

КРАТКА БЕЛЕЖКА ЗА МИНАЧ И ЗА НЕЩАТА ОКОЛО НЕГО. . .

Това първо представяне у нас на словашкия писател Владимир Минач като публицист е толкова изстрадано, че всеки преводач на мое място би го посрещнал по-скоро с тъжна усмивка, отколкото с радост. Защото ако съпротивата срещу Минач в Словакия беше гласна и позиционна, то у нас — глуха и по презумпция. Защото ако словашката преса беше горещ, но нормален терен за спор на гледища — като единствен път за постигане на истината, — то първоначалното осмеляване на наше издателство да запознае българския читател с томче избрана публицистика на Минач, завърши печално: ръкописът бе спрял. И то години след като името на Минач се превърна в понятие за съвест на словашкия народ и словашката революция; след като твори от рода на есето „Тук живее народ“ станаха христоматийни; след като излязоха двата обемисти тома с есета, статии, диалози и портрети на Минач — „Взаимозависимост“, 1976 г. и „Текстове и контексти“, 1982 г.; след като отдавна четяха Минач на чешки, полски, унгарски, руски език. . . И тук се изкушавам да добавя най-куриозното: ръкописът бе спрял през 1986 година!

Да, времето беше спряло за нас — и за Минач у нас. Дорц не можеше да му „помогне“ интервюто, което бях взела от него за българското издание още през 1984 година! Мисълта на Минач, че „Основните нравствени проблеми си остават същите, защото не са се променили основните обстоятелства (икономически, политически и т. н.), сред които живее или линее нашият съвременник“ — бе плътно зачертана с черния редакторски флумастер. . .

Безспорно публицистиката поради своята жанрова природа въздейства най-силно в конкретно време и пространство. Такова беше и въздействието на Миначовата публицистика още от своето начало, от петдесетте години насам. Но дали нещо от реалността е отишло в архив — при високата възискателност на писателя, — не се наемам да твърдя. Бих казала обаче друго, в което съм убедена: Минач изпреварваше времето. Той отдавна е в днешния ден въпреки направеното в минало време темпераментно признание: „Най-добре се чувствах, когато бях в контекст, особено в бурен, дори разбунен, сиреч в такива литературни взаимоотношения, в които се святка и гърми.“ Разбирам тъгата от застойните дни, разбирам и умората на „ветерана“ — през август той ще отпразнува по словашки своя шестдесет и осми рожден ден. . .

Но какво общо има това с творчеството му, пронизано от съзнанието, че изкуството е *Ancilla vitae*? Или с идеята му за „цялостния човек“ — не като мечта, а като единствена позитивна алтернатива в нашия свят? . . . Мъдрият отговор на тези въпроси даде самият Минач — не без ирония, тоест в неговия стил — още когато излезе книгата му „Текстове и контексти“: „Дълго е писана тази книга, и се надявам, че също така дълго ще се чете, макар и на части, и от малцина.“

Март 1990 г.

Катя Витанова

Винаги, когато разговарям с теоретици на изкуството имам натрапчивото чувство, че ми се усмихват снизходително: какво очакваш от него, ной е само практик. Което ще рече: голямо дете, може и глупости да говори; прави литература, следователно не разбира нейната същност. На времето си в Братислава имаше кафене, където се събираха глухонеми шахматисти. Ако някой случайно влезеше там, попадеше в особен свят — свят на мимиката и необикновената тишина, свят пълен с неумовен смисъл. Така и аз — чувствам се между теоретиците като между глухонеми. Те си имат своя мимическа реч, представляват религиозно братство със своя литургия. Наистина между тях се срещат добри и солидни хора; дори и такива, които насаме възприемат изкуството непосредствено. Но започнат ли публично да разсъждават за него, губят тази способност. И вече не става дума за изкуство, а за система, в която трябва да го напъхат. Затворената система е като прегръдката на „желязната дева“, пропловутата Елжбета Батори<sup>1</sup>. Мъртви девойки! Злощастно изкуство! От съприкосновението с изкуството теоретикът може би се обновява; изкуството обаче умира в неговите ръце. Какви ли не бездарни посредници и рецензентски чираци непрестанно доставят за желязната прегръдка на системата задължителната храна от съдвкано изкуство. Слава богу, нещата не свършват дотук; мъртвите девойки възкръсват — при условие, че са били живи. С това не искам да кажа, че художествената практика е дело на ангели, а теорията — от лукаваго. Искам само да обърна внимание на един принципен парадокс. Теорията наистина не може без система: строгата система е абсолютно необходима за нейното съществуване. Докато изкуството е това, което се изплъзва от системата, което я отрича, което отрича не само конкретна система, но и самата възможност да има система; изкуството е това, което непрестанно, във всеки отделен случай, създава нови закономерности. Страхувам се, че всичко, което е удобно за строгите рамки на системата, не е истинско изкуство, а само решена кръстословица. Така теорията на изкуството виси във въздуха и е доста самоцелно устройство. Недостъпна е за широката публика. Творците се побояват от нея, презират я и най-важното — не им е нужна. Затова винаги са готови да кажат: какво очакваш от него, той е само теоретик!

Вярно, у нас рядко се среща чиста проба теоретик — това е едно от малките предимства на малкия народ. Имаме обаче теоретизиращи критици. За тях е характерно, че искат да се разграничат от рецензентската папlach — *odi profanum*<sup>2</sup>! Искат да имат собствени системи, школи, ученици. Когато им липсват достатъчно собствени мисли — а обикновено е така, — повтарят чужди. Строят се теоретически кули, които на практика се оказват кучешки колиби. Синджирите, на които държат неколцината си любимци, са въображаеми. Школата е добра само за школуващите се в нея. Истинският творец разкъсва веригите, опровергава школата, дори тази, от която е излязъл. Няма последователни импресионисти — те съществуват само на теория. В действителност импресионистите са чувствали най-интензивно онова, което ги е различавало; изхождайки от общото, те са се стремели да бъдат неповторимо индивидуални. Обобщението, системата възникват само в резултат на творческата практика; новата практика опровергава старата система и открива възможност за ново тълкуване. Практиката е — и би трябвало да бъде — първоизточникът. Иначе толкова по-зле за практиката! Изкуството е неделимо от живота; неделимо от движението; самото то е движение. И слава богу, че е така! То признава само общата закономерност: не понася методиката на системата.

И все пак: предлагат ли нашите теоретизиращи критици ключ, истински ключ за дверите на изкуството? Както в живота, така и в изкуството — случаят не бива да се пропуска; знаем, че той никога не се повтаря.

А какво всъщност става зад теоретическите кулиси и пред тях? Какво ни се предлага? Теоретизиращият практик казва: „Проникване в дълбочините.“ Рецензентът го допълва: „Проникване в дълбочините на съвременната душевност.“ А критикуващият теоретик или теоретизиращият критик настоява: „Да се разкрие живото ядро на човешкото битие.“ Както виждаме, в нашия теоретичен микросвят са на почит

<sup>1</sup> Унгарска графиня, която според легендата тайно убивала момичета и се къпела в тяхната кръв, за да има хубава кожа. Осъдена за престъпленията си, умира през 1614 г.

<sup>2</sup> Мразя невежествената (гълпа) — (лат.).

големите думи. Естествено искам да кажа празните думи. Тези отдавна известни думи, разбира се, звучат по-тъжествено и дори по-човешки, отколкото празните думи от преди няколко години (спомнете си: „социален контекст“ и тем подобни). Но това още не означава, че са по-малко празни. Празнатата си остава празната, все едно дали е човечна или догматична. Да се разкрие живото ядро на човешкото битие е прекрасна програма за... биологията. За изкуството това е прастара фраза. Също и проникването в дълбочините! Ах, по-дълбоко, още по-дълбоко! Но и да навлезе някой по-дълбоко, да речем във вътрешностите, или да стигне до половите усещания, до първичните възприятия, до примитивните асоциации — това все още не означава, че е дълбок. Напротив: при подобно слизание надълбоко твърде често виждаме множество неприятни плитчини.

Разбира се, при добро жилище във всичко може да се намери рационално зърно; и в „проникването в дълбочините“. Това е стар лозунг, стар и за нашето изкуство след войната: от екстензивност към интензивност, от ширина към дълбочина. Това е постоянно сочено с пръст; не е дори зародиш на програмата.

Няма нищо по-смехотворно от полемизирането със смешното. Само че освен смехотворен, тук има и сериозен аспект: освен празни думи и — реално движение на художествената практика, на художественото мислене. И тъкмо тук се очертават контурите на програмата, системата, школата.

