Втрешната нагласа на човека към изкуството невинаги и не навсякъде при всички народи е била от този вид. В старогръцката легенда за художника Апел намира израз европейската философия на изкуството. Тази легенда разказва, че Апел нарисувал така прекрасно една картина с грозде, та врабците се заблудили и накацали по картината. Ала тази европейска легенда премълчала дали врабците също са се нахранили от онова грозде. Защото това е било само картина, изображение. Колкото и истинско да е изглеждало, то не е можело да се превърне в действителност.

Китайската легенда

Старите китайци не са схващали произведенията на своето изкуство като някакъв напълно недостъпен, друг свят. Техният мит за живописца разказва следното: Живял някога стар художник, който нарисувал прекрасен пейзаж. През омайна долина се виела пътека, лъкатушела към една висока планина, зад която накрая изчезвала. Художникът толкова много харесвал картината си, че го обзел дълбок копнеж. Той влязъл в своята картина и тръгнал по пътеката, която сам бил нарисувал. Вървял все по-нататък и по-нататък, проникнал в дълбочината на картината, после изчезнал зад планината и никога вече не се появил.

Друга китайска приказка разправя за един момък, който в някакъв храм видял прекрасна картина, на която момичета играели върху една поляна. Едно от момичетата било толкова красиво, че той мигновено се влюбил в него. Тогава момъкът пристъпил върху поляната на картината и се оженил за момичето. Една година по-късно на картината се виждали освен момичето и момъкът, и едно дете.

Такава приказка, по-точно казано, такава една митология на изкуството никога не би могла да се роди в главите на хора, израснали в европейска естетическа културна среда. Европейският съзрител на изкуството чувства вътрешното пространство на една оградена от своята затворена композиция картина като напълно недостъпно. Това е основният принцип на неговата философия на изкуството.

В главата на един американец от Холивуд обаче направо биха възникнали и такива странни истории! Защото новите, родени в Холивуд форми на киноизкуството доказват, че хората там не съзерцават със страхопочитание и отдалеч вътрешния свят на филма и съвсем не го смятат за недостъпен или пък разположен в друго измерение. Та нали те откриха онова изкуство, което не познава понятието затворена композиция, това изкуство не само унищожава благоговението, от което зрителият бива обзет поради отдалечението, но преднамерено създава у него илюзията, че той се намира посред действието, в изобразеното от филма пространство.

Идеологията на пионерите

Би противоречило на всякакъв житейски опит и закономерност и би изисквало специално обяснение, ако такова едно изкуство, отхвърлящо всички традиции, не произлизаше от прогресивна идеология. Не е случайност, че гениалният Дейвид Грифит, който предизвика революцията на формата в киното, също и в съдържанието на своите филми се разкрива като *напредничав, радикалнодемократичен човек*. Неговата внушителна, съставена от четири части кинопоема „Нетърпимост“, заснета в началото на Първата световна война, представлява най-смелото пафистично откровение на онова време и насочена срещу империалистическия шовинизъм, показва в своята последна част методите на едрия капитал по следния начин:

Фабриците на един американски индустриалец са в упадък. Нужна е реклама, името му трябва да стане популярно. Затова индустриалецът възлага на сестра си, носеща неговото име, строежа на сиропиталища. Наистина в момента не са необходими сиропиталища, но благотворителността винаги е най-добрата реклама. Сиропиталищата струват твърде много пари, а... стоят празни. Парите трябва да се вземат от фабриците, следователно заплатите трябва да се намалят. Последната от това е

стачката на работниците. Фабрикантът взема на работа стачкоизменници. Стачкуващите не ги пускат във фабриката. Фабричната полиция налага със сила влизането на стачкоизменниците — открива огън по работниците. Така работата във фабриката се възобновява — също и сиропиталищата се пълнят. Всичко е от хубаво по-хубаво. Хепиенд.

