

Кристоф Хайн

*Мелцеловият играч на шах
отива в Холивуд.*

*Изчезването на художествения
производител в епохата
на техническата възпроизводимост*

Пет години преди Едгар Елан По да измисли своя детектив мосою Огюст Дюпен като пример за аналитична фантазия и комбинативност, той разкрива произхода на Дюпеновата проникателност: по дедуктивен път той лишава Мелцеловия играч на шах от неговата мнима техника, която го бе превърнала в много-посещавано и многохвалено чудо. По доказа скрития в апаратурата човек. Шахматното изкуство на този играч съвсем не беше сензационно, учудване предизвикваше илюзорното техническо постижение, мнимият автомат. В седемнадесет точки По обоснова не само защо по всяка вероятност в апарата може да е скрит човек, но и че по необходимост той се обслужва от човек. Мелцеловият играч на шах, построение на Волфганг фон Кемпелен¹, беше едно измамно изобретение, чийто нос обаче сочеше във вярната посока. Два века след механизма на Фон Кемпелен, който трябваше да създава илюзията за автомат, ние сме изправени пред автомати не само при игра на шах. И не само техният малък обем, но и тяхната мощност, комбинативност и бързина ще погречат поначало на всеки да търси в тях скрит човек. Сега изобретателите на компютъра са онези, които искат да вмъкнат в него, в перфектния автомат, човек. Защото съвършенството на автоматa предизвиква у много хора ирационални стракове — независимо от социалните проблеми, които възникнаха в западния свят с неговата масова поява. Перфектността е повече от човешка, свръччовешка, следователно нечовешка и поради това обезпокояваща. Не съвсем без вътрешен страх ние обслужваме копчетата, завиждаме на следващите поколения за непринуденото им боравене с тези уреди и развиваме може би едно закъсняло разбиране за нашите прадеди, които уплашени и с треперещи пръсти са обръщали ключа на електрическата си лампа.

Производителите на компютри се опитват да обезсилят такива блокиращи пласмента стракове чрез очовечаване на апарата, което го представя като партньор и приятел. До микропроцесора се вражда, така да се каже, един човек. Този излишно инсталиран човек няма нищо общо със стоящия зад апарата човек, с тези, които го произвеждат, използват и направляват, с учените и техниците, с политиките и военните. Този човек има само една-единствена функция: той трябва да ни убеди в своето непрестанно присъствие и само чрез него да постави под съмнение техническото управляващо устройство и да го представи като нов тип на Мелцеловия играч на шах. Нещо противоестественно, защото то противоречи не само на нашата природа, то преобръща и природата на техническия инструмент свидетелствува срещу нас.

Неудоволствието от техническото развитие се спасява по опит и традиция в области, недостъпни за рационалното. „Le coeur a sa raison, que la raison ne connaît pas“, казва Паскал, сърцето има свой разум, който разумът не познава. Неудоволствието подвежда и ни довежда до този трудно контролиран разум на сърцето, където в ореола на хуманността традиционни човешки ценности, способности и функции очевидно позволяват да се доближим до самите себе си, да дойдем

на себе си. Чувството на приятност съществува там, където сме идентични със себе си. И винаги, когато обществени, политически, технически или художествени промени ни обезпокояват, възбуждат у нас неудоволствие, ние се спасяваме в идентичността на традиционни ценности, това ще рече, на приети и респектиращи, значи, неподлежащи на съмнение ценности.

Ако отдаваме голямо значение на идентичността на човека със самия себе си — въз основа на психическото устройство на човека сме принудени да го сторим, — то не можем да отречем, че търсената идентичност рядко се постига по непознати, неизследвани пътища, а обикновено се намира в изяснени, осигурени, непоклатими сфери, тоест на вече постигнатите и обитавани места, в пещерите, откъдето сме тръгнали. В този смисъл изследователят или откривателят има най-малък шанс да стане идентичен със себе си, защото неговият предмет в крайна степен му е противоположен: той му е чужд, непознат и неизяснен. Изискването да намерим собствената идентичност в своето време означава да се заселим в (още) необитаемостта, означава дори да се откажем от поселище, от обиталище, тъй като то представлява ретардиращ момент в потока на времето, маркира покой в наистина развълнувано море. Новото никога не е приветливо, то е неудобно, не ни дава спокойствието, което очевидно ни е необходимо, за да намерим себе си, макар и да го означаваме с приятно звучащите думи прогрес, напредък. И особено онези изследователски и откривателски сфери, които по-рядко и по-принципно отхвърлят преди намерените решения в полза на новите, например науката и техниката, които удостояват постиженията на бащите в най-добрия случай с исторически интерес и за които съвременните привърженици на традиционни, тоест остарели решения представляват анахронизъм, непрекъснато ще нарушават веднъж намерения ни покой.