Най-крайната, поради което и най-точната формулировка на принципите на тази система прочетох в статията на френския естет Роже Кайоа<sup>3</sup>, която ми предложи списание „Словенске похляди“: Съвременният творец „по принцип отхвърля всякаква съзнателна намеса, всякакво колебание, всякакъв избор, опит, контрол. Той иска резултатът от неговата работа (ако това изобщо е работа!) да бъде само случаен, стреми се да я предпази и от най-малката съзнателна намеса, която би оправдала предположението, че в процеса е имало някакъв разумен или определен подтик. Стрели се към пълна неангажираност при самото раждане на своето произведение, за да не бъде заподозрян в минимална отговорност дори от най-педантичния съдник.“ По-нататък в статията се говори, че завръщането към случайността е наново придобитата чистота, че след като описва една огромна дъга, изкуството се завърща при своите извори. И прочее...

И нашият теоретизиращ критик доста категорично изисква: „Да се освободи човешкият глас в своята най-дълбока автентичност, да не се подчинява на никакви априорни норми и конвенции.“ И художникът-практик: „В рисуването човек се реализира като в любовта... тъй че няма място за размишления.“

„Да рисуваме така естествено, както растат тревата, камъните, децата, звездните купове, бурята...“

По този начин би могло да се цитира, и не само да се цитира, но и да се доказва въз основа на художествения материал, че: тук има нещо като система, програма, школа. Когато става дума за любов, подразбира се половият акт. Художникът, който изстрелва бои върху платното с хитроумен пистолет — еякулира. Или, както би казал нашият теоретизиращ критик, „освобождава се в своята най-дълбока автентичност“. Или, както казва Кайоа, „предпазва се от намеса, от разумен подтик“. Или, както още казват, „осъществява се напълно като личност“. Да, намираме се при пълната самоизява!

Но какво представлява тази „най-дълбока автентичност“? Дали наистина е връщане при изворите? Или е изконният стремеж към свобода, или — само някакъв временен признак, исторически епизод в изкуството?

Несъмнено това е пълна безсмислица. Не съществува такава най-дълбока автентичност, която трябва да бъде освободена от условностите, защото самата тя е условност. Художникът, който изстрелва боите с пистолет, е също такъв роб на условностите, както и най-заклетият реалист. Това е логично. Само че тъкмо тук те не искат да признаят логиката. Най-дълбоката автентичност (някакъв словашки период на киреговория „бог в човека“) е извън пределите на логиката, също като средновековната религия. Изкуството излиза от пределите на човека като разумно същество, от пределите на съзнанието и познанието. А също — и от рамките на всякаква дискусия: изкуството е Откровение. Ирационализмът е един от главните белези на част от съвременното творчество. Това много точно изразява Марсел Дюшан<sup>4</sup>, един от неговите създатели: „Задачата на твореца е да изучава не действителността, а трансцендентните качества на предмета.“

Така стигаме до главното: най-дълбоката автентичност изучава трансцендентните качества на предмета. „Дръж ме да не падна“, както казва моят син. Виждам шамана с вонящи овчи кожи как блещи

<sup>3</sup> Кайоа, Роже (1913—1978) — френски изкуствовед и критик; издал е книгите „Митът и човекът“ (философски есета), „Човекът и свещеното“, „Социологически етюди“ и др.

<sup>4</sup> Дюшан, Марсел (1887—1968) — френски художник, един от вдъхновителите на дадаизма и сюрреализма.

кръвясали очи към огъня: посредством най-дълбоката автентичност изучава трансцендентните качества на огъня. (Нали с това си вади хляба човекът!) Луди и аскети, божи слуги и вресливи бабички, барабани в девствени гори и тайни срещи на секти — тук на всяка крачка най-дълбоката автентичност се докосва до тайнственото. Това не е връщане при изворите. Това е бягство в най-мрачното средновековие.

Реноар казва за Гюстав Моро: „*Презрението към света, за което така го превъзвасат, е според мен просто мързел.*“ А наистина ли отрицанието на обективния свят е само леност на духа? В отделни случаи може и да е. Но презрението към обективния свят и неговото отрицание е прекалено разпространено явление. Тук не може да става дума само за недостатъците на отделна личност; тук става дума за недостатъците на обществото.

В това наистина се оглежда историческата ситуация на буржоазното общество — неговата историческа безпомощност, умора, безперспективност. Пътят, който буржоазията измина, е твърде дълъг. Тя вече не си спомня за своята смелост, за своя патос, за своята вяра в бъдещето — всичко това беше в началото. В началото беше например и Пико дела Мирандола: „*От никакви граници неограничаван, ти сам определяш границите на своето естество. Като творец на самия себе си, можеш да постигнеш такъв облик и форма, каквито поискаш.*“ Смели думи, изречени в смело и прекрасно време! Освобождение от средновековното, исторически патос и вяра в човека, която ни е така скъпа. Блестящо, чувствено и пълно с чувства изкуство; смели мъже на корабите. Дръзката предприемчивост още не се е превърнала в банална буржоазна алчност. Времето лети напред: всичко е възможно, достъпно, осъществимо. Откривателският копнеж гласка корабите по неизследвани морета, носилките и каретите — по шеметни пътища; създава се книгопечатането, появяват се първите вестници. Познанието е съюзник на тези, които настъпват. . .

Днес познанието се изпъжда от храма на изкуството. Това не е в ущърб на познанието, а на обществото, в което се разиграва действието. Тези, които още не са се отказали от познанието, вече не могат да го използват като оръжие за бъдещето, те разпространяват само недоверие и отчаяние. В потвърждение на моите думи: „*Между „сардоничният“ реализъм, който цинично смята факта за нещо позорно, и „романтиката“, която съвсем съзнателно избягва каквото и да е допир с действителността, лежи пропасти; тя може да се преодолее само с най-голямо изкуство. Такъв разрыв — вид шизофрения в изкуството — е характерен за преломни епохи, за промените и буркотите, които съпровождат прехода от един свят към друг*“ (Джон Б. Пристли). С това искам само да кажа, че обликът на днешното буржоазно изкуство неслучайно е такъв; той е израз на историческото състояние на обществото, в чието лоно се е родило; и че тъкмо поради това не е единствено възможният облик на изкуството.

Изкуството е разграничаване, отбиране, избор. Колкото е било то по-свободно, толкова повече е държало на системата на избора. (Знам, че говоря стари и познати неща. Също така знам, че днес и у нас е възмутително да говориш стари, познати истини. Но колкото повече време минава, толкова по-често говорят за старите, познати истини и . . . други хора, занимаващи се с изкуство. Винаги се радвам, когато намирам потвърждение, съмишленици: „*Изкуството — хуманизъм ли е това? — по силата на своя характер винаги се стреми да изтръгне форма от хаоса, да въведе ред, да установи йерархия. Това е валидно и за съвременното изкуство; друг път няма.*“ Думите са на марксист, на италианец, следователно — почти авторитет.)

Безспорно друг изход няма. Изборът е единственият общовалиден вътрешен закон на изкуството. Свободният избор предполага равноправие или равновесие в отношенията между действителността и изкуството. Наруши ли се това взаимоотношение — губи изкуството, преди всичко изкуството. Когато натуралистите се отказваха (и се отказват) от избора в полза на действителността, унищожаваша изкуството; и не помагаша на действителността. Крайността на натурализма е поучителна: хвърля светлина върху друга крайност, върху тази част от съвременното изкуство, която Пристли нарича романтика в кавички.

Въпросната „романтика“ не отрича избора, а действителността. И нека повторим: с това не се наврежда на действителността; ликвидира се изкуството. Когато изкуството скъсва връзките си с действителността, то се самоубива; когато отрича действителността — отрича себе си; блестящата изолация не е нищо друго освен килия за осъден на смърт.

Вместо избор — случайност; вместо личност — най-дълбока автентичност; вместо йерархия — произвол. Да се отдалеш на случайността и произвола, означава да накръпиш същността на изкуството: това е изстрел с точен прицел. (За бога, само не някаква идея, някакъв смисъл! Най-напред за Курбе, после за Гутузо казваха, че са значителни, въпреки идеите им.) Твърди се, че възвръщането към слу-

чайността е възвръщане към чистотата, към абсолютната чистота на реализацията. Това било краят на прекрасната дъга: в нейното начало било началото на изкуството изобщо. Само че и пещерните рисунки имат своя система на избор, обусловен, разбира се, от познанията на пещерния човек, от неговия чувствен свят, от неговото сетивно възприятие. Не, това не е краят на дъгата, а слъпа улица!

