

*Philosophy of Arts
Философия на изкуството*

ПРЕВРЪЩАНЕТО НА ТЯЛОТО В МАШИНА И ВЪЗХОДЪТ НА ПРОПАГАНДАТА ВЪВ ВИЗУАЛНИТЕ ИЗКУСТВА В ПЕРИОДА 1918 – 1936 Г.

Боряна Ангелова-Игова

Национална спортна академия „Васил Левски“

Резюме. Проследявайки тенденциите във визуалните изкуства в Германия, Франция и Италия в периода 1918 – 1936 г. и поставяйки ги на философски анализ, можем да разберем по какъв начин тялото на спортиста се естетизира и се превръща в машина за печелене на символен капитал за тоталитарните режими. Този период е и свидетелство за възхода и установяването на пропагандата. Тази тенденция се оказва стабилна и доминантна десетилетия по-късно, когато визуалните изкуства продължават с пропагандна цел да представят образите на спортистите-машини.

Keywords: propaganda, body-machine, philosophy of sport, visual art

В периода между двете световни войни в хуманитарните науки се забелязва един стремеж да се обясни каква грешка в прогреса довежда до най-унищожителната до този момент Първа световната война. Освалд Шпенглер в „Залезът на Запада“ (1918) вижда проблема в културата, която, превърнала се в цивилизация, вече няма своята живителна сила. Нидерландският филолог и философ Йохан Хьойзинха в „Homo Ludens“ (1938) вижда проблема в станалата прекалено сериозна игра, в абсолютизирането на победата и желанието за трупане на материални блага, в изкривената житейска философия, която вижда смисъла в надмощието над другите, а не във взаимната игра. Появява се психоанализата на Зигмунд Фройд и Карл Г. Юнг и всички търсят отговор на въпроса защо прогресът доведе до това динамитът да се използва за убийства, а не за строенето на тунели, какво накара хората на Модерността да се впуснат в най-кръвавите и варварски войни в историята на човечеството.

Вероятен отговор на въпроса може би трябва да се потърси в отношението към човека, в естетизирането на телесността в този период и във възприятието на героичното. Акцентът на тази статия е върху естетизирането на тялото на спортиста като пример за това как тялото започва да има амбивалентна функция (Grigov, 2015). Двойствената му функционалност е резултат от

неговото деперсонализиране, дисекция, превръщане в инструмент за производството на предмети и смисли. Това личи най-ярко в стиловете и формите на изкуството от този период, особено при визуалните изкуства. Именно те поставят в центъра си човешката фигура сама по себе си, без зад образа да стои конкретна личност – човека изпълнител, човека за пример, възплъщаващ силата и чистотата на войника герой и най-вече на спортиста, като възплъщение на характерния тип за мнозинството от хората, целия народ. Изключение правят, както ще видим по-нататък, изображенията на възпетите тоталитарни водачи. Основният патос на това изкуство е насочен към възможността всеки един да се идентифицира с поддържаното тяло, тялото във форма. Самото тяло се превръща в инструмент на пропагандата чрез представянето му като машина на победата, която трябва да печели медали. Това става особено ясно във визуалните изкуства от този период.

През 1924 г. Томас Ман пише „Вълшебната планина“ и поставя акцент върху болното тяло, което трябва да бъде излекувано. Тази книга е много добър пример за това по какъв начин здравето и болестта започват да вълнуват творците в този период. Желанието за изцеление става водеща обществена тема, изговорена, почувствана и изобразена в творбите на изкуството в онзи момент. След ужасите на Първата световна война на дневен ред е оздравяването на обществото, на индивида като цяло. Появява се култът към здравето, хигиената и физическата активност.

Визуалните изкуства в периода 1918 – 1936 г. в Италия, Германия и Франция са съвременници на ерата на джаза. Двете думи, които ги характеризират според един от кураторите на музея Гугенхайм в Ню Йорк – Кенет Силвър (Silver, 2011), са: хаос и класицизъм. Този период се фокусира върху следвоенния човек и стремежа за преодоляване на хаоса с помощта на класицизма. Наблюдава се завръщане към класическата изчистена форма, позната ни от изкуството на Античността. Човешкото тяло обаче след войната е болно и подлежи на лечение. Изкуството от този период не пресъздава богове, то е „прекалено човешко“. Де Кирико рисува себе си, описва се като художник на реалността, но тази реалност, тази изчистена форма е само за да се прозре болестта му и необходимостта от промяна, от лечение. В картината „Трансплантация“ от 1924 г. на Ото Дикс лицето на болния е разделено на две – едното е обикновеното човешко лице, а от другата страна е болното обезобразеното от войната лице. Човекът е обезобразен през войната и за да продължи да съществува, трябва да бъде излекуван.