Уют, намиране на себе си може да ни даде по-скоро разумът на сърцето, за който, както отбелязва Паскал, другият разум (разсъдъкът, познанието) не знае нищо. Този разум на сърцето ограничава онзи на човешката разсъдъчност и само условно му дава право да свидетелства за него. Към него спадат безспорно религията, философията, към него спада и изкуството. Значи тези прояви на човека, в които предишните решения, трудът на предците, представляват не само смети стъпала, смети в по-късния етап на развитието и практиката, но и все още валидни резултати на човешкото производство, в сила още и за нас и неснимаеми, тоест като решения ненадминати и недосегаеми. Те съществуват — за разлика от предишни продукти на науката и техниката — и практически още за нас. Те могат да доставят и на нас, родените стотици или хиляди години след тях, удоволствие или помощ и познание. Днес те още събуждат у нас вълнение и възторг, ние сме заети с тях, все още ни занимават техните въпроси, тревожат ни техните проблеми. Техните автори успяват да говорят с нас чрез своите продукти, те успяха да станат чрез тях наши привидни съвременници. Хилядолетният калем на египтяните или родената преди едно столетие пишеща машина могат да събудят само нашия исторически интерес, те са станали непрактични за нас, стоят извън нашата практика. Географските и астрономическите карти на гърците, както и анатомията на Рембрандовия век ни казват нещо за техните създатели и тяхното време. Първоначалното им съдържание обаче е било непрекъснато снемано и коригирано и не представлява стойност за нас, то е станало за нас безполезно. Неснимаемостта на изкуството ни позволява регреса, придържането към завареното, постоянното пребиваване във вчерашното. Това, което в науката и техниката би било не само анахронично, но и шизофрено, в изкуствата е възможно. Допустимо и дори обичайно е да се живее в традицията и да се отхвърлят новите решения като неспадащи към изкуството, като неизкуство, некултура, те изобщо да не се възприемат. Да означават Балзак или Достоевски като крайни точки на литературата и да не се

приема следващият след тях век, е позволено дори на професионално занимаващи се с литература. Едно подобно поведение в математиката и биологията, в машиностроенето и архитектурата е просто немислимо. Игнорирането на нови постижения и открития тук е недопустимо, пагубно и смъртоносно.

Да намерим собствената си идентичност в нашето собствено време ни пречи едно възпитание и образование, създадено в далечни времена. То носи отпечатъка на едно поколение преди нас. И ако това поколение също е получило своя облик предимно от предишното поколение, а не го е изработило само, то става ясно колко дълбоко в миналото стигат корените на нашето възпитание и образование. То се докосва и модифицира от нашето време, остава обаче сраснало с традицията и с едно време, което ние не познаваме. От това сетивно непрехожливо време произхождат нашето образование, строежът и мащабите на нашата култура. И затова ние приемаме продуктите на онова време, защото те са продукти, които отговарят на нашите традиционни ценности предстани. Поставяме ги под въпрос само там, където производството на собственото ни време напълно ги е изместило и е извоювало свои собствени ценности.

Както казахме, изкуството на миналите столетия се сменя само условно и като цяло е незаменяемо. Неговата валидност, подкрепена от традиционното образование, не подлежи на съмнение. Напротив, съмнителни са по-скоро новосъздаваните продукти на изкуството, които в най-добрия случай заявяват своята валидност, но не могат да я докажат и извоюват с никакво средство, с никакво доказателство с никакъв общоприет мащаб. Ако интелектът и разумът са винаги недоверчиви и недоволни, ако се съмняват във всичко освен в невъзможното и презират съществуващото, за да заложат на утопичното, то разумът на сърцето е консервативен. Не остротата на мисълта, недвусмисленото доказателство, съответствието и пълното сходство на изображението важат пред този разум. Той търси естетически и нравствени добродетели, чиито корени са несъмнено в миналото, в традиционните ценности: красота, хармония, майсторство, съвършенство, утеха и насърчение, благотворни и успокояващи предстани за света, евангелието, благовещието. Това са ценности, насочени не към познанието на света, а към възможността да се живее в него, въпреки всичко да се живее в него. Несъмнено противоречие, тъй като всички изследвания, всички науки почиват на същата основа: да се познае светът, за да може да се живее в него. Защото от непознатото идва за нас смъртоносното. Противоречието на тези сходни и все пак различни функции на различни видове разум посочва една пропаст между резултата на познанието и човешката възможност да живее с него. Ние се нуждаем от истината за нас и околния свят, но същевременно се нуждаем от едно успокояващо, разкрасяващо и подправящо було върху опознатото, за да можем да го издържим. Това нежно було може да ни достави разумът на сърцето, например изкуството. И ние с удоволствие му отдаваме признание, ако неговите продукти се легитимират с патината на познатото, с една заимствувана патина, с традиционния образец. Защото не новото решение, новото изобретение като реакция на променящата се свят, а по-скоро онези произведения, които не само не отхвърлят традиционните образци, а си служат с тях без промени, са приемливи, допустими.

За разлика от най-новите продукти на науката и техниката тези на изкуството не могат да извоюват актуалната си употреба. Традиционните, утвърдените, сигурни продукти запазват за нас валидността си, тъй като новите не премахват нито естетическата, нито потребителната стойност на традиционното изкуство. За нас не е трудно да отхвърлим новите предложения на изкуството, тъй като тяхната стойност на първо време е недоказана и изглежда съмнителна за нашите мащаби. Всяко мнение за най-новите произведения на изкуството, които не могат или

не искат да бъдат в съответствие с тези мащаби, става тогава възможно, защото тогава всичко зависи само от субективността на производителя или потребителя. Разумът на сърцето, който трябва да даде оценка, говори с вещина само тогава, когато един възникнал около продукта ореол е направил този продукт валиден и окончателен. Естествено същият ореол възпрепятства непредубедения поглед върху произведението на изкуството. Ценности и оценки стават тогава неоспорими, образуват сами част от ореола и в най-добрия случай могат да бъдат модифицирани. Липсващият ореол при новосъздаденото произведение позволява може би ясен поглед, но този поглед е безпомощен. Смисъл и безсмислие, модерно и модернистично се намират много близо едно до друго. Смайващото, радикално постижение обърква и дразни, по-разбираемо е съласуваното, обвързаното с традицията, с откритието от вчера.