Повече от три десетилетия са изминали досега (194) от създаването на този филм. Оттогава буржоазната кинематография не е нарисувала друго критично изображение на капитализма, което да достигне остротата на „Нетърпимост“. Не е случайност, че революционните формални нововъведения в киното културата намират за първи път приложение тъкмо в това понесено от революционен дух филмово съдържание. И не е случайност, че и в другите творби на Дейвид Грифит демократично-прогресивното съдържание, опълчвашо се срещу традициите, върви ръка за ръка с обновлението на формата. Героят на чудесния му филм „Страх“ например е *китаец*! Помислете: единственият почтен, благороден и симпатичен човек в един американски филм е . . . цветнокож? Тогава за това е била необходима наистина безразсъдна смелост. Друг филм на Грифит, „Две сирачета в бурята навремето“, е най-значимият и най-пламенният революционен филм за френската революция. Неговият „Кървав белег“ пък е филм срещу аскетичния морал на църквата!

Цяло поколение холивудски режисьори се втурна подир пионерното дело на Грифит и през годините на Първата световна война разви почти до съвършенство новото, подчиняващо се на съвсем нови формални принципи изкуство на киното. Това изкуство дойде завършено в Европа. Поколенията на тези обновители на формата бе подтиквано от демократичната напредничавост на техните теми. Голямата сатирична кинотворба на Ерих фон Штрохайм „Алчност“ представлява критика на буржоазното общество, наситена с горчивината на Суифт и гнева на Хогарт. Романтичният антикапитализъм на популярните каубойски филми наистина създаваше настроения по-скоро срещу търговците в градовете, отколкото срещу капитализма като такъв, а онези честни, свободни синове на природата в своето отношение към тръстовете и индустриализацията често застъпваха назадничава фермерска идеология. Ала *тогава* и тя бе обляната от дъха на свободата и още не беше помрачена от сянката на фашизма.

Не бива също да забравяме, че очарователната Мери Пикфорд, една от първите жени-кинозвезди, възпяваше само роли на бедни момичета, без да се стига в края на нейните филми до „богата женитба“. Безгрижните авантюристи на вечно усмихнатия Дъглас Фербанкс плашеха еснафа. А пък онези филми за Дивия запад, които нерядко със значителна художествена сила и голям морален патос създаваха пред очите ни героичната поема на първите американски заселници и пионери, представляваха патриалхални епоси на тежкия земеделски труд.

Също и Чарли Чаплин, сам принадлежащ още към онова първо велико поколение, което създаде киното, ни показваше винаги трогателната съдба на бедното, преследвано човечество. Безсмъртната фигура на Чарли наистина не е революционният образ на експлоатирания фабричен или селски работник, а този на лумпенпролетариата, който с трогателно-наивна хитрост се отбранява срещу „безсърдечието на богатите“ и си отмъщава с дребни ужилвания. Въпреки това, общо взето, първото пионерско поколение на Холивуд бе създателят на новия формален език на киното; както идеологически, така и според съдържанието и духа на своята продукция, то бе напредничава и демократично. *От този дух се роди първото и единствено буржоазно изкуство.*

ИДЕОЛОГИЧЕСКИ БЕЛЕЖКИ

(Из книгата „Духът на киното“)

Духът на киното, както духът на езика, е предмет на „обществената психология“. По-конкретно: на класовата психология. Защото икономическите и техническите предпоставки на киното позволяват малко или никак да възникнат индивидуални форми. Кинорежисьорите наистина също могат да имат своя лична нотка, тъй както писателите свой особен стил. Обаче само дотолкова, доколкото не се застрашава общодостъпността и популярността на филма. Иначе това остава изолиран случай и не влияе по-нататък органично на развитието. А исторически значимо е само онова, което продължава да оказва влияние или е общовалидно.

Духът на киното, както духът на разговорния език, е предмет на социологията. Дали според нашето мнение нещо притежава художествена стойност или не, може да представлява проблем за историята на изкуството. За историята на *човечеството*, за културната история е от значение проблемът *защо нещо*

допада или не допада на всички. Никого още едно изкуство не е било така обусловено от това обстоятелство, както киното. Никой духовен продукт освен разговорния език не се е превърнал до такава степен в документ за начина на мислене и чувствуване на масите.

История на изкуството и естетическа оценка

Някъде бях отбелязал, че би трябвало да се напише история на лошата литература и на лошото изкуство: история на баналностите, на изтърканите фрази, на шаблоните. С това имах предвид: една история на изкуството, която, без да прави естетическа оценка, изследва само социалнопсихологическите причини на големите успехи, на най-широката популярност, на общите привички. Такъв един идеологически анализ на киното би дал в резултат една културна история на нашето време, характеристика на живите идеологии изобщо.

