

## **Живото човешко лице**

### **Академично слово на Ищван Сабо по повод удостояването му с почетното звание Доктор хонорис кауза на НАТФИЗ “Кр. Сарафов”**

Издадената през 2002 г. книга на Габриел Гарсия Маркес носи заглавието „Живея, за да разказвам”. Не познавам много програми, които да са по-точни от тази. Та какво умее човекът, което останалите живи същества да не умеят? Да разказва историята си. За какво разказва? За преживяванията, за чувствата, за конфликтите си. Защо разказва? За да предаде опита си, да направи равностметка за себе си и за света. Разказът превръща човека в човек. Историите са разказвани по различен начин през различните епохи. Той зависи от техническите възможности, които предлага всяка от тях, но същността остава неизменна: какво съм изпитал през живота си, когато и където съм живял? Каква е целта ми, когато разказвам всичко това в тази форма?

Тези въпроси са движили евангелистите и авторите на гръцките драми, бардовете от средновековието и църковните зографи, композиторите на опери, големите романисти и, надявам се, на същите въпроси търси отговор всеки добър съвременен кинематографист.

Въпросът е дали движещите се изображения, новият „разказвачески метод”, поел по своя път на 28 декември 1895 от мазето на дом №14 на парижкия Булевард на Капуцините, разполага с такова самостоятелно, оригинално, характерно само за него изразно средство, като взаимоотношението между думите в литературата, между цветовете, светлините и сенките в изобразителното изкуство, между тоновете в музиката, между живите човешки тела в театъра? Или филмът е само смесица, коктейл от всички тях? Когато се опитвам да си отговоря, се замислям за проблеми, като време, пространство, монтаж. Всички те се използват и от другите методи на комуникация.

Има само едно нещо, което е по силите единствено на движещите се изображения: представянето на живото човешко лице, изпълнено с непрестанно изменящи се чувства и мисли, запечатването на тайните на трепкащия поглед. Не обрисуване на състоянието, както е при портретното изкуство, или описание на душевните промени, а видимото чувство и самата мисъл в мига на промяната в блясъка на погледа. Не любовта и после ревността, а промяната, превръщането на любовта в ревност пред очите ни. Не тревогата и спокойствието поотделно, а как под въздействието на някакво събитие от тревогата се поражда спокойствие или от спокойствието – страх. Изменящият блясък си човешки поглед, неспирно движещото се живо човешко лице са носителите на чудото, уникалността и енергията на движещите се картини, на киното и телевизията.

Във филма истинският разказвач е активната, изменчива енергия на човешкото лице.

Историята намира отражение в един жив човешки поглед или във взаимоотношението между живите човешки лица. Въпросът винаги е в това дали погледът има достатъчно силна харизма, може ли да бъде изразител на чувствата на зрителя. Лицето е на човек, когото ние наричаме актьор, понякога звезда.

Неслучайно филмите още от самата си поява се представят от изключително силни личности. Лицата на Аста Нилсен, Пола Негри, Рудолф Валентино, Бъстър Кийтън, Чаплин са позивни сигнали. Зрителите влизат в кинозалоните, за да ги видят, защото означават нещо за тях. Красота или поквара, несръчност или смелост, нещо, което е важна част от историята на зрителя. Тоест, с историите си те представляват зрителя, неговите стремежи, блянове, страхове.

Странно е, че тези лица се променят заедно с настъпващите по света промени, които определят живота на зрителя. Можем да проследим как по времето на всяка по-значима историческа, икономическа промяна се появява ново лице, което изразява отношението на голяма част от зрителите към новите предизвикателства. Това ново лице винаги се избира от публиката измежду явяващите се на екраните. Изведнъж започват да купуват билети за него, заради него включват телевизорите, защото имат усещането, че сега то представлява стремежите им, дава им чувство за сигурност, такъв човек би ги защитил, такъв приятел, любовник биха жадували на мястото на стария. Защото вече се нуждаят от нова история или поне от нов прочит на старата.

