

## ВЪЗГЛЕДЪТ НА ЮНГ ЗА ПОЕТИЧЕСКОТО ПРОИЗВЕДИЕНИЕ

АНГЕЛ АНГЕЛОВ

### I. ВЪВЕДЕНИЕ

Целта на статията е да представи възгледа на Юнг за поетическото произведение и едновременно с това — поведението на Юнговата мисъл, възможностите на подобна мисловна нагласа и неизбежните ѝ ограничения. Целта не е да се изчерпи без остатък схващането на Юнг, а заедно с изчерпателното му представяне да се вземе повод от схващането и да се изпробва силата на херменевтичното усвояване, като се размишлява свободно в посоката на схващането, но и извън него (за да се изпробва пък силата на херменевтичната самостоятелност), над онези основни положения, които могат да бъдат общи за всяка теория на художественото творчество — над идеята за творчеството или над това, що е художествено произведение. Така стремежът е към изложение, което по-скоро да разказва, отколкото да дефинира и в което различните цели се смесват и остава единствено ясната цел да се постига трайното състояние на движещо се с бавен темп размишление.

Двете статии на Юнг<sup>1</sup>, посветени на проблема за поетическото произведение и по-общо — на отношението между художествената литература и аналитичната психология, са писани години след отделянето на Юнг от психоаналитичното движение, години, през които Юнг изгражда своя възглед за несъзнаваното, за психологическите типове, за личността и за културата. Въпреки своето самостоятелно мисловно движение, въпреки популярността, която печели и извън малкото пространство на Швейцария<sup>2</sup>, Юнговата мисъл не е свободна от присъствието на психоаналитичната доктрина; Юнг постоянно чувства необходимостта да се съобразява с нея, макар това съобразяване да приема формата на критика и отхвърляне. Юнг постоянно се натъква на Фройдовия възглед, защото на практика аналитичната психология се движи върху същата територия, върху която вече се е настанила психоанализата, проблемите, с които се занимава Юнг, са принципино същите, върху които работи и Фройд. И двамата са практикуващи лекари, поставяните от тях диагнози и ефикасността на провежданите лечения с очевидност подкрепят или опровергават възгледите им за несъзнаваното; защото несъзнаваното е територията, върху която Юнг се натъква на плътната съпротива на Фройдовия възглед. На Зигмунд Фройд принадлежи великото откритие, това е неотменимо, неотменимо е

<sup>1</sup> Тук ще се обсъждат преди всичко статиите: *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk* (1922); *Psychologie und Dichtung* (1930). — In: C. G. Jung, Ges. Schriften B. 15. *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, Walter Verlag, Olten und Freiburg in Br., 1971.

(Първоначално двете статии са били прочетени като лекции.) Но не само те; при необходимост използвавам и други негови работи, без да препрашам изрично към тях.

<sup>2</sup> През 1920 г. излизат на английски C. G. Jung, *Collected Papers on Analytical Psychology*, London, II изд.

не само обективно, но за Юнг навярно и като вътрешно усещане; Юнг само придава друго измерение на откритието, може би дори по-важно и по-значително, но нали самото откритие вече е направено. Затова не само близостта, а често и еднаквостта на термините и на мисловната територия подтиква Юнг към критика на психоаналитичната доктрина и на самата Фройдова мисловна нагласа, критика, чиято острота оставя впечатлението за лична пристрастност, неутихваща с годините, острота и пристрастност, които поради своята трайност ни карат да мислим, че не само научната проблематика, а по-скоро вътрешната несвобода на Юнг от Фройд го тласка към критика, към съревноваване и утвърждаване на своето схващане по всеки възлов проблем, сякаш един възглед не бива по най-решителен начин утвърден чрез своята собствена убедителност и далеч по-малко чрез убедителното преодоляване на нечие чуждо схващане.

Знаем, че това е така, но знаем също колко трудно е, дори непосилно е да се справим с присъствието на един могъщ образ вътре в нас или да се нагласим към него със симпатия; но това последното е прекалено, тогава — поправяме се и смекчаваме изискването, да се нагласим към него неутрално, а то ще рече — да престанем да го забелязваме, да стане той един измежду многото, равнотезабележим сред другите, но Фройд, изглежда, никога не е станал за Юнг един от многото и не се е превърнал в равнотезабележим. Тук не помагат никакви рационални разсъждения, но все пак налице е едно предимство, което също не може да се пренебрегне с лекота, това е предимството на високото изпитание, което ни предлага един велик човек или една велика идея, равностойната съпротива срещу които неизбежно ни издига до тяхното равнище, както издига Юнг до Фройд.

## II. ЗА ВЪЗГЛЕДА

Отношението на Юнг и на Фройд към изкуството и творчеството не е специализирано отношение, то се основава на две различни светогледни ориентации, на две различни възгледа за човека. Не е възможно да се представи с удовлетворително задълбочаване възгледът на Юнг за поетическото произведение, без да се свърже с отношението му към художественото творчество, към изкуството и оттам — към сътворяващата способност на човека, защото всичко това са страни и отношения на един и същ възглед; възгледът не може да се създава за нещо частно; по природа той не е парциален, затова дори когато тълкуваме отделен образ в художествено произведение, желателно е зад конкретните разсъждения да се съзира масивът на един светоглед. В това отношение — движение към цялост, изграждана от динамиката на свързани елементи, но сама несводима към тях, задачата ми е облекчена от самия Юнг, за когото отношението към творчеството се основава на възглед за същността на човека и, струва ми се, не само се основава, но разбирането му за творчеството едновременно създава и оформя общия възглед за човека. То и няма как да бъде иначе, защото творчеството, способността да се сътворяват образи (образът е основно понятие в Юнговото разбиране за изкуството) и символи, е основна човешка характеристика и заниманието с него е неизбежното изпитание в изграждането на всеки възглед, който се пита за смисъла на човешкото присъствие тук на земята.