Защо вкусът не е нещо метафизично. На всяко животно е вкусно онова, което му понася. Също и естетическият вкус представлява самозащита на духовния организъм. Също и класовият вкус е орган на класовия инстинкт за самосъхранение. Вкусът представлява неосъзната идеология. Да се разкрие идеологията на киното, да се обяснят нейните икономически и социални корени е благодарна задача. Голяма задача за отделна книга. Това, което тук мога да дам, са само бележки и несистемни указания. А често само въпроси, на които следва да отговорят по-компетентните.

Популярност

Техническа колективност

Самата техника на киното изключва абсолютния индивидуализъм. Никого един филм не може да се превърне в изключителен израз на отделен човек, както някоя друга художествена творба. Можеш сам да пишеш, да рисуаш и композираш. Филмът обаче е колективна творба на сценариста, режисьора, оператора, художника и актьора. Да не говорим за продуцента, който има думата по всичко. А нещо, което може да възникне само от разбирателството на цяла група хора, още в своята най-интимна структура носи някаква междучовешка общност като предпоставка за неговата общодостъпност.

Икономическият натиск за възможно най-голяма популярност определя характера и социалното значение на капиталистическото кино. Изкуството, което се е превърнало в едра индустрия, не можеше да остане привилегия за образованата управляваща класа. Диалектическо проявление на капиталистическото стопанство е фактът, че понякога една привилегия трябва да се изостави заради рентабилността.

Естетическа стойност и популярност

Все пак досега изглежда е било общ закон, че в изкуството духовната стойност и популярността са обратнопропорционални едно на друго. За аристокрацията на образованите „неразбираемо“ се е смятало за белег на благородство. Макар че винаги е съществувало „народно изкуство“, което в никакъв случай не е било по-малоценно или по-недостойно от онова на високообразованите. Именно народното изкуство, което се създава от народа. Онова изкуство, което се прави за народа от горе, естествено съдържа само отрицателните предпоставки на популярността.

Немска духовност

Открай време е представлявало особена немска идеология схващането, че доброто изкуство и народното изкуство са в непримиримо противоречие. В тази страна голямата популярност с право е по-дозрителна. Тя се смята за доказателство на баналността. Това се корени в своеобразието на една интелектуалност, която е трябвало да се развива в абстрактно-спекулативна посока и има своите исторически причини. Идеалистичният немски дух се е въздигал до облаците, защото пътят му на земята е бил препречен.

Маркс описва изолацията на свободната немска мисъл от политически заглушената действителност в увода към своята „Критика на Хегеловата философия на правото“: „Както древните народи преживяваха своята предистория във въображението, в митологията, така ние, немците, преживяваме нашата бъдеща история в мислите, във философията... Немците размишляваха за онова, което другите народи вър-

шеха. Абстрактността и високомерието на тяхното мислене винаги са вървели в крак с едностранчивостта и принижеността на тяхната действителност.“ Това отчуждение на духовността от действителността, което Маркс установява във философията, е намерило израз естествено и в изкуството. Така то е развало своите най-добри ценности до някакъв таен език на образованите. Когато е искало да бъде популярно, то е ставало тривиално.

Къде в немската литература съществува типът на Марк Твен, Киплинг, Джек Лондон? Писатели, които разказват на езика на всекиго и разбираемо за всекиго и въпреки това са големи художници? Това леко изкуство, което не е лековато, тази тънкость без изтънченост, тази чувствена радост от предметния свят, това обаяние на беглото известие, тази магия на простото разказване на истории, която и без интелектуална усложненост е значителна и постижна?

Когато немското изкуство иска да бъде популярно, то трябва да „прави отстъпки“. Но нима например Чаплин изкупува своята популярност с „отстъпки“?

Нима той става банален там, където е общоразбираем? Жизнено условие на киноизкуството е да бъде народностно не само на своето най-ниско, но и на своето най-високо стъпало.

Патрула

Но самият факт, че нещо е непопулярно, още не означава, че то няма връзка със социалната действителност. В едно общество, където образованието не е общо достояние, дори знанието за собственото положение ще узрее най-напред само в отделни глави.

Също и в изкуството първоначалната непопулярност още не е непременно знак за изолирано отклонение. Също както разбираемостта още не доказва разбиране. Латентни тенденции на общността често се осъзнават и формират по-рано в отделни личности. Дори неразбрани и оборени, те подтикваат общото духовно развитие. Понякога все още остава да съществува бойният призив срещу една идея, която междувременно отдавна вече е асимилирана.