Към края на първата третина на нашия век Валтер Бенямин представи своя текст „Произведението на изкуството в епохата на неговата техническа възпроизводимост“. Този труд е монумент на неговата надежда. Той не можа да излезе в Германия, тъй като там — за разлика от предвижданията на Бенямин за бъдещето — една съвсем друга „работническа партия“ дойде на власт. Това никога не е нахърнявало и не нахърнява актуалното значение на текста. Действителността, висш пробен камък на всяка практика, е мъртва скала при досега с невъзможното. Разглеждайки перспективите на изкуството в нашия век, Бенямин залага на възпроизводимостта на художествените произведения, тъй като тя разклаща авторитета им, измамливия блясък, ореола. Той вижда във възпроизводимостта ликвидирането на традиционната ценност, освобождаването от култовото, края на мнимата им автономност. Той очаква от нея такъв технически стандарт и възможност за контрол, каквито дотогава са били познати само в науката и техниката, тоест подбор, свободен от чиста субективност, тъй като апаратурата става решаващият медиум. Той вижда и едно ново отношение на масите към изкуството: от крайно изостанало то се превръща в най-прогресивно. „Репродукционната техника, пише Бенямин, отделя репродуцираното от областта на традицията. Като размножава репродукцията, тя поставя на мястото на неговото еднократно проявление масовото. А като позволява на репродукцията да се нагоди към възприемания в съответната му ситуация, тя актуализира репродуцираното.“ Бенямин залага при това, както Ленин преди всичко на киното, онова изкуство, което е свързано с техническата възпроизводимост и което възниква с нея. На всички възражения — например предупреждението на Хъксли да създадената опасност от вулгаризиране на бъдещото изкуство именно чрез тази възпроизводимост — той отговаря колкото лаконично, толкова и убедително със забележката: „Този начин на разглеждане е явно непрогресивен.“

Това, на което Бенямин се надяваше, беше един преврат на цялата социална функция на изкуството. На мястото на нейната традиционна обосновка върху ритуала той вижда политическата ѝ обосновка — и залага всичко на нея. Техническата възпроизводимост носи масовото разпространение, разпространението сред масите, освобождението на изкуството от всякакъв елитен, дори от всякакъв национален интерес. Космополитът Бенямин се надяваше, че масовото разпространение на произведенията на изкуството ще доведе до интернационализиране, до международни мащаби и критерии, до световно изкуство. И с несломимо въодушевление той формулира онова изречение, в което е заложена повратната точка на рухването на неговите надежди: „Репродуцираното произведение на изкуството ще бъде във все по-висока степен репродукция на едно програмирано за възпроизвеждане произведение на изкуството.“

Петдесет години по-късно ние констатираме непрекъснатото развитие на апаратурата, един грандиозен и напълно достоен да бъде варечен революционен по-

стоянен преврат в техниката, във всички необходими за възпроизвеждане на всички изкуства уреди. Възможностите за възпроизвеждане — днес все още далеч неизчерпани, както ни доказват ежегодно панаирите на технически новости — са изумителни и примамливи, и то не само за професионалните производители на репродукции.

Масовото разпространение и интернационализиране се извърши в неподозирани за Бенямин мащаби. Но това, което достигна до масите, което надхвърли националните граници и ограниченияте интереси, е на първо място не изкуството, не и технически възпроизводимото изкуство, а апаратурата. Необходимите за масово репродуциране технически уреди станаха все по-евтини и се превърнаха в артикул за масова консумация. В домакинствата на първия свят — тъй като в Северна Америка и Западна Европа се говори за трети свят, би трябвало следователно да има и първи, под който явно трябва да разбираме Северна Америка и Западна Европа — в домакинствата на Първия свят днес вече се намира едно стандартно оборудване за репродуциране на звуково и филмово изкуство, което далеч надминава техническите възможности на филмовите фирми от времето на Бенямин. Според Бенямин с това би трябвало да е дадена основата за демократизиране на изкуството, предпоставката за неговата политическа обосновка. Масовото разпространение на апаратите за възпроизвеждане и на изкуство би било за Бенямин желана крачка към ликвидиране на традиционната стойност на изкуството и на традиционните произведения на изкуството. Продължавайки неговата проекция в бъдещето, бихме могли да кажем: „Днес ние стоим в началото на едно всеобхватно, генерално демократизиране на цялото изкуство, на неговото производство и възпроизводство. Производителите и потребителите на изкуството не са отделени повече един от друг. Развитието на техническите апарати води до края на специалистите. Всеки има възможност и технически да произвежда изкуство. Разходите за техниката на производството, както и на възпроизводството не представяват днес (или в най-близко бъдеще) повече непреодолима пречка. Единственото, гениално неповторимото, ореолът на изкуството бе зелято от технически рекорди, които със своята широта на действие и нужда от неограничени покупателски кръгове допринесоха за развитието на демокрацията.“

Така бихме могли да кажем, заемайки днес становището на Бенямин. За такива евфемистични изявления имаме обаче малко повод. Причината за това според мене е не в някакво непредвидимо от Бенямин развитие, в някакъв неподозиран технически или обществен прогрес, а в това, че и произведението на изкуството в епохата на своята техническа възпроизводимост се произвежда и възпроизвежда в общества, които подлежат на икономически и политически условия. Изкуство се произвежда в първия, втория и третия свят, в страни на социализма и капитализма. „Репродуцираното произведение на изкуството, писа Бенямин, ще бъде във все по-висока степен репродукция на едно програмирано за възпроизвеждане произведение на изкуството.“ Техниката налага масовото разпространение, тя налага падането на всякакви особени интереси, частни и национални, налага интернационализирането на изкуството.