Героичните тела

Героите на тези години са деперсонализирани; тези, които не са, които изобразяват конкретна личност, разпознаваема от всички, са на Вожда¹⁾. Работниците, спортистите, артистите, извършват всичко със силата на ръцете си, те са важни заради функцията си, заради това, което правят, а не заради това, което са. Само Дучето гледа от висотата на своето Foro Mussolini –

1925 г. – скулптура от Адолфо Уилд (Adolfo Wildt), пресъздаваща суровото лице на Бенито Мусолини. Профилът му пък е представен като безкраен, видим от всички страни, подобно този на бог, според скулптурата на Ренато Бертели (Renato Berteli) *Continuous Profile of Mussolini*, 1933. Скулптурата на Ернесто Михалес (Thayath – Ernesto Michahelles) – *Duce with Milestone*, 1929 г., също е с лика на Дучето, наподобяващ римски император.

В този период с цел да се изобразят героите, художниците въвеждат един вид магичен реализъм според Силвър (Silver, 2011: 27) – обикновените работници са в центъра, те са надарени със свръхсилни и големи ръце, способни да променят света, да го построят наново от руините на войната. Примери за това са: Ив Аликс (Yves Alix) и неговият „Жътвар“ (*The Harvest Master*), Лео Бройер (Leo Breuer) и „Въглищар“ (*The Coal Man*). Работниците се превръщат в инструменти, работата на ръцете им е водещо тяхно качество, достойно да бъде нарисувано и увековечено, защото благодарение на тяхната телесна здравина ще се роди здраво бъдеще. За някои от художниците те дори не са хора, а машини, до степен на сливането им в едно цяло с фабриката, сечивото и инструмента. Франц Вилхелм Зайверт (Franz Wilhelm Seiwert) и неговите „Четирима мъже пред фабриката“ (*Vier Männer vor Fabrik*) и Фернан Леже (Fernand Leger) са пример за художници, завладени от телата-машини. Леже е особено вдъхновен от хората-машини. След като го раняват през Първата световна война, той е силно впечатлен от военните машини и започва своя „механичен период“, дори прави експериментален филм „Механичният балет“ („*Le ballet mécanique*“). В картината си „Жена, държаща ваза“ (*Femme tenant un vase*) адаптира и естетизира машината с цел да създаде популярна артформа, която да вдъхнови съвременния живот. Тази жена е и съпруга на Леже. Той изобразява дори своята жена като машина – гърдите ѝ са перфектно кръгли, гюлета, ръцете ѝ са част от държания предмет, полата ѝ е поточна линия.

Новото, следвоенно време има нужда от машини, не от хора. Хората са грешни и жестоки, това се показва по време на войната, редно е те да бъдат дисциплинирани, върнати към основната си функция – производството, те следва да са машини. Това ни казва изкуството от този период.

Философски погледнато, този подход към човека не е нов. Още през XVIII в. френският материалист Жулиен Офре дьо Ламетри в книгата си „Човекът машина“ (*La Métrie*, 1981) описва човека като перфектна машина, действаща като „часовников механизъм“. Тази машина не е уникална, тя е като всички останали хора-машини. Според представителите на Франкфуртската школа именно този подход към човека, вдъхновил цялото Просвещение, довежда до деперсонализирането и математизирането на човека, превръщането му в производително действие и това води до ужасите на световните войни през Модерността. Проблемът обаче не е в човека, а в отношението на човека към човека (Angelova-Igova & Dikova, 2016).

Новият човек

Идеята за „Новия човек“ се ражда в Италия през 1922 г. След марша на Бенито Мусолини фашистите обявяват нов старт за Италия. Новият човек следва да възплъщава „мъжките“ качества: „Това е въпрос на чест – да се защитят войнствените традиции на нашата раса. Да променим представите за италианския мъж като хранещ се с паста, свирещ на мандолина музикант, във войн – истински мъж“ (Silver, 2011: 29). Тогава се създава фашистка култура, обърната към римския класицизъм. За разлика от немския нацизъм фашизмът в Италия има нужда да започне наново. Затова 1922 г. се превръща в година първа. Италианецът от тук нататък ще е преди всичко мъж, боец, спортист, който ще възплъщава „здравата мъжка сила“.