Това бих искал да отбележа особено по отношение на някои, наистина още съвсем непопулярни на бежи в областта на абсолютния филм. Тук може да има твърде много несериозен естетизъм, много теоретически твърдоглав педантизъм, индивидуалистични отклонения, а също блъф. Не съм премълчавал своите съмнения. Но зная, че онези, които се борят за специфичните средства на изказа, които експериментират и рискуват, са разузнавателните патрули на развитието. Те невинаги намират проходния път, но те са, които търсят.

Популярността не е безнадеждна

Натискът за популярност отначало по необходимост снижава нивото на изказа. Но това не е за дълго. Тъкмо чрез популяризирането се насърчава един образователен процес, който скоро превземагва липшената от инерции примитивност. Развитието на визуалната култура чрез немия филм доказва това.

Производството на един звуков филм например е значително по-скъпо от това на един нем филм. Рентабилността следователно може да бъде осигурена само чрез още по-голяма популярност. Нивото на първите звукови филми изглеждаше съответно на това обстоятелство. Но изпадането на първите говорещи филми обратно в тривиалността на първите нем филми се дължеше само на още неразвитата техника. То доказва, че визуалната култура на широката кинопублика междувременно е станала много по-диференцирана от нейната интелектуална култура. Но това няма да остане така.

Дребният буржоа като основа на филмовото производство

Капиталистическата едра индустрия на филмовото производство се стреми, следвайки природата си, към възможно най-голям пласмент. Следователно тя трябва да удовлетвори идеологията на широките маси, но без да се отказва от своята собствена. Заради рентабилността тя трябва да се обърне към „нижните“ слоеве. Ала само към онези, чиито духовни и емоционални потребности тя може да удовлетвори, без да накърнява интересите на управляващата класа. Следователно тук става въпрос преди всичко за онази маса, която най-малко съзнава собствените си интереси.

Затова европейското и американското филмово производство са насочени идеологически към дребната буржоазия. Дребният буржоа няма класово съзнание. Следователно той няма да отхвърли всичко,

което противоречи на неговите икономически и социални интереси. Обаче дребната буржоазия представява най-големият пазар за пласиране на филми преди всичко затова, защото нейният менталитет не остава ограничен в една обществена прослойка. Дребният буржоа се крие и в много пролетарии, в твърде много интелектуалци и едри буржоа. Всички те чувствуват еднакво в киното.

Границите на дребния буржоа

Дребнобуржоазното, това е ограничената перспектива на асоциално и аполитично схващания живот. Това е „скромният“ поради късогледството си егоизъм, за който единствено намиращото се в непосредствена близост представлява реалност. То е здраво оградената непоклатима крепост на дребния буржоа. Така за него съществува едно „вътре“ и едно „вън“. От тази противоположност възникват основните елементи на дребнобуржоазното изкуство.

За дребния буржоа, който дири уют в тези предели на своята ограниченост, съществува следователно особена задушевност на идилгията *вътре* в тези предели и голямата романтика *извън* тях. От това допълващо се противоречие трябва следователно да бъдат извлечени съществени мотиви и контрамотиви на търсения на пазара филм:

Любовна идилгия. . . Демонични опасности на еротиката.

Интимен семеен живот. . . Приказан разкош на висшето съсловие и тъмни пороци,

Частна собственост. . . Авантюристично престъпление.

Скромна бедност. . . Мечтата за възможен възход във висшите кръгове.

Отбранителната мярка на романтизирането

И така романтично е далечното и всичко, което *трябва да бъде и да си остане далечно*. Всичко, което астрашава спокойствието, се изтласква отвъд определените предели. Романтизира се. Романтизирането е отбранителна мярка на дребния буржоа. Никакъв страх не бива да разклаща вярата в ненакърнимостта на житейската му основа (която може би вече изобщо не съществува). Хепиендът има за цел да поддържа тази вяра. Колкото и лошо да е положението му, промяната изглежда на дребния буржоа най-лошото нещо. Защото за онзи, който не вижда никакви исторически и социални зависимости, всяка промяна означава тъмен хаос.

