

Заслужава внимание също така и изказването пред конгреса на писателите на другаря Винченци Крашко, завеждащ културния отдел при ЦК на ПОРП, който изразява становището на партията по въпросите на литературата и изкуството. Спирайки се на недостатъците в развитието на полската литература, той заяви, че партията няма намерение да се меси по въпросите на художественото майсторство. „Писателят повече от когото и да било знае как, кога и с какви средства да си послужи, за да проникне в съзнанието, в сърцето и душата на хората. Не искаме писателите да се отказват от които и да било средства на художествен израз. Никой няма намерение да поставя под съмнение правото на писателя да осъвременява своя стил върху базата на експеримента и чрез опита на световната литература. Обаче желаем литературата, независимо от нейната художествена форма, да участва в сложния, а понякога и драматичен процес на раждането на нашия социалистически живот. . . , да показва как от редица години неразделно се преплита съдбата на отделния човек с делото на социализма.“

Недостатъците в полския литературен живот, според др. Винченци Крашко, се проявяват главно в това, че част от писателите хаят своя талант, като избягват проблемите, които възбудят съзнанието на хората и се занимават с доста странични въпроси на живота или пък със самоцелни формални търсения, твърде далечни дори и от най-широкото художествено разбиране на експеримента.

Дискусията около конгреса на писателите, горещите спорове, които се водят напоследък за характера и бъдещото развитие на литературата, все по-голямата изискателност на читателите и големият размах на социалистическото строителство са гаранция, че полската литература ще завоюва още по-големи успехи.

ЗА ДЕКАДЕНТСКИЯ И ЗА ИСТИНСКИЯ АВАНГАРДИЗЪМ

(По страниците на сп. „Меркур“, ГФР, 1962 г.)

М. Аргирова

Едно от най-солодните западни издания, което представлява новите тенденции в буржоазната литература, в буржоазната естетическа и философска мисъл, е излизаното в Шутгарт, Германската федерална република, списание „Меркур“. В него ще намерим статии и материали по всички онези въпроси, с които днес се шуми и спекулира на Запад и се правят опити за някакво обновление на известните и остарели вече идеалистически теории. В изкуството особено много се дискутира за позициите на т. н. „авангардизъм“. Понятието „авангардизъм“ е придобило такова широко значение в статиите на западните автори, че те го тълкуват и превръщат в платформа за най-разнородни гледища.

В този смисъл представлява особен интерес статията на известния западногермански поет и есеист Ханс Магнус Енценсбергер в кн. 5 на списанието. Статията е озаглавена „Противоречията на авангардизма“. В нея авторът изчерпателно анализира това литературно понятие, като се стреми да разкрие неговия исторически, социологически и естетически подтекст. И въпреки че той още в началото прокламира „правото на защита“ на всеки експеримент срещу потисничеството на една „културна реакция“ (очевидно той търси такава и в социалистическите страни), в хода на своя анализ Енценсбергер сам стига до мисълта за абсурдите и варваризма на това движение. Като се

поставя над живота и човешките взаимоотношения, то само се обрича на обществена изолация и безперспективност.

Енценсбергер разглежда развитието на изкуството като един непрекъснато прогресиращ исторически процес, който обаче не е единен, а се състои от множество по-бързи или по-бавни течения, така че във всеки даден момент на този процес съществува „неедновременност на едновременното“ в художественото творчество. Именно с тази „неедновременност на едновременното“ спекулира и авангардизмът, като претендира, че е далеч изпреварил не само достигнатото преди, но и достиганото в момента и че представлява бъдеще в настоящето на литературата и изкуството. Без момента на антиципация, без желанието да се изпревари ходът на историята, изкуството изобщо не би могло да съществува. Това според Енценсбергер доказват най-добре античните творби, в които поетът се обръща постоянно към бъдещите поколения. Но дали едно произведение наистина е изпреварило времето си, може да се определи не с поглед, отправен към бъдещето или все едно към неизвестното, а само от исторически позиции, т. е. когато това бъдеще стане настояще или минало.