Представяйки и тълкувайки възгледа на Юнг за поетическото произведение и за творчеството, можем да построим общия му възглед за човека, чрез това мисловно движение се стига до основанията на Юнговата позиция в света; налага се от самото така избрано движение да се изваят тези основания, макар и не сами за себе си, а в отношението им към творчеството и изкуството. С това задачата на изложението леко се усложнява, но пък става и по-интересна — да се представи възгледът на Юнг за поетическото произведение и за творчеството като част от общия му възглед за човека и чрез взаимното им проясняващо съотнасяне да се конструират основанията на неговата позиция в света. Втората част на задачата — конструирането на пози-

пнята, за разлика от първата — представянето на възгледа, не се опира на определени съчинения на Юнг, за изпълнението ѝ аз свободно свързвам, извличам и критикувам различни основни мисли у Юнг, в този смисъл това, което представям като осънание на неговата позиция, е съотношението между, да се надяваме, действителните основания и моето разбиране, съотношение, при което степента на достоверност с естествена лекота се понижава в сравнение с достоверността при представянето на възгледа за произведението и творчеството, но пък се увеличава моето творчество.

Така представянето тълкуване на възгледа за творчеството се оказва движение към основанията на една позиция, при което движение се откриват перспективите и ограниченията на тази позиция, постига се херменевтично преживяване на екзистенциалните основания не само на мисловността, а на включващата мисловността позиция в света, което иначе нямаше да е възможно. Това, което се открива, е човешкото присъствие на мисълта — индивидуалното на Юнг и общото, надлично присъствие на една мисловна нагласа, проявяваща се обаче тъкмо в основанията на тази позиция. Конструирайки основанията на една позиция в света, ние откриваме нейното човешко присъствие, личността, която е тази позиция, и едновременно надличния смисъл на присъствието, общата мисловна нагласа, създаваща чрез личността основанията на позицията. Желанието да определя мисловната нагласа, да отдели общото в позицията ме довежда до проблема за традицията, в която встъпва Юнг, но размишленията за нея поради прекомерната ѝ сложност излиза извън рамките на това изследване. Чувствувателното вътре в мисловността човешко присъствие ни кара да търсим целостта и взаимната зависимост на изграждащите я страни и отношения, кара ни да търсим позицията, която винаги е цялостна, и ако основанията ѝ не могат да се разглеждат поотделно и всяко само за себе си, то е просто защото основанията на човека не съществуват разединено; затова всяка позиция е цялостна и символна, независимо дали това се съзнава, или не.

И тогава не само идеята за целостта на възгледа и на позицията, а самата природа на творчеството като едно от основанията на човека се противопоставя на всяка специализираност и изисква цялостно отношение и общ възглед или поне стремеж към цялост. Стремещт към цялост е задължителен, защото — да се изразя твърде общо — природата на творчеството има своите основания в природата на душата, а душата е безразделният и цялостният живот вътре в нас, за природата на душата няма как да говорим в сегменти. Стремещт към цялост, само той може да бъде реалност, затова е и задължителен, докато постигането на целостта е мечта, осъществяването на която не ни е дадено. И не че не е възможно да се отнасяме към творчеството специализирано, но това би било някак странно и несъответно ще е да се критикува един възглед за творчеството, без да се критикуват основанията му; тази критика ще изисква нашата светогледна и човешка равностойност спрямо критикуваното, която работа е мъчна, защото в изпитание е цялата личност. Поради сходни съображения, предполагаем, критиката на Юнг е насочена не само срещу Фройдовото отношение към творчеството и срещу тълкуването му на художествените произведения, а срещу мисловната нагласа на Фройд и срещу психоаналитичната доктрина за човека.

Следвайки хода на Юнговата мисъл, нека започнем с кратко изложение на онези основни положения, които Юнг критикува в психоаналитичното схващане за творчеството. Те са две — биологичната каузалност, чрез която се обяснява връзката творец—художествено произведение, и медицинското отношение към изкуството. Връзката творец—произведение, разглеждана психологично, някак по необходимост включва идея за същността на творчеството; за всяка психология на изкуството процесът на творчеството, разбира се, е ключовото понятие, та неизбежно е, а и въпрос на добър тон е да започнем с него, толкова повече, че в самото начало на своята статия „За отношението на аналитичната психология към поетическото ху-

дожествено произведение“ Юнг, заявява, че процесът на художествено създаване е собствената територия на психологичния подход към изкуството.

Към творчеството Юнг подхожда феноменологично — като към самостоятелна същност, която не може да се разбере иначе, освен чрез самата себе си. Творчеството не е следствие от външни причини или от каквито и да е обстоятелства — били те социални или психологични. Социалните обстоятелства, проблемът за историчността — за промяната при възприемането и за средата, в която възниква поетическото произведение, не привличат специално вниманието на Юнг; много повече го занимават психологичните обстоятелства, и то не, разбира се, социалнопсихологичните (което косвено отново би било проблемът за социалната среда), а личностнопсихологичните, занимава го отнашението между процеса на творчеството и този, който твори, отнашението между творчество и личност.