Любов

Любовта може най-лесно да се представи без класова борба. Като природна сила тя изглежда валидна за всички и затова привлича всеобщ интерес. Във всеки случай тя е най-търсеният на пазара мотив. В драматичния конфликт със социалните препятствия силата на любовта се оказва във филмите почти винаги победителка. Там любовта изглажда всички класови различия и „установява“, че класовите противоречия съвсем не са от такова значение.

Подхранва се и самосъзнанието, че ти си радикален и еманципиран. Социалните институции и предразсъдъците, които отнемат на хората правото на любов, често се критикуват съвсем бунтарски. Но това са винаги онези, с които почти не се сблъсква в практиката си дребният буржоа. Във всеки случай еротичната страст е нещо като природно бедствие, като тежка болест, която може да сполети човека, ала не спада към наличностите на нормалния живот. Не бива да спада! Затова в дребнобуржоазната идеология страстта е винаги нещо екзотично-романтично. Тя сякаш съществува само в покрайнините. *Чрез романтизиране тя се изтласква в периферията*. Романтизирането е защитна мярка на дребния буржоа. Там, където вече не желае да вижда, той започва да фантазира.

Семейство

Семейните чувства са също „общочовешки“, тоест доста подобни при всички класи и затова могат да бъдат нормирани. Майчината любов е интернационално употребима стока, годна за всички обществени слоеве. А че американското кино особено експлоатира емоционалното съдържание на семейния живот като петролни полета или каменовъглени залежи, се дължи на това, че в свърхорганизирания, механичен ход на американския живот семейството е единственият остров, където човек все още изживява човешки отношения.

А той изобщо не трябва да ги търси другаде. Семейното щастие е утеха за всяка неправда, учи киното. Нека светът и експлоатацията следват своя ход. Какво те засяга класовата борба? Семейството ти замества всичко.

Уютност

С овеществяването на тейлоризирания и рационализиран човек нараства неговата потребност от сантимент. Чувството, изтласкано от деловия живот, потича наоколо като шупнала лимонада и се съсирва в странини мечтателни образи. А понеже дребният буржоа и не мисли да променя нещо в собствената си действителност, той си доставя филмовата митология за уютната Виена, където чувството и настроението не се нарушават от темпото на машините. Митологията за епохата на златните сърца! Това е всъщност отклоняваща опозиция. Това са мечти, породени от досада и неудоволствие.

Отреагиране

Подобен идеологически вентил предлагат и пародийните филми, в които се подиграва животът в малкия град и нравите в отдавна изчезналите дворци на разни дребни владетели. За да не се бунтува срещу действителността, която го унижава, дребният буржоа възстановява своето самочувствие от комизма на още по-плачевни условия. Както фелдфебелът, получил плесница, я предава на новобранец. Дори ако трябва да си измисли този новобранец.

Детективът

Страхът и загрижеността на дребния буржоа за своето имущество се локализира и извън неговата социална сфера. За да се отклони страхът от легалиния, всекидневен грабеж на капиталистическото експлоатиране, опасността се романтизира и се представя изключително под формата на престъпление. (Зашто онова, което е разрешено, то е в ред.) За изчерпателност ще цитирам тук един откъс от „Видимият човек“: „Киното започна с детектива. Понеже детективът представлява романтиката на капитализма. Парите са заровеното приказно съкровище, свещеният Граал, синьото цвете на големия романтичен копнеж. Заради парите смелият престъпник залага живота си. Той не е бедният хъшлак, когото крайната нужда принуждава да открадне. Най-често той е елегантният професионален касоразбивач във фрак, който слага маската си през нощта не заради късче хляб, а заради романтичното съкровище, което е мистичният венец на живота.

Героят на тези филми обаче е детективът, безстрашният закрильник на частната собственост. Детективът е свети Георги на капитализма. Както в старите героични песни облеченият в броня рицар се мятал на седлото, за да строши копието си заради кралската дъщеря, така детективът пъха в джоба си своя бронуинг и се хвърля в колата, за да защити с живота си свещените вертхаймови каси.

Какво романтично има тук, кое престапва границите на естественото? Всичко, което престапва границите на наказателния закон. За дребния буржоа световен ред и правен ред означават едно и също. Символ и представител на световния ред следователно е полицаят. Полицейският кордон означава границата на живота. Извън нея започват потайностите и приключенията.“

Кич

„Чувството, изтласкано от деловия живот, потича наоколо като шупнала лимонада.“ Нима това не е описание на кича изобщо? Ала по-важен от естетическия въпрос, *каково* е кич, е културно-социологичният проблем, *защо* кичът толкова се харесва на дребнобуржоазните маси?