Днес, напротив, ние трябва да регистрираме друг процес. Масовото разпространение на произведението на изкуството, станало възможно чрез неговата възпроизводимост, доведе до интернационализиране на водещите или владеещите пазара концерни, които произвеждат, репродуцират и разпространяват продуктите на изкуството. Холивуд е само един пример, назовава само една област от този вид интернационализиране. В световен мащаб САЩ имат такива успехи в изкуствата, които са особено подходящи за техническо възпроизвеждане, че не без основание в различни страни възникна понятието „щатски културен капитализъм“. В някои страни (не само в социалистически) се обсъждат, респ. прак-

тикуват, ограничителни мерки за този господстващ културен вѝос, тъй като е застрашено съществуването на собствената национална култура. Холивуд — ще се спира на това има като пример, защото то стана световен символ на технически и икономически най-прогресивното кино: серийната крупна продукция; при това не бива да се забравя, че тези нормирани филми се произвеждат не само в Северна Америка, както и че в Холивуд също се произвежда още филмово изкуство, макар и, икономически погледнато, то да има големината на смокинов лист, — Холивуд наводни глобуса не само със своите художествени репродукции, но и със своята идеология и естетика. Търговският успех на Холивуд принуди очевидно филмови дейци от най-различни страни да създадат филми, съответстващи на художествените критерии на Холивуд. Подчинение изискват едно разпространение и един пазар, които практикуват и налагат почти в цял свят този принцип на всички свои сделки заради носещия печалба успех. Ако репродуцираното произведение на изкуството е във все по-висока степен репродукция на програмираното за възпроизвеждане произведение на изкуството, то при тези условия това означава, че производството трябва да се подчинява не само на техническите предпоставки на възпроизводството, но и на неговите обществени и политически предпоставки. А онези произведения на изкуството, чиято техническа възпроизводимост е непосредствено обоснована в техниката на тяхното производство — тоест преди всичко кинофилмът и телевизионният филм, — подлежат в особена степен на този диктат.

Приветстваното от Бенямин интернационализиране на филма донесе на филмовата продукция в капиталистическите страни обичайния за международни продукции стандарт: производство в рамките на един владеещ пазара концерн. Националният интерес се интернационализира, а там, където интересът се нарича капитал, ограничителните прегради паднаха в полза на един неограничен интерес на капитала. Интернационализирането на филма повиши по необходимост неговата пазарна стойност. А надхвърлящата националните възможности стойност е изчислима, тя е съотношението между разходи и печалба. Със своето интернационализиране филмът придоби нова естетика: международният успех, който сега стои пред всеки друг интерес. Желаното от Бенямин масово изкуство на политическа основа не можа да се появи там, където основата е печалбата. Бенямин залагаше на ликвидирането на ритуала, на традиционното, на ореола на художественото произведение. Управляваното от международни концерни филмово изкуство разруши действително тази система от връзки. Но тези понятия станаха и негодни, те не бяха отхвърлени, а възкресени в една нова система от връзки и с отчасти ново съдържание. Ритуал и ореол, гениалност и неповторимост станаха често употребими понятия на масовото изкуство, чиято имена се смеят със светкавична бързина, за да могат да преживеят. Тяхното съдържание обаче е лишено от тайна. Използуването им подлежи на контрол, тъй като те са подчинени на същите интереси, както художествените произведения. Зависимостите и връзките, цялата им традиционна система, както и условията за оригиналност бяха сведени до възпроизводимото, употребимото. Бедният поет, нещастният гений — това бяха персонафицираните символи на едно изкуство, което отговаряше на традиционни представи. Изкуството в епохата на ориентираното към печалба възпроизводство има нужда от други символи. Например: един подчинен, стоящ приведен пред бюрото на шеф на възпроизводителната индустрия.

Възпроизводството определя производството на художественото произведение. То го определя не само технически — както се надяваше Бенямин, — но и политически. Самото определящо възпроизводство е определено от продажбата, от успеха. Зависимостите са недвусмислени, открити, явни. Гениалност и неповторимост, ритуал и ореол станаха действително непригодни за това производство понятия и са нужни, доколкото изобщо се употребяват, само за етикетирание на

стока, която се произвежда и възпроизвежда по съвсем други критерии. Традиционните понятия трябва да придадат на тази стока шлифовката на една духовна атмосфера, чиято липса в производствената фаза на стоката е необходима предпоставка. Традиционните понятия трябва да внушат на потребителя един начин на производство, който да направи предложението продукт за него приемлив, носим и ценен. Тези понятия трябва да създадат илюзията за присъствието на човешки производител, на човек на изкуството, тъй като за потребителя на изкуството той изглежда една все още неотнимаема съставка на този вид стока. Традиционният етикет трябва да завоалира фактите. В онази област, която поради своята техника особено радикално се определя от възпроизводителната индустрия, капиталистическият възпроизводителен процес отдавна е освободил художественото производство от човека на изкуството като автор и творец. С това кинофилмът и телевизионният филм станаха подлежащи на контрол и управление в цялата си производствена фаза. С ореола и с тайната умря и непредвидимото, с него и търговският риск. Изкуството стана производство, необвързано повече с човека на изкуството и таланта, свободно от случайното дарование и подлежащо на координиране. Да го обозначим като демократично, ни пречат отношенията на собственост, защото право на глас имат собствениците на възпроизводителната индустрия и техните управители. По тази причина за естетиката и философията на холивудския филм най-много могат да ни кажат мениджмънтът и счетоводството, тъй като те имат решаващата естетическа компетентност. В епохата на възпроизводителната индустрия произведението на изкуството подлежи на изчисление. Със съответен инструментариум то може да се координира и да се предопредели във всеки детайл — като всяка друга промишлена продукция.