Напрегнатото отношение между творчеството и личността се уравновесява във вътрешната динамика на творбата. Поетическата и по-общо художествената творба изисква, дори когато подходът е психологичен, за нея да се размишлява не само психологично, но и естетически. Понятието поетическо или художествено произведение е категория на поетиката, естетиката, на философията на изкуството и не може без съпротива и без остатък да се разтвори в психологията, ако се интересуваме тъкмо от отнашението между изкуството, творчеството и личността. Така че тук има три неща — личност, творчество и художествено произведение, които са в отношение помежду си и които изискват съответния език, чрез който да бъдат назовани. В началото на споменатата статия Юнг прави уговорката, че ще размишлява за изкуството само от психологична гледна точка, без да навлиза в територията на естетиката. Тази уговорка е желателният при всяка сложна задача скромен тон, с който по своя воля авторът си налага ограничения в сложността на цялото, за да си осигури свобода в избраната посока. Юнг вижда задачата си не в това да определи що е изкуство и да посочи основните характеристики на изкуството, които после да подложи на системен анализ, това, смята той, е задача на естетиката и на философията на изкуството, а в това — да посочи психологичните основания на творчеството и психологичните основания да се създава изкуството. Но ако това са основанията именно на художественото творчество, а не на някакво друго, то неизбежно ще става дума и за художественото произведение<sup>3</sup>, за пластичната смислова форма, чрез която най-убедително присъствува творчеството и чрез която най-вече, макар и не единствено, го преценяваме. Трудността за Юнг възниква в онзи момент, в който той трябва да съотнесе творчеството, творец и творба, защото тогава, дори при наложеното предварително ограничение, естетическото размишление е неизбежно. Предметът на тълкуване и самият ход на мисълта го възличат в областта на поетиката и естетиката и косвено го карат да преценява самата творба, а не само нейното създаване. Както несъзнаваното се проявява чрез своите образи и пряко то не ни е достъпно (Юнг често напомня това), така и за процеса на творчество можем да съдим най-вече чрез творбите, чрез образите на творчеството. Юнг смята художественото произведение за образ, чийто характер е символен, без строго да различава образ и символ, и тогава творбата е комплексен образ-символ, и тези три почти синонимни понятия — творба, образ и символ, са пространството, в което се събират и припокриват естетическата и психологичната терминология при Юнг. Аз тук само маркирам сложния въпрос за взаимотношенията вътре в понятийно-терминологичния слой от целия език на Юнг.

Естетическите представи на Юнг се опират върху категориите на съвременната му, а през двадесетте години вече не толкова съвременна немска късноидеалистична естетика, опират се на утвърденото; в разбирането му за изкуството, ако го преценяваме според естетическите понятия, с които си служи, няма нещо, което

<sup>3</sup> Човек се изкушава да разгърне вътрешната форма на думата, за да се наслади на образа за водене, движение и завършеност.

да не е известно, което да не е познато, тук той се опира на прочетеното и, наученото, естетически Юнг само възприема определени идеи и понятия, докато психологическата терминология той я създава. Когато казва изкуство, художествено произведение, поетическо произведение, творец, Юнг сякаш мисли само за епохите на преобладаващо индивидуално творчество, когато изкуството е вече обособена самостоятелна същност, когато поетическото произведение е завършената цялост на един текст, това, което се разполага между двете корици на предметно обособения в книга с обозрими граници текст, когато създателят на произведението е известен и, общо взето, той сам схваща себе си като индивид и творец. Материалът обаче, с който си служи, съвсем не е само от епохите на индивидуално творчество, а и от онези, които можем да определим като епохи на колективно творчество, когато изкуството е само част от по-голямо цяло. Тези епохи не могат да бъдат обхванати от неговата индивидуалистична естетическа терминология, спрямо тях тя е в отношение на несъвпадение, както не съвпада с тази естетическа и собствената му, създавана от него, психологична терминология. Обратно, психологичните му понятия са създадени сякаш, за да прояснят повече епохите на колективни движения, отколкото на индивидуално поведение. Затова и основно понятие като архетип е заето от неоплатоническата традиция. В понятието образ, също основно, се смесват в неединно цяло естетически и психологични елементи и това го прави едновременно сложно и с неясен обхват. Очевидно става дума и за литературен, и за общохудожествен образ, и за символ и именно сложността и обобщаващата тяга на понятието образ задължават Юнг да размишлява и да се изказва генерално не само за изкуството, което само по себе си би било достатъчно задължаващо, а изобщо за символната способност на човека и за функцията на символа като терапия за съвременността, задължават го, с други думи, да философствува. Основните понятия образ и архетип създават общия му възглед, но едновременно обобщителната им употреба е породена и от склонността към философствуване. Впрочем самият Юнг твърди, че нямал склонност към теория, а към факти, че имал емпирична нагласа, но пък че всеки нов факт бил за него цяла теория<sup>4</sup>.

Тъкмо в епохата на колективно творчество точното фиксиране на словесния текст е непознато и ненужно, непознато е строгото разделяне на текста от неговата среда на изпълнение, защото текстът живее необособен само в колективната среда, той не е фиксиран за индивидуална употреба; а дори и записан, може да продължи да функционира както преди записването си, както в една традиционна и изцяло устна култура. И накрая да резюмирам — психологичната посока на Юнговото размишление е колективно-антропологична, докато естетическата е индивидуалистична, което поражда несъвпадението на двата терминологични езика; психологичният дял е, разбира се, основният и по-важният. В не по-малка степен Юнг е подтикван към обобщаващи размишления от самия неспециализиран предмет, от синтетичния характер на творчесвото в епохите, в които няма изкуство в съвременното значение на думата и в които индивидуалноестетическото размишление се натъква на съществени затруднения, както впрочем и всяко индивидуалнопсихологично размишление.