Историята може да си остане винаги една и съща, защото я променят лицата, които я представляват. Когато в нея се разказва за враждата между две семейства, непозволяващи на децата си да се обичат, защото момчето е с цигански произход, а момичето не, то това е една история от днешна Унгария. Но когато момчето е албанец, а момичето сръбкиня, вече сме в Косово. Или пък ако момчето е турчин, а момичето гъркиня, значи сме в Кипър. Същото е и когато са фламандец и валонка, ирландец и англичанка, дете на турски гастарбайтери и германка или деца на протестанти и други християни или евентуално мохамедани, или единият е черен, а другият бял, единият от Северна, а другият от Южна Корея. Само от лицето на актьора зависи преживяването на зрителя да изпълни историята за Ромео и Жулиета със собствена, нова информация. Дали крал Лир е стар диктатор на рухващ комунистически режим или южноамерикански генерал, станал държавен президент; собственик на голям текстилен концерн в рухващата под напора на китайското развитие европейска текстилна индустрия или пък чифликчия, чийто имот е разграбен от дъщерите му, това е без значение. Достоверен ли е изпълнителят му, с когото зрителят иска да се отъждестви? Представлява ли това лице духа на епохата? Изразява ли днешните страхове, емоции, стремеж към чувство за сигурност? Ето това е въпросът!

Много са малко лицата, които са в състояние, преодолявайки различни исторически, обществени промени, да представляват голяма част от зрителите едновременно в различни точки на света, като Хъмфри Богарт. Но неговото лице винаги е представлявало крехкостта, ранимостта, меланхолията на зрителя. Зад мъжествените постъпки, твърдостта, неумолимостта на Богарт винаги откриваме и тъгата в погледа му, ранимостта. Знаете анекдота: приятел режисьор се обръща към Богарт дали би приел малка роля във филма му. – Защо не, нали си ми приятел?! – Но това е роля „за един ден“, само една сцена. – И? Каниш ме, това ми стига. – Но образът няма дори реплики, няма участник е. – Слушай, – отговорил артистът – няма значение колко дена се снимам, колко сцени и реплики имам. Важното е кой страда („Who is doing the suffering?“) във филма, защото него следва зрителят.

Героите на романите са описани подробно. Образа, който си изграждаме за тях, образът, който остава в паметта ни, все пак е наше собствено творение. Писателят само внушава, дава насока. Ние си изграждаме образа въз основа на собствения си опит, познания, предразсъдъци. Колко изображения на Дева Мария са се родили въз основа на Библията? Колко изображения на Христос, на витлеемското избиване на младенци? Всички познават романа „Война и мир“ на Толстой. Наташа Ростова е описана от Толстой надълго и нашироко. Знаем цвета на очите, косата, кожата ѝ, формата на фигурата, за чувствата ѝ да не говорим. Също така знаем всичко за Пиер Безухов или княз Болконски. Тук, в залата, докато говоря, всеки вижда в представите си различен образ на Наташа, Пиер или княз Болконски, защото в сформирането на личната ни представа роля играят и безброй лични преживявания, спомени за роднини, приятели, любови. Колкото сте тук сега, толкова Наташи Ростови и Пиер Безухови има. При това вероятно всички са верни на Толстой и все пак са различни. Във филма, по телевизията, се появява една актриса. Или я приемам, или не. Или представлява моята Наташа, или не. Ако не, през цялата прожекция ще трябва да се бори за приемане, за достоверност. Нейните действия и думи ще бъдат поставяни под въпрос от зрителя, ако информацията, излъчвана от лицето, от очите ѝ, не е достоверна.