Преди повече от петдесет години Луис Бунюел посетил Холивуд за шест месеца. В мемоарите си той разказва:

„През свободните часове, които не бяха малко, бях изобретил нещо твърде странно . . . , а именно синоптична табела на американския филм.

На голям картон или дъска нанесох няколко графа, лесно подвижни, с помощта на шнулове. Първата графа например за обстановката: парижка обстановка, Див запад, гангстери, война, тропици, комедия, средновековие и т. н. Втората графа се отнасяше до епохата, третата до главните фигури и т. н. — бяха около пет графи.

Основният принцип беше следният: американското кино функционираше по една толкова механична, строго установена система, че ако се подредяха в една редица определена обстановка, определена епоха и определени фигури, то благодарение на моята система от шнулове с абсолютна сигурност излизаше и главното действие.

Приятелят ми Угарте, който живееше над мене в същата къща, владееше перфектно механизма на моята синоптична табела. Трябва още да добавя, че информацията за съдбата на главните женски образи, която можеше да се получи благодарение на моята табела, бе изключително точна и достоверна.“

В същото време, когато Бенямин формулира надеждите си за развитие на изкуството в условията на неговата техническа възпроизводимост, Бунюел открива неговия алгоритъм. Явно объркан от собствените си наблюдения, той го нарича „нещо твърде странно“. За нас този алгоритъм е станал по-обичаен, тъй като оттогава възпроизводителната индустрия се опитва да го наложи не само в САЩ, и то в никакъв случай не без успех. Най-новите продукти на тези по цял свят копирани филми и серии се ползват по-стриктно от когато и да било от алгоритъма, тяхната изчислимост подлежи на абсолютна закономерност. Няма нужда повече от злия и опитен поглед на колега от занаята като Бунюел, за да се проумее механизмът. Механиката е станала видима за публиката, и това в ни-

какъв случай не накръпява консумацията на тези продукти, а стана фактор на тяхното въздействие. Публиката е сигурна, че няма да бъде уплашена, объркана или обезпокоена от нищо. Ситуациите и протичането на действието, както и конструкциите на лицата създават едно безкрайно „Deja-vu“ — преживяване на публиката. Изненадващото, несигурното, напрежението, неизвестното, всичко това е подчинено на непрекъснатото повторение. Страшното винаги може да се предвиди, внезапно ставащото събитие е отдавна познато. Еднообразието и повторението са основите на тази драматургия. Онова, което е уморително скучно, е и познато, и близко. Уютното създава удоволствие, а непрекъснатата равномерност на движението — обитаема идилия. Катастрофата и хепиендът имат еднаква задушевност.

Успехът на това изкуство е неговата изчислимост. Потребителят не купува слепешката, желаните и с удоволствие заплатени информации са му отдавна познати. Той купува продължението на вечно едно и същото. Тази изчислимост улеснява изчислимостта на производството, тя налага автоматизацията на художественото производство. При един бегъл поглед върху въздесъщите телевизионни серии виждаме съзнателно опростените методи на тяхната драматургия, с които те си служат механично и без изключение. Тяхното протичане и взаимодействието на частите е толкова коректно и изненадващо, колкото ходът на часовниковия механизъм. Централният принцип на серийната драматургия е принципът на синусовата крива с изместена фаза. Кривите на историите взаимно се кръстосват. Постоянно някакви истории започват (т. е. кривата се намира при минус 1), развиват се или свършват (растящ или падащ сегмент на кривата) или пък се намират на връхната точка на катастрофата, респ. на хепиенда (кривата е на кулминацията си плюс 1). Кривите на историите на отделните части са при това така преплетени една в друга, че по всяко време максимално всички точки на кривата между минус 1 и плюс 1 са заети от различни криви (т. е. истории), така че винаги се поддържа интерес, задоволява се нуждата от напрежение и хармония, докато същевременно се подготвят или довеждат докрай нови криви (нови истории).

От този принцип следва, че в зависимост от броя на частите серията трябва да представя съответно много криви (истории, линии на напрежение). Поради това една обща серия трябва да предлага голям брой повече или по-малко свързани отделни истории. И следователно всяка част на серията трябва да показва една проста, лесно обозрима история, която е така отделена от количественото мнозинство, че на фона на винаги наличната, разполагаема мрежа от криви една отделна изпъква и временно доминира, т. е. обслужва интереса. Принципът на кривите обуславя правилото на неокончателното. Всички катастрофи и хепиенди трябва да бъдат само привидно окончателни крайни точки, които по желание да могат да се отменят или коригират в течение на серията. По-късната корекция трябва да бъде заложена като — първоначално неразличимо — игрово начало още в развиващата се частична история и мнимо окончателния ѝ завършек, за да се придаде на по-късната корекция известна вероятност.

И така както кривите на отделните истории произволно могат да бъдат продължавани, т. е. в тенденцията си са безкрайни, такива са те и в началото. Всяка история може да има по същия принцип на кривите произволно много предистории. Кривите са отворени и безкрайни от двете страни. Дори смъртта е загубила всякакъв авторитет в тази драматургия на безкрайните криви. Ако едно възкресение може да се направи убедително и невероятното не смущава публиката, то мъртвият по всяко време може да се възкреси, както мъртвият герой, така и мъртвият артист.