### III. ОТРЕЧЕНАТА КАУЗАЛНОСТ

Юнг разграничава методологично личността на поета от създаденото поетическо произведение, личната психология от психологията на творчесвото. Самото разграничаване е вече противопоставяне на Фройдовия възглед, обясняващ поетическото произведение чрез живота на поета. Поетическото произведение, смята Юнг, не се отнася към живота на поета или към неговите индивидуални психични особености и обстоятелства, а към общите психични структури, които са общи на всички хора. (C. G. Jung, Tavistock Lectures.)

ности като следствие към причина, то престо не следва и поради това не може да бъде изведено от тях. Психологията на личността е отнесена от Юнг към предусловията на художественото творчество; под лична психология Юнг най-общо разбира следното — елементите, съставляващи индивидуалното своеобразие на личността: нейните страсти, убеждения, особени интереси, навици и отношенията ѝ с непосредственото обкръжение — това са преди всичко отношенията на детето с неговите родители. За ранната дълбинна психология човекът е достатъчно самостоятелна реалност, може да се разглежда независимо от средата или тя по митичен начин бива сведена до първичното — до ранните години на детството, макар да е по-вероятно убеждението да се изграждат и в по-късна възраст и в съотношение с някаква друга, извън семейната среда.

Но тези предусловия са твърде общи — у всекиго е налице индивидуално своеобразие, всеки е имал родители, както и сексуалност, а това ще рече — определени затруднения в общуването и съответно като дете някакъв комплекс от бащата или майката, или ако думата комплекс ни сепва, то нека говорим за по-силно и за неуместно силно въздействие върху детето от страна на единия родител, което се отразява на детето някак отрицателно. От личната психология, от отношението на детето към родителите не следват по необходимост творчески способности и създаване на изкуство. Тази посока за обясняване на изкуството и творчеството отвежда според Юнг към общочовешки психологични размисления, които могат да се отнесат към всекиго и поради това не казват нещо специфично за творчеството. И тъкмо поради недиференцираността на предпоставките възгледът за творчеството като следствие от личната психология не може да се приеме. Юнг настоява на не така очевидното, а и противоположното съотношение между творчество и лична психология, именно че личността е среда на творчеството, то използва средата, но не е зависимо от нея, във всеки случай не повече, отколкото — според букварния пример — растението е зависимо от почвата и нямало никакво съмнение, че изследвайки старателно и задълбочено почвата, сме щели да установим ред полезни и дори ценни неща, но не за растението.

Процесът на творчество се разгръща наистина вътре в тази среда, но в самостоятелна независимост спрямо нея, което ще рече, че особеностите на творчеството принадлежат на самото него, те са негови собствени характеристики, без да са следствие на външни обстоятелства и причини. Едва творчеството ни кара да осъзнаем и да разберем обстоятелствата, а не обратното, без него те не биха били забележими и нямаше да предизвикват нашия интерес; творчеството ги прави значителни, то ги осветлява, отделяйки ги от тъмнината на несъщественото и преобръщане на действителната йерархия е да се твърди, че те, обстоятелствата, определят същественото. Някакъв вид творчество прави един човек значителен, а не неговата невроза и тя не предопределя по необходимост неговата значителност, неговото творчество. Личната психология на поета, личните особености, отношенията с родителите не са причини за творчеството, а само негова среда, само негови предусловия. Творчеството наистина е в отношение спрямо своята среда, но това е отношение на разпореджане с нея, творчеството разполага със средата, не тя с него, то оформя предусловията съгласно със своята собствена воля и изявява своята същност, които воля и същност го правят независимо. Те са неговата свобода. Поетическото произведение използва, създавайки се, социалните условия и личните заложби на своя автор, без да може да се сведе или извлече от тях, и тъкмо затова отношението между творба и предпоставки не е отношение на причинна зависимост, а на свобода.

Критиката на Юнг против обяснението на художественото произведение като резултат на причинно-следствена верига, като резултат на лична неправилност и на индивидуална недостатъчност има своето основание в отхвърлянето на самия принцип на каузалността, на допускането, че е възможно човекът да бъде обяснен чрез съотнасянето на причина и следствие. В това обяснение на творчеството и на изкуството Юнг вижда основанията на една обща светогледна биологично-каузална

реакция, пренесена върху психологията на изкуството, която свежда човека до частен случай на общи предпоставки, просто до представител на вида хомо сапиенс, която вижда само вериги от следствия и причини, пропускайки да обясни същественото у човека — способността за творчество, защото нали творчеството е свобода, а не зависимост.

Тук аз се ограничавам само да изложа критиката на Юнг срещу Фройд, оставяйки все пак в състояние на почтително съмнение за нейната пълна справедливост. Същността обаче е, че спорът не е конкретен, а пределно общ, това е спор за същността на човека и основанията на спора, както и да се представят и каквато и позиция да заемем спрямо него, не са никакви частни, а поради скритото усилие чрез обяснението на основната човешка характеристика — творчеството, да прояснят човешката същност основанията са философски. Или отричането на каузалността при Юнг не е само въпрос на научна методология, а на светогледна ориентация.