„Най-дълбоката автентичност“ плува, накъдето си иска. О, бленувани ветрове на свободата! Творецът се освобождава от своята творба, както онанистът от семето си: свободата преди всичко! Освобождана се от задължението да бъде личност: кому е нужна личността в света на случайностите, произвола, митовите? Освобождана се от предметния свят, защото действителността е само, както казва Томас Карлайл, „смяка на вечната, безкрайна реалност, която настоящото време-свят гони като заканително-загубен блисък на въздуха по огромното, безмълвно огледало на вечността...“. Подобна модерна свобода твърде много напомня за средновековното робство на духа. Разлага форми, стилове, думи. Изтръгва не само думи от изреченията, като ги лишава от общовалидното им значение; изтръгва и букви от думите. Безспорно най-автентичната досега „революция“ в литературата е летризмът. Макар и възникнал от една грешка на Изидор Изу, той вероятно е грешка на най-дълбоката автентичност и следователно — откритие. Шом думите вече нямат смисъл, защо да държим на тях? За какво са ни думите? Защо не буквите? Защо не знаците? Летристите са непризнати, но това също е грешка: извращението е удивително последователно. Най-напред изтръгваха думите от техните гнезда, размесваха ги, образуваха неологизми, които мъчително се гърчеха; сега изтръгват буквите от думите. Какво ще последва? Изобщо, има ли нещо, което да последва? Не е ли това митичният *Ultima Thule*<sup>5</sup>, откъдето вече и крачка не може да се направи?

Ах, като че ли наистина  
най-добрите вече не вярват,  
а злите притежават пламъка на убеждението.

Предметният свят сигурно не е такъв, какъвто го възприемат нашите сетива: по пътя на своето познание човекът неведнъж се е сблъскавал с физическата си ограниченост. Но ако докрай и напълно не сме опознали обективния свят, това още не означава, че той е непознаваем: именно в сблъсъка с непознатото досега, в тази безкрайна и безмилостна борба се изразява особеното геройство на човека. Не мисля, че при днешното ниво на познанието изкуството би могло да открие тайнственото; в областта на познанието се доверявам повече на биолозите и физиците, отколкото на „най-дълбоката автентичност“. Изкуството не може да замести нито политиката, нито религията, нито науката; то трябва да бъде това, което е.

Кучетата лаят, керванът си върви: действителността се движи, въпреки че някаква част от съвременното изкуство не се съобразява с нея. Нещо повече: както и да се дистанцират творецът и изкуството от действителността, все пак те са част от нея, от нейните конкретни взаимоотношения; те са предмет от предметите. Говорят за опозиционност, едва ли не за революционност на модерното изкуство. Според мен това са абсолютно празни приказки. Времето на подвизите е време минало. Днешната опозиционност е външна, повърхностна; с нея, не особено умело, прикриват нагаждането. Ако днешното западно общество е овладяно от секса, то изкуството, ставайки пансексуално, изпълнява обществена поръчка. Сексът е само секс; не е неповторим като любовта; оставя горчив привкус и чувство за празнота. Сексът трябва да се извади от релсите, трябва да се извърти, за да стане интересен, тоест годен за продажба. И нагаждащото се изкуство добавя в него подправки — педерастични, лесбийски, кръвосмешение. Четох за неотдавнашна изложба в Лондон, на която излагали огромно количество картини, изобразяващи фалоси — малки, по-големи, големи, най-големи. (Вероятно според новите естетически норми: колкото по-голям фалос, толкова по-голямо изкуство.) Още старите египтяни са употребявали фалическа пластика за украса на храмовете: тя символизирала плодородието. Окачените лондонски фалоси са обикновено предмети за пазара на сексуалната суета.

И „най-революционното“ и „най-свободното“ изкуство е тясно свързано с обществените процеси. „Не вкупът се нагажда към изкуството, а изкуството — към вкуса“, провъзгласява буржоазията в началото си чрез Адисън<sup>6</sup>. Изкуството става предмет за предлагане и търсене, стока за пазара. Надпреварата в новото, необичайно, сензационно изкуство съответства до известна степен на борбата в другите области на производството и търговията.

<sup>5</sup> Край на света (лат.).

<sup>6</sup> Адисън, Джоузеф (1672—1719) — английски писател, общественик; смята се за основател на английската журналистика.

Търговците на изкуство пристъпват незабележимо, но упорито и непосредно подир творците. Тълкувателите приличат на рекламни агенти и понякога се сливат с тях: котериите, школите, направленията не са много различни от концерните. Съществуват производствени и търговски центрове за изкуство, както и негови производствени и търговски филиали. Днес ние сме свидетели на опита да се пренесе производствения център в САЩ; търговският отдавна е там. Империя имат не само „Стандарт Ойл“ или „Юнайтид Фрут Къмпани“, но и Кайвайлер. Къде изчезнаха дребните търговци на платна и бои, времената на приветливите портieri и преданите гризетки! Това е романтиката от времето преди импресионизма. Днес съдник и бог е бизнесменът на картини, бизнесменът-продуцент, бизнесменът-издател.

Творецът трябва да си пробие път, с цената на всичко да си пробие път; и се надява, че после ще бъде свободен. Но робството на успеха не е никак по-леко от робството на бедността.

„В Париж творците мечтаят да постигнат тази известност, която за тях е равнозначна на щастие, и твърде често, по-често, отколкото е естествено, разчитат на случая; смятат, че ще се издигнат, ако се борят за една идея, ако защитават една система и се надяват, че от тесния кръг ще влязат в обществото.“ Не, не — това не са думи на някакъв гневен социалистически критик, а на . . . Оноре Дьо Балзак. А по времето на Балзак всичко е било още в своя зародиш, в патриархални, домашни размери, в занаятчийско-цехов стадий. Днес бизнесмените не купуват само изкуство, но и творци; менажерството съществува и в изкуството. Старото правило *Cuius regio . . . ?* има съвременен вариант: „чиито са парите. . .“! Творците могат да си въобразяват, че мислят над трансцендентните качества на предмета, но царството на търговците на изкуство се намира в нашия свят.

Светът, разбира се, това е Париж. Свят е голяма буква. За няколко века творческата интелигенция свикна да мисли, че може да се роди само от тесния кръг по бреговете на Сена. Но Париж, както вждаме, се превръща все повече и повече в традиция, в незаличим спомен, отколкото в нова действителност. На панаира на суетата при двете доста грозни, застаряващи госпожици ходи кандидат. Най-после той избира едната. Пренебрегнатата завижда. Избраната обаче казва: „Какво исках? Той избра мен и моите пари, а не теб и твоите пари.“ Изглежда, че изкуството избира американските пари. Оттук тръгва и попартьт. Творците го удрят на теоретизиране, теоретичните стават търговски агенти. „Старата“ Европа не скрива подозрението си: новите гости са ѝ в тежест. На милиона им се струва, че това не са нови, а само почистени от прах неща. Но всички са особено внимателни, тъй като с попарта в съвременното изкуство се промъква и принципът на съвременния империализъм. Водешата страна трябва да бъде права във всяко отношение; следователно и нейното изкуство трябва да бъде водещо.

И все пак: свободата! Хилядократно прогонвано пред нейните двери, изкуството отново и отново се връща, за да ги превземе, за да ги отвори. Не, тук не става дума за осъзната необходимост, за разумна и достъпна мяра свобода. Според творците истинската свобода започва някъде отвъд границите на разумната свобода. Вероятно това е нещо невъзможно. Но непрестанно повтарящите се опити, неуморното обсаждане на свободата е героична черта на изкуството. И дори зад тайнствените двери да няма нищо, самият копнеж по неограничеността е — ако може така да се каже — душата на изкуството. Тъкмо този копнеж тласка постоянно изкуството към спор с действителността, със съществуващите взаимоотношения, с обществото. Князе и крале, пълководци и духовници, императори, папи и разни други полицаи, всички, които смятат своята власт вечна, които искат да спрат движението, веднага след като вълната ги е изнесла на повърхността, всички, които искат да задържат господството си и да запечатат лика си в историята, макар и като посмъртна маска, — тайно се страхуват от безсмъртието на изкуството. Те много добре усещат своята преходност и се отнасят враждебно към всичко, което може да ги надживее.

Разбира се, освен тези причини има и други — по-непосредни, по-практически. Изкуството винаги се е стремяло да говори за всичко, следователно и за неприятните неща, за опасните, забранените. Тъй че изкуството бунтува народа; покварява младежта; застрашава добрия вкус; изобщо сее лоши нрави, тоест такива нрави, които не са изгодни на властелините. И те си отмишават на неудобното изкуство: подават му чаша отровно вино или кама, за да се прободат. Или самите властелини вдигат меч и подпалват клади. Така възниква цензурата.

Цензурата се появява едновременно с изкуството. Първоначалните ѝ форми са примитивни; ние бихме казали — брутални.

„Същият по астрономия, хронометрия, история и всички други науки трябвало да се показват преди обнародването им на света на музите. Такава цензура и правоспособност израели голяма роля особено по отношение на историята, тъй като според кървавия законник на Несаулкойотъл<sup>8</sup>, изопачаването на истината се смятало за пръстълнение, подлежащо на смъртно наказание.“

Най-мъдрото в този порядък било, че прещенката за изопачаването на истината правел самият цензор.