Енценсбергер обаче не само сочи мястото на авангардизма в историческото развитие на изкуствата, но търси и причините за неговото възникване. Тези причини той открива в икономическите закони на капитализма, които все повече и повече стават определящи за литературата и изкуството на Запад.

Когато за пръв път започва да се говори за литературен авангардизъм — а това време според Енценсбергер можем да отнесем към петдесетте години на миналия век във Франция — художествената творба вече се е превърнала в стока, която се изнася на пазара и се подчинява на изискванията на конкурентната борба. Оттогава процесът на индустриализиране и икономическо регламентиране на изкуството се разширява и задълбочава все повече. Писателите, художниците и композиторите се превръщат в доставчици за един нов клон от капиталистическата промишленост, в който всички бъдещи тенденции се насърчават по възможност отнапред. Така например изкуството се определя каква ще бъде литературната мода в следващата година и с безбройните средства на капиталистическата идеологическа политика и художествената реклама се възпитават една авангардистична клиентела, която търси само „най-новото“, „извънредното“, „шокиращото“. След като това „най-ново“ бъде достигнато от останалата художествена продукция, то вече напълно загубва притегателната си сила, превръща се в застояла стока и се озовава в архивите. (Не напразно на Запад име могат да си създадат само основоположниците на дадено течение, група или платформа, защото те успяват да заинтересуват читателите с оригиналността и уникалността на своя експеримент. За техните последователи, които във формално отношение вече нищо не могат да прибавят към експеримента, открито се казва, че са стерилни и скучни.) Докато дадена творба има все още, макар и малка, преднина пред останалите, които я конкурират, тя има и изгледи за успех — като художествено произведение и като стока. Именно с този стремеж на по-голямата част от литературата и изкуството да се приспособи към условията на конкуренцията, характерни за капиталистическия литературен пазар, Енценсбергер обяснява и възникването на явлението авангардизъм. Макар и по същество да е само блъф, то, според автора, крие една напълно реална опасност за хората на изкуството, защото повечето от тях, от страх да не изостанат и станат неконкурентноспособни, се оставят да бъдат увлечени от авангардистите в главоломния надбягване към едно миражно бъдеще без цел.

По-нататък в статията ви Енценсбергер се стреми да разкрие и социологическата същност на понятието авангардизъм. С пълно право той подчертава, че рекламизмът като най-нов и най-модерен плагер на деня авангардистични движения не са новите, нито модерните. Те много напомнят за нещо отдавна познато, за появили се още преди 30 или 50 години, отречени и полузабравени вече, футуризмът и

сюрреализъм. За Енценсбергер футуризмът и сюрреализмът са „парадигмата и образцовият модел“ за всички течения на авангардизма, защото те са определили неговите рамки и формулирали докрай принципите и целите му, така че за днешните техни последователи не остава нищо друго, освен сяко да се подчиняват на една вече оповестена доктрина или в най-добрия случай да прецизират и допълнят отделни нейни детайли.

„В катехизиса на авангардистите от 1961 г. — пише Енценсбергер — няма нито едно изречение, което да не би могло да бъде формулирано 50 години по-рано от Маринети и неговите привърженици.“ Въздигането на „абсолютното“, „свободно и сяко“ движение в самоцел, което е един от основните постулати на всички модерни авангардистични теории, той открива още в първия манифест на футуристите от 1909 г., в който Маринети пише: „Ние създадохме перманентната и вездесеща скорост. . . Ние славим агресивното движение, стремителната крачка, плесницата и юмручния удар над всичко. . . Извън борбата не съществува нищо хубаво.“ Още този манифест разкрива един друг характерен белег, общ за всички авангардистични движения — тяхната агресивност, присъщия им стремеж към открито насилие, което се изразява преди всичко по отношение на материала, с който работят: всички те, в която и област на изкуството да творят, безогледно разрушават съществуващите традиционни форми и създават съвсем нови агрегатни състояния от думи, бои и тонове.