#### IV. ЛЕКАРЯТ ПРЕД ПРОИЗВЕДЕНИЕТО НА ИЗКУСТВОТО

Второто основно възражение на Юнг е насочено срещу медицинското отношение на психоанализата към изкуството. Това е вътрешна за всяка медицинска психология заплаха — да представи поета и изобщо твореца за малко нещо неадекватен. Юнг също не избягва тази опасност, макар изрично да е против превръщането на твореца, както и на човека изобщо, в медицински случай<sup>5</sup>. Постоянният въпрос, на който психоанализата трябва да отговаря (но същото, макар и в по-малка степен, е валидно и за аналитичната психология), постоянното подозрение, което тя трябва да отхвърля, е дали болестният поглед върху изкуството не е предпоставен, не е ли творецът предварително превърнат в пациент, у когото се забелязват симптомите на някаква патология, едва поради която той съумява да създаде своето художествено произведение.

Наистина границата между психично здравото и психично болното трудно се прокарява, и макар да е по-добре да не оставяме последната дума по този въпрос на здравия разум, все пак добрият тон и учтивостта (културата, така да се каже, в по-обикновения смисъл на думата) изискват да не се съобщава на другия човек, че е луд за връзване, дори ако поведението му с подозрителна настойчивост ни подтиква към този, както и към други изводи. За лекаря не е лесно да се откаже от професионалната си нагласа (но за кого ли е лесно?) някак естествено да вижда симптоми и да поставя диагнози, дори когато тълкува произведението на изкуството. Професията налага незаличим отпечатък върху личността; при лекаря, на когото обстоятелствата налагат дори против волята му да се държи като лекар, този отпечатък е съвсем неизбежен; лекарят е принуден да бъде лекар. И въпреки това професията не предопределя с неумолима еднозначност едно типово светогледно реагиране у лекаря, та не е нужно да мислим, че лекарят винаги се държи и гледа на света така, сякаш е забравил да си съблече престилката и леко отегчен, вита с поглед „от какво се оплаквате“ и добавя „е, всички сме смъртни“. Професионалното поведение на лекаря е едно, а непрофесионалното му и човешко поведение е нещо различно, не можем да смятаме, че медицинското е завладяло целия човек, заличавайки личността му и индивидуалното му своеобразие, и че го е свело до безпроблемен единичен случай с типово реагиране. Двете страни — човешката и професионалната, ясно е, са в съотношение на несъвладение и на взаимно проникване. Този въпрос е твърде сложен, необходимо е да се разграничи дали става дума просто за медицински предразсъдък, за неизбежен остатък от медицинско отношение, който не може да се

<sup>5</sup> Показателни за това, колко трудно е за психиатъра да се освободи от своята професионална нагласа или поне да не си служи с медицинска терминология, са възраженията срещу статията на Юнг за изложбата на Пикасо в Цюрих през 1932 г. Вж.: С. G. J u n g, Ges. Schrft. B. 15, 208.

преодолее, дори в усилието за чисто съзерцание на изкуството, или за доктрина, при която медицинското отношение е съзнателно предпоставено и съзнателно разгърнато.

Когато медицинската практика се въздигне до рефлексия и доктрина, тогава лекарят целенасочено прилага своето повишено медицинско отношение към области, които само са известна, а понякога и с голяма приблизителност могат да се включат в някои от отделенията на така конструираната клиника на света. Всяка доктрина е в експанзия, тя е интелектуално усилие да се завладе по-голяма територия в света в сравнение с територията, върху която тя е възникнала и върху която е практикувана с успех. Сходен е, както Юнг, случаят с психоанализата, която в художественото произведение вижда израз на болестни симптоми, която поставя диагнози на творците, превръщайки ги поради медицинското основание на своето светогледно реагиране в пациенти. Крайното положение е превръщането на поета в нагледен пример на психопатия сексуалист. Това, последното, отново ни казва Юнг.

Изглежда обаче, че още някои неща трябва да бъдат добавени, а някои други пък — разграничени. За да гледаме на света и на изкуството с очите на лекаря, необходимо е най-малкото наличието на лекар, но преди това и много повече необходима е ситуация на специфично съотношение между здраве и болест, създаващо фигурата на лекаря. Общото положение — едновременното и постоянно присъствие на здравето и болестта, е естествено за човека, тук фигурата на лекаря не присъства; тя се появява в критичната ситуация на неравновесие между здраве и болест, при която се изисква точно определена външна намеса, защото човек не може сам да се справи с неравновесието, защото е престанал да бъде равноправен на възрастта си, защото е под себе си, превърнал се е в безпомощен и страдащ, превърнал се е в пациент и душевно се е смалил в дете. Невъзможност да останем този, който сме, безпомощност, страдание, очакване на помощ от някого, който е равноправен на себе си, от някого, който знае повече от нас за нашето страдание, и тъкмо понеже знае, той е могъщ и тъкмо поради своето тайнствено знание-сила той е над нас.

С други думи, за да се появи фигурата на лекаря, е необходима по-съгъстена и наблюдаема ситуация от общото поносимо съотношение между здраве и болест. Съгъстената затворена ситуация изисква и затворено пространство, чийто владетел е лекарят, пространство, което подкрепя и усилва неговите сякаш тайнствени способности, но също подкрепя и усилва и предварителната нагласа у пациента за място със свои особени правила, което едновременно е и в познатия свят, но е и извън него. Не е необходимо непременно да си представяме клиника от съвременен тип. Ако тук става дума за такова пространство, то е просто защото говорим за психоанализата и за аналитичната психология, които са и част от съвременната медицина. По-старите лечителски практики са още по-открито свързани с шаманство и магия и също са се извършвали в съответно съоръжени пространства.