Механиката на серийната драматургия показва как техническата възпроизводимост с обратно действие улеснява и обуславя техническата производимост или този художествен жанр. При наличие на достатъчно познаване на формали-

зирания процес — а казаното дотук показва колко скромни трябва да бъдат тези познания, — при днешното ниво на развитие на компютрите за никой програмист не представлява трудност да напише програма за каквито и да било серии, та дори и една-единствена програма за безброй много серии. Изчерпателен апарат от банални фрази и разговорно-речево редуцирани клишета, опис на стандартизирани конфликти, избор от обикновени, съответно манипулируеми характери с възможната (вероятната, убедителната) за тях скала от чувства и действия, оценъчен каталог на филмовите места на действие, както и степенувани според ефекта указатели на костюми, маски, реkvизити и пр. са достатъчни като основен фонд на една компютризирана програма за автоматично изготвяне на телевизионни серии.

При наличието на достатъчен фонд от такава информация — а сериите показват, че средната норма може да се достигне с минимум възможности — безкрайното производство на безкрайни серийни сценарии е единствено въпрос за правилно обслужване на компютъра и на въведените данни, на характеристиката на кривите и на сполука в сферата на случайността, при употребата на произволното число. Човешки контрол или корекция не само биха забавили това художествено производство, те биха могли да нарушат оптималната характеристика на кривите, т. е. да унищожат художествения продукт.

Исключение е допустимо само тогава, когато трябва да се въведат допълнителни данни, чието предварително програмиране е твърде проблематично, например тематичното използване на деликатни теми — обществено табу, били те от политически, сексуален, расов, военен или религиозен характер. Тези допълнителни данни трудно се поддават на програмиране, защото подлежат на промени и движения в общественоста и следователно само условно могат да се третираят като постоянни стойности. Да бъдат все пак включени в актуалната програма повелява възпроизводителният механизъм. Бързото реагиране на нови обществени шаблони доказва привидната изобретателност, смелост и авангардизъм на серията.

От всичко това следва, че създаването на обичайните и познати днес телевизионни серии чрез програмирани компютри е не само теоретически мислимо. Възможностите на автомата по-пълно и по-бързо от всеки човек да проверява и свързва всички налични и познати данни, както и да намира драматургически оптималния път, т. е. най-ефектната синусова крива, го предопределят за творец на това изкуство. Поради това използването на компютъра за производство, определено от техническото възпроизводство и пазарния пласмент, е целесъобразно и икономически оправдано. То е технически и комерчески необходимо.

Като имаме предвид днешното, заложено върху техническа възпроизводимост, изкуство и модерните технически възможности, както и общоизвестните последици от един борец се за рентабилност на тези продукти мениджмънт, не можем да отхвърлим извода: компютърът като производител на това изкуство отговаря на достигнатия стандарт на нашата епоха.

Като логичен завършек на моята верига от доказателства мога да твърдя, че това серийно изкуство на практика вече се произвежда от компютри. Защото, тъй като техническите предпоставки са дадени и продуктите не превишават достижимото чрез автоматизация ниво, едно съмнение в действителното използване на компютрите би поставило под въпрос способността на капиталистическата забавна индустрия да работи рентабилно. По-безсмислен упрек от този едва ли би могъл да ѝ се направи.

Мелцеловият играч на шах отиде в Холивуд.

Старото изобретение на Кемпелен от 1768 г. беше, както По убедително доказва, машина, обслужвана от скрит в нея човек. XVIII век, в който бе конструи-

ран този мним автомат, а и XIX век, в който този измамен предвестник на едно близко бъдеще обикаляше и смайваше света, имаха до голяма степен ненакърнена представа за човека, на когото земята е подчинена. Титаничната дързост на хуманизма, която обяви човека за корона на мирозданието и която не познаваше нищо по-могъщо от него, можеше да бъде шокирана само от една машина, която — макар и изобретена от човек — изглеждаше да притежава собствена, независима интелигентност. Мелцеловият трик трябваше да действа именно като сензация, защото неговият играч на шах изглеждаше окончателният и технически завършек на европейската култура. Думата за епохата на машините беше родена преди машините.

Новият Мелцелов играч на шах, с който сега Холивуд обикаля света, е пак една конструкция, която свързва машина и човек с измамното намерение да грабне публиката. Машината сега е действително в състояние да даде желаните резултати в каквото и да било количество изкуство като непрекъсната репродукция на изкуство. Човекът на тази машина не е повече скрит в нея, напротив, той е онзи, който трябва да скрива машината — действителният творец. Единствената функция на този човек е да присъства. Пред очите на публиката той трябва да върви напред-назад пред машината и да обслужва блестящи копчета, за да създава впечатлението, че този автомат не е нищо друго освен един традиционен занаятчийски инструмент, едно техническо продължение на човешката ръка, сравним с чука или триона. Той е ангажиран, за да доказва привидно на публиката, че машината доставя непрекъснато изсипващите се върху нея поредици на едно потребителски и комерсиално ориентирано серийно изкуство единствено благодарение на решавашите, незаменими движения на неговите ръце. Неговото присъствие трябва да доказва несломимата човешка фантазия и творческа сила. Той трябва да придава на продуктите на машината онзи традиционен вид, без който за публиката изкуството е невъзможно, именно ореола на тайната на творчество и гениалност. Той трябва да сложи върху машинния продукт онзи човешки печат, без който за потребителя и най-простите форми на забавното изкуство са неприемливи. И колкото по-недвусмислено доминира машината и нейните продукти издават автоматичната, серийна изработка, толкова по-активно трябва да действа прикрепеният към нея човек. Той трябва да превърне своята личност в измамна илюзия, зад която изчезва действителният производствен процес. Той е фасадата, която гарантира пласмента, рекламният образ, "personality". Тук се крие и една от причините за факта, че изпълнителските изкуства през този век станаха по-важни. Свърхчовешки контури придоби изпълнителят на едно изкуство, което той трябва да представя и чиято серийна изработка трябва да прикрива. Техническата възпроизводимост на изкуствата не причини тяхната зависимост от капитала, но я повиши в непозната досега степен и улесни изместването на човека като художествен производител от производството. Сега капиталът може несмушаван да произвежда с апарати, които са в състояние да дават безкрайни продължения по една веднъж зададена програма. Рискът да се работи с човешки творци, които са зависими от настроения, от една неуправляема душевност, от непредвидимите хрумвания на таланта, този риск беше сведен до нула с въвеждането на машините. Безотказният сървиз на компютрите се гарантира от техните производители. Идентичният със себе си продукт на серийната фабрикация на изкуство, свързан с необходимата не за производството, а за пласмента "personality" на изпълнителя, — достигна непознат за предишните векове по големина пазар.