В първия сюрреалистически манифест от 1924 г., който започва със следното, формулирано от Андре Бретон изречение: „Само думата свобода може все още да ме въодушеви“, Енценсбергер открива най-яръкия и завършен израз на другия основен принцип на модерния авангардизъм. Според него не за пръв път се провъзгласяват и останалите програмни категории на днешните авангардисти като „импровизация“, „случайност“, „неточност“, празнота“ и т. н.

Само една разлика открива Енценсбергер между модерния и историческия авангардизъм. „Историческият авангардизъм — пише той — беше съмнителен, но не беше страхлив. Той никога не се оправда с това, че неговата продукция не е нищо повече от един „експеримент“. Затова пък сегашните авангардисти използват „експеримента“ като универсална магическа формула, която да ги направи неуязвими пред критиците и да ги освободи от риска пред бъдещето. В тази страхлива игра на криеница зад всякакви видове експерименти Енценсбергер вижда и една от причините за пълното безсилие на модерния авангардизъм. Защото бъдеще изкуството може да има само там, където има и неограничен благороден риск.

Енценсбергер търси прототипа на съвременния авангардизъм не само в историята на литературата и изкуството, но и в стратегията и политиката. Никой не отрича сложните взаимоотношения на изкуството с целия обществен живот. Какво прави обаче авторът на тази статия? Той пренася характеристиките на едно военно и на едно политическо понятие и изкуствено ги присажда на естетическа почва.

Според Енценсбергер както гвардията е елитната войска в армията и се отличава от сивата войнишка маса със своите блестящи униформи, както Ленин е въвел понятието „партия-авангард“ в политиката, за да покаже ролята на комунистическата партия като ръководна организация на пролетариата, така и авангардистите се смятат за елит сред литературните и културни среди на Запада. Ако сравнението му стигаше дотук, срещу него не би имало какво да се възрази. Но той го продължава и задълбочава. По аналогия на „политическия авангардизъм“ Енценсбергер обяснява както структурните особености на авангардистичните движения в изкуството (организационната им сектантщина, колективния правилник, задължителната за всички дисциплина), така и същността на техните принципи и цели. Поискал обаче да напъва и еднакъв калъп две неща, които изобщо не могат да се мерят с една и съща мярка, той започва умишлено да изопачава и обърква фактите.

Енценсбергер отъждествява всички авангардистични програми, независимо от това дали са литературни или политически, една с друга, защото в тях се прокламира винаги едни и същи цели: „разкъсване на съществуващите вериги“, „отхвърляне на установеното господство“ и „освобождаване на потиснатите сили“. По такъв начин той съвсем несъстоятелно смесва и поставя под еднакъв знаменател един висш идеал — освобожданието на трудещите се от икономическо и политическо робство с една абсурдна и варварска цел (впрочем Енценсбергер сам многократно подчертава, че е абсурдна и варварска), като анархизма и хаоса в изкуството или по-конкретно отстраняването на всякакви „литературни, граматически и синтактически препятствия“, което доведе фактически до разрушаване на самата авангардистична литературна продукция.

Даже само от този пример се вижда колко нестабилна и противоречива е обективността на буржоазния поет и есеист Енценсбергер. Всичко, каквото идва от Изток, за него е „опасна догма“, от която западният свят и западното изкуство трябва да бъдат грижливо пазени. Но понеже е умен и за разлика от много свои колеги — апологети на модерното — разсъждава трезво, той не може да не види каква опасност грози това изкуство и от редовете на декадентския авангардизъм. Затова концепцията му за това явление съдържа доста верни критически формулировки, които, обективно погледнато, могат да ни помогнат да разширим и допълним представата си за него, и които се сумират в следния извод: Декадентският авангардизъм се е превърнал в своята противоположност, станал е анахронизъм.

Чрез статията на Ханс Магнус Енценсбергер ние се запознахме с теоретическия аспект на явлението авангардизъм. А чрез статията на Морис Бланшо „Самуел Бекет“ („Меркур“, кн. 2) можем да разгледаме художествената реализация на авангардистичните теоретични принципи в творчеството на един от най-проминентните авангардисти в модернистичното западно изкуство.