И ние, люшкаци се между детската безпомощност и наличния жизнен опит, който ни подкрепя зле, останали без дъх от страданието, пристъпваме, ако не ни закарват, с уплах и надежда в пространството на този заклинател на целебните сили, който нанстина не ни се представя божествен, но все пак като възрастен с особени пълномощия в областта на страданието, влизаме в неговото пространство подчинени и смалени и в молитвено очакване на заклинанието ние сме при магьосника или при жреца в храма.

Между лекаря и пациента са в действие първични сили на йерархия и власт, на сила и безпомощност, на възрастен, приемащ най-често образа на родителя, и на дете, на полубог и на обикновен смъртен. Не е нужно тези сили да се съзнават, те просто трябва да действат. Общото между двамата е, че все пак и двамата са смъртни; непълната божественост, недостигът на безсмъртие, е единствената пречка, за да се явява лекарят пред пациентите не само като велик, но и вечно млад и неземно красив. Тази е ситуацията, която се създава като очакване в душата на човека, у когото болестта е проявила склонност да прекрати интеррегнума между себе си и здравето и да узурпира цялата власт.

В своето пространство лекарят се среща не с абстракцията, която наричаме болест, а с телесната конкретност на нестабилното и променливото равновесие между здравето и болестта; неговата задача е не толкова да излекува, това би означавало да говорим с езика на мечтата, а да възстанови нарушеното равновесие, да възстанови междударствието, нестабилно като всяко междударствие, между здравето и болестта. Тази плътна конкретност е очевиден при всички заболявания на тялото, но къде е тя, когато е болна душата? Общото отношение на превъзходство и власт между лекаря и пациента се проявява между психиатъра и болния като отношение на превъзходство и власт не над тялото, а над душата независимо от желанието за равноправие и диалогичност в ситуацията. Онова, към което е насочено поведението на лекаря, е не нарушеното изобщо равновесие, а нарушеното равновесие на душата. Лекуването на душата изисква да се знае нали, нещо за нейното своеобразие или казано иначе — психиатърът да има идея за това, като какво ще да е душата. Да кажем идея, каквато има в своята целокупност българският народ — ако те боли душата, то е, защото не се храниш добре. Ако гледаме на душата архетипично (и юнгиански), то тя е обща и неделима същност, тя само е затворена в единичността на тялото. Затова лекуването на душата изисква да се лекува човекът, а не някаква негова част, душата не е орган. Лекуването на душата по необходимост или поне с голяма вероятност изправя лекаря пред същността на човека, пред неговата загадка — всички органи функционират, а все пак човекът никак не е човек. Психиатърът се среща с разкривената същност на човека. Среща се не теоретично и опосредствувано, не просто размишлявайки над това, а практически и непосредствено, пред него е гримасата на човешката душа. Проникването в нея е проникване в същността и тогава се оказва, че лекуването на абнормността, на разкривената безформеност е лекуване-проникване в загадката и същността; и че същността и отклонението вървят заедно, че същността е неотделима от своята противоположност както здравето от болестта и че душата е и онова, което тя сякаш не е. В същността на душата влиза нейното разцепване, вътрешната ѝ схизматичност, склонността ѝ да изяви своята неединност.

Самата психиатрична практика изисква идея за човека, идея, по-обща от своето приложение, до идеята може и да не се стигне, но практиката не противоречи на това и дейно разширяване, обемащо и области, в които ситуацията между здраве и болест е по-скоро естествената, слабо неравновесната ситуация и не е ситуацията на критично неравновесие, изискваща специализираното лекарско поведение. Налице е известна асиметрия на разширяването, когато върху света и човека бива пренесен един отчасти специализиран, отчасти обобщен човешки опит, чрез който пренос и светът пространствено бива отчасти изтълкуван като клиника, а човекът като безпомощен и като пациент. Така психиатърът, който чрез своя предмет — човешката душа, е едновременно отделен от света и свързан с него, може да се занимава с всяка човешка дейност, но една дейност сякаш е най-въздействаща и най-привлекателна измежду всички и върху нея психиатърът може да разгърне свободно, напуснал ограниченията на специалността, своята рефлексия, и тази дейност е изкуството. Тази психиатрична рефлексия е едновременно свободна, несвързана с практиката и ограничена, опираща се на клиничната практика. Обобщавайки — едновременно опирайки се, преобразувайки и освобождавайки се от клиничната практика, рефлексията на психиатъра, прилагана извън медицината, се превръща в доктрина. Приложена към произведението на изкуството, рефлексията на психиатъра или в случая на психоаналитика запазва позицията на „знам и мога“, на превъзходство, а с това и на власт спрямо автора на произведението, а оттук косвено и неочаквано и спрямо самото художествено произведение. Изкуството е особено благоприятна област за неклинични размисления върху съотношението между здраве и болест, както и за взаимодействието и преобразуването на едното в другото. Непризнавано, но и сякаш естествено право на критика е да знае повече от автора, а при психоаналитика става дума не само за знание за художественото произведение, но чрез него

— за душата и за онази интимна област на човешките взаимоотношения, наречена сексуалност. И няма как да не се възприема като недискретност анализиращото превъзходство за сексуално-душевните отклонения, независимо дали то е действително, или е привидно. Баналното впечатление у читателя е, че психоанализиращият творец е наистина велик, но, уви, ненормален.