Старите евреи пребивали с камъни своите пророци. Още в Мойсеевите скрижали ясно се говори какво е позволено и какво — не. По-късно пророк Исаия ще каже: „*орко на ония, които създават несправедливи закони и пишат жестоки решения.*“ Какъв пророк-държавник!

Книгопечатането в Европа едва започва, и веднага възниква цензурата — дотогава преписването на книгите било в ръцете на цензорите. Властелините на света мигновено подуват новия враг — книгата. В Рим цензорската служба започва да действа по времето на папа Александър VI. Така се ражда модерната европейска цензура, която в Наполеонова Франция, Метернихова Австрия, Фридрихова Пруссия и Николаевска Русия се усъвършенства до отчайващо-виртуозни форми.

Ние мислехме — твърде наивно, — че социализмът за пръв път в историята ще премахне антагонизма между изкуството и властта; тъй като благородните цели на социализма са еднакви с благородните цели на изкуството, ние си представяхме съгласие и хармония. Прогласявахме неразривно единство, макар че някои неща започваха да ни се виждат странни. Но тези странности ги смятахме за частни случаи, отклонения и грешки. Днес знаем, че социализмът се осъществява посредством механизма на властта; че закономерното изграждане на новото общество не наподобява хармоничния шепот на майските нощи; че много от тъй мечтаните лъски се превръщат в опасни тресавища; че и в нашето общество съществуват противоречия — в много области — въпреки това, което сме си представяли и което сме прогласявали. Нито радостните ни заблуди, нито тъжните ни отрезвявания са нещо ново. Има епохи на всенароден подем и тогава изкуството забравя своето задължение да се съмнява. Споменете си само двора на Лоренцо Медичи — с неговите философи, поети, художници и скулптори, които по-скоро са пеели осана, отколкото да се съмняват. В зората на буржоазията Гьоте, в драмата си „Торквато Тасо“ предполага, че спорът между властта и изкуството е само спор на характер: „*Zwei Männer sind's. . . die darum Feinde sind, weil die Natur nicht einen von ihnen formte.*“<sup>9</sup> И лично се грижи за хармонията между държавника и поета, превръща Ваймар в нещо като лоренцовска Флоренция. Ако по-плебейски Шилер се отказва от наградите на властелините — „*Die Gold'ne Kette gib mir nicht. . . gib sie dem Kanzler den du hast.*“<sup>10</sup> — то откажът е само патетичен и поетичен: цял живот е копнял за вериги, само че — златни. Изобщо творците са хора като всички други, тоест, не са родени за страдание, покорство и пренебрежение. Онова, което ги подтиква към опозиционност, не е въпрос на характера им — то е в характера на тяхната работа.

Творецът в социалистическото общество също не може да избегне опозицията спрямо действителността, спрямо обществото. Тук важното е дали може да избегне кокетството и гордостта, които често съпровождат опозицията, и още по-често я подменят. Тук важното е — една малка подробност — дали опозицията му спрямо съществуващата действителност ще се окаже в хармония с бъдещето; дали неговото днешно „изопачаване на истината“ ще стане истина на бъдещето. Под думата „опозиция“ не разбирам мизантропски гримаси. Опозицията е, би трябвало да бъде, съмнение в действителността, съмнение в това, което съществува понастоящем; съмнение и непрестанна проверка. Такава опозиция предполага много неща, като например познаване на социалните отношения; тя предполага и характер, тоест — личност. Опозицията не е героичен жест; тя е твърде горчива мисия за цял живот.

Опозицията сама по себе си не носи спасение: истинският опозиционер не е нужно да бъде голям творец. Тя е само условие за здравето на изкуството и здравето на обществото. Не можем да подклаваме нито на примитивна, нито на високомеханизирана мелница: примирението с действителността винаги е било причина за човешкото нещастие. Перспективите възникват от несъгласието, съмнението, отрицанието.

Ако механизъмът на социалистическата власт продължава да бъде механизъм на властта, то и изкуството ще продължава да бъде социалистическо. Но мисля, че спорът между властта и изкуството в нашето общество не бива да бъде трагичен, напротив — трябва да бъде плодотворен.

<sup>8</sup> Несаулкойотъл (1402—1472) — вожд на племето Науа; мислител, учен и поет в предколумбово Мексико; създава углавно и имуществено законодателство.

<sup>9</sup> „Двамина са врагове, защото не мъдрата природа ги оформи“ (Гьоте, „Торквато Тасо“; пре-кр. Станишев).

<sup>10</sup> „Верижка златна не ми давай. . . на твоя канцлер дай я ти“ (Гьоте, баладата „Певецът“; пре-кр. Станишев).

Опозицията придобива програмно значение, когато не е жест на самотника към себеподобните, а — еднотелно с множеството; когато не е резултат на отчаяние, а на вяра в промяната. В такъв случай позицията представлява необходима част от историческото движение.

Изкуството не само копнее по свободата, не само се стреми да прекрачва границите, но е способно и да запазва ценностите; то не само върви напред, но и затвърдява постигнатото; не само преодолява, но и продължава традицията.

Да, имам предвид червения плащ на традицията. Червеният плащ: младите бикове отново и отново се нахвърлят срещу него като срещу враг, без да знаят, че предизвикват съдбата си. Всички бунтове срещу традицията — техните гръмки думи, видове, жестикации завършват със смирение. И не само защото младостта, която винаги е бунтовна, е нещо временно. Тук има по-важна причина: невъзможността да се изтръгнеш от строя; и самият бунт срещу традицията е станал традиция. Истинският смисъл на изкуството се разбира само когато го възприемаме в съответна взаимозависимост, искам да кажа: в историческа взаимозависимост. *„Нито един поет, нито един творец няма истинско значение сам по себе си. Да разберем неговото значение, означава да оценим отношението му към поетите и творците от миналото.“* Тези думи на Т. С. Елиът, казани за отделния творец, са валидни и за направленията, школите и епохите в изкуството. Изкуството е нещо като гръбнака на цивилизацията: нейната памет, нейният гръбначен мозък, където се събират нервите, реагиращи чувствително на истината, правото, справедливостта и други възвишени неща. Последователност, приемственост, дълговечност — това е същността на изкуството, неговият главен, ако не и единствен смисъл.

Всичко, което наистина е било велико в изкуството, се намира в реда на приемствеността. Нулата поражда нула; богини се раждат от челата на боговете само в митовете. Шекспир не можеше да се появи без английския народен театър; Толстой — без руските и френските реалистични школи. Нещо повече: те не можеха да се появят без еврейската, гръцката и римската култура, без всичко онова, което в съвкупност наричаме цивилизация. Традицията не бива да се разбира нито тясно, нито механически — като предаване на шафета. Взаимноотношенията между онова, което е било и това, което се ражда, са пълни с напрежение, отрицание, бунтове и подчинения, симпатии и антипатии. И не само човекът си избира любимци, избира ги и епохата. Това, което е значимо, нужно и единствено възможно за една епоха, е смешно за друга.

Ако нашите романтици правилно смятаха фолклора за извор на живата вода, за нужен и едва ли не единствен извор, следващото възвръщане към фолклора бе пълно с недоразумения и комичност — защото се оказа ненужно за организма на изкуството.

Да, разбира се, традицията може да се превърне и в тежко бреме. Ако от неизчерпаемата съкровищница извадим един-единствен грош и твърдим, че там не е имало нищо повече; и ако твърдим това с категоричност, опираща се на властта. Има нещо безсмислено в безапелационното разграничаване на доброто и злото, на пшеницата и къклицата според външните белези, тоест според съответните школи и направления. Безсмислено е във всички случаи — все едно дали се прави официално или контраофициално. Традицията — истинската, — за която говоря, е жива, развиваща се. Тази традиция не подлежи на разпределение и дозиране; тя прониква въпреки забраните, дори пряко волята на твореца. Традицията има своите приливи и отливи, защото е море, което наистина съществува.

Езерото, над което се навеждаме, може да ни се стори море — ако сме още малки. Излишно е обаче да го обявяваме за море: езерото си е езеро. И морето няма да загуби своя солена вятър над вълните, своите дълбини и сила, ако го отречем: в случая имам предвид тази част на морето, която се нарича реализъм. Убеден съм, че днешната младеж не отрича реализма, а неговото изопачено тълкуване. С големи усилия и грубовато изработихме увеличителни стъкла, през които разглеждаме реалистичната традиция. Младата генерация не проучи наново самото явление, тоест реализма, а само обърна лупата. Може да се отрича и онова, което не знаем; но подобно отрицание после се оказва религиозно, сектантско, догматично. Познава ли днешната младеж истинския Толстой? Кой иска да погледне на него непредубелено, тоест не чрез тълкуванията и отрицанието? Нямам намерение да вкарвам контрабандно Толстой в съвременния свят: той си е в него. Ако днес и у нас му се присмиват, това е насилствен акт, насилствен и следователно напразен: в изкуството нищо не може да се постигне с насилие.