През 1933 г. Марилуизе Флайсер – един от идеолозите на фашисткия режим, пита:

„Кои са хората, които смятате за представители на съвременна Италия? Изтъкват се имената на атлетите. Тези фигури ни карат да повярваме, че сме извън хаоса на войната, че сме си върнали мира и сигурността. Телата трябва да се възпитат, да се представят „по-големи“ и по-здрави. Такова следва да е и италианското изкуство, да подчертава човешките телесни качества. Колкото сме по-твърди към себе си, колкото по-здрави и големи са телата ни, толкова сме по-способни да надвием враговете“ (Silver, 2011: 30).

Вследствие на това след 1933 г. здравите тела заемат центъра на визуалните изкуства. Артистите, цирковите акробати и спортистите се превръщат в ключови фигури на модерния спектакъл. Това е видно при Антонио Дохи (Antonio Donghi) и картината му от 1927 – „Цирк“ (Circo equestre), при Валори Пластичи (Valori Plastici) „Мостът“ (The Bridge), скулптурите на Лоренцо Лорензети, и по специално неговото „Гмуркащо се момче“ (Ragazzo che si tuffa, 1931).

Фриц Вилдунг (Fritz Wildung) – главният секретар на министерство на хигиената на Ваймарската република, изтъква, че хигиената и упражненията са ключ към регенерирането. Спортът, като средство за въздействие, може да се превърне в мощно оръжие на нашите идеи и да приобщи маси, глухи за нашите интелектуални оръжия (Silver, 2011). Здравото тяло се превръща в гарант за автентичност, то е в противовес на крехкия, слаб интелектуалец, обвързан с буржоазните ценности.

Особено интересен анализатор от този период е Волфганг Грайсер (Wolfgang Graeser) роден в Швейцария. Той защитава докторат в Берлинския университет върху творчеството на Йохан Себастиан Бах. Виждайки ужасите на нацизма, на двайсет и две се самоубива, след като в книгата си *Body Sense: Gymnastics, Dance, Sport*, 1927 пише:

„Нещо ново, може да се нарече течение, мода, страст, ново чувство за живота, това е една реалност, която залива, преследва, реформира и влияе на милиони хора... телесната култура, гимнастиката, танцът, новата осезаемост, но-

вата физикалност, връщането към идеалите на Античността, спортът, игран във всичките си модификации – нудизъм, култ към здравословния начин на живот, към физическо възпитание, упражненията за синхрон и безкрайните физически активности са навсякъде. Откъде идва това?! От Първата световна война. Тя отвори непреодолима яма между преди и след, постави граница между минало и настояще. Жертвите на войната създадоха нуждата от нов живот, нова идентификация на следвоенната популация. Болшеvizмът, фашизмът, спортът, телесната култура и новите обективности са взаимосвързани“ (Silver, 2011: 44).

Думите на Грайсер посочват новото значение на тялото-машина да внушава сигурност, здравина, нужда от идентификация. Тялото на спортиста се превръща в пропаганден инструмент, то се инструментализира, неговата функция е да печели медали и така да покаже, от една страна, превъзходството на своята нация, а от друга, като ролеви модел да служи за идентификация на хората, които трябва да са здрави, да са във форма, да се излекуват от Войната, но и да се подготвят за следващата.

За пръв път този тип култ към тялото се забелязва в Италия, където той е дори официално прокламиран и подпомаган на държавно ниво. Сам Мусолини влиза в ролята на модел и позира на артистите – Foro Mussolini (Foro Italico), дава се за пример, той и неговата политика ще превърнат Италия отново в империя. Особено характерни са произведенията на Де Кирико, за когото и до днес се спори дали е бил истински привърженик на фашизма, или просто се е възползвал от държавните блага. Той възвръща римските форми. Според критика от 30-те години на XX в. и по-късно привърженик на режима на Виши във Франция – Валдемар Георг, „Гладиаторите“ на Де Кирико са интересни, но неподходящи за фашистката пропаганда. Георг смята, че те приличат на актьори, играещи роля, и мислите им са насочени другаде. Сирони, друг идеолог на фашисткия режим, настоява, че древногръцкият мит е изключително подходящ за нацистката пропаганда.

Интересен е и примерът с картината „Четири елемента: огън, вода, земя и въздух“ на Адолф Зиглер: любимата картина на Хитлер, изобразяваща четири голи блондинки в гръко-римски стил. Хитлер смятал, че древните гърци са „нордически тип“. След встъпването си в канцлер на Германия през 1933 г. Хитлер декларира, че всеки велик народ трябва да търси корените си в изкуството, пресъздаващо героичното му минало. Две години по-късно – 1935 г., нацистквият фюрер заявява, че целта на изкуството е да показва чистата природна красота, божествената природа на немците и отдалечеността им от маймуните (Silver, 2011). За разлика от италианския фашизъм, нацизмът не желае да почне наново, а да подчертае божествената природа на немците – и в това е мисията на изкуството, реализирана в картините „Гимнастик с въже“ на Виви Баумайстер (Willi Baumeister: Seilspringerin), 1937); „Водни спортове“ на Алберт Янеш (Albert Janesch, Wassersport, 1936), Марсел Громер „На