## VI. ВЪЗХВАЛА НА ВОДЕЩАТА КЪМ ЗДРАВЕ БОЛЕСТ

Болезтта на тялото потвърждава общата тленност на телата и формите и е в съгласие с нашата убеденост, че сме смъртни, дори ако тази убеденост не е в светлината на съзнанието ни и не се разпознава много в поведението. Но възможната болест на душата или дори само твърдението, че някой не е нормален, извиква цялата му човешка съпротива, не индивидуалната съпротива на неговия характер, а свръхличната съпротива на човешкото, което в този миг е поставено под съмнение. Да заболее тялото, означава животът да е в опасност, тъкмо твоят индивидуален и неповторим живот, но да заболее душата, означава да е в опасност безразделната същност на всички нас. Тук на опасност не е изложена индивидуалността, а съкровеността човешка. Да си ненормален и луд, да си с помрачена душа, е тъждествено на това да не си човек.

Болезтта на тялото не предизвиква у нас ценностна съпротива, тя може да предизвика цялата ни жизнена съпротива, но само нея, болестта на тялото не отменя човешкото у болния, напротив, дори го усилва чрез образа на страданието. Болестта е страдание, което само потвърждава убеждението ни за човешката участ, в нея човек и страдание се изравняват. Съпротивата срещу душевната болест е ценностна, тя не е само жизнената съпротива срещу болестта на тялото, а усилието да се запази вечната и съкровена човешка ценност — неговата душа. Душата е ценността, защото преди да е тяло и смъртност човек е душа и божественост. Сега става съвсем разбираемо защо в България психиатрията е материалистическа. Съпротивата срещу всяко възможно душевно разстройство е проявеният наистина в личността, но свръхличен израз на ценностното съотношение между душевност и телесност. Загубвайки тялото, ние загубваме своя живот, загубваме себе си, проявеността на човешкото тъкмо в това тяло. Загубвайки душата, ние, макар да продължаваме да живеем, сме загубили основанията на човешкото, битието си в света. В единия случай загубваме отделността, в другия — целостта, и това, което остава, е квятиц от празнота съсъд; останалото — тялото, не живее повече според човешките ценности. Душата може да страда, но нейното страдание и нейната същност не приличат на накръпната цялост на тялото. Вицовете за луди имат своето основание в това, че ние не се подиграваме вече с човека, а само с неговото подобие, а вицовете за болни от чума, туберкулоза или рак биха били противоестествени — болният тук олицетворява изкуплението на душата за това, че е желала да съществува в тяло.

Заплахата да се отнеме душата и заплаха да се отнеме съкровеността, да сме при своята душа, означава да сме при ценността, при битието, и най-сетне при това, в което душата утвърждава своето съществуване — при способността ѝ да твори форми, което ще рече — да сме при своята съкровеност; в този смисъл творчеството е от душата, определител на човешкото и негово основание. Творчеството не е от тялото, просто защото тялото само е сътворено, то е постигната завършеност, а не енергия, енергията в него е от душата. Заниманията с душата са занимания с енергии и лъчения, с невидимото и неуловимото, живеещо обаче във видимото и уловимото, във формите. Излъчването на творчеството от душата е дълбокото основание психиатърът, а не неговият колега по костите и сухожилията да се интересува от творчеството и да се чувствава в правото си да се вглежда професионално в произведението на изкуството.

Гледано психично, творчеството е състояние на неравновесие, на излизане извън себе си, извън пределите на индивидуалното, което напомня на болестното душевно неравновесие. И в двата случая индивидуалността бива завладяна от друга същност, но при творчеството неравновесието може да премине в своята противоположност, в равновесие, пътят до което вече е постигнато на свръхиндивидуалност, на обобщеност, неравновесието при творчеството се отлива в символна форма, при болестта неравновесието остава, неговата динамика не преминава в своята противоположност, а в своето задълбочаване. Формите, които болестното неравновесие може да създаде, също напомнят на творчеството, но само напомнят, така както и творческото състояние напомня на болестното.

Ако гледаме на поезията с очите на психиатъра, получава се една донякъде привлекателна картина, защото по неговия професионален ресор се падат болните с нарушено душевно равновесие, което все пак чувствително се различава от нормално нарушеното душевно равновесие или, казано с разбираема яснота — болните са луди. Ако пък тия луди пишат стихове и стиховете им се четат от други, които не са луди, и ако се случи стиховете да въздействуват върху им, тогава тия луди са поети — за разлика от лудите и от нормалните, дето също пишат стихове, които обаче не въздействуват върху никого, дори не и върху самите им автори. Читателите обаче по-скоро не бива да узнават за лудостта на поетите, щото могат да си помислят, че ето, тъкмо тя ги кара да пишат такава хубави стихове, докато те, читателите, или хич не пишат, или пишат лошо, явно защото са си нормални. С една дума, опасно е да се общува с лудите, то и народът го е казал мъдро както винаги: с каквито четеш, такъв ще станеш!