Под бремето на традицията не се страда само поради външен, произтичащ, да речем, от властта натиск. Традицията сама по себе си е доста неудобно и неумолимо бреме. Ние се бунтуваме не срещу традицията, а срещу нейния въздесък и вечен гнет. В огромното царство на духа май вече е имало всич-

ко: и за най-екстравагантните модерни взривове или отклонения могат да се намерят аналогии в традицията. Затова изобавлението от игото на традицията е толкова желано и толкова непостижимо. Бремето на традицията може да бъде плодonoсно, но може да се превърне и в надгробна плоча, която да притиска изкуството и твореца: „Прогресът на твореца се изразява в постолняната саможертва, в непрестанното потискане на собствената личност.“ Тук става дума за натиска на традицията, за максималната култивираност, когато творецът попива традицията и е погълнат от нея, когато се отрича от себе си като личност — расова, народностна, историческа. Добро ли е това или лошо? Все пак по-симпатично е от грубия примитивизъм. Подобни личности наистина престават да бъдат творци в пълния смисъл на думата, но биват ценни посредници между отделни култури и епохи.

Традицията не е само посредник на възвишени чувства и велики идеи; тя съдържа неща, необходими и за самото изкуство. Например изобразителното изкуство в своите най-шастливи времена не забравя, че е свързано със занаята; не се срамува от занаятчийската сръчност, гордее се с нея — спомнете си поне ренесансовите ателиета. Или признанието на един от най-големите импресионисти: „Каква трябва да бъде целта на неговите (на художника) усилия? Непрестанно да се утвърждава и усъвършенства в занаята; това обаче може да се постигне само чрез традицията. Да, днес всички сме гениални, но не умеем да рисуваме една ръка и понятието си нямаме от занаята.“ Струва ми се, че тези думи на Ренואр са изречени точно за нас: съвременното изкуство презира занаятчийската сръчност. Роже Кайоа казва, че днешният творец отрича изкусната работа. И защо ли му е притрябвала тя в света на произвола и трансцендентните качества на предмета, в света, в който цари най-дълбока автентичност? Занаятчийската сръчност е несъвместима с тъй нареченото голямо изкуство; едни никога не са умеели, други искат нарочно да забравят, че някога са умеели да рисуват ръка — или да напишат граматически верно изречение. Занаятът е несъвместим с принципа на абсолютната случайност; той предполага строга закономерност, следователно и ограничения: изключва случайността, изисква избор. По този начин занаятчийската сръчност трябва да се окаже не само в периферията на „голямото“ изкуство, но и извън него. Занаятчийството се допуска само в „ниското“ изкуство, в приложното, масовото. Подобно парадоксално противоречие е едно от главните противоречия в нашето съвременно изкуство; и трябва да се добави: гибелно противоречие.

Както е известно, ние имаме бедна традиция и още по-бедни размишления за нея. Въсъщност у нас съществуваха само два крайни подхода към националната традиция. Единият — който се стремеше да съхрани националните черти — бе първоначално романтически и симпатичен, а по-късно стана политически и националистичен, тоест ограничен и глупав подход. Трябваше да догонваме другите народи; и ги догонвахме — с цената на измисляната. Така възникнаха разните прибиновци, матуш чаковци и прочее яношиковци<sup>11</sup> и фолклорът — като панацея. Забравяше се една малка подробност: традицията не може да бъде измислена. Тя е това, което съществува, а не онова, което ни се иска да е съществувало. Също и фолклорът: бе унижаван и когато официално го приемаха, и днес, когато е в такава изолация. Единствено правилен подход към фолклора намериха романтиците. Знаеха или долавяха, че той е само извор, само традиция, че изкуството съзрява в моментите, когато свая детските панталонки на анонимността, на колективното творчество, когато придобива индивидуален облик.

Другият подход към националната традиция се среща по-рядко, затова пък е по-агресивен. Той започва с отварянето на прозорците; прозорците се отварят не само за да нахлуят свеж въздух и светлина, но и за да се изхвърли нещо навън. Изхвърля се всичко, което се смята за баласт; синовете, докато не са станали зрели хора, се срамуват от своите недоделани, провинциални бащи и изхвърлят през прозореца традициите на националната култура. Прерискуват се картините. Там, където е имало нещо, някаква планина или река, някакво изворче или планинско езеро, се появяват моментално бели петна: там няма дори лъвове<sup>12</sup>!

Страхувам се да произнеса една мисъл, но трябва: за националната традиция се направи най-много по времето на най-големия догматизъм. Може да ми се възрази, че това се правеше едностранчиво, емоционално и примитивно; може да се възразява срещу частните случаи и принципите. Но не бива да се забравя най-важното: духовното състояние на народа. Възраждането у нас засега — за разлика от исторически развитите страни — само тънка прослойка от нацията; годините, за които говорях, бяха някакво комплектуване, довършване на Възраждането. И ако нашата днешна млада интелигенция е самоуве-

<sup>11</sup> Тук авторът иронизира изобщо създаването на легенди около миналото на словашкия народ.

<sup>12</sup> Асоциация с древноримските карти, на които неизследваните места се обозначаваха с думите: „hic sunt leones“, тоест „тук има лъвове“ — (лат.).

рена, ако има по-голямо национално самочувствие, отколкото имахме ние, това се дължи не само на икономическите промени, но и на факта, че израсна в атмосфера на уважение към националната традиция.

Но защо ни е всичко това? Нация, национална традиция, национална култура? Не са ли прекалено стари и изтъркани тези напеви? Какъв е смисълът им в съвременния свят и изкуство?

Разбира се, в света на най-дълбоката автентичност няма никакви национални традиции. Някак не ми се ще да вярвам, че този, който изследва трансцендентните качества на предмета, е свързан с националната традиция; този, който не иска да се повлияе дори от сянката на разумния довод, не може да бъде ограничен от нещо толкова ефимерно, каквото е националната култура. Знам: националната култура е неделима част от световната култура; тя трябва да прекрачва своите граници. Но съвременното изкуство — това, за което говоря — заличава на теория и практика границите: няма граници, защото няма и национални култури.

Предпоставка за тази истина е презрението към действителността. Не знам как ще бъде занаят; но може с приблизителност да се каже как е сега. В днешния свят действат освен центростремителни и центробежни сили; в днешния свят не само се обединяват големи единици, но се и пробуждат народи. Нямам предвид само африканските, азиатските и латиноамериканските народи, а и една Италия например. Нейният духовен разцвет след Втората световна война наподобява някогашното Ризорджименто; световната известност на този разцвет има чисто национални корени, неговата новост е основана на традицията. Впрочем това са добре известни истини: в изкуството не можеш да станеш някой, ако си някой. Творческата личност няма друг извор освен собствения си опит, а в него е включен и опитът на нацията; опитът е особено важен за изкуството, защото е носител на приемствеността. Най-дълбоката автентичност (някога се казваше „разкриване вътрешните сили на човека“) отрича автентичността на човешката личност, като я ограничава само в несъзнателната или подсъзнателната дейност. В такъв — но само в такъв случай — са излишни и традицията, и изворите на националната култура.

Неизвестен художник нахлул в ателието на Дега и, задъхан от възторг, извикал: „*Най-после открих своя маниер!*“ Дега обаче му отговорил: „*Сигурно не бих се радвал, ако открия своя!*“

Смисълът на този анекдот е в мъдрата поука. Ставало е дума за стила; и за това, за което толкова много се говори днес у нас: търсенето. Елегантната френска небрежност, с която се е изразил Дега, извиква друга асоциация: думи патетични, немски, по-точно думи на Гьоте: „*Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.*“<sup>13</sup>

И още една фаустовска реминисценция. Всички читатели, поне по-възрастните, помнят от Фауст главно (или само) крилатите думи: „*Verweile doch, du bist so schön.*“<sup>14</sup> Тези думи не са значими и напомнят модерен шлагер, ако не се свържат със следващите: „*Dann magst du mich in Fesseln schlagen. . . Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen.* . .“<sup>15</sup> По-просто казано; намирането, изпълнението, моментът на изпълнението е мигът на смъртта.

Ах, да: изпълнението на мечтата е същевременно и нейната смърт; достигането на целта е край на пътя. Ето защо е смешна „евриката“ на неизвестния художник; и защо е мъдър отговорът на Дега. Да намериш своя маниер, своя стил, да го намериш като философски камък, като единствена възможност — означава да си сложиш сам оковите. Смисълът е в непрестанното движение — не в спирането; в търсенето — не в намирането.

Искам да кажа търсенето като жизнен принцип; като непрестанен копнеж да преодоляваш себе си.