Преди много години един стар мой приятел, режисьорът Геза Радвани, ми разказа, че като завършил гимназията, напуснал малкото градче, където живеел с родителите си, за да се запознае с живота в столицата, в Будапеща. Пописвал добре, скоро си намерил работа като криминален репортер в едно булевардно издание, след това се запознал с кинематографисти и почнал да им пише сценарии за неми филми – говорим за началото на 20-те. Година по-късно баща му дошъл по работа в Будапеща. Срещнали се в едно кафене. – Как си, сине? – Благодаря, добре. – Можем ли да ти помогнем? – Благодаря, татко, няма нужда. – Но все пак малко пари от родителите няма ли да ти дойдат добре? – Благодаря, татко, но имам пари. – Тогава кажи от какво живееш, сине? – Пиша филми. Баща му пребледнял. – Не ме лъжи, синко. Аз съм ти баща. От какво живееш? – Не лъжа, татко. Пиша филми. Сега вече баща му много се ядосал. – Аз съм ти баща! Не ме лъжи! Откъде са ти парите? – Повярвай ми, татко, кълна се в живота на

мама, пиша филми! Баща му се разтреперал. – Слушай, сине! Аз съм един прост провинциален юрист. Но дори аз знам, че филмите не се пишат, а се снимат!

С това не искам да кажа, че сценарият не е важен. Важно е къде се развива действието, с какви типажи се случват нещата, какви обрати се редуват. Защо и как се сблъскват героите. И най-вече защо каним зрителя в кинозалата или пред телевизора. Тоест, каква е целта ни? Но в киното и на телевизионния екран носителите на историята са живите лица и чувствата, пулсиращи по тях. Пред камерата или се ражда истинска емоция, която разтърсва зрителя, кара го да настръхне в тъмното, или по лицата се появяват само лесните за разтълкуване стандартни послания на емоции-панелни конструкции, които са понятни на зрителя, но които няма да го накарат да настръхне. Мястото, обстановката са или достоверни, или са като копирани от някое туристическо списание, от рекламна брошура за домашно обзавеждане.

Един игрален филм, дори неволно, е носител на огромна информация, която зрителят често запомня по-добре от историята, нещо повече, често може да е и по-важна от нея. Да разгледаме пример! Когато спомена името на Чаплин, в спомените ни веднага изплува един образ и той е еднакъв почти за всички. Безпомощен човечец с клатушкаща се походка, бомбе, бастун и странна изисканост. Защо безпомощен? Видимо е толкова беден, че дори износените му дрехи не са негови. Протритото сако му е тясно, с доста по-малък номер от неговия. Ръкавите едва покриват ръцете му. Лъсналият панталон е прекалено дълъг, дъното и крачолите му висят. Обувките са с няколко номера по-големи, носят им се е вирнал. Но какво тогава ни внушава неговата изисканост? Защото под сакото се виждат фин елек, снежнобяла, твърда яка и чиста риза. На главата си носи елегантно бомбе – облеклото на лондонското Сити, в ръката си – бастунче, което използва с лекота. Виждаме го да приближава по улицата на големия американски град от 20-те, но с част от облеклото, с държанието си ни напомня за лондонското Сити. Така че, още първият кадър разкрива задния план на историята. Пред нас са хората, емигрирали по време на икономическата криза от Европа, от Лондон с неговите европейски традиции, в Америка и там обеднели, изпаднали.

Киното разполага със специални възможности по отношение на начина, по който се разказва една история, на комуникацията, на боравенето с информация. Тя въздейства върху зрителя в начина му на живот, навичките, дори в желанието за покупки. Например, личните взаимоотношения на героите от американските филми са пример за подражание за все повече младежи. Какви са отношенията между баща и син, началник и подчинен, учител и ученик, полицаи и заподозрян, жена и мъж. Как говорят помежду си, какви думи използват – това е послание за начина на живот на дадено общество, за равнището на човешките връзки. Както е послание и каква кола карат, какъв е хладилникът в кухнята, какво вадят от него, какво пият, как се обличат. Помнете ли как се разпространи модата на дънките в Европа под въздействието на киноуспехите? По-късно на мода излезе бейзболната шапка – за продуцентите от

еленска кожа. Така дори историята да е слаба, рекламната пропаганда действа. Може да бъде измерена промяната в покупателното настроение по отношение на предмети от бита или стилове на обличане, последвала един успешен филм или телевизионен сериал. Голямата беда е, че може да се измери и агресията в училище или детската престъпност след кино- или телевизионен филм, от който децата могат да усвоят агресивно поведение или методи на изтезание и на следващия ден да ги изпробват върху по-слабите си съученици. Многократно нарасна отговорността на създателите на филми при избора на начина на разказване на дадена история.