Поетът, оказва се, е луд, творбите му обаче какви са — и те ли са малудни или не са? Ако — да, то какво да кажем за читателите — и те ли са луди, като ги четат и им въздействуват или им въздействуват тъкмо понеже са си здрави, но транспонирани в малудните творби, преживяват лудото величие на гения и самите, до като четат, лудват и стават на гении. Или пък в душите на читателите съществува скрита склонност към полудяване, което чака удобен миг да се прояви, защото допустимо е да мислим, че за възприемането на творчеството са необходими предпоставки, известно предразположение към творчеството у самия възприемател, за да може то да отекне у него и да бъде истински възприето и досътворено. Ако читателите са предразположени към лудост, то всичко е просто — тогава стигаме до успокоителния възглед, че светът е лудница. Този възглед, смеем да твърдим, е много ценен, също като творбите на лудите, поетите и гениите. Ако обаче се изясни неоспоримо, че читателите реализират своето нездраво предразположение само при четенето на поетичните творби, предлагаме в името на общественото здравеохранение поетите да бъдат затваряни на определените за целта места. Ако обаче читателите са си по природа здрави, то творбите на лудите са необходими, за да могат здравите да бъдат за кратко луди, а на самите луди собствените им творби са необходими и те чрез тях да бъдат за кратко здрави. Виждаме, че и този възглед е ценен, защото отговаря на третия закон на диалектиката — за единството и взаимопроникването на противоположностите. Така че поетическото произведение е същностно диалектично — болест за едни и здраве за други, а творчеството е особено съотношение на болестта и здравето и дори да започва от болестта, все пак води към здравето, дори и когато поразява душевното равновесие на възприемателя. Изкуството е посредник между психичната болест, преобразяващо едното в другото, и обратно, магическо средство за изцеление, за чието постигане трябва да се премине през болестта. Болестта е необходима част по пътя към познанието и изцелението.

Ако при болестта необходимите елементи са пациент, лекар и терапия, то при творчеството поради своеобразието на „заболяването“ и на пациента — лекарят и терапията могат да бъдат пропуснати; творчеството само изпълнява функциите на лекаря, превръщайки се в терапия. Някакво отклонение от приетото за нормално психично равновесие подтиква поета към творчество, творчеството се появява в

състояние, при което обичайното нестабилно психично равновесие се е повишило до своята критичност. Според Фройдовата доктрина това е причинено от изтласканата в подсъзнанието детска сексуалност, чийто отрицателен характер е несъвместим с моралните принципи на съзнанието. Отклонението — изтласканите в подсъзнанието съдържания, се превръща в художествено произведение, създаването на което е вид автотерапия, това е и т. нар. сублимация. Анализът на творбата трябва да открие изтласканите през детството в подсъзнанието и станалите несъзнавани съдържания. Така творчеството освен като творчество функционално се проявява и като терапия и значи то се проявява много положително — за поета; защото пък същите изтласкани в подсъзнанието психични съдържания подтикват всички останали към болест вместо към творчество, така че при едни и същи болестни симптоми едни оздравяват, а други се разболяват още повече. Тук е редно да се приведе букварният пример със създаването и възприемането на „Страданията на младия Вертер“. Изтласканите и станали несъзнавани психични съдържания, общи за толкова много хора, не са причина за творчество, както е според Фройд, от тях не следва с необходимост създаването на художествени произведения, а едва ли и способност за възприемането им. Това обяснение на творчеството оставя без отговор въпроса, защо при еднакви или сходни условия на психично неравновесие един твори, а друг не. Наистина винаги ни е на разположение отговорът, че творчеството е дар божи, но тогава горното размишление става излишно, и особено ако сме убедени, че творчеството е дар божи, то наистина трябва да търсим отговора другаде.

Ако болестта наистина е причина за създаването на изкуство, както е според възгледа на Фройд, то изкуството е нейно следствие, но пък и самото психично отклонение — невротата или психозата, също е следствие от причини, така че болестта е едновременно следствие и причина. Болестта е важна някак двойствено, сама по себе си, като следствие от нещо и пак сама по себе си — като причина за творчество. Изкуството е крайната точка само обаче ако не вземем под внимание въздействието му, вътрешната му енергетичност, способността му да бъде колективна терапия, да бъде корекция на епохата, на нейния психичен дисбаланс.

Според Юнг, все пак нека не го забравяме, познавателно по-перспективно е художественото произведение да бъде отправната точка, да стои в началото на мисловния ход, съотнасящ изкуство и творчество, болест и здраве, а не с произведението да завършва цялото размишление. Мисловният ход не трябва да търси причини и следствия, а да бъде, макар Юнг да не заявява това изрично, феноменологичен. Психоаналитичното размишление е причинно-следствено и нека схематично — за прегледност, представим неговия ход, с който Юнг не е съгласен: една историческа ситуация на сравнително обособена семейна единица с конфликтни вътрешни отношения е представена като универсална и валидна за всяка епоха. Поради своята конфликтност семейните отношения между родители и дете предизвикват у детето страдание, латентно душевно заболяване, което не изчезва, когато детето порасне и стане възрастен, но което може да предизвика създаването на изкуството. Този мисловен ход — от семейните отношения към подсъзнанието, а от подсъзнанието към изкуството, при който едно нещо предизвиква друго, а то от своя страна — нещо трето, е твърде абстрактен, той е валиден за всекиго, а не всеки изпитва необходимост да твори, а и да изпитва, невинаги наистина може да създава художествени произведения. Всичко зависи не тъкмо от болестта, а от това, кой е болен.

И сякаш тъкмо спецификата на творчеството, индивидуалното в болестта или — да се изкажем по-ясно — тайнството на сътворяването не е взето предвид, защото и след това причинно обяснение то си остава все така тайнствено. Но след кое ли обяснение творчеството не остава необяснена, магична и страшна действителност? Именно болестта при друг обяснителен ход е тайнственото, което се проявява така необичайно и въздействено; тази страшна тайнственост ни кара да чувстваваме, че художествеността блика от извор, чиято същност не бихме искали непременно да узнаем, че способността за творчеството сякаш неотменно се въззема от разтленето,