Днес и у нас търсят по друг начин. Свободно е влизането в охраняваната досега гора, и всички отидоха на лов. Собственият опит им се струва малък и незначителен — какъв ли може да е опитът по света? Тъй че, почна да се търси чуждият опит. Но стилът, както е известно, не е въпрос на техника, а на виждане, на мислене: това е въпрос на личността. Следователно взема се назаем чужда индивидуалност: младите нахлуват съвсем чужди доспехи. Какво от това, че не им прилягат нито на външния вид, нито на вътрешната нагласа? Щом се носи — ще носим и ние! Модните думи се менят с бързината на

<sup>13</sup> „... Който несломим се носи вечно устремен, ах, него можем да спасим“ („Фауст“, II част; прев. Кр. Станишев.).

<sup>14</sup> (А нявга към мига, ако извикам:)

„О, спри, така красив си ти!“

<sup>15</sup> „Тогава във вериги ме влети. . . Часовникът да спре, строшил стрелката. . .“ („Фауст“, I част; прев. Кр. Станишев.).

модните танци. О, къде са блажените времена на туиста, искам да кажа: къде са времената на отчуждението? Днес е на мода нов танц: Мистика, *dans macabre*<sup>16</sup>.

С чуждия опит идва и чуждата чувствителност, взета назаем, подражанието. Казват: „модерен човек“ и под това се разбира жител на големия град. Големият съвременен град наистина има своя особена атмосфера, в която трудно се диша. Това е безкраен шум и поток от движещи се около теб хора; бясно бърз ритъм, от който няма спасение; равнодушие от необозримото механизизиране, равнодушие, подобно на съдба. Който поне веднъж е видял голям съвременен град, той знае, че Прага в световен мащаб е тих провинциален град, а Братислава — типично малко градче. Но това няма значение — весело е да се подражава: и градчето иска да бъде Париж. И румешите момичета се промениха в страдащи истерички, измъчени от модерния начин на живот; под червения грим на бузите се крие гарантирано равнодушно съзнание и нищо повече — черната бездна на подсъзнанието. Пражкия модерен стил се отличава с брадите и няколкото модни клиширани фрази; словашкият има — че как да няма! — още един специален белег: искаш ли да си модерен, прави дългове!

И така, учим се — отново! — да ходим на четири крака по засланата маса, при което сме естествено смешни. Какво ще остане след този надменен маскарад? Май само мимолетен и горчив спомен: *Наметнати с чужда перелина, бръцолехвем безмислени слова.*

Изкуството се осъществява, или — както днес казваме — реализира се само в допира с потребителя; потребителят е необходимо условие за изкуството. Това е неприятно — особено за някои теории; но изкуството не може да се освободи от подобна зависимост. Това е основен и многозначителен факт: от него произтичат задълженията на изкуството. Да, задължения, и ще кажа направо: служебни задължения. *Ancilla vitae!* Слугиня на живота! Аз не мога да си представя смисъла на изкуството извън служенето му на живота, извън служенето на хората. Казвате, че светът е разделен — изкуството има силата да го обединява. Казвате, че светът е пълен с неразбирателство — изкуството е способно да разширява разбирателството. Казвате, че светът е обзет от страх — изкуството е способно да повдигне високо светлия лик на човека. Ако светът е — както никога досега — застрашен, нужно е — както никога досега — изкуство на съчувствието, разбирателството, споразумението. Тъкмо поради това яснотата или достъпността на изкуството не е в никакъв случай академичен въпрос, а въпрос, който решава съдбата на цивилизацията.

Някога потребителското общество е било единно. Това са били тесни кръгове в дворците на кралиците и херцозите, в салоните на големите куртизанки и аристократичните домове. Волтер още е можел да бъде некоронован властелин на своята епоха; чели са го предимно избраните и силните на деня. Хората, които се занимавали с изкуство, които го правели и онези, които го ползвали, са имали сравнително еднакъв социален опит, еднакво ниво на познания, еднакъв вкус. Само отношението към изкуството било различно: за едните — развлечение, за другите — смисъл на живота.

Буржоазията премахва привилегиата и в тази област, разширява простора за изкуството. Разширяването на простора, включването на масите в изкуството слага край и на класическото единство между твореца и неговите ценители; и още нещо: край на равенството между ценителите. Създава се елит и плебс, изкуство за елита и изкуство за плебса. По времето на Балзак границата е вече твърде отчетлива: покрайнини и салони; безброй книжлета, изпълнени с кръв, любов и приключения, и „голяма“ литература. Тази пропаст в своя първоначален вид съществува още оттогава; най-много да са се видоизменили нещата и в двете посоки. Етапите, през които буржоазията минава, се отрязват и върху изкуството за народа. Вече имаме не графове и почтени, но бедни девойки; не сърци фехтовници, а мъжаги, които дяволски бързо изваждат пистолета; не гайнствени отвлечения на красавици, бягство на смъртници от килии, а детектив и убиец; не многотомни, а джобни романи. Плебейската литература се приспособява към модерното темпо на живота и към модерните възприятия; от нейната безкрайна популярност би могло да се направи заключение, че задоволява най-добре това, което високопарно се нарича „модерна чувствителност“.

Като идеализираме равноправието, което носи социализъм — о, мила наивност на младостта! — ние мислехме, че и тази пропаст ще заличим така, както разоряхме снорите. Мислехме, че сме заличили пропастта, след като я забранихме и отрекохме; благородството на намеренията ни се струваше достатъчен аргумент спрямо действителността. Само че това заличаване на пропастта излезе въображаемо; противоречието между „голямото“ изкуство и масовото изкуство не престана да съществува. То само

<sup>16</sup> Мъртвешки танц (фр.).

придоби нов облик; границите му в социално отношение станаха неопределени; сега те не минават между социалните прослойки, или — не само между тях; границите по-скоро минават между отделните случаи, и дори вътре в отделия човек.

Четенето на детективска книга явно стана потребност, повече физическа, отколкото духовна, но все пак — потребност. Факт сам по себе си не особено трагичен. Шом съществува подобна потребност, тя трябва да бъде задоволена. Ние обаче не умеем да решаваме просто простите неща: ние например реабилитираме тази физическа потребност и главно литературата, която я задоволява. Уважавани учени, критици и творци един през друг (с лека руменина на лицето) си признават, че като юноши също са чели и детективски книги, и комикси, че дори и днес. . . и т. н. А тези, които в детството си не са имали възможност да вкусят от въпросното четиво, се чувствуват засрамени и обржкани, тъй като не знаят дали това не накръпява целостта на модерната им културна личност. Намериха се теоретици на комиксите, които откриват особена привлекателност в положителните герои, тоест в бързо стрелящите ковбои, а в стрелбата от ниско закачените пистолети виждат проявено изконното благородство на човешкия род. Сред огромния брой сериозни хора, участвали в една анкета, нито един не се осмели да каже, че пошлостта е пошлост, че кичът е кич, че лъженкуството е лъженкуство — та дори и да идва от Запад. (Ах, тази губернска, раболепна и подла световност! Това вече не е световна, а всемирна провинциалност.) Наистина никъде по света не може да се случи нещо подобно: сериозни представители на културния живот така единодушно да защитават онова, което немците наричат „Schmutzliteratur“, пошла литература. Теорията и критиката създават, от една страна, мит за масовото изкуство, а от друга — тласкат „голямото“ изкуство към изолация от масовия потребител. Колкото по-далече стои изкуството от потребителството, толкова е по-голямо: неизречен девиз, но се усеща и обржквува.

Елитното изкуство за елита. Това прилича на опит да се възроди някогашното единство между деятелите на изкуството. Но само прилича. В действителност не може да се създаде ново единство от произведения, които не признават потребителя. Подобно единство могат да създадат — и го създават — големите произведения, голямото изкуство, което прекрива всякакви пропасти, тъй като е за всички: и за елита, и за масите. Такова изкуство има.

Епосът е средоточие, в което обществото се самоосъзнава като множество от най-различни взаимоотношения. Сюжетът е опит за изобразяване на движението. Затова епосът е вечен, тоест относително вечен, както са вечни културата и цивилизацията. Докато човекът съществува, той ще има своя епос.

Формата на епоса се мени. Той е съществувал много по-рано, отколкото паметта на цивилизацията го е съхранила. Първобитният ловец, разказващ — а сигурно и превулчицаващ — край родовия огън своите преживелици, е бил чист епик; митове, предания, легенди; после — гигантското предвиждане на епоса от Омир до киното.

Измежду всички изкуства епосът е най-историчен, най-тясно свързан с времето; най-тясно свързан с природата и социалната среда. И не може да се разбере извън тези взаимоотношения.

Романът е съвременна форма на епоса. От Ренесанса до наши дни — било с научна точност или гениална интуиция, било от висотата на наблюдателя или пък от самия кипез на събитията — романът отразява движението на обществото, всичките му взаимоотношения: производствени и еротични, индивидуални и социални, отразява тяхната пълноценност и техните недостатъци. Романът подбира какво ли не: и бродерията на сантименталността, и студенината на интелекта; митология и философия, религия и наука, плът и дух; полета на надеждите и дълбоката горчилка на разочарованието; война и мир, възход и падение. Като цяло в исторически смисъл романът е правдиво огледало.