Кичът не е просто лошо изкуство. Съществува непохватен и дори бездарен израз, който съвсем не е кичов. И обратно, има благороден кич със значителна художествена шлифовка.

Кич наричаме изобщо неистинското или пресидено чувство. Някакъв сантиментален и патетичен израз, който се различава от естествения и нормалния и изтъква настроението като нещо изключително. Кичът представлява екстракт от сантимент. Той се отнася към изкуството, както онази „шупнала лимонада“ към истинския плод. Кондензиращият препарат на настроението се вади от консерви и може да се примесва винаги според нуждата. Но защо е така вкусен? Защо кичът е тъй дълбока и обща потребност на дребния буржоа? Отделянето на сантимента е проявление на овеществяването и деловитостта на живота в кича.

талистическото общество. Чувството се откъсва от механизиранията действителност, в която няма място за сантимент. Емоцията вече не е органично съдържание на живота, а се превръща в нещо за себе си. Никогa досега не е имало така филтрирана и сладникава сантименталност, каквато ни предлага конфекцията на „шлагерите“. Шлагерът и саксофонното танго са психическите отпадъчни продукти на съвременната предметност.

Казах, че романтизирането е форма на изтласкване. А пък кичът е романтизирана емоция. Чувството се измества в периферията на всекидневното, за да не смущава нормалния ход на живота и дейността. Затова то трябва да получи в изкуството нещо празнично, неделно и да заговори на друг език. В чувството, мисли дребният буржоа, трябва да се потопиш напълно. Разбира се, тъйкo затова не можеш да си позволиш подобно нещо всеки ден. Прехалено високото изискване винаги е било добър предлог да не се върши изобщо нищо. Всичко се възвисява до нещо изключително, за да не трябва да се прилага на практика. И тъйкo това е кичът: чувство без последици.

Опозиция срещу кича

Ала не само потребността от кича, но и силната опозиция срещу кича имат своите идеологически причини. Един дискредитиран обществен строй загубва и своя естетически авторитет. Опозицията срещу една класа се изразява не само в политическата борба, а започва много по-рано с критиката на вкуса. Френската революция най-напред се е носела във въздуха като латентно напрежение, когато Русо е проповядвал отвърщането от владеещите нрави и „завръщането“ към природата. Това „завръщане“ е означавало крачка напред. Било е вече революционен призив. А именно отричане на владеещите нрави. И днес нашият постоянно нарастващ стремеж към естественост и простота, към колкото се може по-сдържан израз, представлява просто отрицание. Отрицание на обичайните изразни форми, на които вече не се доверяваме, макар и още да нямаме нови.

Обратната романтика

Но само с отрицание не се постига нищо. Нещата, които не желаем да забелязваме, прехвърляме зад границата. Зад границата на непосредствено преживяваната, реално съзрявана действителност, в синята мъгла на някаква приказна далечина. За някогашния буржоа от малкия град романтиката започваше от барьерата на градските врати. Неговият приказан свят беше точно толкова по-голям, колкото действителният му свят бе по-малък от нашия. За дребния буржоа от съвременния голям град обаче идеологическото бягство в далечината става все по-трудно. Международните съобщения лишиха от романтизъм географската далечина. Неизбежните социални познания дискредитираха илюзиите на обществената и историческата далечина. Когато на съвременния буржоа от големия град му стане тягостна гледката на неговата действителност, той вече не може да се насочи към пиратски истории или легенди за индийски махараджи. Също и подземният свят на престъпниците, и висшият свят на милиардерите вече не са достатъчни, за да го отклонят от неговия собствен свят. Дребният буржоа от големия град е прекалено просветен. Следователно той е намерил друг изход. Съвременното кино напъня цялото си изкуство, за да му помогне при това бягство на съзнанието.