Със своя метафизически фарс „Очакването на Годот“ ирландецът Самуел Бекет си създаде в началото на 50-те години световна слава като родоначалник на абсурдния театър. Този театър бе наречен още „антиатеатър“, понеже презрително и високомерно потъпква всички „конвенционалности“ на традиционния реалистичен театър (реалност, логика и причинност) и изтъпява сцената с душевно болни или с гротескни режисити, които трябва да символизират абстрактни понятия, събития или отношения.

Но Бекет е и много шумял и рекламиран романист. Неговите романи са най-„чисти“, най-крайният и най-безизходен авангардистичен експеримент. В своето експериментиране той достига до онази мъртва точка, зад която всякакво продължение е вече немислимо. Онова, с което той е експериментирал, повече не съществува: епическа форма и епически образ, проблем, интрига и диалог — всичко е захвърлено като ненужен баласт на боклука. Останало е само „движението“, онова така високо възхвалявано от авангардистите „абсолютно“, сляпо и безсмислено движение-самоцел, което няма начало и няма край. Запазени са и другите програмни категории на авангардистите — пустотата, неточността, импровизацията, превъплъщаемостта на едно същество или предмет в друг, Нищото.

Проблемът за абсурдността стана още по времето на екзистенциализма централен проблем на литературата. „В един свят — писа Камю в есето си „Митът за Сизиф“, — който е изведнъж лишен от илюзиите и светлината, човекът се чувства чужд на себе си. . . От това раздвоение между човека и неговия живот се ражда и чувството за абсурдното.“ Но докато екзистенциалистите разискват темата за абсурдността в конвенционално построени драми с причинно обусловено действие, с интелектуално конципирани характери и остър, смислен диалог, авангардистът Бекет отива една крачка по-нататък — той представя „абсурдността“ непосредствено на своите читатели и зрители в абсурдната форма на творчеството си.

Какво е отражението и обяснението на това творчество в статията на Морис Бланшо? В аналитичния метод на Бланшо ясно се различават два момента: от една страна, той констатира, сравнява три последователни романа на Бекет и казва в какво направление се развиват те. В това отношение е логичен и ясен. От друга страна, обаче Бланшо се мъчи да си обясни и да обясни и на читателите абсурдното в творчеството на Бекет. И понеже, тъймо защото е абсурдно, то много трудно се поддава на обяснение, авторът на статията се впуска в безкрайни предположения, задава въпроси, без да им даде отговор, и между другото стига и до извода, че... човек изглежда не бил дорасъл за дълбокия смисъл на много от алегоричните на Бекет (?). Но към философската риторика на Бланшо ще се върнем малко по-късно.

Като сравнява три романа на Бекет, Морис Бланшо веднага се натъква на ясно изразения прогресиращ процес на разложение в неговото творчество. Той проследява този процес и разглежда трите романа като три отделни негови стадии. Още в първия стадий, т. е. в книгата „Молой“, разложението е завладяло вече доста широк терен. Книгата не притежава интрига в общоприетия и характерен за реалистичния роман смисъл. Главният герой Молой постоянно кръжи около някаква цел, която „ту се прикрива, ту се назовава, ту отново се прикрива, която има нещо общо с неговата умряла майка“, но която в последна сметка все пак остава неизвестна. Освен това, докато всеки реалистичен роман се отличава с внимателната обрисовка и мотивировка на характерите, тук главният герой Молой е твърде съмнителен като индивидуалност, а на всичко отгоре в края на книгата той, без да знае това, се превръща в един друг човек — в полиция Моран. Моран дълго време е преследвал Молой, без да може да го улови, като накрай сам става жертва на самозаблудите му и се идентифицира с него.

Но, според Бланшо, този роман има предимството, че в него съдържанието все пак приема „успокояващата форма на някаква история“, образите имат име и даже предимството им един в друг не „накърнява коефициента на сигурността“, защото то става между двама души, чийто самоличности са установени вече от автора.