А тези продукти оформят своите потребители.

Надеждата на Бенямин за просветена масова публика бе лишена още в зариш от всякакво основание. Тя се опираше на случайности и на съмнителни сравнения (той противопоставяше Чаплин на Пикасо, за да открие някаква прогрес-

сивност на масите в зависимост от техническата възпроизводимост; днес, напротив — като имаме предвид действително масовото изкуство телевизия, — бихме могли да констатираме напредък само в едно, макар и твърде проблематично отношение на масите спрямо сюрреализма). Надеждата на Бенямин се подхранваше от несломимата вяра в бъдещето и от действителните възможности в епохата на техническата възпроизводимост на художествените произведения. При това обаче той напълно се абстрахираше от факта на капитала. Това масово изкуство не само се е отдалечило само от изкуството и действителността, то успя да възпита и своята публика в същия дух. Може в началото на нашия век отношението на масите например към Пикасо да е било крайно назадно — както пише Бенямин, — то е било все пак дотолкова прогресивно, доколкото въобще е било някакво отношение. Днешното масово изкуство толкова пълно абсорбира своите маси, че те не са в състояние даже да възприемат новите произведения на изкуството и следователно не могат да бъдат склонни дори и към консервативно отношение спрямо модерното изкуство.

Възпитателният и образователният процес на масите чрез масовите изкуства — филм и телевизия — упражняват влияние върху цялата област на изкуството. Не е трудно при тези условия още днес в голяма част от произведенията на литературата и театъра зад „personality“ на твореца да се открие комерсиално програмираната машина. „Ghostwriters“ (писателите-фантоми) са обаче не компютрите, а диктуваните от маркетинга и печалбата програми на един глобално ориентиран пласмент.

При тези условия всичко може да се очаква само от едно изкуство, което не се подава на възпроизводителната индустрия, респ., което тя счита за неизползваемо. При тези условия кулата от слонова кост става дръзко-авангардистично и революционно построение, а неповторимият талант със своя ореол от тайна и гениалност — социално отговорна алтернатива. Прогресивно става връщането към една богата традиция, а традиционният похват — бленуван досег с едно похуманно и по-благоприятно за изкуството бъдеще. Защото при тези условия техническата възпроизводимост на художественото произведение не води до ликвидиране на култовата стойност и практическо усвояване на произведението на изкуството, а само до повсеместно присъствие на пазара.

Пророчеството на Бенямин се оказа лъжовно. То се основаваше единствено на надеждата и на несломимата воля за надежда. Техническата възпроизводимост заличи до голяма степен ирационалните стойности на изкуството, за да направи възможно репродуцирането чрез технически апарати. А масовото разпространение създаде за това изкуство една нова естетика, чийто всеобхватен принцип се състои в изискването за съгласие с възможно най-широка публика. Съгласие и общ знаменател, равенство и общност — отново демократичните правила на играта са тези, които възпрепятствуват демокрацията.

Количеството — преди да достигне до качество — донесе на репродуцираното произведение на изкуството настоящият и господстващ интерес на пазара или на държавата. Възможността за демократично партиципиране на публиката в художественото произведение и неговото производство, което чрез по-широко разпространение поставя като качествен критерий потребителната стойност вместо ореола, тази възможност не е съществувала никога. Вместо нея масовото производство допусна централизма в изкуството и доведе по този начин до почти пълен контрол на социално господстващите сили в една област, която преди минаваше за странична, объркана и стопански незначителна.

За пазара естетизирането на политиката и политизирането на изкуството станаха взаимнозаменими програми. Той си ги подчини и използва тяхната несъвместимост като широка асортиментна палитра. Последните десетилетия до-

песоха учудващи промени и всеки маниер се оказа за кратко време успешно възпроизводим. Пазарът никога не е бил пурист. С възможността за техническа възпроизводимост на художественото произведение възникна и задължението масово да се пласира. Пазарът постави като единствено валиден пробен камък за изкуството своята единствена ценност: материалния успех. „Гьоте (Волтер) . . . го е похвалил“ — това беше удостоверяващо-проблематичната гаранция за качество в епохата на занаятчийското производство. Сега на нейно място стоят със същото, макар и по-малко проблематично, значение числата на производствените разходи на художественото произведение и на неговия пазарен дял.

Пазарът не познава дисиденти, тъй като е всеобхватен, вездесъщ и всемогъщ. Това, което не съществува за пазара, го няма. И всичко, което по разумни съображения съществува, е на пазара. Всеки отказ, всяко съпротивление са недействителни дотогава, докато пазарът не ги съзре. И те започват да съществуват, щом като отказът и съпротивлението станат използвани и възпроизводими. При това колкото по-енергично и по-радикално художественото произведение противостои на пазара на изкуството, толкова по-сигурно е бъдещото му масово възпроизводство. С това всяко поведение става поза.