брега на морето“ (Marcel Gromaire *Les bords de la Marne*, 1925). Всички тези примери показват човека като тяло, физика, здравина, мощ и сила. Основен момент в картините е физическото действие, положеното усилие и красота на тялото. Това разбиране за мисията на изкуството, като средство за пропаганда не на спорта, а на физическата сила и мощ на човешкото тяло като машина за победи, не оставя незасегнати и едни от най-старите и популярни спортни състезания – Олимпийските игри.

От този момент нататък до ден-днешен Олимпийските игри започват да се използват с пропагандна цел. През 1924 г. плакатът на Игрите в Париж – дело на Жан Друат, представлява голи до кръста мъже, вдигнали ръце по начин, който скоро след това ще се нарече „нацистки поздрав“. Своеобразна кулминация в пропагандната употреба на Игрите, човешкото тяло и спорта бележи появата на първия документален филм, посветен на спорта – „Олимпия“. Негов създател е Лени Рифенщал, годината е 1936 г., а мястото – Берлин. Сюжетно филмът пресъздава мита за арийците – наследници на древните гърци, като показва как древногръцките статуи „преливат“ в телата на немските спортисти. Така тялото на спортиста се оказва тяло-машина, което, внушавайки идеите за здраве и сила, същевременно е средство за производство на смисъл, зад което се крият болестите на тоталитарните режими.

NOTES / БЕЛЕЖКИ

1. Хана Аренд в „Тоталитаризмът“ открива, че тоталитарните режими са пирамидални и винаги на върха на пирамидата стои някой Вожд. Дали това ще е Хитлер или Сталин и пр., е без значение, винаги има култ към личността на вождя, в него е събрана властта, символната и реалната.

REFERENCES / ЛИТЕРАТУРА

- Angelova-Igova, B. & Milanova, P. (2015). The Bodies-Machine: users manual. *Personality, Motivation, Sport*, Sofia: NSA-Press, pp. 159 – 165. [Ангелова-Игова, Б. & Миланова, П. (2015). Тела-машини: начин на употреба. Сб. *Личност. Мотивация*. София: Спорт, НСА-Прес, сс. 159 – 165]
- Angelova-Igova, B. & Dikova, P. (2016). The Body-Machine, *Philosophy alternatives*, 25 (2), Sofia: BAN, pp. 82 – 88. [Ангелова-Игова, Б. & Дикова, П. (2016). Тялото-машина. сп. *Философски алтернативи*, 25(1). София: БАН, сс. 82 – 88].
- Angelova-Igova, B. (2016). The Meaning of Sport as Multicultural Dialogue In Max Nordau's Philosophy. In A. Harvey & R. Kimball (Eds), *The Sport, Identity and Community*. Oxford, UK: Inter-Disciplinary Press, pp. 143 – 150.

- Grigorov, E. (2015). The Ambivalence of the Body and the Culture, *Philosophy*, 24(1), pp. 42 – 53. [Григоров, Е. (2015). Амбивалентността на тялото. сп. *Философия* , 24(1), сс. 42 – 53].
- La Mettrie, J. O. de, (1981). *The Body-Machine*. Sofia: Nauka i Izkustvo. [Ламетри, Ж. (1981). Човекът-машина. София: Наука и изкуство].
- Prodanov, J. (2015). *Philosophy Essays on Sport*. Sofia: NSA-Press. [Проданов, Ж. (2015). *Философски очерци за спорта*. София: НСА-Прес].
- Spasov, O. (2013). Sport and Politics, Media and Power. Sofia: Media and Democracy. [Спасов, О. (2013). Спортът и политиката, медийни ритуали, властови игри. София: Фондация „Медийна демокрация“].
- Silver, E. K. (2011). *Chaos & Classicism: Art in France, Italy and Germany*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

THE BODY-MACHINE AND THE RISE OF PROPAGANDA IN THE VISUAL ART FROM 1918 TO 1935

Abstract. This research aims to explore the visual arts from 1918 to 1935 in Germany, France and Italy. This philosophical analysis shows how the athletes' body is transformed into the machine that produces medals and fame for the totalitarian regimes. In this period the rise of propaganda and its establishment are a matter of fact.

✉ **Dr. Boryana Angelova-Igova**
National Academy of Sports “Vassil Levski”
Sofia, Bulgaria
E-mail: b7angelova@yahoo.co.uk