Нека си спомним какви естетически, философски стойности създаде нямото кино през 20-те. „Нетърпимост“, „Броненосецът „Потьомкин“, „Кабинетът на д-р Калигари“. По-късно и звуковото кино постигна висините на Ингмар Бергман, Фелини, Бунюел, Куросава, Джон Касаветис, италианския неореализъм и френската нова вълна. Видяхме човешки истории, оригинални стилови белези в силни, запечатани и до днес в паметта ни образи.

Каква е причината за оглупяването на кино- и телевизионните филми? Знаем, естествено, че не бива филмовата индустрия да се смесва с киноизкуството, както никой не може да смесва Томас Ман или Габриел Гарсия Маркес с булевардните четива.

Годишно по света се произвеждат много хиляди кинофилми, чиято единствена цел е печалбата, разширяването на пазара и едва около 150-200 претендират за известна художествена, философска стойност. Тяхната цел е анализът на живота, чувствата, мислите, обществените проблеми на хората. Проблемът не е в многохилядната продукция на развлекателната индустрия, а във видимото оглупяване на 150-те т. нар. интелектуални творби. Все по-малко са дръзките, страстни, искрени, уникални филми. И все по-малобройна е публиката, която се интересува преди всичко от невиджана досега история, където може да открие взаимовръзки, за които не се е замисляла досега, т.е. - от филми, които носят силата на просветлението, търсят нови граници.

На мястото на оригиналните и амбициозни произведения все по-често излизат нарцистичните, празни, претендиращи за оригиналност на всяка цена, агресивно самоизтъкващи се филми, които не се стремят да разкажат история за даден обществен конфликт или човешка емоция, а се стремят единствено да привлекат внимание към себе си. За филмите, най-вече телевизионните, все по-характерни стават шаблонният стил, безличността, липсата на индивидуална изразност. В историите има повторения, да не би зрителят да е излязъл за някоя бира; много диалози, в случай, че в момента зрителят не гледа екрана, защото е зает да готви, но въпреки това ги следи, като някакви радиопиеси; актьорът е скучно поставен в центъра на кадъра. В кинофилмите техническите възможности и специфектите господстват над инвенционните образи.

Два критерия са движещи за кино- и телевизионните продуценти. Първият е почти детинското бягство на зрителите от станалия непонятен свят. Затова предпочитат да слушат една и съща приказка, леко видоизменена, за да бъде донякъде интересна, но все пак да е разпознаваема, тоест, да вдъхва сигурност.

Вторият е конформизмът. По възможност, да се приема колкото се може повече. Една част от кинематографистите считат, че зрителите са изгубили естественото си любопитство към непознатото, дори се страхуват от него. Глобализацията конформизира, по цял свят имената на хотели, ресторанти, модни магазини, бензиностанции постепенно стават едни и същи, в хотели с еднакви имена ключът за лампата е разположен на едно и също място. Интернет-културата е еднаква по целия свят. Постепенно и зрителите по света си заприличват. Обличат се еднакво, гледат еднакви истории. След толкова еднаквост, постепенно отвикват от любопитството един към друг. Дори се формира непоносимост, нетолерантност към различното.