Съвременният дребен буржоа от големия град внезапно откри *малките действителности*, за да прикрие с тях голямата действителност. обстоятелството, че натурализмът на съвременното кино може да се развие до толкова субтилно и наистина високо изкуство, се дължи до голяма степен на това, че той задоволи новата идеологическа потребност на дребния буржоа. Оттук възникна и отдавна вече осезаемото раздвоение между истинските, добри детайли и лъжовната тъпота на общата фабула. Този нов фанатизъм на фактите, тази радост от дребните, близки до живота наблюдения, това изтъкване на мигове от всекидневното представлява бягство от цялото в подробностите. Защото от подробности не може да се правят заключения. Само цялото има значение. Това е обратната романтика на дребния буржоа. Това е идеологията на неговата нова шраусова политика: Да си заравяме главата в изобилието от житейски детайли, за да не трябва да виждаме живота. „Такъв е животът“ и „Хорá в неделя“, а и както да се наричат новите немски филми „из действителния живот на обикновения човек“, в изобилието от факти те скриват. . . своя смисъл. А това е дребнобуржоазната романтика с отрицателен знак. Тя прикрива истината посредством действителността.

Така и чудесният реализъм на съвременния филм в посредствената кинопродукция се превърна в идеология на дребния буржоа. В идеология на предметността, на обективния разказ, лишен от емоционално обогарено обяснение на зависимостите, което да подтиква към вземане на становище и да поставя изисквания.

Предметността също се превърна в общ призив на немската естетическа критика, затова трябва да споменем и още някои неща. Преди всичко това, че в тази си форма тя съвсем не е социалистически или революционен призив. Напротив. Тази предметност като символ на тейлоризирания свят е възникнала от светогледа на тръстовия капитал. Тя е естетика на конвейра. Тя е последният етап на онова „овеществяване“, което Карл Маркс определя като най-голямото проклятие на буржоазния капитализъм. Тъкмо това определя Маркс нарече овеществяване. Той го описва като онази „призрачна предметност“, която получават всички житейски проявления на капиталистическото общество, така че в тях вече едва може да се разпознае същността, а именно че те представляват междучовешки отношения. В резултат на това овеществяване на човека се противопоставя неговият труд, собственият му живот като нещо независимо от него, чуждо на човека, действущо по собствени закони. (Следователно може „просто да се фотографира“.) Човекът се вкарва като механизирена част в една механична система и се отчуждава от своята индивидуалност. (Следователно се изобразява безлично, без собствена съдба.) Това е определяването, което описва Маркс. Съответната предметност е последвалото оттук безсилие, което не може да премине отвъд простото съзерцание.

Фалшивата опозиция

Сигурно потребността от действителност първоначално е възникнала като бунт срещу лъжливата романтика. Но отделни действителности още не представляват действителността. А фактите не изчерпват истината. Обратно, значението на зависимостите, смисълът на действителността може да се съдържат и в една приказка. Така че няма причина да се съмняваме във всяка поезия.

Същата критика, която изисква от киното безусловен натурализъм, не може да не се възхищава от Чаплин. Но няма неговите филми показват живота „такъв, какъвто е в действителност“? Нима животът наистина е точно такъв, както при ония златотърсачи, изобразени от него в „Треска за злато“? Нима неговият образ е изобищо образ от всекидневното? И все пак при гротескните и фантастичните сцени на Чаплин не можем да се отървем от впечатлението за истина.

Защото противоположното на „фалшиво“ не е „действително“, а „вярно“. Противоположното на „лъжливо“ не е „действително“, а „истинско“. Дори противоположното на „недействително“ в изкуството не е документално фактическото, а живото, чувствено предметното. Ала вярна, истински жива може да бъде и една Чаплинова приказка.

Тук спада и човекът

Сигурно познанието на действителността е условие за освобождението от всяка фалшива идеология. Потребността от познаване на фактите е желанието на свободното политическо съзнание: сам да се ориентираш. Но същата предметност се превръща в реакционна идеология, когато изключва човека с неговото вътрешно преживяване. Защото към фактическата действителност спада и човекът с всичките си отклони от околния свят. А и със своите копнежи, фантазии и мечти. За да се изобрази те, не е достатъчен репортажът само за „видимите“ неща. Понякога ще има нужда от чувствителността и образността на поетите, за да се изобрази атмосфера на действителността. Поезията е естествен орган на човечеството за възприемане на именно невидимата, но поради това не по-малко съществуваща действителност.

Наистина: общото е по-важно от частното, законът е по-важен от отделния случай, масата е по-важна от личността. Но в изкуството общият закон може да бъде изобразен убедително само когато се приведат доказателства, че той е в сила за всеки конкретен случай.