Там, където вместо пазара държавата определя и надзирава техническото възпроизводство, ценностите на пазара не се признават или се признават в ограничен мащаб. В епохата на традиционното (занаятчийското) възпроизводство на изкуството масите до голяма степен бяха изключени от консумацията на художествени произведения. Това улесняваше великодушното, дори свободомислието на държавния цензор. Държавната власт можеше да стане меценат там, където само тя и господстващите сили бяха потребители. Това се промени в същата степен, в която изкуството стана възпроизводимо. С изобретяването на книгопечатането започна отмирането на държавата като меценат. Другояче казано, държавният меценат не можеше повече да реагира на масовото възпроизводство само с поощрителна намеса. Сега тя се допълни с другояче действащи мерки, които превърнаха държавата в цензор. Бяха издигнати нови или други ценности. И тези ценности се сменят, самите те подлежат — за разлика от винаги ненакърнените пари — на обществено развитие. Пазител на тези други ценности стана бюрокрацията, която е непогрешима благодарение на всеобхватната администрация и постоянния изменимите нареждания. (За всяка държава непогрешимостта е само въпрос на превантивно изменими закони.) Но непогрешимостта бди над несигурни, променящи се ценности, поради което трайността на непогрешимите съждения е крайно ограничена. Но не само промяната на ценностите и различно възможните интерпретации на произведението на изкуството по отношение на държавните и обществените норми затруднява възпроизводството. Липсва не само недвусмислието, затрудняващо е преди всичко нематериалното съществуване на ценностите. „Тартюф“ е пиеса за трудностите на едно общество, в което парите не представляват единствената и най-изискана ценност. В „Тимон Атински“, напротив, става дума за въвеждането на парите и унищожаването на всички други ценности. Ако преди обеднелият аристократ е бил все пак аристократ, то сега той е само обеднял. Лицемерието бе проблем на феодализма и ще бъде такъв за всяко общество, което има други (идеални) ценности освен парите. За капитализма лицемерието е чуждо: парите са единствената добродетел, която не може да се стимулира.

Тези трудности благоприятствуват за нарастването на бюрокрацията при социализма и поощряват непрекъснатото делегиране на решения. Там, където всяко мнение е както непогрешимо, така и след минимум време невалидно, странствувашата между бюрата хартия, неуреденият акт става държавен резон. Производството и възпроизводството се превръщат — независимо от това, какви са иначе

— в постоянни нападения срещу бюрокрацията, защото те провокират непрекъснато вземане на решения, чието отлагане е жизненият еликсир на бюрокрацията. Именно чрез това производението на изкуството независимо от съдържанието и художествената си тенденция се политизира и само въздейства политически. Онова, на което бюрокрацията се стреми да попречи, тя го създава сама. Техническото възпроизводство на художественото произведение увеличава значението на пазара и на държавната бюрокрация в същата степен, в която стана възможно масовото репродуциране на производението на изкуството. Но ако пазарът може да префункционира всяка ценност в пазарна стойност, то бюрокрацията се намира в нежеланата дилема да политизира всичко. Тъй като пазарът е вездесъщ, нищо не може да стане действително, без да получи пазарна стойност, която слага отпечатък на всичко. Всяка политическа ценност, която не може да се изрази в пари, не е никаква ценност, следователно не е повече и политическа. Напротив, всичко, до което се докосва бюрокрацията — дори и ако намесата става само с намерението да се обезцени дадено произведение, да се направи то малоценно — получава политическа стойност. Само онова, което тя не оценява, остава малоценно. Но да използва този акт на макулиране ѝ е забранено под заплахата на собствената ѝ гибел: там, където не се намесва, тя престава да съществува.

Епохата на техническата репродукция превърна производението на изкуството в медиум на пазара или на бюрокрацията. Качеството на този медиум е не в количеството достижими потребители, защото по-широката общественост се заплаща с по-големи ограничения. Неговото качество се състои в радикализирането на механизмите на пазара и на бюрокрацията, на които той отне всяка завоалираща привидност. Масовата поява на производението на изкуството чрез възможностите на неговата техническа възпроизводимост сведе свободата на пазара само до пазара, а естетата-меценат — до цензора.

И все пак аз споделям надеждите на Бенямин. Това са надежди въпреки опита, надежди в историята въпреки историята. Защото това са надежди, за които няма човешка алтернатива. На млади години Бенямин купил на една мюнхенска изложба на Паул Клее една рисунка на художника. Двадесет години по-късно Бенямин описва рисунката със следните думи: „Има една картина на Клее, която се казва Ангелус Новус. На нея е изобразен ангел, който изглежда така, сякаш се кани да се отдалечи от нещо, в което гледа втрещено. Очите и устата му са широко отворени, крилата разперени. Ангелът на историята трябва да изглежда така. Той е обърнал лице към миналото. Там, където пред нас се явява верига от събития, той вижда само една катастрофа, която трупа непрекъснато развалини върху развалини и ги хвърля в краката му. Той иска може би да се спре, да събуди мъртвите и да слобии разломеното. Но откъм рай все бурен вятър, който се е заплел в крилата му и е толкова силен, че ангелът не може повече да ги затвори. Тази буря го тласка неудържимо към бъдещето, на което той обръща гръб, докато пред него грамадата развалини нараства до небето. Това, което ние наричаме прогрес, е тази буря.“

Превод от немски Анастасия Деспотова-Цандер

¹ Волфганг фон Кемпелен (1734—1804), строител на кралския дворец в Буда и управител на производството на сол в Унгария, известен като изобретател на сложни автомати, например на прочутия автомат за шах (1768), в който обаче е бил скрит човек, както и на говореща машина. Описание на тази машина е дадено в книгата му „Механизмът на човешкия език“ (1791).