Във втория роман на Бекет „Малон умира“ процесът на разложение е проникнал още по-дълбоко. Наистина и тук се назовава едно име, което представлява все пак някаква малка защита пред безименната заплаха на Нищото. Но докато, според Бланшо, Молой живее и блуждае в една все още сетивно определена действителност, реалната обстановка, в която се намира Малон, е редуцирана вече до най-необходимото — стаия, леглото и бастуна на умирация. Затова пък той разширява своя тесен реален свят в безкрайния свят на измислиците. За да изпълни празнотата, която го отделя от смъртта и която после ще се слее с вечното Нищо, Малон започва да си съчинява истории. Така докато в първия роман все още се отразява едно късче действителност: града с неговите стотици улици и със свободния хоризонт на морето, вторият представлява вече само огледален образ на сънища и кошмари.

И в „Малон умира“ се разказват никакви истории, но защото са измислени, защото нямат нищо общо нито с героя, нито с неговата смърт, а напротив, постоянно ни отклоняват от тях, Морис Бланшо ги нарича „очевидна маневра на заблудение“. Тук вече липсва всякаква елементарна канава на повествование — даже и онзи безкрайно жалък, объркан и недоразказан разказ от романа „Молой“.

И накрая няколко думи и за третия роман на Бекет „Безименният“. В него именно експериментът е доведен до пълния си абсурд, до онази мъртва точка, зад която вече не може да се продължи. В „Безименният“ няма имена, няма отломъци от образи. Има само, според Бланшо, „безплътни призори, празни картини, които механично се въртят около един празен център“. Центърът, това е Уорм, нероденият, който е затворен в една глинена ваза, поставена на входа на един ресторант. В „Безименният“ не се разказват даже и измислени истории. Книгата представлява един безкраен вътрешен монолог, който не идва от никъде, няма нито начало, нито край.

И тук вече Бланшо започва да изгражда своите хипотези, за да обясни необяснимото, за да осмисли безсмисленото. Най-напред той задава въпроса, кой е изобщо този, който говори в романите на Бекет. Според него, това е може би авторът. Но, от друга страна, понятието автор не означавало нищо, тъй като пишещият бил вече не Бекет, а желанието на Бекет да излезе от себе си, да се превърне в „нещо без име“, в „съществу без субстанция“. А защо било необходимо това превъплъщаване? Защото, като искал да намери това, което досега не било нито виждано, нито чувано, нито помисляно, Бекет трябвало да напусне света на всекидневното и да потъне в онова празно пространство между Битието и Нищото, което се състояло само от думи и където отеквал повикът на неговото произведение. И последният въпрос, който се мъчи да изясни Бланшо, е защо Бекет изобщо пише. Според Бланшо той пишел не заради удоволствието да пише, нито под напора на някакво вдъхновение, не и защото имал да каже важни неща, а само защото чрез писането напразно се опитвал да се освободи от безконечното увеличащо го движение. Книгите на Бекет били първичният израз точно на това движение, от което се раждала и в което се саморазрушавала всяка книга. Благодарение на него те имали в литературата повече тежест от мнозинството „сполучили“ произведения, защото се мъчели да проникнат до произхода на живота, а така и до дълбоката същност на нещата.

Истината е обаче много по-проста, отколкото се стреми да ни я представи Морис Бланшо в своята статия. Истината е тази, че като отрича героя, темата, действието, елементите на действителността в творчеството си Бекет отрича самото си творчество. Нещо повече, той отрича себе си като човек и писател. Той измисля най-голямата лъжа, която трябва да разруши „първата и последна реалност в литературата — договора между човека, който пише, и този, който го чете“.

Но да видим най-накрая как през призмата на списание „Меркур“ изглежда и истинският авангардизъм в изкуството в лицето на един голям негов представител Берт Брехт, поставен редом с авангардизма на абсурдността. Докато Бекет е жонгльорът с празни думи, гадателят на апокалиптични привидения, ирационалистът и разрушителят, Брехт е съзидателят, истинският творец. Той казваше, че човек трябва да се погрижи не само за това да бъде добър, но и за това, когато напуска света, да напусне един добър свят. Това бе неговата собствена парола за действие през целия му зрял творчески живот. Може би точно затова, че осъзна необходимостта от коренно изменение на света, Брехт стана и марксист, за което корифеите на модерното западно изкуство не могат никога да му простят. Когато той отричаше нечовешката капиталистическа цивилизация, но от позициите на буржоазното общество, когато неговият материализъм бе механически, за него все още се пееха дитирамби и той беше „големият драматург и поет Бертолт Брехт“. Но щом Брехт премина от опозиция към фронтално настъпление, от анархистичното отрицание към позициите на социалистическия свят, който трябваше да бъде извоюван, всички онези, които преди го славословеха, започнаха открито да го нападат. Един пример за такава промяна в оценките за Брехт е и статията на Вернер Хелвиг „Поезията и политиката на Берт Брехт“ (сп. „Меркур“, кн. 10).