Говорят за криза на романа: едни я доказват, други я опровергават. Има толкова признаци за криза, колкото и против нея. Но това не е най-важното, защото романът е само исторически установена форма на епоса. Може би някога съвсем ще изчезне. Според мен по-важно и по-характерно е друго: сюжетната криза в съвременния буржоазен роман.

Сюжетът е признак за движението на обществото. Робинзон Крузо, изхвърлен на необитаемия остров, е господарят и двигателят на своя сюжет. Той е истинския смисъл на думата *Gründer*<sup>17</sup> — Дефо е автор на грюндерската епоха. Въпреки че е откъснат от всякакви обществени взаимоотношения, че първоначално се намира в напълно нетипична ситуация, Робинзон Крузо създава със своето усърдие, старание и

<sup>17</sup> Основател (нем.); индустриалец от епохата на първоначалното натрупване на капитала, наречена в Германия „грюндерска епоха“.

сръчност типични буржоазни отношения — той е един от първите селфмейдмени<sup>18</sup> в литературата. Прави си сечива, строи си жилище, обгражда го; освен голямата частна собственост — острова — има и по-дребна собственост: животни и слугата Петкан; и ден след ден растящи перспективи. Това е оптимистичен сюжет от оптимистична епоха. Тъкмо оптимизъмът на този сюжет — истински, несъщенин, възникващ от преобладаващите чувства на времето — трогва и привлича нови и нови поколения. Това е екстравертен сюжет; отношенията на човека с обективния свят, с природата, са центърът и единственият двигател на сюжета. В него се съдържа свободата, свободата на действията, свободата на човешкото творчество; наистина върху тази свобода хвърля сянка робството на Петкан; това е свободата на основоположника на капиталистическата държава. И как всичко се измени!

Йозеф К.<sup>19</sup>, заемащ определено място в установените буржоазни отношения, не е способен нито да гради нови, нито да се включи в съществуващите. Не е свободен, живее с философските вериги на Русо, изковани без негова намеса, в негово отсъствие, тъй да се каже. Той не върви никъде: блуждае в кръг. Губи всичко — и обективния свят, и собственото си лице. Копеее да се измъкне от безсмислените отношения, и неговата трагедия в неосъществимостта на този копнеж: процесът обаче ще се състои. Сюжетът изчезва — в такъв лабиринт той е безсмислен. Всичко е обърнато навътре: дори предметният свят, който тук излиза на повърхността, е само проекция на вътрешния свят на героя. Епохът се самоотрича. Романът — но роман ли е това изобщо? — се превръща във философска изповед, в илюстрация на философски тезис. Епикът става пророк, проповедник, и често — както бива сред пророците — мистификатор. Най-голямото достойнство на романа — неговата полифоничност, неговата многострунност се подмества с монотонните молитви на броеницата. Робинзон Крузо и Йозеф К. са крайни примери: *quod erat demonstrandum*<sup>20</sup>.

Но постепенното изчезване на сюжета може да се наблюдава не само между отделни епохи и между напълно различни автори. Този процес може да се открие и в развитието на отделни писатели, и то не като модна или снобска проява, а като резултат на сериозни наблюдения над действителността. Ако Томас Ман в „Буденброкови“ е още сюжетен, ако там всичко е още в непрестанно движение — във „Вълшебната планина“ времето спира: сякаш пътят наистина свършва. (Това не е упрек, аз обичам романа „Вълшебната планина“, неговото спокойно неспокойствие, неговата мъдра тъга, неговото дълбоко чувство за състрадание и симпатия.) И аз мисля — това също е характерно, — че в последната си творба, във „Феликс Крул“, Томас Ман създава така наречения обърнат наопаки буржоазен сюжет, памфлет на сюжета.

С други думи, сюжетът престава да бъде самостоятелен елемент — превръща се в символ, в инструмент за изказ на една-единствена нагряпчива идея, която често граничи с безумието. „Чумата“ на Камю е типичен пример за философско есе, разпнато на кръста на романов сюжет. (Преди него същото прави Волтер, например в „Кандид или за оптимизма“. Но творбата не се е смятала за нещо, каквото не е, тоест за голямо епическо изкуство.) Обективният свят тук се изгубва; той съществува само като спомагателен символ. Всичко е подчинено на програмния тезис. Под такъв натиск епохът умира. Означавали това край на големия буржоазен роман?

Да, той като че ли наистина започваше да си отива: с грандиозния епик Хемингуей, за когото сюжетът е център и смисъл; с Дос Пасос и неговия енергичен, нервен епос на големия град; с мрачния, почти мистичен сюжет на Фокър и с голямата река на Томас Улф; с широко разгърнатите картини на света у Голсуърти и Роже Мартен дьо Гар; с тихия, съзерцателен епос на Ибанес, със стихийния, груб епос на Хамсун, с Томас Ман, Фалада и Фойхтвангер. . . Като че ли всичко умираше или, в най-добрия случай, доизживяваше своя век — освободен в англосаксонската проза. Но откъде да вземеш сюжет, без да крадеш? Откъде да го вземеш в несигурното общество, изгубило вече нишката на своя сюжет? Как да не се повтаряш в обществото, което само се повтаря? Щом като е невъзможно да се разтърси установения порядък, установените отношения, строгите класови граници, които само леко се коригират — невъзможно е да има възход и падение на отделния човек, невъзможно е да има социален сюжет. Така остават само два вида сюжети: той и тя (или: той и той, тя и тя и прочее) и детективът и престъпникът. Но и в двата случая вече всичко е казано; нищо ново не може да се добави. Когато обективната действителност не предлага достатъчно материал за сюжет, прозата я пренебрегва и се обръща към вътрешния свят на човека. Но и там няма неизследвани терени; след Достоевски в този вид не се

<sup>18</sup> Човек, който постига всичко сам, със собствени сили (англ.).

<sup>19</sup> Става дума за героя в романа „Процесът“ на Франц Кафка.

<sup>20</sup> Коего трябваше да се докаже (лат.).

каза нещо особено ново за човека. Нова е само непоносимата едностранчивост, пълното незачитане на обективните отношения; отрицание на съзнателното и подсъзнателното като единствен извор. Интроспекцията, изнежена второкачествена романтика, лигави клевети срещу човека. „*Participation mystique*“<sup>21</sup>, които са симпатични за децата и примитива, но смешни за възрастните, разумните същества. Незачитането на обективния свят е незачитане и на обществото, тоест на буржоазното общество. Но епизодите с битниците и други „сърдiti“ хора ни припомнят, че тук става дума по-скоро за романтична поза, за кокетиране, отколкото за истински протест. В повечето случаи това са непокорни деца, които с времето стават послушни, тоест научават се да подписват чекове. В най-новия буржоазен епос има криза на сюжета; естествено това ще окаже влияние и върху съдбата на романа като жанр. Кризата в епоса се проявява вече и в такова чисто епично изкуство, каквото е киното. И там при някои опити се стига до парадокси: сюжет е това, което не се е случило. Или: сюжетът е в това, че нищо не се случва.

От време на време обаче нещо се случва; например — война. И епосът се активизира. Но с цената на какво?!

Епосът се нуждае от сюжет; сюжетът се нуждае от социално движение; социалното движение се нуждае от пространство, в което да се осъществява. Пространство и в географски смисъл. Обърнете внимание: големият епос винаги се е раждал в страни с огромни пространства, в страни, които са покорявали или откривали нови земи, или в малки страни, притежаващи най-безкрайното пространство — морето! Движението в географския смисъл е един от двигателите на епоса; екзотиката е неговата скъпоценна подправка. Мелвил и Лондон, Коирад и Грин; но и младите съветски прозаисти, които отиват отвъд Полярния кръг и в Сибир, или поне до Калуга и Тамбов: епосът носи в себе си страстта по откритието, копнежа по новото.

Съвременният начин на живот намали пространствата, които можеха да се откриват; на нашата планета такива пространства вече няма; в края на всеки „откривателски“ път ни очаква туристическа агенция. Възможността за открития съществува само извън нашата планета: натам се устреми научно-фантастичната литература. Но това не е истинската област на епоса: неговото царство е и ще бъде на Земята. И затова му остава — единствената възможност — светът на човешките взаимоотношения, техните движения, промени, непостоянство, устойчивост. Докато човекът копнее за промяна и докато може да я постига, на епиката е осигурено пространство за открития. С други думи — докато човекът е жив.