Филистерски педанти на предметността отхвърлят всяка частна психология. Ала тя ще трябва да се показва често, за да може да се посочи, че е напълно зависима от социалното обкръжение. Не сме разрешили проблема на конкретния индивид, а сме го заобиколили, ако и в отделната съдба не покажем общовалидното и представителното.

Интересът на производителя и потребността на консуматора определят характера на стоката. Духът на филмите в Европа и Америка е съставен в деветдесет и пет процента от идеологията на капитала и от идеологията на дребния буржоа. Това не може да се промени върху писалището или в киностудиото. Това е законът на пазара.

Въпреки всичко! Духът на филмите и духът на киното не са едно и също. И чрез книгопечатането са били разпространявани много лъжа, глупост и кич. Въпреки всичко то беше решаваща крачка към еманципирането на човечеството. Духът на техниката не може да бъде ограничен от случайното му използване. Също и кинематографът излага срещу собствениците си чрез своето духовно предназначение.

Законите на филмовия пазар принуждават националистичния капитал да ограничи националистичната идеология. Киното създаде световното есперанто на международно разбираемия филмов език. Разбирателството обаче пречи на империалистическата пропаганда. (От езиковата ограниченост на звуковия филм Холивуд започва да загива.) Киното създава неударимо един международен тип на нормален човек и постепенно превзема дори животинската расова ненавист. По причини на рентабилността капиталът трябваше да се откаже киноизкуството да остане привилегия за образованата управляваща класа. — Въпреки всичко!

В същността на неговата техника се крие причината, че киното премахва дистанцията между зрителите и един затворен в себе си свят на изкуството. Съществува неизбежна революционна тенденция в това разрушаване на тържествената отдалеченост, присъща на култовата представителност, обкръжавала театъра. Погледът на киното е близкият поглед на съучастника. За погледа на киното не съществува абсолютно и валидно за вечни времена гледище. Защото киното познава значението на променящата се нагласа на камерата и оттук относителността на значението. Макар че тъкмо с тази техника може да бъде злоупотребено за най-опасни измами, все пак духът на тази техника е революционен. — Въпреки всичко!

Киното, това е изкуство на гледането. То е следователно изкуство на конкретизацията. По своето духовно предназначение киното отхвърля убийствената абстракция, която в духа на капитализма превръща вещата в стоки, стойностите в цени, а хората в безлична работна сила. Фотографската техника на снимките в едър план подтиква киното — въпреки всичко към реализъм на близостта, която се превръща в неумолимо настояще. Можем да четем например, докато закусваме, за „геройската смърт“ на хиляди хора, без да загубим апетита си. Цифрите нямат лица. Думите нямат пиана на устата. Но угасващи очи, заснети в едър план, и звукозапис от близко разстояние на хъркането развалят апетита.

Снимката в едър план е като очна ставка. А известно е, че е по-трудно да се лъже в очите.

Въпреки всичко!

Киното, това е изкуство на гледането. Неговата най-съкровена тенденция следователно подтиква към разкрития и разобличения. Въпреки че доставя най-мошното заслепление, по своята същност то е изкуство на отворените очи. Дори тъкмо неговият реализъм понякога да се превръща в идеологическо бегство от действителността, все пак в последна сметка реализъмът винаги въздейства революционно. В борбата за истината показването на фактите остава решаващото оръжие. В борбата за човека най-добрата пропаганда е показването на човека.

Изкуството на гледането не е изкуство на ония, които твърде често не желаят да виждат. То никога не може да се разгърне напълно в ръцете на онези, които имат да крият много неща. Онези, които трябва да поставят наочници на обектива и воал върху обекта, също изостават като художници. Те не могат да използват напълно своя инструмент. Защото преди употреба първо трябва да притъпят оръжието си.

Духът на киното, който се опитва да опише в тази книга, е дух на напредъка. Въпреки всичко! Този дух определя на киното да се превърне в изкуство на народа, на световния народ. И когато един ден този народ съществува, той ще намери киното готово за своя дух, като адекватна изразна техника.

Превод от немски: Венцеслав Константинов

BELA BALAZS, DER FILM. WERDEN UND WESEN EINER NEUEN KUNST.

Erweiterte und überarbeitete Ausgabe, Globus, Wien 1961