„Най-голям беше Брехт от баладите, незуитът беше Брехт от класовата борба, най-нищожен бе партийният догматик Брехт. . .“ — пише Хелвиг в своята статия.

Ранните балади на Брехт са мрачно, студено, некрасиво изображение на един мрачен, неуютен и враждебен за доброто и добрите свят. В тях е застинала жестоката грамаса на късния империалистически век, който донесе на хората войни, смърт и разрушение. В своята „Балада за бедния Б. В.“ (1921 г.) Брехт изразява дълбоко овладялото го чувство за неразумността и преходността на света, като пророчески пише:

От градовете ще остане това, което префучава през тях — вятъра.
Весел прави къщата гладния: той я изпразва.

Ние знаем, че сме преходни на земята,
За след нас идващото не заслужава и да се приказва.

Но въпреки острата критика и бруталната откровеност, с която казва истината за буржоазния свят, ранният Брехт от баладите и сборника стихове „Домашният требник“ все пак остава, както видяхме, най-значителен като творец за западните критици. Той още не е успял да се издигне над нихилистичното отрицание и да види очертанията на новото, което идва, и за което заслужава да се приказва.

Хелвиг пише например за тогавашната му лирика следното: „Мрачният напор на неговата невъра е затова прекрасен, защото в следния момент може да се обърне във вяра.“ С това свое изречение той най-добре обяснява симпатията си към Брехт от началото на двадесетте години. Нека бъде блудният син и бунтовникът, докато все още пише стихове като тези:

Признавам:
Нямам надежда.
Слепите само говорят за изход.
Аз виждам.
Когато изчерпим всички заблуди
Последният ни спътник
Ще остане Нищото;

докато няма ясна цел и верую той още не е загубен за Запада. Буржоазията го смята свой, чете го, акламира го и сега. Не напразно Хелвиг с въздишка говори за „чистата жар на безпартийния нихилизъм“ в „Домашния требник“.

Щом обаче неговите стихове започват да се изпълват с нещо ново, което отговаря на новата му представа и съзнание за необходимостта да се промени светът в марксовски дух, и което е вече позитивно, Брехт веднага изгубва своето обаяние за Хелвиг. За западногерманския критик истинският авангардист Брехт, чистото новаторство се състои в съчетанието на новото съдържание с новата форма в поезията и драмата, не е вече нищо друго, освен „иезуит“, „партиен догматик“, „тенденциозен“, „изчерпан“ и „заслепен“ писател, за когото е излишно да се хаят много приказки.

Такова е отношението не само на Хелвиг, но и на по-голямата част от западните критици към истинския авангардизъм в изкуството и литературата. Умереното и по-трезво крило в западната критика, от страх пред пълното разложение в модернистичното изкуство може да бъде и твърде непримиримо в критичността си към декадентския авангардизъм. Но не дай боже някой писател да намери пътя към истинския авангардизъм, към социално и политически ангажираната литература, която да използва не само като огледало за отразяване на действителността, но и като оръжие за нейното изменение, за него няма пощада. Той става „партиен догматик“ и тези, които така съвестно се опитват да разгадаят и обяснат даже и най-безсмислените ребуси на един Самуел Бекет, за него нямат вече никакво обяснение, а само една анатема. Но всеки е свободен да обича и да ненавижда. Нека западното изкуство се учи от Бекет, социалистическото изкуство ще се учи от Бертолт Брехт, а кое ще научи повече — ще покаже бъдещето.