И така, приближаваме се към края, собствено към началото: изобщо, казаното дотук не е цялата истина, а само кръжение около нея. Истината е присъща на безумците и децата. От всичко най-малко бих искал да бъда пророк или законодател. Съмнявам се, значи съществувам; съществувам, защото търся. Никакво по-човешко — нито по-комуникативно — определение не мога да измисля. Това казвам за тези, които ме подозират в какви ли не грехове.

Исках само да споделя своите разбирания — няма бих могъл да си позволя нещо друго? Своите разбирания, че печалбите, които ни предлага съвременното изкуство, неговият „романтичен“ и „натуралистичен“ облик, са твърде съмнителни в историческите взаимозависимости; че там, където изчезва светът на обективните отношения, изчезва и изкуството; че пълният песимизъм ни освобождава не само от нравствените критерии (добро и лошо, убиец и жертва, деца в газови камери и палач — всичко това се оказва в нравствено равнодушна атмосфера), но и от самите човешки ценности; че ирационализмът на съвременното изкуство има рационални, тоест исторически корени. Иначе казано, този облик на съвременното изкуство, който така привлича нашата младеж, не е неизменна съдба на днешния човек, а само негово временно ошетяване.

И по-нататък: че във всичко това няма абсолютно нищо ново — то е само повторение на по-горен кръг на спиралата; че например така наричаните сардонични реалисти, които най-много са се страхували от предопределението и съдбата, са живеели още в старозаветните храмове и римските бани; че отрицателите на обективния свят, най-често наричани идеалисти, излизат на сцената на цивилизацията с определена периодичност; че изкуството — както и да се преобразява — е винаги част от традицията и нейното развитие; че колкото и странни да са обратите в съвременното изкуство, колкото и многобройни субективни случайности да влияят върху него — тяхната съвкупност е обяснима и почти закономерна; че например пътищата, които мамят днешните супермодерни американци към Изток, експедициите

<sup>21</sup> Мистични измислици (фр.).

за хашиш и дзен-будизъм (в повечето случаи става дума само за хашиш), са просто слаб отблясък от стремежите на романтиците; че много преди Кафка е живял Ж. Ж. Русо със своето безумно пророческо възклицание: „Тук съм, сам в света, нямам брат, съсед, приятел, няма общество извън мен.“ Интроспекция, граничеща с безумие; безумие, обусловено от действителността. Всичко това с пълни шапи предлагала романтиците.

(Апропо, Кафка. Навсякъде по света ни питат: какво правите с Кафка? А ние междувременно правим най-доброто, което можем — което отдавна трябваше да направим: издаваме го. Доколкото познавам нашето литературно общество — с това всичко ще свърши. Бунтуващите се сноси ще бъдат удовлетворени; читателите ще се измъчат от скука. Кафка е добър есеист, философстваш наблюдател, но определено не е голям епик. Ето един типичен пример за съвременно, тоест изкуствено величие; Кафка е голям посредством усилията на своите тълкуватели. Литературата за неговото творчество е по-интересна, отколкото самото му творчество. По-дълбок и по-значим е, когато разсъждаваме върху него, отколкото когато го четем. Няма ли нещо неестествено в това?)

И така, *sentimiento tragico de la vida*<sup>22</sup> — трагично усещане за живота, страх, невроза, истерия, но и жестокост и садизъм са надвиснали като тежки и душни облаци над част от цивилизацията. Песимистът твърди: „Повечето хора живеят в тихо отчаяние.“ Но и такъв роден оптимист, какъвто е Томас Улф, трябва да пие горчивото вино на своята епоха и на своето общество: „Човек се ражда, за да живее, страда и умре, и всичко, което го засяга е трагична съдба. Това не може да се отрече. И все пак, миле Фокс, трябва да го отричаме, докато сме на път.“ Примирен героизъм; примирение на героизма, мъдра скръб у най-добрите; дивашки гримаси, безумни жестикулации; бучаща, уморена и виеща нощ.

Хрсталакът е сам,  
и човекът е сам...<sup>23</sup>

Човекът е сам, изгубен в дебрите на собственото си подсъзнание — няма общество извън мен! Фанатично, жестоко, омагьосващо странстване на Джойсовия Одисей; то разкрива дявола и дремещия звяр у човека. Но това е странстване в кръг, без начало и без край, умопомрачавашо кръжене около собствената си ос; трагизмът не носи пречистване, а само отваря препълненото с митове царство на безнадеждността.

Човекът е сам, изтръгнат от взаимоотношенията, изтръгнат от живота, изгнаник. За него няма нито съдник, нито палач: всичко е позволено на този, който живее в окови. Всичко — и нищо; няма вече никакви норми и категории. Прословутото „*Jenseits vom Guten und Bösen*“<sup>24</sup> произтича от деморализацията на обществото, а също е и неин извор. Нравственото безразличие стана условие за „голямото“ изкуство: какво страшно недоразумение! Какъв глупав, късоглед протест срещу деветнадесетия век! С какво предизвикателство се призовава тук всеобща катастрофа!

Човекът е сам: абсолютна безпомощен. Съвременният индивид е наистина малко или повече безпомощен: това, което виждаме е пълно слънчево затъмнение, руини от една мечта, мит, илюзия — буржоазната мечта за индивидуалния човек. И крахът на индивидуализма се представя за край на света. Вече нищо не очакват, а ако очакват нещо — нищо не идва. (Между другото: наскоро четох словашко подражание на „В очакване на Годо“. Освен, че е написано, това съчинение в родните ни условия е и изключителна глупост. Нашите рецензентски помощник-пастири, така чувствителни към Литературата и Изкуството, очевидно не виждат това, което не им изнася. Какво впрочем може да се очаква от надменната нетърпимост?)

Говори се, че изолираният човек в изкуството, и изкуството, изолирано от обществото и човека, са резултат на прогресиращата специализация. Може би има нещо вярно в това. Изкуството обаче, голямото изкуство, не е само механично отражение на промените в действителността, то се издига над тях; и затова е способно да ни гледа така свежо и живо изпод пластове на изминалите епохи. И днес, особено днес изкуството не би трябвало да се огъва под натиска. Ако специализацията в съвременното общество става все по-голяма, и разбирателството — все по-трудно, изкуството има особено призвание. То е призвано и избрано да събаря преградите, отново и отново да прокарва път от човека до човек, от една изолирана група до друга, от една раса до друга; то е призвано и избрано — и какво друго сред-

<sup>22</sup> Алюзия за едноименното произведение на испанския философ и есеист Мигел де Унамуно.

<sup>23</sup> Стиховете са от Херман Хесе.

<sup>24</sup> Авторът има предвид книгата на Ницше „Отвъд добро и зло“.

ство би могла да има за тази цел цивилизацията? — да посредничат между ненавиждащите се секти, да смекчават враждата, да премахват недоразуменията. Изкуството е призвано да опази целостта на човека.

Може би съм голям наивник. Не бих искал обаче да живея без илюзията за целостта на човека. Може би още живея със старата представа за хуманизма, представа от миналия век: нека и така да е. По всяка вероятност това е неосъществима мечта — толкова по-добре и за човека, и за изкуството. Търсенето, степента, в която се осъществява тази мечта е — според мен — степен на развитието на цивилизацията и нейното изкуство. А не подсъзнанието, не внушението за несигурност, „*participation mystique*“: по-точно — не само това. Човекът не бива да бъде принизен от разумно същество до нивото на полуавтомат, полуживотно. В човека наистина е заложено всичко, включително непроученото и непознатото; но всяка твърдоглава едностраничност, която претендира за крайна истина и прилича на откровение — е лъжа.

Неминуемо трябва да настъпи епоха, която ще се опита да възобнови разединения човек, да победи разединението. Не се съмнявам, че това ще бъде епохата на социализма. Не се съмнявам, макар че много неща ме карат да се съмнявам; не се съмнявам, защото цивилизацията няма друг път. Състресението, в чиято сянка все още живеем, и което промени не само темпото и условията за развитието на социализма, но дълбоко и за дълго засега подсъзнанието на нашия съвременник — не е просто сътресение, а родилни мъки. Само глупецът може да мечтае за праволинейно развитие. На буржоазията ѝ бяха нужни повече от сто години, за да се избави от детските си болести, от екзекуцията, масовите престъпления, предателството и Реставрацията. Първите капиталистически общества — например кромюелова Англия — са били само бледи първообрази на това, което по-късно става общовалидно. В зародиша се съдържат някои черти на бъдещото развитие; обаче — поне когато става дума за обществото — далече не всички. Сега не можем с точност да знаем какъв ще бъде обликът на социализма; но знаем, че той зависи от нас.

Ето защо социалистическото изкуство би трябвало да настоява за такъв облик, който подхожда на всестранния, въдър и свободен човек; с други думи, би трябвало да осигурява условия за възраждането на цялостния човек. Това е задача, нещо повече — служене: служене на човека, на човешкото братство.

1965 г.

*Преведе от словашки: Катя Витанова*