Пионерите на американската филмова индустрия – на Холивуд, в по-голямата си част са били емигранти от Централна Европа: Адолф Цукор, Уилям Фокс, Уорнър брадърс, по-късно Любич, Били Уайлдър, Цинеман, Майкъл Къртис, Александър Корда. Всичките са дошли в Америка от свят, където на главните площади на селата са стояли храмовете на три, че и на четири вероизповедания, където стоките на пазара са се продавали на три-четири езика. В кръвта им е било съжителството, уважението към културата и езика на другите, познаването и наслаждението от историите на другите. Така че са познавали и човешкия допир, човешките ценности, върху които можеш да се опреш, когато искаш да разкажеш собствените си истории на представители на друга култура. Приемали са за важна историята, а не самите себе си, така самоиронията се втъкава във филмите им, както филмовото покритие с плодов вкус върху горчивите хапове. И понеже те самите са имали смелостта да оставят миналото, Стария свят зад себе си, филмовите им истории са изтъкани от радостта на победата. С тази духовност е израснал американският филм, който продължава да говори за победителите. Дори и главният герой да се провали, морално все пак винаги побеждава правдата.

Европейското кино разказва историята на губещите. Какво друго би могло да прави? Добрата киноистория се гради на достоверни лични преживявания, опит. Европейският ХХ век е един от най-ужасните в историята – със сараевския pistolетен изстрел и Първата световна война, революциите и диктатурите, Хитлер и Сталин, Аушвиц и Босна. Героите на европейското кино са предимно зависими хора, измъчени от исторически, идеологически гнет, от политически, обществени, социални трудности, които се борят за оцеляване: от „Крадци на велосипеди“ на Де Сика до „Пепел и диаманти“ на Вайда, от „Строго охранявани влакове“ на Менцел до „Бракът на Мария Браун“ на Фасбиндер, дори от историческия „Иван Грозни“ до „Виридиана“. Зрителите, изстрадали този век, бяха признателни, че големи филмови режисьори са разказали техните страдания и провали. С успокоение и радост виждаха, че някой е разбрал и описал историята им.

Но за младите тази кьонигсбергска битка е скучна и далечна приказка. Те не се интересуват от страданието - искат да побеждават, да виждат примера на победителите. Сега светът е в треска, обществото почти навсякъде боледува, хората се страхуват от непознатото, от несигурното. Засилва се липсата на толерантност.

Задачата на разказвача сега е като на противоотровата.

Ако ние не разкажем историите си, никой друг няма да го стори вместо нас. Ако не ги разкажем така, че да събудим интереса на другите, ако не сме достатъчно развлекателни, все едно не сме казали нищо. Има само един начин да отговорим на днешния свят - като разкажем истории, които могат да разкрият творческата енергия, родена от противопоставянето на трагичното и комичното, за да може тя да пречупи бруталността на подклаждащите нездрави чувства.

Преди няколкостотин години, когато някой е искал да сподели историята си с другите, грабвал китара и почвал да пее от кръчма на кръчма. Ако бил зле с китарата, ако мелодията не била хубава или историята не представлявала интерес за никого, ако евентуално не пеел достатъчно чисто, силно и хубаво, в кръчмата почвали да се прозяват, да го прекъсват, изгонвали го. Но ако свирел хубаво, пеел с чист и звънлив глас или поне историята била интересна и грабваща вниманието, тогава го канели на чаша вино, а може би и на вечеря и го насърчавали да дойде и следващата вечер, да пее отново.

Приятели! Това е задачата!

Киното днес е важна част от комуникацията, дори от културата. Наскоро четох, че по време на Втората световна война английският министър на отбраната се обърнал към министър-председателя Чърчил с молба да бъде увеличен военният бюджет с цел повишаване на защитата. „Откъде да взема парите?“ – попитал Чърчил. „От културата и от социалните разходи“ – предложил министърът на отбраната. „Ами тогава вие какво искате да защитавате?!“ – попитал Чърчил.

10 май 2012 г.

От унгарски Юлия Крумова

Бел. ред. Публикуваме текста с любезното съдействие на Унгарския културен институт